



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

***THE DEADLY PERCHERON*, DE JOHN FRANKLIN
BARDIN, COMO NOVELA HÍBRIDA: LOS SUBGÉNEROS
LITERARIOS NEGRO Y GÓTICO.**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA :

ANA GABRIELA NEGRETE COLOTLA

ASESORA: DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"There is only one motive for writing a novel: to be published and read. To me there is no distinction between the mystery novel and the novel, only between good books and bad books. A good book takes the reader into a new world of experience; it is an experiment. A bad book, unless the writing is inept, reinforces the intransigent attitude of the reader not to experiment with a new world. Since there are criminals and psychopaths and sociopaths in all my novels they are in a way psychological thrillers."

John Franklin Bardin

Agradecimientos:

A mis padres.

A la Dra. Aurora Piñero, porque sus clases siempre me motivaron y, gracias al seminario de literatura gótica, despertó mi pasión por ese subgénero literario.

A los miembros del jurado: Mtro. Federico Patán, Dra. Nattie Golubov, Dra. Mónica Quijano y Mtra. Julia Constantino, gracias por sus valiosos comentarios.

A la pandilla hermosa: Alejandra (mejor conocida como Meche), Ariel, Emilio, Janet y Anna Cristina. A pesar de todo, sin ustedes no hubiera sido lo mismo estudiar letras inglesas.

A Paulina, Ana Cristina y Alejandra, más que amigas, son mis hermanas.

A todo el equipo San Lorenzo: Miri, Sebas, Rich, Juan, Karen, Kenia y Anaid, por preguntarme diario “¿cómo va la tesis?” Lo logré. Los quiero y extraño, bebesirris.

A Ximena y Mary, ustedes también son mi familia.

Y una doble mención importante para Meche y Javier. Sis, estuvimos juntas desde el inicio de nuestras respectivas tesinas. Sufrimos, leímos, trabajamos, reímos y lloramos; mil gracias por nuestros “miércoles de tesis”, los voy a extrañar. Sin ti, este proceso hubiera sido aún más eterno.

Javier, esta tesina no existiría sin ti. Tú me regalaste el libro que inspiró este trabajo, sin tu ayuda nada de esto hubiera sido posible. Gracias por todo el apoyo y comprensión que siempre me has brindado, por soportar mis crisis durante este proceso, por inspirarme día a día y alentarme a realizar esta tesina. No hay palabras para agradecerte. Eres lo mejor que me ha pasado.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. <i>The Deadly Percheron</i> como novela negra.....	9
1. Antecedentes.....	9
1.1. Primeros representantes de la novela de enigma.....	11
2. Novela negra.....	14
2.1. Padres del género: Dashiell Hammett y Raymond Chandler.....	18
2.2. Lucha y debate del género.....	22
2.3. Primeras novelas negras.....	23
3. John Franklin Bardin como autor de novela negra.....	26
3.1. <i>The Deadly Percheron</i> como novela negra.....	27
Capítulo 2. <i>The Deadly Percheron</i> como novela gótica.....	39
1. Novela gótica.....	39
1.1. Antecedentes y comienzos.....	46
1.2. Diferencia entre horror y terror.....	48
1.3. Primeras novelas góticas: Horace Walpole, <i>The Castle of Otranto</i>	52
2. Literatura gótica británica del siglo XIX: Dr. Jekyll y Mr. Hyde y el concepto del <i>Doppelgänger</i>	56
3. Literatura gótica estadounidense del siglo XIX: Edgar Allan Poe.....	61
4. Crimen y literatura gótica.....	65
5. <i>The Deadly Percheron</i> como novela gótica.....	70
Conclusión.....	81
Obras citadas y consultadas.....	87

Introducción

Cuando hablamos de novela negra nos vienen a la mente nombres como Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Es un género que puede confundirse fácilmente con novela detectivesca, de misterio o de crimen; incluso, llegan destellos de literatura gótica. Son géneros literarios que comparten varias características y es posible, me atrevo a afirmar, que el nombre de un autor estadounidense, en cuya obra encontramos características de los géneros mencionados arriba, lo pasáramos por alto. Me refiero a John Franklin Bardin, un escritor poco conocido y reconocido, en cuyas novelas se encuentran temas fascinantes complejamente elaborados. Su carrera literaria fue corta y en algunas de sus obras usaba los pseudónimos de “Gregory Tree” o “Douglas Ashe”. Las tres novelas más importantes de su carrera son: *The Deadly Percheron* (1946), *The Last of Philip Banter* (1947), y *Devil Take the Blue-Tail Fly* (1948). Es en la primera obra en la que me enfocaré, puesto que uno de los objetivos es presentar al autor y, por lo tanto, a su primera novela.

The Deadly Percheron ha sido catalogada como novela policial, negra, thriller e incluso como gótica, subgéneros literarios que abordaré a lo largo de la tesina. En lo poco que se conoce de la obra de Bardin, uno de los debates principales es éste, ¿a qué género pertenece? Por ello, considero su primera novela como híbrida, entendiendo el término como “todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza”¹; es decir, sugiero que en ella convive más de un subgénero literario. Mi objetivo es seguir creando un debate, abrir una conversación no sólo en torno al género al que pertenece Bardin, sino del autor mismo, para que su nombre comience a escucharse, su obra sea leída y existan estudios dedicados sólo a él. La obra de Bardin es poco conocida y el lector interesado sólo encontrará información en blogs de internet. Algunos críticos se limitan a compararlo con

¹ Diccionario de la RAE, online <<http://dle.rae.es/?id=KIgo5mN>>

otros autores, pero no van más allá en el análisis; por ello, deseo presentar a Bardin y su obra prima.

Para que el propósito de este trabajo se logre, debemos poner en contexto a John Franklin Bardin. El autor nació en Cincinnati, en noviembre de 1916, y falleció en Nueva York en julio de 1981. Cuando Bardin era pequeño, casi toda su familia inmediata falleció a causa de diversas enfermedades; aunque en el caso de su madre, fue por enfermedad mental. Se mudó a Nueva York y ahí escribió diez novelas, entre otros textos; trabajó en publicidad, así como también dio clases de creación literaria. Teniendo en cuenta la referencia al caso de la madre, podemos percatarnos del por qué en las novelas de Bardin las enfermedades mentales son tan importantes; fue un tema que él conoció de cerca y que en sus novelas podemos apreciar. En *The Deadly Percheron* nos encontramos con la paranoia y un estado de incertidumbre que nos llevan a pensar en la locura (tema que le obsesionaba); sus textos nos hacen dudar de la realidad presente y que nos cuestionemos, junto con el protagonista, si dicho personaje está loco o no. El hecho de que el protagonista sea un psiquiatra y no un detective de profesión también marca una forma específica de abordar a la figura del detective tanto en términos literarios, como en un ámbito más amplio.

Como ya mencioné anteriormente, Bardin escribió diez novelas utilizando su nombre o dos pseudónimos en lo que fue una carrera corta, pero fructífera. En lo laboral, Bardin fue editor y director de varias revistas; a su vez, también fungió como crítico en algunas ocasiones. La edición en español del libro *El percherón mortal* presenta en la portada una cita de Guillermo Cabrera Infante que vale la pena examinar: “Considero que hay en la novela policial tres escritores originales: Edgar Allan Poe, Dashiell Hammett y John Franklin Bardin”. ¿Por qué compararlo con Poe y Hammett? Una comparación de tal

magnitud no fue hecha a la ligera, al contrario, quiere decir que Cabrera Infante vio algo más en la obra de Bardin que lo impulsó a hacer la comparación. Bardin decía tener influencias de Henry James, Graham Greene y Henry Green, grandes escritores cuyas obras lo inspiraron y se convierten en fuentes importantes a tomar en cuenta.

En la primera mitad del siglo XX y en cuanto a literatura estadounidense se refiere, nombres como Gertrude Stein, Scott Fitzgerald, William Faulkner, Ernest Hemingway, entre otros, saltan ante nuestra vista. Fueron escritores de renombre que sobresalían entre los demás, ya que retrataban en sus obras una sociedad en clave más realista, con un ambiente crudo, con situaciones violentas y aspectos psicológicos extremos; hacían críticas a las distintas dinámicas sociales, dichos elementos conformaron sus novelas. Sin lugar a dudas, el período de “entre guerras” fue difícil para el mundo literario. Algunos escritores decidieron abandonar los Estados Unidos e ir a Europa, mientras que otros prefirieron quedarse y defender los ideales que tenían en su patria. A aquellos que abandonaron Estados Unidos se les conoce como “la generación perdida”, llamada así por la angustia que se sentía en ese período, la sensación de malestar, desesperación y sufrimiento tras la guerra; como consecuencia, la mayoría de obras de dicha generación describen el desasosiego de la época. De igual manera, después de la Segunda Guerra Mundial, la teoría psicoanalítica de Freud comenzaba a manifestarse en varias novelas, principalmente en las de Sherwood Anderson. Bardin también aborda el psicoanálisis en la novela a tratar.

Por otro lado, en 1920, H.L. Mencken y George Jean Nathan fundaron la revista *pulp Black Mask*, en la cual aparecían historias de aventuras, románticas, de misterio y detectives, así como de lo que consideraban “oculto”; aunque fue en 1933 cuando sólo publicaba relatos de crímenes. En dicha revista, publicaron autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, y gracias a ella y a su nombre, surgió el género denominado “negro”,

también conocido como *noir* o *hard-boiled*. Aunque no se sabe con certeza si Bardin fue publicado ahí, podemos suponer que tuvo influencia de esas lecturas, ya que en 1946, 1947 y 1948, fue cuando escribió sus tres grandes obras y cuando la revista estaba en su esplendor.

Por un lado, gracias a las publicaciones de la revista *Black Mask*, la popularidad del género negro era innegable. Por otro lado, en cuanto a literatura gótica, obras como *The Turn of the Screw* (1898) y *The American Scene* (1907) de Henry James son una muestra compleja del gótico estadounidense de fines y principios de siglo. Asimismo, H.P. Lovecraft introdujo innovaciones al gótico, puesto que incorporó elementos de la ciencia ficción. El género gótico, en la época en la que vivió Bardin, pasaba de lo escrito al cine; cintas como *Rosemary's Baby* (1968) y *The Exorcist* (1973) [inspirada en la novela de William Peter Blatty] reunían las características de horror, terror, suspenso y lo sobrenatural: lo gótico. Entre 1960 y principios de 1970, Bardin hizo una pausa en su carrera como escritor, ya que como había señalado, en ese período daba clases de creación literaria y fue editor de varias revistas. Su última novela, *Purloining Tiny*, fue publicada en 1978. A pesar de la revalorización de lo gótico que estaba teniendo lugar en la segunda mitad del siglo, la obra de Bardin no gozó de mucho reconocimiento hasta la década de los 70, cuando los ingleses lo descubrieron, en particular Julian Symons, y comenzó una revaloración de su escritura, aunque no totalmente.

En cuanto a contexto histórico, son bastantes los acontecimientos que tuvieron lugar en Estados Unidos, sin embargo, sólo precisaré de cuatro de ellos, ya que fueron los más importantes en cuanto al impacto literario que trataré en este trabajo. En primer lugar hablaré de los estragos de la Primera Guerra Mundial o la Gran Guerra, la denominada

“Ley Seca”, la Gran Depresión, y culminaré con la Segunda Guerra Mundial². Sólo me enfocaré en dichos eventos debido a que son los que marcaron la pauta para el desarrollo de novelas de crimen, entre las que destaca la negra. Dichas novelas emergieron como consecuencia de los hechos ocurridos en los Estados Unidos de los años 20 en adelante.

En un principio, la Primera Guerra Mundial era vista por los estadounidenses como la guerra europea, ya que el conflicto bélico estalló en ese continente en julio de 1914; sin embargo, Estados Unidos apoyaba a la denominada Triple Entente con provisiones comerciales e industriales. Dicho país se vio forzado a participar en la guerra en 1917 debido al hundimiento del buque Lusitania. El impacto que tuvo la entrada de Estados Unidos en la guerra obligó a escritores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, entre otros como Faulkner y Hemingway, a participar en el conflicto bélico. Por un lado, Hammett entró al American Field Service en 1918, que era un grupo de voluntarios encargados de prestar servicios de ambulancia y transporte a los aliados. Por otro lado, Chandler tuvo una participación más activa, ya que fue soldado en las trincheras del frente francés³. La guerra finalizó en noviembre de 1918, aunque fue en junio de 1919 cuando su término se hizo oficial con el “Tratado de Versalles”.

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos comenzó a crecer como potencia, ya que prosperaba en los ámbitos comerciales. Industrias mercantiles, automotrices y de tecnología se desarrollaban con rapidez. Sin embargo, en el período de 1920 a 1933, entró en vigor en Estados Unidos la denominada “Ley Seca”. Dicha ley prohibía la venta de bebidas alcohólicas, lo cual propició el incremento del mercado negro

² La información del contexto histórico fue tomada de la *Enciclopedia metódica Larousse*. Tomo 2. Ficha completa en la bibliografía, obras consultadas.

³ La información de Hammett y Chandler la obtuve del libro *A Companion to Crime Fiction*. Ficha completa en bibliografía, obras consultadas.

de alcohol y del crimen organizado. Fue una época que se caracterizó por una ola de violencia y por la presencia más evidente de los *gangsters* en la sociedad. El que surgiera dicha ley marcó un período en el país en el cual se reflejaban angustia y desesperación, puesto que los traumas de la guerra orillaban a gran parte de la sociedad a refugiarse en algún tipo de vicio, siendo el alcohol el preferido por algunos. Un claro ejemplo de esto es Dashiell Hammett, quien se entregó por completo al alcoholismo después de la guerra. Asimismo, Raymond Chandler también era un aficionado del alcohol, lo que lo llevó a perder su empleo como vicepresidente en el Dabney Oil Syndicate. Debido al panorama de la sociedad y con la ayuda de la revista *Black Mask*, autores como los mencionados arriba escribían historias que reflejaban la ola de crímenes por la que atravesaba el país, así como el surgimiento de bares de “malamuerte” o *speakeasy*, espacios que fueron parte de la inspiración para las primeras novelas negras estadounidenses.

Aunado a la “Ley Seca” y diez años después del fin oficial de la guerra, el jueves 24 de octubre de 1929, conocido también como *Black Thursday*, la economía estadounidense se vino abajo con una primera caída de la bolsa; días después, el martes 29 de octubre o *Black Tuesday*, fue el gran detonante para que estallara una crisis económica, mejor conocida como la Gran Depresión. Dicha crisis comenzó en Estados Unidos (aunque también se dio en varios países alrededor del mundo) y fue causada por una superproducción que saturó el mercado. Los sectores básicos fueron los primeros en resentirse, mientras que industrias como la del automóvil y el cine continuaban operando con suma normalidad. Para finales de 1929, la situación era tan crítica que tres millones de obreros estaban sin trabajo; lo cual siguió aumentando y para 1932, once millones de personas estaban desempleadas. De ahí que la “Ley Seca” comenzaba a ver su fin, ya que la producción del alcohol podía fungir como esperanza para disminuir el desempleo. Y con la

ayuda del programa de reorganización económica, mejor conocido como *New Deal*, creado por el entonces presidente Theodore Roosevelt, el país comenzó a mejorar poco a poco.

El último evento al que me referiré es la Segunda Guerra Mundial. Ésta se suscitó de 1939 a 1945, principalmente en Europa y fue tras el ataque sorpresa de los japoneses a las bases navales en Pearl Harbor, Manila y Guam a finales de 1941, cuando Estados Unidos decidió participar en el conflicto bélico. Sabemos que un elemento representativo de esta época fueron los campos de concentración/exterminio situados en gran parte de Alemania. Es evidente que la tragedia ocurrida durante ese período se haya visto representada en la sociedad, debido al malestar, al desasosiego y a la desesperanza del porvenir. Gracias a esto, la sociedad volvió la mirada hacia la novela negra, ya que reflejaba y criticaba esa actualidad. En este trabajo me enfocaré en la novela negra y en la gótica, por lo que no entraré en detalles de la literatura de la posguerra. Las primeras obras de John Franklin Bardin se publicaron en los años posteriores al fin de la guerra, siendo *The Deadly Percheron* la única que hace mención de dicho evento, ya que el protagonista compara su tortura con la de estar en un campo de concentración, aunque, evidentemente, no es el caso en términos literales. No obstante, al ser un evento tan cercano, se volvió parte del lenguaje para situaciones límite, al igual que la Gran Depresión.

Las tres obras principales de John Franklin Bardin se caracterizan por sus vínculos con el ámbito del psicoanálisis y por su especial obsesión con la locura. Si bien Bardin no es un autor de sumo reconocimiento, para Julian Symons “Bardin se adelantó a su tiempo. No pertenecía al mundo de Agatha Christie y John Dickson Carr, sino al de Patricia Highsmith o incluso al de Poe.”⁴ Mi propósito en esta tesina será estudiar la obra prima de

⁴ Symons, Julian, ed. (1976). *The John Franklin Bardin Omnibus*. Penguin Books. pp. 7–11 (Introduction). (En línea)

Bardin, *The Deadly Percheron*, como novela híbrida y así poder analizar elementos tanto de la novela negra como de la gótica en su composición. Este trabajo tiene la finalidad de presentar la obra del autor y al autor mismo, ya que la información crítica es mínima, limitada. Planeo hacer un análisis de la obra prima de Bardin desde un enfoque relacionado con la novela negra, pero con un énfasis en que gran parte de este análisis me llevará a la novela gótica. Además de que esta contribución a la lectura de la obra de Bardin busca darle al autor el reconocimiento que merece y motivar futuros estudios sobre él.

Capítulo 1. *The Deadly Percheron* como novela negra.

Antes de entrar en el análisis de la novela *The Deadly Percheron*, este apartado del capítulo estará dedicado a conocer la definición y convenciones de la novela negra. A lo largo de esta sección se analizarán varias definiciones de dicho género partiendo desde la novela policial hasta llegar a la conocida como negra, para más tarde aplicarlas a la novela de John Franklin Bardin antes referida. Se tratarán, aunque de forma breve, temas, escritores del género y las primeras novelas negras, hasta llegar a la obra prima del autor central para este trabajo.

1. Antecedentes

Para poder definir lo que es la novela negra es necesario aclarar la terminología. Ésta tiene sus raíces en subgéneros como el policial o detectivesco, y de éstos salen variantes como la de crimen y la negra. Por lo tanto es una vertiente dentro de un subgénero novelístico que, a pesar de que goza de popularidad, en un principio no era valorado por sus aspectos literarios. Sin embargo, hoy en día es posible destacar, así como reconocer a grandes escritores del subgénero y de la novela negra en particular.

La novela negra, desde su inicio, ha retratado la vida cotidiana y los conflictos socio/políticos de la actualidad, ha sido influencia no sólo para el cine y la televisión, sino también para escritores de otros géneros. En primer lugar, es importante señalar que dicho subgénero y variantes se vinculan con la literatura gótica, están relacionados por varios elementos que discutiré a profundidad en el siguiente capítulo. Mientras tanto, como señalé, la definición de novela negra viene de la mano con la definición de la novela de crimen, y ésta, a su vez, con la de la policial o detectivesca; así que comenzaré por precisar los antecedentes.

La novela policial o detectivesca también es conocida como “novela de enigma”, ya que se centra en la solución de un misterio⁵, por lo general de un crimen. Este tipo de novelas se caracteriza por tener a un policía o detective sumamente inteligente como protagonista, las clases altas de la sociedad son las que participan en la trama y el método de investigación suele ser muy racional y deductivo. También, el protagonista tiene un compañero, quien es el encargado de narrar las historias y el proceso de detección⁶. La novela policial comenzó a desarrollarse en el siglo XIX, después de que Edgar Allan Poe creara a C. Auguste Dupin, y fue el escocés Arthur Conan Doyle quien perfeccionó el subgénero al dar vida a uno de los detectives más famosos de todos los tiempos: Sherlock Holmes. Junto con Conan Doyle, escritores como Agatha Christie ayudaron a consolidar lo que se conoce como la escuela británica de literatura policial. Ahora bien, como ya mencioné, la novela de crimen deriva de la policial, por lo tanto, sigue habiendo crímenes, el detective continúa siendo la figura principal, pero la trama intenta enfocarse más en “the criminals and their feelings before, during and especially after the crime” (Knight 125). Además, en este tipo de novelas la violencia es cada vez más frecuente, a diferencia de la policial, en la que la violencia está velada, no suele ser directamente presentada en el texto. Cabe destacar que una buena parte de este tipo de literatura se inspiró en algunos hechos reales, es decir, que crímenes y asesinos existentes se convirtieron en personajes ficticios a los que el detective solía atrapar, para que recibieran un castigo adecuado y así se restauraba el orden. En este punto, es crucial comenzar a separar la escuela policial clásica de las novelas de crimen, puesto que las policiacas tienden a estar llenas de misterio y el

⁵ El no poder identificar la ruptura del orden o el traspasar algún límite es lo que se conoce como el misterio. En el caso de las novelas policíacas se trata de un hecho cuyo origen es inexplicable, por lo tanto, la narración se centra en ello y con la ayuda del detective, los hechos logran esclarecerse al final.

⁶ *Novela policiaca*. Biblioteca Nacional de España. (PDF en línea)

método de resolución del asesinato es más deductivo; mientras que las novelas de crimen pasan del misterio al suspenso⁷, característica que estará presente desde el desarrollo de la trama, la búsqueda del criminal, hasta que éste sea encontrado y derrotado, manteniendo al lector en tensión todo el tiempo. Como parte de esta separación de escuelas, la británica está de un lado, y la estadounidense del otro.

A principios del siglo XX, en Estados Unidos el subgénero comienza a evolucionar, además de novelas de enigma, comenzaban las de crimen. El contexto histórico ayuda al progreso de este tipo de novelas, puesto que ya no sólo es la clase alta la que predomina en las historias y el detective comienza a ser una persona más dura, dando como resultado la novela negra y el término *hard-boiled*.

1.1. Primeros representantes de la novela de enigma

Si la novela negra fue creada a partir de otras como la de crimen y la policiaca o detectivesca, entonces es importante comenzar con quienes fueron los primeros en escribir este tipo de novelas. En primer lugar, mencionaré a Edgar Allan Poe, quien en 1841 creó a Monsieur C. Auguste Dupin en “Murders in the Rue Morgue”. Dupin apareció en dos historias más: “The Mystery of Marie Roget” (1843), y “The Purloined Letter” (1844). Es bien sabido que sus historias ayudaron a formar la figura del detective en la tradición literaria y que él fue quien marcó las pautas para construir lo que hoy conocemos como historia policial. Poe demostró tener un particular interés en las ciencias y, al ser editor y crítico en algunas ocasiones, tuvo un acercamiento con la literatura gótica y con historias de crímenes. Por lo tanto, podría deducirse que esos fueron los indicios que lo llevaron a crear las historias de Dupin. Desde el inicio de su carrera literaria, Poe mostró un gran interés por

⁷ En este caso, el suspenso, además de espera y angustia, nos remite a una sensación de malestar característica del gótico. Inclusive puede evocar un sentimiento de terror ante el inevitable castigo.

los crímenes y lo macabro, sus historias no sólo causan asombro, sino que impactan al mostrarnos un lado oscuro del ser humano. Poe presentó una figura detectivesca con una alta capacidad de deducción y astucia, lo que lo lleva a resolver el enigma del crimen. Además, Poe también aportó un acompañante para la figura detectivesca, quien funge de narrador en las historias para ir explicando cómo el protagonista investiga, deduce y resuelve el caso. Es importante que el alcance de su perspectiva sea más limitado para que explique cómo fue que el protagonista llegó a su conclusión. De igual manera, Poe fue el gran creador de lo que se conoce como historias de “cuarto cerrado”, y “Murders in the Rue Morgue” es un claro ejemplo de ello. H.R.F. Keating comenta que es uno de los recursos más intrigantes utilizados en las historias detectivescas y que “las habitaciones cerradas son el resultado de pequeñas invenciones mentales, y es esa agilidad mental la que es capaz de mantenerlas cerradas a lo largo de la historia” (Keating 39-40). Iván Martín Cerezo dice que son “aquellos en los que encuentran a la víctima dentro de un espacio que ha permanecido totalmente cerrado, siendo... imposible explicar (para una mente normal) cómo ha podido entrar el criminal o cómo, habiendo entrado, llegar a desaparecer” (Cerezo 25). En el mencionado cuento de Poe, el asesinato se da en una habitación, no existe pista alguna que explique cómo fue que alguien logró entrar ahí y cometer el crimen. Dupin busca la manera de ir a la escena del crimen, para entonces deducir cómo se dieron los hechos: “In investigations such as we are now pursuing, it should not be so much asked ‘what has occurred,’ as ‘what has occurred that has never occurred before’” (Poe 43). Fue debido a su alta capacidad de deducción que logra descifrar el misterio del tornillo flojo en la ventana y que un animal era el asesino. Sin lugar a dudas, Poe plantó la semilla para que Conan Doyle desarrollara y perfeccionara el subgénero.

Antes de llegar a Conan Doyle, es importante mencionar a Wilkie Collins, ya que su novela *The Moonstone* (1868) es considerada por varios críticos como la primera novela detectivesca. Cabe destacar que en dicha novela no es un asesinato lo que se investiga (como suele ocurrir en las novelas o historias policiales), sino un robo. El sargento Cuff es el detective encargado de resolver el crimen; al igual que Dupin, demuestra ser una persona sumamente inteligente y con una capacidad deductiva notable. No obstante, al presentar su conclusión errónea del caso, es despedido y el caso queda “suspendido” por varios capítulos. Cuando se retoma, las autoridades recurren a una investigación experimental con ayuda no del detective, sino de un doctor. Es importante recalcar que uno de los personajes, el Sr. Betteredge, utiliza el término *detective-fever*, para referirse a la curiosidad que evoca el ser testigo de ambas investigaciones: “Do you feel an uncomfortable heat at the pit of your stomach, sir? And a nasty thumping at the top of your head? Ah! Not yet? It will lay hold of you at Cobb’s Hole, Mr. Franklin. I call it the detective-fever; and I first caught it in the company of Sergeant Cuff” (Collins 249). Como si el misterio provocara una enfermedad que ataca a los curiosos y que, al mismo tiempo, los hace querer seguir investigando hasta dar con el culpable.

Continuando con los creadores de la novela policial o detectivesca, lo que Poe llamó “historias de raciocinio”, Arthur Conan Doyle lo convirtió en historias de “*intellectual acuteness*” (Black 81). La primera aparición del famoso Sherlock Holmes fue en *A Study in Scarlet* (1886). Conan Doyle se inspiró en el Dupin de Poe para crear a Holmes, al igual que hizo con el acompañante de Dupin para crear al Dr. Watson. Conan Doyle consolidó la figura del detective, Sherlock Holmes lo era de profesión y vivía de ello. Podría decirse que con sus historias se creó una fórmula que sirvió de ejemplo para obras policiales futuras: la historia girará en torno a un crimen (por lo general, un asesinato), habrá sospechosos que se

irán eliminando conforme avanza la investigación, hasta dar con el asesino. Sherlock Holmes es, sin duda, muy reconocido por ser astuto, inteligente y deductivo, lo cual también sirvió de ejemplo para personajes de otros escritores representantes del subgénero. Una historia en particular, *The Hound of the Baskervilles* (1902), combina a la perfección los subgéneros a tratar en esta tesina. Por un lado, está la historia detectivesca en la cual Holmes y el Dr. Watson son los protagonistas e investigan un asesinato. Por el otro lado, llegan destellos de la literatura gótica al hacerse presente una “maldición en la familia”, existe una superstición de que es un perro gigante el que comete los asesinatos, rompiendo los límites entre lo racional e irracional. En esta historia, Holmes se ve inclinado a pensar por un momento que la historia del perro puede ser verdad; sin embargo, su inteligencia y raciocinio hacen que investigue más a fondo y deduzca la verdad: “The devil’s agents may be of flesh and blood, may they not? [...] if Dr. Mortimer’s surmise should be correct, and we are dealing with forces outside the ordinary laws of Nature, there is an end of our investigation. But we are bound to exhaust all other hypotheses before falling back upon this one” (Conan Doyle 43). De cualquier manera, las historias de Conan Doyle inspiraron a varios autores a seguir el camino de la literatura policial, por ejemplo, a Agatha Christie. A pesar de que fue una gran aportadora del subgénero, sólo me detendré a comentar que Raymond Chandler no la tomaba en serio como escritora y que su narrativa marca la separación de escuelas, por un lado está la clásica policiaca y por el otro, la novela negra.

2. Novela negra

Podría decirse que la narrativa detectivesca se divide en la de enigma y la negra. Antes de examinar a detalle la novela negra, es primordial destacar que el término “negro” se le dio como referencia directa de la revista *Black Mask*; además de la clara influencia de las series *noir* francesas; lo negro también se atribuye a la ambientación de las novelas y a todo lo

que conllevan. Con la creación de los detectives *hard-boiled*, término que hace referencia a un cambio en el personaje de manera que ya no es una figura a la Sherlock Holmes, sino que es un detective cínico, rudo, cuyos constantes acercamientos con la violencia lo han hecho así⁸. El proceso de detección ya no se trata de un juego intelectual, sino que el detective demuestra ser comprometido, con valores morales, quiere hacer justicia y se toma los casos de manera más personal (Santaulària, 82-83). Autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler consolidaron el término con sus detectives Sam Spade y Philip Marlowe, respectivamente. Dichos autores están en una línea delgada que separa las novelas de crimen de las negras, ya que con los detectives *hard-boiled* crearon las novelas negras. Este tipo de obras retrata la realidad de una manera muy cruda y explícita, las escenas de violencia y sexo son más frecuentes, la crítica a la sociedad es algo innegable: tras la “Ley Seca”, sabemos que el crimen organizado se disparó rápidamente y se sabía que las instituciones, como la policía, se volvían cada vez más corruptas. Las novelas negras lidian con estas situaciones narradas ya no por el compañero científico del detective, es más, ya ni siquiera existe ese compañero, sino por el mismo detective, quien ahora es un ser solitario y su lenguaje demuestra ser más brutal, su dureza también se ve reflejada ahí. Charles L.P. Silet señala que el *crime noir* “memorialized the losers, the misfits, and the wayward wives who stumbled into crime through their greed, insanity, or just plain stupidity and paid the price” (Silet 1009). Además, agrega que no ha sido definido apropiadamente y él propone que “crime noir is a type of crime fiction that exceeds the boundaries of the conventions set by the traditional definitions of mystery and detective stories” (Silet 1009). Si comparamos las definiciones desde la policial, todas se relacionan,

⁸ Aunque el término *hard-boiled*, en sentido literal, hace referencia al endurecimiento de un huevo cuando se pone a hervir. De ahí que el detective sea una persona dura, ruda.

aunque van cambiando conforme la época. Entonces, ahora sí es turno de diferenciar la novela negra estadounidense de la novela detectivesca o policial inglesa: hay que separar a Raymond Chandler de Agatha Christie. Ambas lidian con asesinatos y comparten algunas características; sin embargo, la novela negra es más cruda y violenta. Giardinelli señala que “los valores primordiales en que basa su existencia el género negro son el poder, el dinero, el heroísmo personal, la hipocresía” (Giardinelli 79). Son rasgos que encontramos en las novelas de Hammett o Chandler, también en las de Bardin. *Red Harvest*, de Dashiell Hammett, sería un claro ejemplo de la cita, pues no hay que olvidar que “growing and emotively charged violence unmediated by a deploring detective is found in the crime novel” (Knight 199).

Si la novela policial era, sobre todo, “de enigma”, Mempo Giardinelli denomina a la novela negra “de acción y suspenso”. Puede decirse que las bases de la novela negra son: “la lucha del ‘bien’ contra el ‘mal’, la intriga argumental y, siempre, la ambición, el poder, la gloria y el dinero como elementos capaces de torcer el destino de los seres humanos” (Giardinelli 22). Y es que desde Hammett, este tipo de literatura retrata la sociedad de la manera más cruda y la critica.

Paralelamente en el siglo XX, el escritor belga George Simenon se interesaba en este tipo de literatura, y ahora también es considerado como un gran aportador de la novela negra. Aunque en este trabajo me enfocaré en la novela negra estadounidense, es importante mencionar a este autor por las contribuciones que hizo, además no hay que olvidar que fue el creador del famoso inspector Maigret. Simenon sugería que asesinar era un acto extremo de la conducta humana, por lo tanto, en literatura, era necesario marcar límites entre el bien y el mal, los cuales debiera trazar la ley, es decir la policía; sin embargo, la sociedad no confiaba en las instituciones y el detective tenía la obligación

moral de hacer justicia. Asimismo, Simenon incorpora la psicología al género negro; además del misterio y razonamiento, se busca investigar el por qué. Investigar a fondo las causas de los crímenes y a los mismos criminales, forma parte de esta psicología. En este sentido, la psicología comienza a tener un rol más protagónico, ya que la sociedad misma y el entorno se vuelven más complejos, por lo tanto, es digna de analizar la condición humana, las acciones que llevan a cometer crímenes, y eso se incorpora a la novela negra.

Aun cuando desde siempre ha habido crímenes en la literatura universal, ya sea en las obras de Homero, en las tragedias de Shakespeare o en *Crimen y castigo* de Dostoievsky; aquí es donde se abre el debate porque esas no son novelas de crímenes como tal, y concuerdo con Giardinelli cuando dice que el crimen no es lo que define al género, puesto que dichas novelas no se centran en el proceso de detección, sino que el enfoque gira en torno a otros temas. En la novela negra, el crimen deja de ser el tema central, tampoco pasa a ser secundario, sólo que ahora las historias se presentan ya sea desde el punto de vista del detective, del criminal o de la víctima⁹. Recordemos que ahora era más significativo retratar a la sociedad, los problemas, y hasta cierto punto, satirizarla. En la mayoría de las novelas negras, se reduce la importancia de la develación del misterio, así como la fe en la ley: “noir is stamped by its prevailing mood of pessimism, personal and social failure, urban paranoia, the individual’s disconnection from society, and cynicism” (Simpson 189).

La novela negra tiene rasgos muy sencillos de identificar, ya que las historias están llenas de intriga, tienen un lenguaje muy propio, brutal y cínico. En primer lugar, si existe un asesinato, debe de haber sospechosos. Es importante que el círculo de sospechosos sea limitado, debido a que en las novelas negras los personajes son pocos y cada personaje debe

⁹ En su libro *El género negro*, Mempo Giardinelli clasifica la novela negra en esas tres formas constantes.

de tener motivos para cometer el crimen. En segunda instancia se encuentra el detective, ya sea también policía o teniente: “el detective puede ser,..., una figura que no aparente en absoluto ser un héroe; pero para seguir por el auténtico y tortuoso camino de la ficción criminal hay que darse cuenta finalmente de que pese a todo nuestro personaje sí deberá tener algo de héroe” (Keating 23). Por lo general, el detective suele ser una persona ordinaria, y quien, a fin de cuentas, al investigar el por qué de la situación, se convierte en el héroe de la historia; aunque el detective jamás buscará obtener tal reconocimiento. Un rasgo importante en el camino para descubrir la verdad son las pistas, sean evidentes o no, ya que algunas pueden ser engañosas. Incluso, el mismo asesino suele ser tan astuto que logra engañar al detective (y al lector) para que no sospeche de él. A esta característica se le conoce como motivos ciegos o *red herrings* en inglés, Heta Pyrhönen les llama “false fragments” (50), mientras que Patricia Merivale los define como “false clues to distract both readers and other characters” (316). Lo que nos lleva al o los asesinatos, que deben tener buenos argumentos para que el criminal no sea descubierto con facilidad. A manera de conclusión para este apartado, quisiera terminar con una cita que hace Mempo Giardinelli de Javier Coma con respecto a la novela negra, “se trata de una literatura narrativa, con origen en los Estados Unidos durante los años 20 y con desarrollo típica y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen, encausada paulatinamente como un género determinado, y practicada mayoritariamente por especialistas” (Giardinelli 43).

2.1. Padres del género: Dashiell Hammett y Raymond Chandler

Cuando Joseph “Cap” Shaw tomó el puesto de editor en la revista *Black Mask*, fue que descubrió a Dashiell Hammett, quien ya había sido publicado ahí, y se fijó sobre todo en su

originalidad y autenticidad. Mempo Giardinelli cita a Frank MacShane: “El relato detectivesco tenía ciertas fórmulas, pero Shaw y Hammett querían una pauta que pusiera de relieve el carácter y los problemas inherentes a la conducta humana en la solución de un crimen” (Giardinelli 54). Sin duda, Dashiell Hammett es el gran fundador de la novela negra, principalmente tras la publicación de la novela *Red Harvest* (1929). Las novelas que le siguieron no se quedan atrás, Hammett contaba la realidad como ficción, por ello logró obtener gran aceptación y reconocimiento. El Continental Op imponía su dureza en *Red Harvest*, con frases como: “Be still while I get up or I’ll make an opening in your head for brains to leak in” (Hammett 123). De igual manera, su personaje del detective Sam Spade, ha sido imitado por innumerables escritores. A manera de influencia en su obra, Hammett mismo trabajó como detective para la agencia Pinkerton, para después dedicarse a la literatura. Hammett se distingue por su originalidad y es que logró “quebrar (acaso sin proponérselo) el modelo británico de la novela policial” (Giardinelli 75), es decir, que hizo al crimen el protagonista. Otra de las grandezas del autor es que se enfocaba en que el crimen se comete por alguna razón, se hace énfasis en el por qué. Es innegable que Hammett marcó las pautas para el desarrollo de la novela negra, después de él, los nuevos escritores del género seguían sus bases, de igual manera comenzaron a retratar a la sociedad, los detectives eran cínicos y brutales, entre otras cosas.

Hammett sufrió los estragos de la Primera Guerra Mundial de cerca y, aunado a eso, la época de “prohibición” y el comienzo de la Gran Depresión, influyeron en su carrera literaria. Por ello, en “The Simple Art of Murder”, Chandler comenta que

Hammett took the murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley... He wrote at first for people with a sharp, aggressive attitude to life... Violence did not dismay them; it was right down their street. Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide

a corpse... He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes.¹⁰

En efecto, las novelas de Hammett eran un reflejo de la actualidad, no se trataba sólo de proveer un cadáver, sino de ir más allá. Aquí, es importante señalar que el detective tiene una moral propia, ya sea el Continental Op o Sam Spade se ven involucrados en casos en los que “loyalty [is] not to the client, but to ‘the job’” (Hall 453). Y es una característica que encontramos en los detectives de Hammett, que aunque “el caso no les guste”, prefieren terminarlo: el trabajo completo o nada. Así pues, la brutalidad, valentía y agallas de Spade influenciaron a Raymond Chandler para crear a Philip Marlowe.

El otro gran padre del subgénero negro es Raymond Chandler, quien a pesar de haber sido educado en Inglaterra, estudió a profundidad la literatura estadounidense del siglo XIX y principios del XX. Cuando Chandler iniciaba su carrera literaria, una de las razones por las cuales se inclinó por las novelas de crimen, para después adoptar el *hard-boiled* de la mano de Hammett, fue porque algunos críticos como Dorothy Parker, Andre Gide y Robert Graves comenzaron a aceptar como literatura las novelas de Hammett. Así que, además de seguir a este último, Chandler no sólo escribió novelas negras, sino que en su tan conocido ensayo “The Simple Art of Murder”, luchó por la aceptación de éstas, es decir, las legitimó. Si Hammett fue el creador de Spade, Chandler creó a Philip Marlowe. En el mencionado ensayo, Chandler discute acerca de la dureza de los personajes, Marlowe en específico, y entre las causas principales se encuentran que estaban ante un mundo de locura, con tantas guerras y destrucción en muy poco tiempo; la sociedad decaída, pero al

¹⁰ Chandler, Raymond. “The Simple Art of Murder”. PDF en línea < <http://teuwissen.ch/tirez/wp-content/uploads/2012/11/The-Art-of-Murder-v6.0.pdf> > Las futuras citas a esta obra remiten a este mismo PDF.

mismo tiempo, la ambición desmedida por obtener dinero y poder. Esos principios hicieron duros a los personajes y sus motivos.

Tras tener gran éxito con sus cuentos cortos, algunos de los cuales fueron publicados en la revista *Black Mask*, fue hasta 1939 cuando publicó su primera novela: *The Big Sleep* (1939). Chandler comenzaba a enfocarse en el estilo del texto, hizo que el uso de símiles se volviera parte del estilo *hard-boiled*. Los usaba con frecuencia ya sea para explicar algo concreto o sólo para que se percibiera que el detective demostraba su inteligencia. Además, Chandler gustaba de ridiculizar y satirizar al máximo usando los símiles. En *The Big Sleep*, por ejemplo, cuando Marlowe descubre a Carmen Sternwood metida en su cama, ella le pregunta: “‘Cute, aren’t I?’ she said. I said harshly: ‘Cute as a Filipino on a Saturday Night.’ (...) All this time the soft giggling went on from the bed, that sound that made me think of rats behind a wainscoting in an old house” (Chandler 168). De igual manera, en *Farewell, my Lovely*, cuando Marlowe investiga acerca de Mrs. Florian con su vecina, hace un comentario en el cual compara la risa de ella: “I left her laughing. The sound was like a hen having hiccups” (Chandler 98). Quizá no son símiles “elegantes” como los que se encuentran en novelas de otros géneros; no obstante, están hechos de tal manera que su función es demostrar el cinismo del personaje y brindar un tipo de humor que conocemos como “negro”.

Estos dos escritores, ambos considerados padres del género, revolucionaron la forma de escribir literatura policial. Cada uno aportó rasgos diferentes y por ello son grandes autores, lograron que el subgénero comenzara a leerse de otra manera, que empezara a tomarse en serio. Las novelas negras ya se leían también por lo estético, por estar bien escritas, y no sólo por las historias que atraían a los lectores. Hammett y Chandler lograron separarse del estereotipo de novela policial inglesa.

2.2. Lucha y debate del género

Si bien la novela negra tiene una popularidad masiva, existe un injusto menosprecio hacia la misma en algunos ámbitos y Raymond Chandler era de los que luchaba hasta el cansancio para que este tipo de literatura se tomara en serio. Frank MacShane recuerda que Chandler llamaba literatura a los relatos de misterio y declaró: “les exijo la misma categoría de cualquier novela y me enfrento a la extrema dificultad de la forma”¹¹. Chandler comparaba a Dashiell Hammett con Hemingway, Sherwood Anderson, Walt Whitman, entre otros, no porque ellos escribieran novelas negras, sino porque los consideraba grandes escritores por igual. Para Chandler, no tenía por qué haber una distinción, Hammett era tan buen escritor como Hemingway.

En el famoso ensayo “The Simple Art of Murder”, Chandler defiende las obras de Hammett, así como las suyas, por los valores estéticos y recursos literarios que usaban ambos escritores en sus novelas. Asimismo, critica a varios autores, principalmente de la escuela británica, al resaltar que hay innumerables errores en obras que fueron descritas como “a perfect detective story” (Chandler). Él intentaba resaltar que la nueva escuela estadounidense era igual o mejor que la británica. Aunque él decía preferir el estilo inglés, al mismo tiempo afirmaba que “the English may not always be the best writers in the world, but they are incomparably the best dull writers” (Chandler). Podrá parecer fuerte llamarlos aburridos, pero gran parte de esos escritores prefirieron formar parte de la escuela policial clásica inglesa y no aportar nada nuevo al subgénero. Mientras que la naciente novela negra progresaba al situar las historias en la actualidad, llevarlas a la calle, a la sociedad y a los criminales: “everything written with vitality expresses that vitality; there

¹¹ Cita del libro *El género negro* de Mempo Giardinelli, en el cual, éste cita la obra *La vida de Raymond Chandler* de Frank MacShane. p. 44

are not dull subjects, only dull minds” (Chandler). Chandler también comenta que las historias detectivescas no se complican con oraciones subordinadas o subjuntivos; sin embargo, existe una serie de elementos más complejos que le dan valor literario, como la construcción de los personajes, de la situación, de los crímenes y el uso de figuras retóricas; lograr ese cinismo no sólo en los personajes, sino en el ambiente en general es una aportación literaria considerable; Hammett decía que resolver un crimen no es sólo cuestión de deducción, sino de investigar a fondo el por qué. Si Hammett rompió con la tradición inglesa policial, Chandler la criticó con dureza. En el caso de Bardin, en la novela *The Deadly Percheron* se pueden seguir confirmando los ideales de Chandler y Hammett, la construcción de personajes, ambiente y crímenes representan ese estilo que Chandler defendió tanto.

2.3. Primeras novelas negras

Thomas Narcejac sugiere que la novela policial nació en el siglo XIX y que, debido al contexto histórico, principalmente a las guerras, nace la novela negra. Con tanta violencia y masacres era lógico suponer que surgirían novelas como la negra, no había espacio para escribir obras de temas más amables, o de “hablarle al corazón”, en palabras de Giardinelli. Hay misterio y emoción, pero también razonamiento y crítica a la sociedad. Como tal, la obra considerada como primera novela negra estadounidense de los años 20 es *Red Harvest* (1929), de Dashiell Hammett. Dicha novela es la que presenta al primer detective *hard-boiled* de todos los tiempos: el Continental Op, un personaje cuyo nombre desconocemos y que marcó todo un cambio. En esta novela se comienza a reflejar la sociedad estadounidense. La novela es una maravillosa muestra de cómo un magnate, junto con cuatro líderes del crimen organizado, controlan la ciudad llamada Personville, y con la cual,

Hammett hace un magnífico juego de palabras cuando el agente es contratado para limpiar la ciudad, ahora denominada Poisonville. El Continental Op busca sus propios medios para conseguir información, utiliza chantajes, se involucra en la acción, en el peligro. Un asesinato, lleva a otro y a otro, todos necesarios para poder “limpiar la ciudad”. El mismo Elihu Willsson en la llamada “The peace conference” alude que: “To get what he wanted, a man had to give other people what they wanted. He said he was sure that what we all most wanted now was to stop this insane killing” (Hammett 186). Lo cual resulta irónico, ya que tras la junta comienza la matanza. Cada personaje ve por sus propios intereses (la ambición por tener el poder) y con la figura de Dinah Brand, se afirma la ambición por el dinero. Asimismo, ella demuestra que las mujeres no están exentas de ser las villanas en la historia. El rol de las mujeres en las novelas negras es variado, en primer lugar, suelen usar su sexualidad para conseguir lo que quieren; también, suelen ser cómplices o incluso las villanas, lo que se conoce como *femme fatale*. Las historias de amor y las parejas felices no son comunes en las novelas negras.

El Continental Op llega a la conclusión de los hechos a través de la observación y de jugar sus piezas con cuidado. El detective o hace el trabajo completo o no hace nada, cumple con toda su parte del trabajo, aunque el viejo Elihu Willsson no quiere que continúe. La moral del agente le indica que tiene que cumplir, limpiar la ciudad y restaurar el orden, en cierto sentido, hacer justicia. El detective *hard-boiled* comenzó con el Continental Op, líneas como “play with murder enough and it gets two ways. It makes you sick, or you get to like it” (Hammett 195), consolidan la dureza del personaje. *Red Harvest* sin duda marcó las pautas para desarrollar la novela negra. A partir de ahí, las novelas de Hammett como *The Maltese Falcon* (1930) o *The Thin Man* (1934) crearon la novela negra, y sirvieron como inspiración para que Raymond Chandler siguiera ese camino. En *The*

Maltese Falcon aparece por primera vez Sam Spade, cuya descripción (al igual que la del Continental Op), alude a un hombre corpulento e imponente con expresión fría, dura. En dicha novela, la presencia de otra *femme fatale* es fundamental, ya que Spade se enamora de ella, aunque no se da una historia de amor. A diferencia de *The Thin Man*, donde el protagonista, Nick Charles, muestra tener una buena relación con su esposa Nora. Dicha novela está prácticamente situada en los llamados bares *speakeasy* de la época de la prohibición, es un claro reflejo de la sociedad estadounidense de los años 30.

Ahora es el turno de referirme a una de las novelas de Chandler. Con *The Big Sleep* (1939), *The Long Goodbye* (1953) y “The Simple Art of Murder” (1950), Chandler se consagró como fundador no sólo del subgénero, sino también como gran aportador en el campo de la teoría de éste. Philip Marlowe apareció por primera vez en *The Big Sleep*, en la cual, una vez más, es contratado por un señor acaudalado para resolver un caso de chantaje. No obstante, la investigación de Marlowe lo conduce al descubrimiento de varios asesinatos. Al igual que en las novelas de Hammett, en esta aparecen dos *femmes fatales*, las hermanas Sternwood prueban que las mujeres no están exentas de sospecha. Una de ellas, Carmen, es un personaje particularmente especial, ya que se dan indicios de que padece una enfermedad mental, y además, resulta ser la asesina del “desaparecido” esposo de su hermana. Ambas intentan seducir a Marlowe sin éxito, debido a que éste mantiene su profesionalismo todo el tiempo. En lugar de aprovecharse de Carmen, Marlowe se concentra en el tablero de ajedrez: “I looked down at the chessboard. The move with the knight was wrong. I put it back where I had moved it from. Knights had no meaning in this game. It wasn’t a game for knights” (Chandler 170). Esta cita es en particular importante, ya que, como Julia Constantino escribió en un artículo: “Both the knight and the detective embark in adventures that allow the protagonists to show his virtues” (Constantino 16). Él

trabaja para hacer el bien e investigar la verdad, aunque arriesgue su vida en el camino. Tras ir terminando, de igual manera, con el crimen organizado, en este caso la pornografía y los casinos clandestinos, y después del rechazo hacia Carmen, Marlowe deduce la verdad. La reacción de ella ante el rechazo es un intento de asesinato, lo cual es la pista crucial que lo lleva a descubrir la verdad sobre ella, los chantajes y el paradero de Rusty Regan. Un aspecto importante a señalar es que las novelas de Hammett y Chandler, entre otras cosas, tienen en común que muestran los vicios y decadencias de la sociedad y un ejemplo de ello es que tanto el alcohol como el tabaco están presentes todo el tiempo, como si fueran un personaje más. Mientras que en las novelas de Bardin ni el alcohol, ni el cigarrillo están presentes. A pesar de las circunstancias, los personajes no se “relajan” con un buen trago o fumando, este tipo de vicios no son relevantes en la obra de Bardin.

Retomando a los padres del subgénero, a diferencia del estilo más breve y puntual de Hammett, Chandler demuestra sus conocimientos literarios y escribe diálogos largos, con una prosa elegante, pero que conserva la brutalidad y cinismo que Hammett mostraba en los suyos. Como Stephen Knight menciona de Hammett: “He remains a major, if always enigmatic and elusive influence and figure, rather than, like Chandler, a producer of a clear and imitable model of the new sub-genre” (Knight 116).

3. John Franklin Bardin como autor de novela negra

Tras haber discutido y analizado los orígenes de y las primeras novelas negras, es momento de hablar de John Franklin Bardin. Dos de las tres novelas más famosas del autor son consideradas negras: *The Last of Philip Banter* (1947) y *Devil Take the Blue-Tail Fly* (1948). Sin embargo, su primera novela, *The Deadly Percheron* (1946) no siempre es clasificada como tal, es decir, existe cierto debate acerca de cómo catalogarla. Las novelas de Bardin comparten el tema de la locura y en cada novela hay un enfoque diferente hacia

el mismo. En la primera, la cuestión de si los personajes padecen una enfermedad mental o no, si lo narrado coincide con la “realidad” o no, está presente de principio a fin. De igual manera en la segunda, el personaje principal se cuestiona su cordura, pues no sabe si está loco o le están jugando una broma de muy mal gusto. Además, en esta segunda novela aparece el personaje principal de la primera: el Dr. George Matthews, sólo que rompe con el estereotipo de un personaje *hard-boiled*, ya que retoma su vida anterior, sigue ejerciendo sólo la profesión de psiquiatra. Sin embargo, ayuda a esclarecer la situación del personaje principal y el teniente Anderson también tiene una aparición en la novela, aunque muy breve. Por último, en la tercera novela, es donde se explora a profundidad la psicología de una persona enferma.

En este trabajo me limito a la obra prima de Bardin. Muchos elementos de la novelística negra se encuentran en *The Deadly Percheron* y es que es innegable la influencia directa que tuvo el auge del subgénero en Bardin. Éste es capaz de crear, al igual que Hammett, personajes brutalmente cínicos; crear un ambiente “negro” en la novela. Bardin presenta una novela llena de misterio y suspenso, con una ola de crímenes e implicaciones y el lector tiene que saber el por qué; además de incorporar temas y personajes relacionados con el psicoanálisis. En este apartado, me dedicaré a analizar la obra prima de Bardin como novela negra.

3.1. *The Deadly Percheron* como novela negra

The Deadly Percheron es una novela que se desarrolla en la ciudad de Nueva York; presenta pocos personajes, de los cuales los más importantes son tres y los mencionaré de menor a mayor relevancia: Jacob Blunt, un joven de veintitrés años de edad, quien está a la espera de recibir la herencia de su padre al cumplir veinticinco. Jacob es un joven rebelde,

pero despistado, paciente del doctor Matthews, que cree estar volviéndose loco tras conocer a “tres” *leprechauns*, quienes le pagan por hacer cosas descabelladas como silbar en el Carnegie Hall, usar una flor distinta en el cabello todos los días, o repartir monedas. Lo que me lleva al segundo personaje, Eustace, (quien también se hace llamar Felix Mather, Pruney y E.A.B.) es descrito al principio por Jacob como un *leprechaun*, pero no lo es. Si nos remitimos al origen del nombre, descubriremos mucho del personaje. Eustaquio es un nombre de origen griego y significa “hombre cargado de espigas”, que suele hacer referencia a una persona con malas intenciones, lleno de rabia y maldad; por lo cual, es un nombre adecuado para el personaje. A lo largo del análisis, se irá develando la verdadera identidad de Eustace. Por último, está el doctor George Matthews, quien es un psiquiatra exitoso de la ciudad de Nueva York. Es casado y lleva una buena vida con Sara, su esposa, hasta que su vida se trastorna tras conocer a Jacob y a Eustace. Se presenta una ruptura en su identidad, sufre dos accidentes que ocasionan dos períodos de amnesia y que dan lugar a una nueva persona: John Brown. Como John Brown conoce a Sonia, quien será su amante y compañera en el proceso del descubrimiento de la verdad.

La novela girará en torno a un asesinato, la búsqueda del asesino y la develación de la verdad. La figura del detective está representada por el Dr. Matthews, aunque en la obra sí existe también un teniente, llamado Anderson. El doctor, al igual que el teniente, lleva a cabo una investigación para descubrir al asesino; sin embargo, el teniente se equivoca en la conclusión. Por un lado, existen varios crímenes, pero no sólo se busca dilucidar estos asesinatos, sino también encontrar la verdad acerca de otros personajes y por qué les han ocurrido eventos que han cambiado completamente sus vidas, los cuales son elementos característicos de la novela negra. En cuestión de estilo, podemos destacar la fuerza de los diálogos, ya que al igual que Hammett y Chandler, es un texto de tipo realista: directo y

brutal. También, el espacio es urbano, se desarrolla en una gran ciudad, en cuya atmósfera se respiran el peligro, la amenaza, la locura y miedo.

Como primer punto, comenzaré con los personajes, siendo el Dr. Matthews y Eustace en quienes me enfocaré más. El doctor George Matthews es el personaje principal y quien descubre toda la verdad, aunque por partes. Al principio, se presenta como un profesional exitoso que por casualidad termina metido en un gran problema. La novela de Bardin está escrita desde el punto de vista de la víctima, pero, al mismo tiempo, la víctima funge de detective aunque no lo sea de profesión. El doctor es el narrador de la historia, así que a lo largo de la novela, se encuentran explicaciones sumamente lógicas y razonables de los hechos; a su vez, hace análisis detallados de las reacciones de los demás personajes, todo gracias al enfoque psicoanalítico que presenta. Al ser un psiquiatra, él analiza todo con profundidad, por ello, para encontrar al asesino y descubrir la verdad, hace una investigación más allá de lo policiaco. Sin embargo, en el tercer capítulo de la novela, sufre un cambio drástico: la pérdida de su identidad. De ser un psiquiatra reconocido, pasa a ser un “vagabundo y enfermo mental” llamado John Brown, en pocas palabras un “don nadie”. Por otro lado, Eustace es uno de los personajes más complejos, casi no tiene apariciones en la novela y aun así es el más importante. Se trata de un personaje monstruoso, además de ser un asesino. En su primera aparición en la novela, lo describen como un *leprechaun* que viste llamativamente, es un enano que pareciera ser más viejo de lo que en realidad es. En su segunda aparición, se presenta vestido como una persona normal y aparenta serlo, aunque en una tercera y última aparición regresa a la vestimenta llamativa y es cuando confiesa todo.

Las novelas negras se caracterizan porque los crímenes se cometían por una razón, y aquí entra lo que Chandler y Hammett consideraban como ese algo, Giardinelli lo resume

como “las debilidades humanas: el resentimiento, el rencor, la ambición, la envidia, la avaricia, el odio, el miedo, la venganza, las pasiones e incluso el amor” (Giardinelli 77). Eustace comete los crímenes por la mayoría de las citadas razones. Resentimiento, rencor y odio hacia su padre y sus hermanos; envidia, ya que no fue reconocido por su padre y fue maltratado por su madre y hermana; avaricia y ambición por querer ser el único heredero, y por último, venganza: “I hate every one of you long-legged, straight-bodied, huge, overbearing people. But Jacob and Frances I hated particularly. One of them had my father, the other shared my mother. Yet neither of them was like me” (Bardin 295). Eustace es un personaje que Lee Horsley llama *revenge-seekers*, los cuales se caracterizan por ser “essentially gentle, unaggressive men who have been propelled by traumatic events into a search for vengeance” (Horsley 106). Esta cita describe a Eustace acertadamente, ya que en su segunda aparición en la novela se presenta como una persona inofensiva y amable, cuya única intención es ayudar. Esta actitud desconcierta al lector, ya que vemos otra personalidad de él, más políticamente correcta; es decir, se muestra completamente diferente a quien de verdad es. Sin embargo, hasta el final de la novela es cuando descubrimos y comprobamos que todo lo que hizo fue por venganza. Como ya mencioné, Eustace es uno de los personajes más complejos, ya que en ningún momento se sospecha de él. En ninguna de sus tres apariciones nos hace sospechar, no podría haber razón, hasta que se descubre su verdadero nombre. Por lo tanto, se puede concluir de Eustace que “in their self-created entrapment these murderers are men who are compelled to ‘fit in’ if they are not to arouse suspicion” (Horsley 117). Pero no sólo el personaje de Eustace busca vengarse, es importante señalar que cuando el doctor Matthews “se mata a sí mismo”, también surge en él un deseo de venganza: “I died last year. Dr George Matthews died this minute. John Brown is born. John Brown will escape. John Brown will find the one who

wanted to obliterate Dr George Matthews- and who played with him first, twitting him with comedy! –and John Brown will destroy him” (Bardin 84). Aunque es evidente que es un tipo de venganza diferente, puesto que su objetivo es averiguar el por qué, mientras que el de Eustace no.¹²

Ahora bien, en *The Deadly Percheron* el problema principal se convierte en “el problema de alguien que no comprende lo que pasa porque él mismo se encuentra metido en la situación” (Narcejac 131). Este es el caso del doctor Matthews, él se involucra en el problema tras acompañar a uno de sus pacientes a un bar, para rectificar si en verdad está loco o no; sin embargo, la historia da el giro y se convierte en problema del doctor, quien se vuelve víctima. Así que, además de ser quien funge como detective, es una víctima y de acuerdo con Narcejac “la víctima es aquel que asiste a acontecimientos cuyo verdadero sentido no logra captar y para quien la realidad se vuelve una trampa y lo cotidiano se trastorna; es aquel que busca inútilmente la verdad” (Narcejac 128). Aunque el doctor la busca con un propósito. El Dr. Matthews es el héroe, es quien resuelve el enigma y da con el asesino, incluso lo confronta dos veces, sólo que en la primera no logra atraparlo, aunque sí logra que confiese. Es en la segunda ocasión cuando el teniente y compañía están escondidos escuchando la verdad, así el doctor sale victorioso, aunque sale perdiendo en lo demás a causa de Eustace, (la pérdida de identidad, la amnesia a causa de los tratamientos de shock, perder a su esposa, entre otras cosas). Con esto podría asumirse que el doctor se convierte en un detective *hard-boiled*, pero no es así. En la siguiente novela de Bardin, *The Last of Philip Banter*, el doctor Matthews reaparece, pero no como personaje principal, sino

¹² En este capítulo no profundizaré más con respecto al desdoblamiento de la identidad del doctor, ya que en mi análisis de la novela desde la perspectiva gótica, abordaré el tema del *Doppelgänger*.

como lo que es: un psiquiatra. Su participación en dicha novela es igualmente importante, ya que ayuda a resolver un caso y tiene una función de puente entre las obras.

El proceso de detección en esta novela de Bardin abarca muchos aspectos. El doctor es la verdadera figura detectivesca, ya que él lleva a cabo la investigación a fondo para saber por qué le han inculpado y metido en el asunto, a diferencia del teniente Anderson, quien sólo investiga para cerrar el caso porque han estado hablando mal de la policía de Nueva York; lo que demuestra la falta de fe que tenía la sociedad en las instituciones. Asimismo, es de suma importancia recalcar que uno de los principios de la novela negra, además de resolver el o los crímenes, es saber la razón (el teniente Anderson no se enfocó en el por qué, el doctor sí). Aunque el doctor Matthews funge como el detective principal en la novela, “su método de investigación psicoanalítica es una investigación policial” (Narcejac 119) y viceversa. El doctor Matthews sabe fungir como detective, no sólo porque es amigo del teniente Anderson, sino porque trabajó con él como consultor psiquiátrico durante un tiempo. Por eso los interrogatorios del doctor son igual de valiosos que los del teniente, tienen el mismo peso.

La investigación que hace el doctor Matthews, en un primer plano, tiene lugar mientras recuerda lo que le ocurrió en los dos períodos de amnesia. El primero se dio a causa de tratamientos de electroshock, una forma de tortura que le aplican para que proporcione información que desconoce. Dicho recuerdo se toma como investigación porque calcula el tiempo que estuvo secuestrado y bajo dicho tratamiento, quiénes eran sus verdugos y, por lo tanto, quiénes estaban implicados en el caso. La segunda investigación, correspondiente con el segundo período de amnesia, viene después de sufrir un primer intento de asesinato con un cuchillo, lo que causó una horrible cicatriz en su cara. Esta investigación es más completa y más apegada a lo policial, ya que el doctor contrató a una

agencia de detectives que se dedicó a investigar a fondo el pasado de Jacob Blunt. Incluso, el doctor renta el apartamento que fue la primera escena del crimen; también hizo un informe detallado en una libreta, la cual le ayudó a recordar ese segundo período de amnesia y donde descubrió el nombre del asesino por segunda vez. Dicha segunda investigación, debido al estado paranoico en el que se encontraba el doctor, decidió ocultársela al teniente Anderson, no porque desconfiara de él, sino porque el doctor tenía la obligación personal, moral y ética de descubrir la verdad, con o sin la ayuda del teniente. No obstante, este último estaba al tanto de los movimientos del doctor, y cuando tuvo acceso a sus notas, el teniente concluye que George Matthews es el asesino. Sólo que en esta ocasión el teniente no acierta en su conclusión.

En este punto, es preciso mencionar de nuevo a Eustace, ya que en su segunda aparición en la novela, Sonia se entera de la verdad: la doble identidad sale a la luz, ella que sólo conocía a John Brown, sabe ahora del doctor Matthews, del asesinato de Frances Raye, de Jacob, Eustace y la historia de los *leprechauns*. Incluso, Sonia cree por un momento que el doctor mató a alguien, sin embargo, el doctor señala: “I am not a murderer. Although it looks like I was meant to be a victim” (Bardin 137). Es ahí cuando un deseo por descubrir la verdad lo invade, así que llega el punto en el que comenzará una investigación. En primera instancia, es fundamental saber qué le pasó durante los períodos de amnesia, perdió casi 10 meses de su vida y no tiene recuerdo de ello. El mismo doctor dice: “For a long time I had been unwilling to face the fact that all these things had not just happened, but that someone had done to me for a reason” (Bardin 141). Como ya señalaba antes, el doctor se empeña en averiguar quién y por qué le había metido en ese embrollo; le nace un deseo de venganza característico de la novela negra. Así que el doctor regresa a pedir la ayuda del teniente y ambos unen fuerzas para descubrir al asesino. El teniente señala que “some

criminologists hold that many criminal personalities can be traced to disfigurements. Scars make crimes” (Bardin 153). La horrible cicatriz que tiene el doctor en toda la cara es marca de un intento de asesinato que sufrió; por ello, el teniente Anderson lo considera sospechoso, aunque lo dicho encaja perfectamente con Eustace, ya que él es la viva imagen de la desfiguración.

Dentro del proceso de detección se encuentran los sospechosos y en *The Deadly Percheron* no hay alguno concreto, sino que todos son incriminados por alguien más: el verdadero asesino. Se trata de una broma de muy mal gusto, de un asesino muy astuto que jamás nos hace sospechar de él, a pesar de dar una pista crucial al inicio de la novela, a esto se le conoce como *red herrings*. El asesino juega tan bien sus cartas, que ninguna pista nos guía a él, sólo sabemos que hay un lazo que une a los sospechosos con el caso. Al igual que sucede con los sospechosos, las pistas para descubrir al asesino son pocas, ninguna es precisa. Es evidente que el no tener nada claro en el caso frustra al teniente Anderson, las únicas novedades son más asesinatos que se sabe están ligados. La policía no puede sospechar de alguien, lo único que se sabe con certeza es que alguien está implicando tanto al doctor Matthews como a Jacob Blunt, sobre todo después del segundo asesinato y tras una acusación directa al doctor de haber cometido el crimen. Pareciera que a Bardin le gustaba complicarle la vida al lector, ya que para cuando se presenta el tercer asesinato, la novela se sitúa en un mundo de locura. La única pista visible es, al mismo tiempo, la huella del asesino: un percherón.

Es importante recalcar el percherón, puesto que el título mismo de la novela lo refiere. Ahora bien, en la obra se cometen tres asesinatos (y varios intentos); sin embargo, el percherón sólo aparece en los dos primeros, es entonces cuando dan con una idea de quién podría ser el criminal: “murderers do funny things sometimes. Take this horse that

keeps popping up, for instance. (...) I think that horse is the most important clue we got to who done these murders. Only a guy with a sense of humor would think up a gag like that. The horses don't serve any useful purpose that I can see. He just thought it would be cute to tie a big horsie to a lamppost everytime he killed somebody" (Bardin 221). Es evidente que el asesino debe de ser un "chistosito" y, a final de cuentas, lo será. Los percherones simbolizan mucho en la novela, el mismo Eustace aclara su uso: "'I like percherons,' he said. 'They're my trademark. My way of setting a seal on my work- they're so big and powerful, just the opposite of me'" (Bardin 301). Este punto es importante mencionarlo, ya que el uso del percherón, en este capítulo, es la firma del asesino, es una pista y, hasta cierto punto, una sátira. El uso del percherón me remite al cuento de Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, debido a que se trata de un perro gigantesco que, en cierto sentido, minimiza a los seres humanos, en ese caso a la familia Baskerville. Aunque en la historia de Conan Doyle, el perro no es la firma del asesino, sino el símbolo de una "maldición" de la familia.

Retomando las pistas en la novela de Bardin, existe una que no es visible para nadie, más que para el doctor Matthews. Al reencontrarse con su esposa, ésta le da una caja, la cual contiene un cuchillo manchado de sangre. El cuchillo es el arma del primer crimen y del intento de asesinato del doctor (el que deja su cara marcada). Además, en el mismo instante en el que el doctor está leyendo sus notas, se comete el último crimen de la novela con un cuchillo idéntico; sólo que, al no ser un asesinato planeado, no aparece un percherón. Desde la primera aparición de Eustace, éste hace un comentario acerca de ser bueno arrojando cuchillos, lo cual reitera en el final cuando confiesa sus crímenes: "I'm good with knives, and knives are even quieter than a silenced gun. I learned to throw them at a carnival. See?" (Bardin 302). Esta línea es casi idéntica a la que dice al principio de la

novela, sólo que no le prestamos atención porque no pareciera importante, aunque en una segunda lectura logramos identificarla.

Otro punto a destacar es la atmósfera de la novela, Bardin la crea basándose más en la psique de los personajes, con esto me refiero a que, si bien califico al ambiente como oscuro y lúgubre, dicha oscuridad se ve reflejada de manera interna. Desde la ruptura lineal de la novela, todo se torna oscuro en la vida del Dr. Matthews: la amnesia, el cambio de identidad, la cafetería donde trabaja como John Brown, y el proceso del develamiento de la verdad, conforman la negritud de la atmósfera. Además, desde el inicio de la novela surge la duda constante de la cordura de Jacob y sobre todo después de la aparición de Eustace. El doctor comienza a analizar la situación: “He was verging on schizophrenia, if he weren’t already a schizoid. But Eustace was real... He and his peculiar proclivity for paying Jacob to give away silver quarters and blooded horses were not an irrational fancy. At this point, I could not get past that improbable fact unless I doubted my own sanity. And a psychiatrist must never doubt his own sanity” (Bardin 50). La última oración puede ser incluso la más importante de toda la novela, ya que en el cuarto capítulo dudaremos, junto con el mismo doctor, de su cordura; pues al despertar en el hospital psiquiátrico, nos invade una duda constante de saber si en verdad es quien dice ser. Los doctores insisten en que George Matthews está muerto, así que comienzan a hacerle pruebas: “A sane man could have taken the same tests and made the same answers. A sane man? I was a sane man. But did I think so? Could I really be deluding myself?” (Bardin 81). Aunque la psique gobierna el ambiente de la novela, también existen lugares que hacen que la atmósfera sea oscura. Por ejemplo, el doctor como John Brown trabaja en una cafetería de Coney Island a la cual durante el día va gente “normal” y en la noche “the carnival people began to appear” (Bardin 102). En las noches, la cafetería se torna en el lugar de reunión de personajes

extraños como gente del espectáculo, artistas, enanos, pseudointelectuales, entre otros; se convierte en un lugar deplorable en el que lo irracional abunda.¹³ La atmósfera de la novela es un mundo oscuro de locura y lleno de suspenso que es lo que guiará al lector y a los personajes a descubrir la verdad. Además, el ambiente lúgubre (y su pasado) orillan al doctor a convertirse en un ser solitario y duro, lo que lo definiría como *hard boiled*; y no sólo eso, sino que al igual que Sam Spade o Philip Marlowe, el caso de su paciente se convierte en el suyo, no existe otra opción más que averiguar la verdad.

Bardin “plunged [his] novels and characters underground into psychotic worlds of time and space, dreamscapes hazy with fear and shrouded in uncertainty” (Silet 1016). Lo que hace en *The Deadly Percheron* es crear un ambiente aterrador, ya que no sólo trata con criminales y asesinatos, sino que nos enfrenta con un estado mental: la locura y/o cordura. Es importante recordar que “noir characters live desperate lives that seem destined to fail, and, indeed, very few survive the consequences of their actions” (Silet 1010). En el caso de Eustace, sabemos que su situación es de desesperación, lo domina un deseo ferviente de venganza y, como consecuencia, muere, recibe su castigo. El doctor también vive en un estado de suma desesperación durante toda la novela, aunque él sí sobrevive. Desde la ruptura en la personalidad del doctor, Bardin mantiene al lector en suspenso, no hay manera de predecir lo que pasará, la incertidumbre nos invade el resto de la novela.

The Deadly Percheron es en gran medida una novela negra, sin embargo, existen varios destellos de otros géneros literarios. En este apartado analicé la novela como negra y destacué los puntos más importantes. Lo primordial de este género se encuentra fácilmente,

¹³ Este tema de la atmósfera y del ambiente en el que se desarrolla la novela lo trataré con mayor profundidad en el siguiente capítulo, ya que discutiré la cafetería como el lugar donde se pierde lo racional y a los personajes que acuden a ella. Además, haré especial énfasis en los contrastes de luz y oscuridad que abundan en la novela.

aunque Bardin complica la situación e incorpora temas que transportan al lector a un mundo de locura. En la obra, un asesinato nos lleva a otro sin tener rastro ni sospechoso alguno. Bardin nos enfrenta a un tipo diferente de novela negra, llena de intriga y suspenso en la cual no sólo los personajes quieren averiguar el porqué, sino también el lector. El autor, por ejemplo, elabora los asesinatos de manera excepcional, ya que no sospechamos de nadie en particular, todo está complejamente elaborado, además de que lo único que sabemos del asesino es que deja una “huella” tras cometer los crímenes. La novela está construida de tal manera que el lector entra en un mundo paralelo en el que se cuestiona la locura o cordura de los personajes, cuya brutalidad y cinismo son extraordinarios. Además, al ser el doctor el narrador, somos testigos de análisis y explicaciones psicológicas tanto de personas esquizoides como de criminales. El protagonista, en su papel de psiquiatra y detective busca descubrir los motivos psicológicos que llevaron al criminal a actuar de esa manera. Además, el doctor elabora un diagnóstico para Eustace: “You even had a name for my motivation –you called it ‘illicit transference’” (Bardin 294). Esta obra prima de Bardin es una novela negra que se adelantó a su tiempo, no es el tipo de novela del género que se leía en 1946; todavía no se incorporaban dualidades como locura y cordura, por lo general, había pistas más claras para dar con el asesino. Bardin nos transporta a otro mundo como él mismo decía y, por ello, conviven más de un género en esta novela.

Capítulo 2. *The Deadly Percheron* como novela gótica

En este segundo capítulo discutiré *The Deadly Percheron* como una novela gótica. Para esto, es necesario proveer una definición de lo que se conoce como literatura gótica en la que destacaré los elementos más significativos de ésta y que permitieron que el subgénero se desarrollara con el paso de los siglos hasta la actualidad. En este camino mencionaré las novelas góticas clásicas porque son las que marcaron las pautas del subgénero y más adelante me referiré a dos autores en específico, cuyas obras servirán como referencia para apoyar mi propuesta de que la novela de Bardin es también una novela gótica.

1. Novela gótica

Maggie Kilgour dice que: “One of the powerful images conjured up by the words ‘gothic novel’ is that of a shadowy form rising from a mysterious place” (Kilgour 3). Cuando pienso en literatura gótica, me remito a los siglos XVIII y XIX, cuando los castillos o mansiones impactaban con su grandeza, pero ésta era ya, en muchas ocasiones, una grandeza en decadencia o anacrónica. El exceso y lo sublime llenaban las páginas de los libros y emergían monstruos, vampiros o fantasmas, que no dejaban dormir durante noches enteras. El gótico está vinculado al suspenso que atrae a seguir leyendo, nos empuja a diferenciar entre horror y terror. Es importante recalcar que se trata de un subgénero novelístico, el cual se desarrolló a partir de la publicación de la novela *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, en 1764. Más adelante discutiré dicha novela, mientras tanto, daré definiciones de lo que es la literatura gótica desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, que es cuando John Franklin Bardin escribía.

Fred Botting escribe que la literatura gótica “appears in the awful obscurity that haunted the eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies

of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence” (Botting 1). La literatura gótica ha ido cambiando a través de los siglos, sin embargo, el resultado de leer obras de este subgénero es el mismo: su intención principal es lidiar con el miedo, y también produce una serie de emociones ambivalentes que dejan perplejo al lector. El gótico hace frente a todo tipo de amenazas, ya sean sobrenaturales, religiosas o de la condición humana. En el siglo XVIII “spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats” (Botting 2). La mayoría de las novelas góticas tendrán como protagonista por lo menos a uno de los personajes mencionados. La atención de las historias se centrará en el villano, quien suele ser “an example of the modern materialistic individual taken to an extreme, at which he becomes an egotistical and wilful threat to social unity and order” (Kilgour 12); además, habrá una damisela en apuros, quien deberá de ser rescatada, será la heroína de las historias o puede ser sacrificada. Como parte del listado de personajes mencionado y, como rasgo característico del gótico clásico, está la presencia de elementos sobrenaturales, y se pueden manifestar en forma de fantasmas, espectros o monstruos, entre otros. En la literatura gótica muchos elementos son importantes, pero la descripción del espacio es fundamental. Las historias suelen estar situadas en España, Francia o Italia y la acción, por lo general, ocurre en lugares desolados y grandes como castillos, conventos, edificios o ruinas medievales rodeados de bosques o montañas. A su vez, también nos encontramos con cementerios o calabozos, lugares que no son conocidos por la abundancia de luz. Es aquí cuando surge una ambivalencia que nos lleva a pensar en contrastes de luz y oscuridad. La oscuridad juega un papel muy importante en la literatura gótica, gracias a las poderosas imágenes y/o visiones que crea; así como también la naturaleza, ya que la mayoría de las narraciones

ocurren durante la noche o bajo el azote de grandes tormentas que, una vez más, resaltan los contrastes mencionados. Además, las montañas y bosques conforman lo sublime tan característico del subgénero. En este caso, lo sublime refiere a lo vasto y a lo inmenso. De hecho, la grandeza del gótico tiene mucho que ver con los escenarios que combinan el exceso con lo sublime y que son la causa de evocar “emotional effects”, en palabras de Botting, ya sea ante la grandeza del paisaje o la aterradora y perturbadora historia de los personajes.

Uno de los rasgos de la literatura gótica que causó tanto impacto en el siglo XVIII, aunado a la adición de lo sobrenatural y paisajes y escenarios lúgubres, fueron las transgresiones. Los temas centrales de las historias rompían con los pensamientos de la época: “transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights” (Botting 6). Era evidente que rebasar límites entre la razón y lo posible no sería bien visto en esa época, ya que al haber presencia de muertes y violencia podía incitar a que la gente viera con buenos ojos actitudes criminales. En ese momento la ambivalencia del gótico se tornaba aún más importante porque “good depends on evil, light on dark, reason on irrationality, in order to define limits” (Botting 9). Asimismo, el pasado cazando al presente es crucial en la literatura gótica. El ser perseguido y atormentado por un pasado que no permite continuar con el presente, además de una sensación constante de nostalgia, es un tema recurrente en todas las historias. Dichas ambivalencias y el traspasar límites llevan a que el orden que se había roto en un principio sea restaurado al final, trayendo consigo un castigo o condena hacia el villano: se hacía justicia. Por lo tanto, “it [Gothic] delights in rebellion, while finally punishing it, often with death or damnation, and the reaffirmation of a system of moral and social order” (Kilgour 8). Es una característica del gótico que ha estado presente

desde sus inicios y que sigue vigente, tanto que es un elemento muy representativo de las novelas negras: restaurar el orden y hacer justicia.

De regreso a la literatura gótica, Maggie Kilgour sugiere que, al igual que el monstruo de Frankenstein, la forma de este subgénero la conforman fragmentos y destellos del pasado. A su vez, comenta sobre la dificultad para definir el gótico, pero lo describe como “shadowy and nebulous” (Kilgour 3). Al igual que otros subgéneros, no es sencillo definirlos con precisión; no obstante, se puede proporcionar una serie de elementos que lo conforman. En este caso, “the gothic’s main concern is not to depict a character but to create a feeling or effect in its readers by placing them in a state of thrilling suspense and uncertainty” (Kilgour 6). Finalmente, ya había comentado que leer literatura gótica se trata de exaltar sentimientos en el lector y eso hizo que su popularidad creciera. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad, hay un público que responde positivamente ante la literatura gótica, cuentos de terror e incluso películas, principalmente porque le gusta experimentar esa sensación de incertidumbre y suspenso, la cual evoca al miedo.

Si bien fue muy popular desde el comienzo, la literatura gótica no pudo gozar plenamente de aceptación literaria en los siglos XVIII y parte del XIX. Eran novelas consideradas poco estéticas debido a lo excesivo; sin embargo:

Articulating different, popular and often marginalized forms of writing in periods and genres privileged as Romanticism, Realism and Modernism, Gothic writing emerges as the thread that defines British literature. In the United States, where the literary canon is composed of works in which the influence of romances and Gothic novels is far more overt, literature again seems virtually an effect of a Gothic tradition. Gothic can perhaps be called the only true literary tradition. Or its stain. (Botting 16).

Concuerdo con lo que Botting sugiere, puesto que la literatura gótica rompió con el paradigma de la literatura convencional y en grandes obras tanto del siglo XIX como del XX, el gótico está presente. No es coincidencia que en *Northanger Abbey* (1817) de Jane

Austen, Catherine Morland, la protagonista, muestre una obsesión con las novelas góticas o de horror, entre las que se encuentran *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian*, ambas de Ann Radcliffe, o *The Monk*, de Matthew Lewis; además, la novela está situada en una gran casa que antes fuera una abadía, remitiendo por completo a las estructuras medievales y al arte gótico. Joseph Conrad en *Heart of Darkness* (1899) con ese escenario paradójicamente claustrofóbico y las inmortales palabras de Kurtz “The horror, the horror”, también muestra evidencias del gótico. James Joyce con su famoso *Dubliners* (1914) y T.S. Eliot con *The Waste Land* (1922), incorporan elementos de lo gótico, ya que se pueden encontrar vestigios como imágenes, melancolía, sensación de terror interno, entre otros. Así, el gótico se consolidó como subgénero literario y también tuvo influencia en varios escritores, quienes sin ser autores de literatura gótica, sí utilizan algunos de sus recursos más conocidos.

En el siglo XIX, los textos góticos nos dejaban con dos descripciones “psychological disturbance or wider upheavals within formations of reality and normality” (Botting 11). Aspectos psicológicos se incorporaban poco a poco a las historias, lo que Botting llama “psychological disturbance” nos lleva a pensar que lo ocurrido en las novelas ya no sólo podía ser producto de lo sobrenatural o la fantasía, sino de alucinaciones o de locura. Y es que nos enfrentamos con las dualidades que son características del gótico. Distinguir entre lo real e irreal se tornaba más complicado, puesto que las narraciones se alejaban cada vez más de ello, lo que sigue remitiendo a rebasar límites. El gótico del siglo XIX se manifestaba, un poco más, de manera interna; es decir que ahora la culpa, ansiedad, locura o desesperación, emanaban de los personajes. Las amenazas se representaban en: “scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstruos double signifying duplicity and evil nature” (Botting 2). Con la integración de dichas figuras a las historias,

los escenarios también se urbanizaron: ahora las ciudades con sus calles y callejones oscuros eran los sitios donde se desarrollaba la trama. Aunque con esto no quiero decir que dejaron de producirse obras situadas en castillos o grandes mansiones. Asimismo, es en este siglo cuando las dualidades, refiriéndome a la doble identidad o lo que conocemos como *Doppelgänger*, se hará cada vez más presente en las historias: “doubles, *alter egos*, mirrors and animated representations of the disturbing parts of human identity became stock devices” (Botting 11).¹⁴ Continuando con la adición de aspectos psicológicos a las obras, éstos remplazaron a las fuerzas sobrenaturales, pues hacían que los personajes ya no sólo dudaran y desconfiaran de los demás, sino también de ellos mismos. Cabe recalcar aquí, que no en todas las obras se presenta esta situación. Un claro ejemplo es que a principios de siglo, en 1819, John Polidori incorpora el vampirismo a la literatura gótica con el cuento “The Vampyre”, elemento que aparecerá a lo largo del siglo como en 1872, en *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu; o en 1897, con una de las novelas góticas más famosas y representativas de todos los tiempos: *Dracula* de Bram Stoker.

Desde finales del siglo XVIII, tras la publicación de *The Monk* (1796), seguida por *The Italian* (1797) y durante el siglo XIX, la literatura gótica se desarrolló con rapidez y estaba en su esplendor. Mary Shelley sorprendió con la novela *Frankenstein* en 1818, con la creación de uno de los monstruos más famosos de todos los tiempos, desafiando a la ciencia con un texto en el que las ambivalencias abundan. En este punto, la gama de novelas góticas es bastante amplia, por lo que en esta ocasión no me detendré a analizarlas. Sin embargo, sí comentaré tres de ellas en apartados posteriores: *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, debido a que es la primera novela gótica; un cuento de Edgar Allan Poe,

¹⁴ Este tema lo discutiré a mayor profundidad a lo largo del capítulo, ya que me referiré a él tanto en los apartados de Poe y Stevenson, así como en el del análisis de *The Deadly Percheron*, de Bardin.

ya que es el autor estadounidense que une los dos subgéneros a tratar en esta tesina; y, por último, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, puesto que los temas que trata son los más apegados a la novela *The Deadly Percheron* de John Franklin Bardin.

La evolución del gótico del siglo XIX al XX involucra, de igual manera, los aspectos psicológicos y también psicoanalíticos; desde finales de siglo, las historias ya exploraban la psique humana. Maggie Kilgour sugiere que “psychoanalysis is a late gothic story which has emerged to help explain a twentieth-century experience of paradoxical detachment from and fear of others and the past” (Kilgour 221). Como he mencionado, estos aspectos, junto con un vocabulario más específico, se incorporaron con éxito a las novelas góticas y en el siglo XX continuó esa tradición, sin dejar atrás lo característico y clásico del gótico. No obstante, hablar de autores y novelas del subgénero en el siglo XX no es tan sencillo como lo fuera en los siglos pasados, ya que éste pasaba de lo literario a lo cinematográfico.

A principios del siglo podemos rescatar obras y autores que demuestran que el subgénero seguía presente, pero que estaba cambiando. Es el caso de la escritora Daphne Du Maurier, cuyas novelas son consideradas góticas, siendo la más famosa *Rebecca* (1938). Catherine Spooner sugiere que “Gothic becomes, rather than the determining feature of the texts, one tool among many employed in the service of conjuring up interior terrors. These texts contain Gothic incidents, episodes, imagery, moments, traces: Gothic, we might say, haunts them” (Spooner 40). Quizá, ya no se escribían tantas novelas fieles a los estándares del gótico clásico, sin embargo, mucho del subgénero seguía presente. En este siglo se produjeron numerosos cambios en el gótico; conforme la misma humanidad se modernizaba, también la literatura. No obstante, se rescatan temas recurrentes en las

novelas góticas: “the doubleness of identity, the threat and thrill of scientific experimentation, and the violence and insanity that threatens from within and without” (Botting 167). De igual manera, durante la primera mitad del siglo XX se vivieron guerras que conformaron los nuevos horrores y terrores y que, además, representaban las nuevas amenazas. Los criminales, las guerras y las armas se convirtieron en esas amenazas que impregnaban con un miedo latente a la sociedad. Por otro lado, con ayuda de la industria del cine, el gótico clásico vivía un renacimiento, se veía y podía ser apreciado por audiencias más amplias.

Al mismo tiempo, algunos críticos sugieren que el gótico sufrió un declive en el siglo XX. Maggie Kilgour sugiere que tras dicho declive de la novela gótica surgieron dos descendientes: la novela detectivesca y las películas de terror. En este siglo se pasa de lo literario a la pantalla grande y es verdad, lo que una vez provocara leer novelas góticas, el cine lo hacía en términos visuales, surtía el mismo efecto y más inmediato. A finales de siglo, se da un resurgimiento del gótico; escritores como Angela Carter, John Banville, Stephen King y Ann Rice han logrado retomar las bases del gótico, adaptarlas o reescribirlas, manteniendo vivo al subgénero hoy en día.

1.1. Antecedentes y comienzos

Antes de comenzar a hablar de obras literarias en específico, haré un breve resumen de cómo surgió el término gótico en primera instancia. La palabra “gótico” nos remite a los godos, conocidos también como germánicos e incluso como bárbaros, quienes habitaron en el norte de Europa alrededor del siglo III d.C. Hablar del gótico también nos remite a la Edad Media, principalmente al arte, el cual aparece aproximadamente en el siglo XIII, después de las cruzadas. Dentro del arte gótico destacan la arquitectura, pintura y escultura.

La arquitectura deriva de la románica y se destaca por la altura, ya que se pensaba que entre más alta, más cerca estaría del cielo; además, las catedrales góticas, a pesar de que a través de los vitrales entraba la luz, son oscuras, creando una mezcla entre luz y oscuridad. La escultura la encontramos en fachadas, quizá las más conocidas son las gárgolas, aunque en general, las esculturas son más reales y con mayor expresión, ya que intentaban imitar los procedimientos griegos y romanos; y en cuanto a la pintura, destacan las miniaturas y el querer imitar la naturaleza. La importancia de mencionar las características del arte gótico es que en literatura, aunque no fue escrita en esos siglos, los escenarios favoritos de los autores serán precisamente lugares como monasterios, conventos o construcciones cuyas fachadas remiten al arte gótico de la Edad Media.

Aproximadamente en el siglo XVI, el arte gótico fue quedando atrás para dar comienzo al Renacimiento. De cualquier manera, hablar de arte gótico nos remite, por lo general, a lo ya mencionado: arquitectura, pintura y escultura; sin embargo, no existe una mención de la literatura, y es que fue hasta 1764 cuando se tiene el primer vestigio de lo que se conoce como novela gótica; además, es una época en la que se da un renacimiento del gótico en términos arquitectónicos. Es en este contexto cuando nace la novela de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, la cual discutiré más adelante.

A pesar de la aceptación y popularidad que tenían las primeras obras góticas, referirse a ellas con ese término hacía que no fueran apreciadas por sus valores estéticos literarios. En el siglo XVIII, denominado también “siglo de las luces”, predominaban los textos literarios basados en la razón, mientras que las novelas góticas llegaron como un vestigio del pasado: “this past was called ‘Gothic’, a general and derogatory term for the Middle Ages which conjured up ideas of barbarous customs and practices, of superstition, ignorance, extravagant fancies and natural wildness” (Botting 22). Así que era evidente que

los pensadores de la Ilustración estuvieran en contra de los textos góticos, pues en lugar de remitir a los ideales neoclásicos de orden y unidad, eran lo opuesto y usaban el término “gótico” de manera despectiva. Maggie Kilgour sugiere que “the gothic novel has often been treated also as a kind of generic missing link between the romance and the novel” (Kilgour 3), lo cual también se podría tomar como un puente entre los períodos de la Ilustración y el Romanticismo. Mientras tanto, gracias a los cambios ocurridos en el siglo XVIII (revoluciones, industrialización, avances en ciencias, urbanización, entre otras) puede decirse que “Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety” (Botting 23). Como una inevitable reacción ante los eventos de esa actualidad, la literatura gótica comenzó a tomar fuerza y, hasta cierto punto, cuestionaba las creencias de la población: acaso podría ser cierta la presencia de fuerzas sobrenaturales o había explicaciones racionales y científicas al respecto. En este punto me adelantaré un poco y diré que esta fue una manera directa para que se crearan las historias detectivescas en el siglo XIX. Lo sobrenatural se cuestionaba, dando paso al pensamiento y a la deducción.

1.2. Diferencia entre horror y terror

“You try to scream but terror takes the sound before you make it.
You start to freeze as horror looks you right between the eyes,
you're paralyzed.”

Thriller, Michael Jackson

Al pensar en literatura gótica, terror y horror son adjetivos que nos vienen a la mente de inmediato. Sin lugar a dudas, son palabras que se relacionan y que nos hacen pensar en miedo. Son emociones que, una vez más, destacan la ambivalencia del gótico: “objects of

terror and horror not only provoke repugnance, disgust and recoil, but also engage reader's interest, fascinating and attracting them" (Botting 9). La literatura gótica desde sus inicios con *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, ha hecho que ambos sentimientos sean una característica predominante, ya no sólo en los textos góticos desde el siglo XVIII, sino también hoy en día en películas, series o videos musicales.

En literatura, el terror nos hace pensar más en lo sublime, asombro o pavor, lo inmenso, incluso un miedo a lo desconocido; en el día a día puede tratarse de un miedo incontrolable. Cuando hablamos de historias o relatos, se utiliza la palabra terror y no horror; quizá se debe a que es más común en la lengua española asociar cuentos, historias o películas de "terror", y designamos "horror" para algo más. Ahora bien, el horror se trata de ir más allá, es un sentimiento más físico, una sensación más aterradora que no sólo provoca miedo, sino aversión o repulsión. En la lengua inglesa, es más común hablar de *horror stories*; es al momento de discutir sobre el tema (novelas, cuentos o películas) cuando surgen ambas palabras; éstas se usan con frecuencia como sinónimos porque son parecidas; sin embargo, debemos tener en cuenta las diferencias que existen entre ellas.

En primera instancia, explicaré a qué refiere el terror. De acuerdo con el *Oxford Dictionary*, la definición es "extreme fear"; en efecto, alude a un miedo extremo, ya sea a lo desconocido, al dolor o a la muerte, se trata de una sensación que se manifiesta ante un peligro inmediato e inevitable. Fred Botting sugiere que: "terror activates the mind and the imagination" (Botting 74). Conviene subrayar que el terror requiere precisamente de esos ejercicios. Antes que nada, está el suspenso, el cual abre paso a que la imaginación del lector se active; sin embargo, no lo previene, ni lo prepara, para lo que va a acontecer, todo ese proceso ante y durante el develamiento de "x" evento es el terror: la sensación de incertidumbre ante un peligro o amenaza inminente. De igual manera, "terror enables

escape; it allows one to delimit its effects, to distinguish and overcome the threat it manifests” (Botting 75).

En segunda instancia, si el terror es un miedo tal que activa la mente, el horror es “an intense feeling of fear, shock or disgust”, como lo define el *Oxford Dictionary*. El terror no es definido como un sentimiento, mientras que el horror sí. La diferencia recae en la intensidad del miedo y debido a que el horror se refiere más a una reacción: “it freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body” (Botting 75). Es ahí cuando el sentimiento que provoca es impactante o repugnante. Gina Wisker, por ejemplo, sugiere que: “horror [is] nurtured in the fears we have of pain and death, and in our dark fears of the unknown” (Wisker 2). La palabra clave aquí es “nurtured”, ya que apunta a que el sentimiento se alimenta de la sensación. Ambos son emociones, por llamarlos de alguna manera, que perturban. En particular, el horror se puede encontrar en el día a día, ya sea con el terrorismo, ataques suicidas, canibalismo, entre muchas otras; el horror es “a way of dramatising our hidden fears and desires through fantasy that takes the everyday that few steps further” (Wisker 1). En mi análisis de la novela *The Deadly Percheron*, de John Franklin Bardin, aludiré a que el protagonista, el Dr. Matthews, experimenta terror y horror durante casi toda la novela, sobre todo, al comparar su situación de tortura con la aplicada en los campos de concentración.¹⁵

Al comenzar a leer una novela gótica, por lo general estamos en suspenso, es decir, estamos a la espera de que algo suceda; y cuando finalmente ocurre, el primer susto nos

¹⁵ El contexto histórico en este sentido es muy importante, ya que la novela de Bardin fue publicada en 1946, justo un año después de finalizada la guerra. Hacer referencia a los campos de concentración y a lo que sucedía en ellos, era (y sigue siendo) un evento que tenía horrorizada a la población mundial en general. Era una manera de hablar de las atrocidades que los seres humanos podían ser capaces de perpetrar, sin tener que recurrir a lo sobrenatural.

provoca terror. Quedamos aterrorizados ante lo que puede ocurrir. El horror viene después, cuando la amenaza o el villano, ya hizo su primer ataque, el terror cambia a horror porque, aunque sigue provocando miedo, ahora causa repugnancia. Por ejemplo, cuando alguien mata a una persona, más que miedo, se siente repulsión; o ver un cadáver en descomposición con gusanos provoca repulsión y asco, quedamos horrorizados ante esas imágenes. Entonces, y aunque sea reiterativo, “if terror leads to an imaginative expansion of one’s sense of self, horror describes the movement of contraction and recoil... terror marks the uplifting thrill where horror distinguishes a contraction at the imminence and unavailability of the threat” (Botting 10).

En su libro *Gothic*, Fred Botting cita a Ann Radcliffe sobre la diferencia entre terror y horror y vale la pena mencionarla: “terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them” (Radcliffe en Botting 74). Siguiendo esa línea, dichos recursos literarios siempre pondrán a volar nuestra imaginación. Por consiguiente, si a través del terror se podía escapar, a través del horror, en cierta forma, se podía aniquilar a la(s) amenaza(s). Asimismo, en la literatura gótica “the presence of horror and terror came from the reappearance of figures long gone” (Botting 3). En el siglo XVIII, terror y horror se asocian a lo sobrenatural, ya sea como fantasmas del pasado o eventos sobrenaturales sin explicación. Por ejemplo, en *The Castle of Otranto*, el casco enorme y cubierto de plumas que ocasiona la muerte de Conrad causa terror no sólo en los personajes, sino también en el lector (si nos situamos en esa época, leer un pasaje como ese, aterrará a cualquier lector, sobre todo cuando se trata de algo que se rebela en contra de la razón y el pensamiento). Además, como mencioné con anterioridad, el horror viene después, ya que el descubrir que el casco pertenece a la estatua de Alonso, el antiguo heredero de Otranto, situada en la

iglesia, horroriza, puesto que provoca malestar e incertidumbre. No tienen explicación los eventos y desgracias ocurridas durante la novela. Saber diferenciar entre horror y terror es importante no sólo para el análisis de la obra de Bardin, sino para cualquier novela gótica que se nos presente.

1.3. Primeras novelas góticas: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*

En los he mencionado en varias ocasiones que la novela de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, es considerada la primera de dicho subgénero. Debido a esto, es fundamental examinarla y resaltar únicamente los elementos que marcaron los parámetros para el desarrollo del gótico, sin entrar en mayor análisis. No pretendo que este apartado parezca un resumen sólo señalando las características más relevantes, pero es crucial entender y observar cómo comenzó el gótico.

En primer lugar, cada personaje desempeña un papel importante; incluso Conrad, el hijo enfermizo de Manfred, quien representa las terribles consecuencias de las acciones de su padre. Como lo opuesto a Conrad se encuentra Theodore, quien es el heredero legítimo de Otranto y cuyo nombre e historia se explican casi al final. Él representa la fuerza y valentía que a Conrad le falta, y lo honorable, de lo que Manfred carece. La presencia de las mujeres en esta novela marcó un modelo importante para el subgénero: Hippolita, esposa de Manfred, es un personaje impresionable y totalmente devota a su esposo. Matilda, hija de ambos, es un personaje pasivo y obediente, y junto con Isabella, son las famosas damiselas en apuros. Isabella es una joven hermosa, además de ingeniosa, cuyo papel de damisela en apuros significa que deberá de ser rescatada al final. Por último, Manfred representa al villano famoso de las novelas góticas; además, personifica la ambición, virilidad, poder y astucia. La novela presenta otros tres personajes: el padre Jerome, quien

además es el padre biológico de Theodore; Frederic of Vicenza, padre de Isabella; y Bianca, sirviente de Matilda, cuyo personaje brinda cierta comicidad ante los horrores de la novela.

Es importante destacar los espacios góticos clásicos como el castillo donde se desarrolla la novela, pues remite a la Edad Media y, a su vez, es un símbolo de poder, estabilidad, defensa, protección y de herencia; es decir, de preservar un linaje para representar así permanencia. Ahora bien, el castillo, con sus largos pasillos, grandes salones, pasadizos y calabozos oscuros, constituye un laberinto del cual las damiselas en apuros no pueden salir, como si el castillo fuera una prisión para ellas. Además del castillo, está la iglesia/abadía, lugares característicos por ser desolados y donde la oscuridad predomina. La oscuridad es crucial en este tipo de literatura y podemos apreciar los contrastes que se crean. Un ejemplo es el pasaje donde Theodore ayuda a Isabella a escapar, éste se desarrolla casi en completa oscuridad, acrecentando el suspenso y el terror de ser descubiertos; sin embargo, en un momento de suma desesperación para ella, la luna decide ponerse a su favor: “a ray of moonshine streaming through a cranny of the ruin above shone directly on the lock they sought –Oh, transport! said Isabella, here is the trap-door!” (Walpole 28). La importancia de la luz simboliza esperanza para Isabella. La construcción del espacio toma aún más importancia gracias a las descripciones. Por ejemplo, mientras las de los personajes son breves, no ocurre lo mismo para los espacios. Todas las descripciones son un claro ejemplo del exceso del gótico.

Como ya mencioné en los apartados pasados, el villano se convierte en el personaje más importante de los textos. A Manfred siempre se le asocia con la rabia, por tener mal carácter y por ser aterrador. Tras la muerte de Conrad, decide casarse con Isabella, lo cual la aterra obligándola a escapar: “At those words he seized the cold hand of Isabella, who

was half-dead with fright and horror. She shrieked, and started from him. Manfred rose to pursue her; when the moon, which was now up, and gleamed in at the opposite casement, presented to his sight the plumes of the fatal helmet” (Walpole 24). En estas líneas se pueden destacar varios puntos, aparte de la evidente repulsión de ella hacia él. La presencia de la luz de la luna, una vez más, simboliza una esperanza para Isabella, ya que le da la oportunidad de huir mientras un evento sobrenatural distrae a Manfred. Lo que prosigue en la narración es un acto sobrenatural que deja perplejos y aterrados a los personajes: “the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh and heaved its breast (...) it quit its panel, and descend on the floor with grave and melancholy air (...) the vision sighed again, and made a sign to Manfred to follow him” (Walpole 24-25). No cabe duda de que los eventos sobrenaturales tienen un valor fundamental en la literatura gótica y Walpole logró aterrar a personajes y lectores. Además, la presencia de estos espectros representa el exceso, puesto que las descripciones son detalladas y provocan un sinfín de reacciones y dentro de lo sobrenatural podemos destacar el terror y lo sublime.

Por otro lado, continuando con lo sobrenatural, desde el inicio de la novela, la mención de una profecía antigua está presente: “*That the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it*” (Walpole 17).¹⁶ Ésta representa una amenaza característica del gótico y forma parte de lo sobrenatural porque la gente la toma como si fuera una profecía “divina” que, en efecto, se cumplirá. Entonces, gracias a la presencia de la profecía se da por sentado que se rompió un orden desde antes del comienzo de la novela.

¹⁶ Cursivas del texto original.

Una característica importante por señalar es que Theodore simboliza al héroe en la historia tras ayudar a Isabella, correspondiendo el amor de Matilda, y sacrificándose para salvarlas. Hacia el final de la novela nos encontramos con que el pasado regresa al presente y al final se terminará restaurando el orden: “A clap of thunder at that instant shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armour was heard behind... The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. Behold in Theodore, the true heir of Alfonso! said the vision” (Walpole 98). Toda la escena conforma lo sublime del gótico. Gracias a la explicación de cómo la familia de Manfred usurpó Otranto, se restaura por completo el orden. El villano recibe un castigo, elemento que caracterizará al gótico, en el caso de Manfred, le dan fin a su ambición por el poder y termina dedicando su vida, junto con Hippolita, en un convento.

Es una novela muy bien lograda que permitió que surgiera un subgénero literario digno de ser leído, apreciado y reconocido. Tras la publicación de la novela de Walpole, le siguieron otras que ayudaron a consolidar al subgénero. En esta ocasión sólo las mencionaré por su importancia y aportación; sin embargo, no me detendré a discutir las, ya que únicamente trataré las que competen de manera más directa con la novela *The Deadly Percheron*, de John Franklin Bardin. En el siglo XVIII destacan *The Monk* de Matthew Lewis (1796) y *The Italian* de Ann Radcliffe (1797). Ya en el siglo XIX sobresalen *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu (1872), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886), *Dracula* de Bram Stoker (1897), sin olvidar que en la primera mitad de ese siglo, Edgar Allan Poe escribió la mayoría de sus cuentos. En cuanto a la primera mitad del siglo XX cabe señalar

Seven Gothic Tales de Isak Dinesen (1934) o *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938), sólo recalcaré esas dos obras, puesto que *The Deadly Percheron* se publicó en 1946, por lo tanto entra aún en la primera mitad de siglo.

2. Literatura gótica británica del siglo XIX: Dr. Jekyll y Mr. Hyde y el concepto del *Doppelgänger*

En el capítulo pasado, las referencias iban hacia autores más específicos y el rango de obras era más limitado, me basé principalmente en Hammett y Chandler; pues en este capítulo me enfrento a un rango más amplio de autores y novelas, por lo que sólo hablaré de las que yo considero que influyen directamente en la obra de Bardin, sin menospreciar a las demás. Si me refiero a literatura gótica del siglo XIX, tendría que señalar necesariamente desde *Frankenstein* hasta *Dracula*, obras que marcaron y sentaron los parámetros de la literatura gótica clásica. La literatura gótica más destacada de dicho siglo es primordialmente británica, fue en este siglo cuando el subgénero se desarrolló y tomó fuerza para convertirse en el favorito de todos. Robert Louis Stevenson es del autor de quien hablaré y de su novela famosa: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Dicha novela adquirió mucha relevancia gracias al tema de la doble identidad o *Doppelgänger*, el cual discutiré a continuación ya que me compete para el análisis de *The Deadly Percheron*, de John Franklin Bardin.

La novela de Stevenson pertenece al gótico de la segunda mitad del siglo XIX, donde las historias se desarrollan en la urbe. En este caso se trata de Londres, haciendo énfasis en sus calles oscuras y laberínticas. Al mismo tiempo, “the story’s setting suggests a Gothic image of the city in a ‘dingy neighbourhood’ of which Jekyll’s windowless laboratory is a ruined reminder of Gothic decay.” (Botting, 139) Asimismo, como parte del

gótico de dicho siglo, se puede distinguir la presencia del mundo profesional: doctores, abogados y científicos.

El tema principal de la novela de Stevenson es el concepto de *Doppelgänger*, término que se usa en su idioma original: alemán, y que literalmente quiere decir “el doble andante”; su definición de acuerdo al *Oxford Dictionary* es “an apparition or double of a living person.” Entonces, hace alusión al doble de una persona, puede ser alguien de carne y hueso o incluso algo fantasmagórico, y que está relacionado con un mal augurio; en otras palabras, puede ser que ese doble sea la representación de un “gemelo malvado”. En el apartado de novela gótica, señalé que este tema de los dobles es muy representativo en el gótico de ese siglo. Fred Botting sugiere que los dobles refieren a “the alienation of the human subject from the culture and language... these devices increasingly destabilized the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality were no longer secure” (Botting 11-12). Lo cual es sumamente adecuado en todas las historias en las cuales se aborda este tema, sobre todo en la novela de Bardin, que explicaré más adelante. Lo relevante del *Doppelgänger* es cuestionarse la identidad, tema que a la literatura le fascina, en especial a las obras que menciono a lo largo de este capítulo. En el caso de la novela de Stevenson, el *Doppelgänger* es una misma persona que lleva una doble vida: están el doctor Henry Jekyll y el señor Edward Hyde. El propósito de éste último es sacar a la luz el lado “oscuro” del primero.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde es un buen ejemplo de que las novelas góticas dieron pie a que se desarrollaran las detectivescas y de crimen. Los crímenes cometidos en esta novela, no trascienden al punto de que el inspector ahonde en la investigación y detengan al criminal, sino que debido a la apariencia del asesino, la historia

se centra en investigar quién es, no por el lado policial, sino que curiosidad y asombro son los que llevan a Utterson a investigar a Hyde. No obstante, existe un proceso de detección, el cual es útil para entender el cruce de ambos subgéneros. Desde un principio, es curioso que nadie puede proporcionar una descripción adecuada de Hyde, sólo hay coincidencias en cuanto a las reacciones que provoca el verlo: repulsión, miedo, horror. Sin embargo, cuando Richard Enfield narra la historia de Hyde y la niña, se refiere a éste como: “It wasn’t like a man; it was like some dammed Juggernaut” (Stevenson 5). Más que un ser humano, Hyde es descrito como un monstruo, por lo que aquí se aprecia que los monstruos o presencias sobrenaturales tan características del gótico, pasan a ser seres humanos, quienes son la representación del mal en las historias, y Hyde no es la excepción. Hyde es un personaje monstruoso, el mismo Utterson “regarded at him with loathing and fear” (Stevenson 17). En este punto, es necesario citar la descripción que hace Utterson de Hyde: “Mr. Hyde was pale and dwarfish, he gave an impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile (...) The man seems hardly human!” (Stevenson 17). Dicha descripción remite a la que hace el Dr. Matthews de Eustace en la novela de Bardin *The Deadly Percheron*, y sabemos que ambos personajes son la viva personificación del mal. Además, no es coincidencia que sus nombres los representen tan acertadamente. Mientras ya discutí el significado de Eustaquio en el capítulo pasado, el nombre de Hyde dice mucho, es el lado oculto de Jekyll, lo que siempre quiso esconder; lo cual es una ambivalencia más del gótico, ya que lleva a no distinguir límites entre lo interior y exterior, el bien y el mal. En cierto sentido “Hyde is the violent return of the forces that divide reason from unreason, played across the very body of Jekyll/Hyde, resulting ultimately in the destruction of both” (Baker 168), lo cual destaca, una vez más, las ambivalencias.

Lo más importante a discutir en esta novela de Stevenson es la doble identidad o *Doppelgänger*. El Dr. Jekyll vive en esta dualidad. El primero elige convertirse en Hyde, no sólo se presenta un cambio de personalidad, sino también una transformación física. Hyde es totalmente lo opuesto de Jekyll, aunque son la misma persona, es decir, Hyde proviene de Jekyll; físicamente son completamente diferentes. El concepto del *Doppelgänger* aquí es el del gemelo malvado, en el sentido de que se da una separación física del bien y del mal, que en *The Deadly Percheron* no se da en la misma persona: el doctor Matthews es el bien y Eustace el mal. Si Jekyll decide convertirse en Hyde, el Dr. Matthews es orillado a adoptar una nueva identidad y, así como Hyde alude a esconderse, el doctor adopta el nombre más común que pudo encontrar: John Brown. En este punto de la ruptura y acogimiento de una identidad, el doctor Matthews incluso habla de su muerte: “Dr. George Matthews died this minute. John Brown is born” (Bardin 84). Evento que es similar a lo que Stevenson ya presentaba con Jekyll y Hyde, prácticamente, Jekyll muere para darle paso a Hyde. Es necesario recalcar que las razones son totalmente opuestas, Jekyll ya no es capaz de controlar el cambio y entonces permanece como Hyde; mientras que el Dr. Matthews es forzado a adoptar la identidad de John Brown porque nadie le cree. Además, la separación física en la novela de Stevenson es causada por un experimento de Jekyll, él crea una pócima para lograr dicho cambio. Por el lado científico, es un logro profesional, pero no logra controlar la situación y los cambios comienzan a ser involuntarios, provocando su fin.

Ya mencioné la transformación física de Jekyll y de Hyde, pues en *The Deadly Percheron* también se presenta, aunque no de manera tan grotesca. El Dr. Matthews, al igual que el Dr. Jekyll, es una persona exitosa, de gran reputación y cuya descripción física no toma relevancia, ni siquiera la mencionan; por ello es necesario un cambio físico cuando

se adopta la nueva identidad. La transformación de Jekyll a Hyde es bastante evidente, mientras que la del Dr. Matthews a John Brown se basa en una cicatriz que le atraviesa toda la cara, provocando un aspecto desagradable y aterrador para algunas personas. Él mismo se describe (antes de darse cuenta de que se está viendo a sí mismo), como una persona con semblante viejo, sin serlo aún y con cabello canoso, pero “what made him really fascinatingly ugly was the wide, long, angry red scar that traversed his face diagonally from one ear across the nose and down the root of the jaw at the base of his other cheek” (Bardin 91). Quizá no es tan drástico el cambio en su apariencia, sin embargo, el cambio es también interno, a partir de ese momento él acoge la identidad del desfigurado John Brown y se asume a sí mismo como “a homeless, picked up wandering” (Bardin 93).

Tanto la novela de Stevenson como la de Bardin tienen como protagonistas a doctores, quienes representan alguna ciencia, y ello trae consigo a un ser violento involucrado, un “monstruo”, por así decirlo, que es humanoide y que personifica el mal y lo criminal. Tanto Hyde como Eustace cometen asesinatos que tienen en común un enojo latente (aunque por diferentes razones) y una “insensate cruelty” (Stevenson, 25) Todos estos elementos evocan un sinnúmero de emociones, entre ellas horror y terror, además de cuestionar a la naturaleza humana. En la novela de Bardin se encuentran varios ecos de la literatura gótica siendo el concepto del *Doppelgänger* el que predomina, lo cual me llevó de inmediato a pensar en la novela de Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ya que, como he señalado, hay varias similitudes. En este apartado sólo señalé lo más notorio, sin embargo, en el análisis de la novela de Bardin, discutiré cómo Eustace también “vive” en dualidad, menos evidente, pero que en cuanto a apariencia y sentimientos, Eustace remite sin lugar a dudas a Hyde.

3. Literatura gótica estadounidense del siglo XIX: Edgar Allan Poe

Cuando se habla de literatura gótica en los Estados Unidos en el siglo XIX, es necesario incluir a Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. Aunque los dos primeros fueron grandes escritores e introdujeron el gótico a la literatura estadounidense, es indispensable centrarme únicamente en Poe. En el capítulo pasado, me referí a él como el primer escritor en marcar las pautas para la creación de la literatura detectivesca y, en esta ocasión, me referiré a él como uno de los grandes escritores de lo macabro y del gótico. A pesar de no tener una historia tan rica en Estados Unidos, ni paisajes o escenarios como los europeos; escritores como Brown, Hawthorne y Poe sí tenían otros temas que supieron aprovechar. En el caso de Poe, no sólo sus experiencias personales influyeron en la decadencia reflejada en sus personajes, sino que su acercamiento tanto con la literatura gótica clásica, como con historias de crímenes, fueron el pináculo que hizo que su obra literaria sobresaliera ante las demás. Una vez que se analiza su obra, uno de los aspectos más significativos de ellas es que Poe logró dominar “techniques of portraying criminal obsessions and mental disorders” (Riggio 516). Temas recurrentes en la mayoría de sus cuentos.

Si bien Poe fue el creador de una de las figuras detectivescas más famosas, no hay que olvidar que gran cantidad de sus historias son aterradoras y oscuras. La carrera de Poe, aunque duró pocos años, fue sumamente productiva; escribió un sinnúmero de cuentos, poemas, ensayos y crítica, además de una novela: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838). Toda su obra es conocida primordialmente como oscura, macabra, siempre asociada con el terror, incluso claustrofóbica, además de utilizar varios elementos que simbolizan ambivalencias: como los dobles, los animales, entre otros. A pesar de ser un escritor estadounidense, Poe “turned his back on specifically American settings and used,

rather, a quasi-European setting for his Gothic tales. His stories of morbid introversion employed stylized Gothic items” (Smith 113). Poe trata de alejar al lector de la realidad y lo sitúa en tiempo y espacio ajenos a él. Por ejemplo, algunas de sus historias están situadas en París en 18---, como “Murders in the Rue Morgue”, pero también rescata los lugares góticos clásicos como la gran casa en “The Fall of the House of Usher” o la escuela en “William Wilson”: “It was in a large house about three hundred years old, in a small town in England, among a great number of big trees” (Poe 7). En este sentido, la escuela representa un vestigio del gótico clásico, puesto que además está rodeada por una gran barda y junto con los árboles le dan un aspecto oscuro y de aislamiento. Más adelante ahondaré un poco más en el tema, ya que discutiré el cuento “William Wilson”, puesto que representa el gótico que considero que está presente en *The Deadly Percheron* de John Franklin Bardin.

Poe fue uno de los escritores que lidiaba perfectamente con terror y horror en sus historias, de hecho “the horror in Poe’s tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess” (Botting 120). En efecto, la mayoría de sus cuentos ejemplifican el exceso que resalta ambivalencias. Para ilustrar mejor esto, me referiré a dos cuentos: “The Fall of the House of Usher” publicada en septiembre de 1839, y “William Wilson” publicada en octubre del mismo año. El primero no lo discutiré, sólo considero crucial mencionarlo porque representa el gótico clásico, y el segundo un gótico más moderno, a pesar de estar escritos con menos de un mes de diferencia. En “The Fall of the House of Usher”, tanto el escenario como el ambiente personifican lo sombrío, lo lúgubre, la decadencia y el deterioro. Dicho cuento engloba todos los excesos del gótico en el que Poe demostró un total dominio de lo que es terror, horror, transgresiones y eventos sobrenaturales. Además, cabe resaltar que el

clima y la oscuridad están presentes de principio a fin, complementando lo ocurrido en el cuento. Sin lugar a dudas es uno de los cuentos altamente representativos del gótico y que incluso: “Poe said that he considered ‘The Fall of the House of Usher’ to be one of his finest productions” (Walker 592).

Ahora sí, en “William Wilson”, Poe enfrenta tanto al lector como al personaje, a un doble, al *alter ego* de William Wilson. En este sentido, Poe desarrolla el concepto de *Doppelgänger* como el *alter ego* y lo presenta desde la perspectiva del doble “malo”. Ruth Sullivan apunta que el tema del doble en este cuento es “a personified superego pretending mildness and reason” (Sullivan 256). Pareciera que William Wilson son dos personas, es decir, dos cuerpos físicos que se comportan y visten igual, con apariencia, nombre y fecha de nacimiento idénticos; pero con la notable diferencia de que uno (el narrador) es de carácter malo y rebelde, y el otro (el doble) es bueno y noble. Para el primer William, vivir sabiendo de la existencia del otro, le causaba intranquilidad y buscaba la forma de lastimarlo; ya que su carácter era dominante y controlador y el no poder enfrentar a su doble, lo frustraba: “All his attempts to stop me in what I wanted to do were made when no one else could see or hear us. He did not desire, as I did, to lead the other boys. He seemed only to want to hold me back” (Poe 9). En otras palabras, el *alter ego* personifica a su conciencia, pues cada vez que William (el narrador) está a punto de “portarse mal”, el doble aparece y le susurra que se detenga: lo aconseja, tal y como lo haría una conciencia.

La maldad que en ocasiones se apoderaba casi por completo de él, se frenaba cuando el doble se hacía presente. Se trata de una representación del mal contra el bien, así como del amor y el odio, ya que el doble parecía mostrar afecto por el otro, mientras que éste intentaba odiarlo, una clara ambivalencia del gótico. Desde la aparición del doble, William narrador vive con miedo, el cual incrementa hasta que intenta escapar de él: “I ran,

but I could not escape. I went from city to city, and in each one Wilson appeared... he followed me everywhere. Years passed. I went to the very ends of the earth. I ran in fear, as if running from a terrible sickness, and still he followed” (Poe 19). El terror se manifiesta de forma más profunda en este cuento, es tanto físico como psicológico. El doble lo atormenta de tal manera que la solución que William encuentra es la de enfrentarlo. La furia se apodera de él y, como castigo, Poe presenta una escena sumamente perturbadora: “I was wild with hate and anger; in my arm I felt the strength of a thousand men. In a few moments I had forced him back against the wall, and he was in my power. Quickly, wildly, I put my sword’s point again and again into his heart” (Poe 20). En toda la escena, William el doble no lucha contra el otro, como si de alguna manera se estuviera dando por vencido, para al final darle la más grande lección: “A large mirror... now stood where it had not been before. As I walked toward it in terror I saw my own form, all spotted with blood, its face white, advancing to meet me with a weak and uncertain step... It was my enemy — it was Wilson, who then stood before me in the pains of death” (Poe 21). Lo más perturbador es que el doble revela “In me you lived — and, in my death — see by this face, which is your own, how wholly, how completely, you have killed — yourself!” (Poe 21). Con esas palabras indica que el doble malo era precisamente el *Doppelgänger*, quien se apoderó por completo de la parte buena y por querer destruirlo, terminó con ambos.

En los cuentos de Poe podemos notar que el límite entre lo que es realidad y fantasía se vuelve borroso. Poe demuestra en sus obras que “doubles and mirrors are used to splendid effect” (Botting 120). Es evidente que la obra de Poe fue influencia para que Stevenson, en años posteriores, creara al Dr. Jekyll y a Hyde. Aunque es un tipo distinto de *Doppelgänger*, se aborda el terror de manera más profunda. Eric Savoy comenta que “Poe reveled in Gothic excess with a morbid abandon barely restrained by his tight formal

control” (Savoy 180). En toda la obra de Poe se puede apreciar dicho deleite en el exceso gótico, lo sobrenatural lo maneja de una manera extraordinaria, para luego dar un cambio en la trayectoria y comenzar con las historias de raciocinio.

4. Crimen y literatura gótica

Desde el comienzo de este trabajo he mencionado que la literatura detectivesca y, por ende, la de crimen y la negra, derivan de la gótica. Si bien, la literatura gótica no inventó la de crimen, sí influyó para que ésta se desarrollara. A lo largo de la tesina he señalado a Edgar Allan Poe y su obra, su aportación a la literatura detectivesca, así como su importancia en la gótica. Sin lugar a dudas, Poe es el gran puente que une ambos subgéneros, los cuales considero que se encuentran bien representados en la novela *The Deadly Percheron* de John Franklin Bardin.

Desde los cuentos de Poe en los que aparece Dupin, y aun en los que no, un tema recurrente son los crímenes, en especial asesinatos y el cargo de conciencia del culpable. No obstante, en el caso de “Murders in the Rue Morgue” (1841), es evidente que eso no ocurre con el orangután, aunque sí recae en el dueño de éste la responsabilidad y remordimiento. Años más tarde, en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), Stevenson incluye un par de crímenes en la historia y el asesinato de Sir Danvers Carew obliga al inspector Newcomen de Scotland Yard a intervenir. La investigación policial no trasciende en la historia, pero Utterson sí indaga; aunque no para acusar al culpable y que se haga justicia, sino por curiosidad y desconfianza, sobre todo tras presenciar la transformación de Jekyll a Hyde. Sin embargo, dentro de la literatura gótica, Poe y Stevenson no fueron los primeros autores en incluir crímenes en las historias. Podemos remontarnos a 1764 con *The Castle of Otranto*, ya que Walpole planteó la idea de iniciar la

novela con un asesinato, aunque no se percibe como tal, debido a que todo indica que un acto sobrenatural es “el culpable”; por lo tanto, le quita peso al hecho de que es un crimen. No obstante y a pesar de que algo sobrenatural es el causante de la muerte, inculpan a un inocente al que llaman traidor y monstruo, así que como tal, es sentenciado por Manfred.

Varios críticos coinciden en que son subgéneros relacionados y que uno proviene del otro. Por ejemplo, Mempo Giardinelli comenta que en un sentido literario estricto, tanto las novelas de Ann Radcliffe, como las de Charles Robert Maturin, las de Poe y *Dracula* de Bram Stoker, fueron las primeras novelas negras porque “se ocupan de personajes y situaciones sórdidos, terroríficos, e incluyen penumbras, profanaciones, torturas, criaturas horribles, las aberraciones más grotescas y hasta la metafísica onírica” (Giardinelli 66). Coincido con su opinión, ya que las características de la literatura gótica se pueden describir como “negras” y la palabra engloba todo: el ambiente, escenarios, oscuridad, monstruos, muertos, maldad, transgresiones, entre otras. Mientras que las novelas negras también manejan situaciones de ese tipo, lo que las diferencia es que lo sobrenatural y los aspectos religiosos ya no forman parte de los textos; dichos elementos fueron reemplazados por la razón, la deducción y la investigación. Sin embargo, una característica que sí perduró fue la de las transgresiones; en ambos subgéneros es imperativo quebrantar límites o la ley. Además, subsiste la idea de no saber qué es real y qué es irreal, locura o cordura. Se trata de dualidades típicas del gótico que permanecen en las novelas negras y que son fundamentales, al igual que la lucha para hacer justicia y restaurar el orden. Dichos elementos tan significativos en el gótico, lo son de igual manera en las novelas negras.

Catherine Spooner sugiere que en los primeros grandes escritores de literatura detectivesca, como Poe o Conan Doyle, existen vestigios del gótico y se pueden dar una gran cantidad de pruebas. Ella opina que “there are traces of Gothic in most crime

narratives, just as there are crimes in most Gothic novels” (Spooner 246). Conuerdo con su criterio, ya que, como había mencionado, desde la novela de Walpole encontramos crímenes y se debe castigar al culpable. Ahora bien, el caso de Conan Doyle en este apartado es muy interesante, debido a que las historias de Sherlock Holmes son puramente deductivas y no cabe espacio para desafiar a la razón. Sin embargo, *The Hound of the Baskervilles* (1902) es la prueba de la convivencia de ambos subgéneros. Para comenzar, es una historia protagonizada por Sherlock Holmes, quien junto con Watson investigan el caso de la muerte de Sir Charles Baskerville. Existe una “maldición” en la familia Baskerville, la cual se resume en que todos los herederos de dicha familia hallarán su fin gracias a un enorme perro. El origen de la maldición remonta a Hugo Baskerville, quien supuestamente hizo un pacto con el mal que terminó con cazar a la familia. El comienzo de esta historia, remite de inmediato a la literatura gótica por la presencia tanto de una maldición, como de una superstición. El difunto Sir Charles profesó estar aterrado ante lo que le podía ocurrir y, al descubrir el cadáver, el hallazgo de una huella enorme perteneciente a un perro abre varias interrogantes.

Sherlock Holmes no se deja engañar por supersticiones, así que como prueba de su astucia comenta: “It is evidently a case of extraordinary interest, and one which presented immense opportunities to the scientific expert” (Doyle 34). Con esto, resalta que todo tiene una explicación científica y rechaza cualquier idea sobrenatural. La historia del perro toma más relevancia en el pueblo y varias personas dicen haberlo visto: “several people had seen a creature upon the moor which corresponds with this Baskerville demon, and which could not possibly be any animal known to science. They all agreed that it was a huge creature, luminous, ghastly, and spectral” (Doyle 35). La descripción del animal remite, de igual manera, a un monstruo del gótico clásico; además, tanto la población como la familia

Baskerville vive aterrada ante la situación. Debido a esto y para probar que “light and reason won out over darkness and superstition” (Botting 8), Holmes decide alejarse para examinar el caso desde fuera, haciéndole creer a Watson y al nuevo heredero de Baskerville, Sir Henry, que él llegará después. Mientras tanto, Watson está a cargo de la investigación, pero el ambiente está dominado por cierto miedo a que el perro en verdad exista, sea el asesino y termine, de igual manera, con la vida de Sir Henry. Watson encuentra elementos que deben ser analizados por Holmes: los aullidos de lo que podría ser el perro, el personaje de Stapleton, el convicto Selden y la presencia de alguien habitando en el páramo. Para la sorpresa de Watson, Holmes es quien habita ahí y ha estado observando todo el tiempo, por lo que concluye que la historia del perro no puede ser cierta. A pesar de sus investigaciones, el perro “ataca” de nuevo, puesto que encuentran un cadáver con la ropa de Sir Henry. Holmes y su astucia confirma que Stapleton es el culpable, sobre todo tras descubrir que si muere Sir Henry, Stapleton sería el heredero directo, ya que es un Baskerville. Conan Doyle combinó la razón con la superstición en esta historia en particular y logró que la primera derrotara a la segunda. Holmes sabía que un perro no podía ser el asesino; sin embargo, no podía descartar que sí existiera uno. Tras el hallazgo de que Stapleton heredaría, todo apuntaba a que él era dueño de un perro, para que así, se pensara que la maldición era real.

En *The Hound of the Baskervilles* a pesar de que gana la razón, el “monstruo” típico del gótico, sí existe, Watson lo describe como un perro enorme, al cual “fire burst from its open mouth, its eyes glowed with a smouldering glare, its muzzle and hackles and dewlap were outlined in flickering flame” (Doyle 250). No obstante, su imagen espectral tiene explicación lógica: fósforo. Con la muerte de Stapleton, se da por terminada la maldición y se restaura el orden. Esta historia demuestra que el gótico y las historias de crimen

conviven, pero que la razón no permite que lo sobrenatural exista. Por otro lado, como precursor de Conan Doyle y antes de que se desarrollara la literatura detectivesca, en los cuentos y poemas de Poe conviven ambos subgéneros. Poe fue influencia para un sinnúmero de escritores posteriores del gótico y detectivesco; dicha influencia se resume en lo siguiente:

The various devices, styles, and subjects that Poe uses and transforms influence all of subsequent Gothic writing: the doubles, mirrors and the concern with modes of representation; the scientific transgressions of accepted limits; the play of internal and external narrations, of uncertain psychological states and uncanny events; and the location of mysteries in a criminal world to be penetrated by the incisive reason of a new hero, the detective, have become staples of the Gothic. (Botting 122-23)

A Poe le gustaba lo macabro y horrorizar a los lectores, sumergirlos en un mundo de locura donde los límites son bastante borrosos. No cabe duda de que Poe fue una influencia directa en la obra de John Franklin Bardin y las comparaciones tienen fundamento. Los temas que ambos manejan en sus historias mezclan a la perfección el gótico y lo negro. Los dobles, las transgresiones, el terror interno y psicológico, y una historia ubicada en un mundo criminal y de locura. Catherine Spooner añade con respecto a esto, que el exceso y lo sublime se ven reflejados en los crímenes y la violencia, puesto que son los que llevan al detective-héroe a restaurar el orden. Lo mencionado forma parte de los elementos presentes en *The Deadly Percheron*, de Bardin, y que Poe desarrolló en su obra. Asimismo, en la relación entre el gótico y las novelas de crimen: “scientific theories are employed to present natural sources of horror in which detection uncovers criminal rather than supernatural mysteries” (Botting 120). Por ello, es entendible que Guillermo Cabrera Infante compare a Bardin con Poe. Uno de los cambios que hizo Poe con la literatura gótica fue precisamente éste, situaba los misterios en un mundo criminal en el que el héroe de la historia era una figura detectivesca. En cierto sentido, él rompió con esta característica del gótico tradicional: no más misterios

sobrenaturales o fantásticos, y el héroe o heroína se convertía en una persona más real; mientras que los criminales eran los nuevos villanos o “monstruos”.

Por otro lado, ya había mencionado que los escenarios de la literatura gótica del siglo XX eran las ciudades, ahora “the modern city, industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption. Scientific discoveries provide the instruments of terror, and crime and the criminal mind present new threatening figures of social and individual disintegration” (Botting 114). Lo cual es un indicio más de que la literatura gótica dio paso a la de crimen. Si aplicamos la previa en cita en contexto, específicamente cuando Bardin escribió *The Deadly Percheron*, fue el período de la posguerra y tras lo ocurrido tanto en el mundo, como en Estados Unidos, la situación tenía horrorizada a la sociedad. Por ello, reitero y afirmo que esos miedos se convirtieron en crímenes, de la literatura gótica se pasó a la de crimen, por consiguiente a la negra, y la obra de Bardin es un claro ejemplo de la mezcla de ambos subgéneros que en el último apartado será analizado a profundidad.

5. *The Deadly Percheron* como novela gótica

En el capítulo anterior, analicé *The Deadly Percheron* desde la perspectiva de la novela negra, ahora es el turno de analizar que en dicha novela de Bardin también se encuentran convenciones de la literatura gótica. El gótico en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos se modernizaba y Bardin, quizá sin intención, unía los subgéneros en su primera novela. De igual manera, la presencia de psicópatas y criminales, así como la locura, comenzaban a tomar relevancia en las historias. Al tener esto en mente, es hora de analizar *The Deadly Percheron* desde la perspectiva gótica.

Comenzaré por señalar los elementos góticos presentes en la novela para luego desarrollarlos. El gótico al que me referiré es el de la primera mitad del siglo XX, en el que

las ciudades y los hospitales psiquiátricos conforman los nuevos escenarios y donde el terror predomina de manera diferente. La amenaza o monstruo¹⁷ (como me referiré también a Eustace) y el gran villano es un criminal, quien romperá el orden y desestabilizará las vidas de los personajes. Con la presencia del villano viene la del “héroe”: el doctor Matthews, cuya característica más gótica será la de ser despojado de su identidad y vivir en dualidad. El tema de los dobles en esta novela es sumamente importante, ya que no sólo discutiré el concepto de *Doppelgänger*, sino que dualidades como locura/cordura, real/irreal, bien/mal, y contrastes significativos como luz/oscuridad, están presentes a lo largo de la obra. En *The Deadly Percheron*, las dualidades y las transgresiones vienen de la mano, es decir, desde el inicio del libro con las famosas palabras de Jacob Blunt: “Doctor, I think I’m losing my mind” (Bardin 7), la frase significa el traspasar los límites de lo racional, provoca que tanto el doctor Matthews como el lector se cuestionen si la historia estará en clave realista o habitaremos el mundo de una psique(s) trastornada(s). El terror surgirá de lo interno, lo que se conoce como terror psicológico, mientras que el horror continúa remitiendo a la repulsión ante ciertas circunstancias.

En primer lugar, hablaré de los espacios. El ambiente de la novela es sumamente gótico, la historia se desarrolla en lugares reales y comunes de la ciudad de Nueva York como el hospital psiquiátrico, el cuarto pequeño en el que vive John Brown, la sala de interrogatorio de la Jefatura de policía, la cafetería donde trabaja John Brown, las mismas calles oscuras y laberínticas de la ciudad, y, por último, el parque de diversiones de Eustace. Todos ellos son recreaciones de espacios góticos, en cuyos ámbitos se concentra gran parte de la acción de la novela y los contrastes abundan. Los considero como espacios

¹⁷ La RAE indica que monstruo puede referirse a “un ser que presenta anomalías o desviaciones notables en su aspecto. Un ser fantástico que causa espanto. Persona o cosa muy fea, muy cruel y perversa. Entre otros”. Eustace es la personificación de esos significados y encaja con el nuevo monstruo del gótico del siglo XX.

góticos porque son lugares donde se pierde lo racional. Casi al inicio de la novela se da una ruptura en todos los sentidos, anunciada desde el nombre del cuarto capítulo: “Non Compos Mentis”, que en español refiere a perder la razón. El doctor despierta en un hospital psiquiátrico, donde se revela uno de los temas más importantes: el cambio de identidad. Mientras todo parece ser oscuridad en la vida del doctor, afuera el sol brilla con fuerza, lo cual resalta el contraste. De igual manera, el terror se manifiesta: “An irrational fear, I told myself. I knew who I was, didn’t I?” (Bardin 73). El Dr. Matthews comienza a dudar de sí mismo, incluso es diagnosticado con “amnesia, with posible paranoid tendencies” (Bardin 76). La estancia en el hospital representa el exceso: el miedo extremo de intentar probar su identidad y enfrentarse con la locura, tener la capacidad de afrontarlo y crear una nueva persona. Por otro lado, la cafetería donde trabaja el doctor como John Brown pertenece a este nuevo gótico, debido más que nada al ambiente y a los personajes que asisten ahí. Durante el día, la clientela es “normal”: familias, adolescentes, etcétera; pero “after ten o’clock the character of the clientele changed radically. It was at this hour that the carnival people began to appear” (Bardin 102). El doctor incluso cataloga a esta gente carnavalesca por grupos: “the drifters, the artists and the characters” (Bardin 102-104). El doctor trabaja ahí como John Brown, sin embargo, su papel de psiquiatra sigue dominando, ya que disfruta de analizar a esos grupos y los cataloga como snobs, pseudointelectuales y raros. En el grupo de “the characters” conoce a Sonia, quien será su amante y compañera en el proceso de la búsqueda de la verdad. El ambiente de la cafetería es otro pequeño mundo de locura, en el que pareciera que por las noches se salen por completo de la realidad. Como parte del escenario gótico, mencionaré las calles de Coney Island, donde el terror invade al doctor: “except for the main stem, Coney Island streets are dark at nights –and in 1944 they were doubly dark because of the blackout. Still the moon supplied a neon light of its own...

Then, all of a sudden, I was afraid” (Bardin 111). Tras pasar frente a un parque de diversiones, el doctor Matthews se percata de que alguien lo sigue y el terror ante un posible peligro lo invade: “I was childishly panic-stricken. I experienced an irrational attack of terror” (Bardin 112). En efecto, antes de cerciorarse de quién lo seguía, su reacción es saltar ante un automóvil.

Los lugares que he mencionado hasta ahora contienen varios elementos góticos, desde contrastes, dualidades, terror, entre otras; pero el último lugar que referiré es el más importante. El parque de diversiones, que mencioné arriba, pertenece a Eustace y el doctor acude ahí en dos ocasiones, mientras que en una tercera es cuando pasa frente a éste (lo dicho en el párrafo anterior). Por ahora sólo trataré con la descripción del lugar y lo que representa, ya que más adelante, cuando analice a Eustace, discutiré de nuevo el lugar. En el epílogo, el doctor narra lo ocurrido: “It was pitch dark. I stood still until my eyes became accustomed to the blackness. My heart pounded against my ribs as I saw the only way to go was along a steep, narrow, twisting passageway... somewhere inside lurked a murderer.” (Bardin 291). Durante la narración en este pasaje, el doctor hace especial énfasis en la oscuridad y se percibe suspenso y terror inminente ante el descubrimiento del asesino. A su vez, la descripción remite a los pasadizos y calabozos del gótico clásico. Por último, dicho lugar es aún más significativo, ya que ahí se devela toda la verdad, el bien termina con el mal y se restaura el orden.

En cuanto a personajes, en la novela de Bardin no encontramos fuerzas sobrenaturales, pero sí a un villano que encaja en la definición de “monstruo”. Me refiero a Eustace, quien, como ya he mencionado desde el capítulo anterior, es el personaje más complejo, ya que es la personificación del mal. Por un lado, sus intenciones son viles, es un asesino a sangre fría que se deja llevar por las debilidades humanas; y por el otro lado, es

un “monstruo”. Me refiero a Eustace de esta manera no sólo por ser un criminal, sino porque físicamente es un personaje monstruoso. En primera instancia, vive, o hace creer, que vive en dualidad porque es Eustace y también Felix Mather. Al presentarse como este último parece ser una persona normal (sin olvidar que es un enano), que viste y se comporta de manera adecuada. Sin embargo, como Eustace es “a midget scarcely more than three feet high. He had on a bottle-green velvet jacket, a tattersall waistcoat and mauve broadcloth trousers” (Bardin 40). Al principio de la novela, el doctor ve una fotografía de su paciente Jacob Blunt de niño, con un “amigo” a quien describe como “a small boy dressed in a dirty sailor’s suit, yet his face was uglier than I have ever seen on a child other than a cretin. It was an ugliness you would expect to find in a man of forty or more, not a young boy” (Bardin 20). Es hasta el final de la novela cuando se descubre que ese niño era Eustace y reaparece con la misma vestimenta llamativa del principio. Su monstruosidad es tanto interna como externa y ambas causan horror. Además su risa y su voz son características por ser muy agudas, casi chillonas. Él mismo sabe que es repulsivo: “he [his father] rejected me because my face and body revolted him, because he could not stand the sight of me! Why should Jacob be straight, handsome, tall, while I was a dwarf? Why should Frances be beautiful, while I was loathsome and frightening?” (Bardin 295). Debido a su apariencia, siempre fue rechazado y utilizado como personaje de circo, de ahí que aprendió a tener puntería con cuchillos y gracias a todo su pasado, decide convertirse en criminal. Asimismo, “anatomical, physiological and psychological theories were brought to bear on identifications of criminal types, those genetically determined to be degenerate and deviant” (Botting 137). Una vez más, todo apunta a que Eustace estaba destinado a ser un villano gótico.

Eustace también personifica la burla y la sátira hacia él mismo, ya que no sólo le juega bromas de muy mal gusto a Jacob y al doctor, sino a la gente en general, con ese parque de diversiones que adquiere: “Every summer I sit up here, high above everyone else, looking down at all the fools who come in here, playing tricks on them... I scare them, bedevil them, make them even more ridiculous than they seem to think I am...” (Bardin 297). Por otro lado, él mismo se satiriza con el uso de los percherones: “I like percherons... they’re so big and powerful, just the opposite of me” (Bardin 301). En esta ocasión el percherón se analizará de manera diferente. En el capítulo pasado, el percherón simbolizaba la firma del asesino, aunque también mencioné que era una sátira hacia el mismo Eustace. Pues bien, en este análisis el animal sigue haciendo referencia a una burla, por ello, debo hacer énfasis en el tamaño del percherón y en el de Eustace. Una vez más existe un contraste y no es cualquiera, la imagen que esto representa es perturbadora y un tanto sarcástica, debido a la burla que simboliza. Por un lado, el percherón es un tipo de caballo enorme que destaca por su belleza, y por el otro lado, tenemos a un enano que tiene una apariencia desagradable; como el mismo Eustace dice: son totalmente lo opuesto. El percherón me remite al perro enorme del cuento *The Hound of the Baskervilles* de Conan Doyle, ambos están asociados a la muerte; de ahí que el percherón sea *deadly*. Por otro lado, si pensamos en los animales en los cuentos de Edgar Allan Poe, el orangután en “Murders in the Rue Morgue” sí es el asesino, mientras que el cuervo y el gato negro son más como un recordatorio, un símbolo de melancolía e irracionalidad. Por ello, puedo concluir que Poe usaba a los animales para deshumanizar al hombre en el sentido de que asesinar es un acto inhumano. En el caso de la novela de Bardin, Eustace satiriza el uso del animal, así que reitero: elige un percherón por ser lo opuesto a él, y hacia el final de la

novela, sabemos que le divierte y disfruta hacer el mal a otras personas, además claro, de venganza y odio.

En *The Deadly Percheron*, el protagonista se ve envuelto en un problema a tal grado que pierde su identidad; incluso, puede decirse que es un asesinato más en la novela, ya que existe un cadáver con la ropa y tarjetas del Dr. Matthews, pero que, evidentemente, no se trata de él. Al sufrir esta transgresión y despertar en un hospital psiquiátrico, su historia la consideran como un caso típico de paranoia y esquizofrenia. En ese momento, el mismo doctor decide “matar” a George Matthews para que nazca (y acepte a) John Brown. En el segundo apartado de este capítulo discutí *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, y comencé a abordar el tema del *Doppelgänger*. Señalé que se trata de una persona que lleva una “doble vida” tanto en la novela de Stevenson, como en la de Bardin. En ese mismo apartado, cité el momento en el cual el doctor mata a George Matthews para dar vida a John Brown. De igual manera, comenté que a diferencia de Jekyll, quien decide convertirse en Hyde, el doctor se ve obligado a adoptar la identidad de John Brown. En el hospital, le hacen creer que George Matthews está muerto y el no poder recordar cómo llegó ahí, lo orilla a dudar de su sanidad. Durante el desarrollo de la novela, él vive en dualidad, tiene un pasado que no puede recordar y vive un presente que no quisiera que exista. Además, es de suma importancia recalcar que el doctor George Matthews era un psiquiatra exitoso, y ahora John Brown era un don nadie monstruoso: “this disfigurement soon stood in my mind as a symbol of my new identity. I was John Brown, and as John Brown I had a scar that ran from my ear across my face diagonally. It was a strangely satisfying attribute... I knew that being proud of a defect was a defense, a stepping-stone to neurosis, but I did not care” (Bardin 98). En esas líneas se observa cómo asume la identidad de John Brown y, al mismo tiempo, la parte psicoanalítica perdura. El doctor está

consciente de que vive como dos personas y logra manejar la situación de manera extraordinaria, ya que hasta la segunda aparición de Eustace, se ve forzado a revelar a Sonia quién es en realidad. El tema del doble que Bardin explora en la novela también remite a una transgresión: no es fácil tanto para los personajes, como para el lector, distinguir qué es realidad; por ello, es obligatoria la búsqueda de la verdad.

Las transgresiones forman una parte importante de la literatura gótica y en la novela de Bardin apreciamos un claro ejemplo. Desde el desdoblamiento de la identidad, así como los crímenes, hasta los períodos de amnesia del doctor Matthews, son ejemplos de transgresiones. Además, el pasado cazando al presente que tiene que regresar para poder enfrentarlo e intentar recordar, conforman más elementos góticos que aterrizan al doctor. En dichos períodos de amnesia, existe información oculta y crucial para determinar el por qué de todo; y ahora es necesario recalcar que cada vez que el doctor está a punto de recordar algo, una sensación de terror lo invade. No obstante, no es el único personaje que vive aterrizado, Nan Bulkely (amiga de Jacob Blunt y víctima de Eustace) le tiene pavor al monstruo de la novela. El papel de las mujeres en esta novela cobra menos relevancia; sin embargo, Nan Bulkely representa a la damisela en apuros del gótico clásico. Su participación, a pesar de ser importante, es secundaria; ya que lo que conocemos de ella es a través de los recuerdos del Dr. Matthews. No olvidemos que el doctor estuvo secuestrado un tiempo antes de despertar en el hospital. Cuando éste comienza a recordar, descubrimos que Nan no sólo era cómplice del secuestro, sino que también era prisionera y víctima de alguien, puesto que aún se desconoce que Eustace es el criminal. No obstante, muere tras no poder escapar del villano. En la novela existen dos mujeres más, Sara y Sonia; la primera, esposa del doctor; la segunda, pareja de él como John Brown. Ellas demuestran ser

lo contrario a la damisela en apuros, ya que ambas demuestran fortaleza, ayudan al doctor en sus investigaciones y cada una pertenece a una identidad de él.

Una de las cualidades de *The Deadly Percheron* es que el suspenso está presente en todo momento, y en pasajes selectos destacamos tanto terror como horror. En primer lugar, en el hospital psiquiátrico cuando el doctor Matthews descubre que lo consideran completamente loco, decide elaborar una mentira que logre convencer a los doctores de lo contrario; por lo tanto, se ve envuelto en un sentimiento bastante perturbador: “It was terrifyingly easy for me to believe that the past that I remembered was unreal” (Bardin 79). Asimismo, cada vez que estaba cerca de recordar algo sentía un miedo extremo; al igual que en las novelas góticas de los siglos pasados, antes de que ocurra determinada acción, ese miedo es lo que se conoce como terror. Antes de ser atacado y antes de recordar, el doctor experimenta dicho miedo. El terror también es psicológico, puesto que el doctor se enfrenta a problemas mayores, como lidiar con la elaboración de la identidad de otra persona.

Por otro lado, la novela también nos enfrenta a sensaciones de horror. Como ya mencioné en apartados anteriores, el horror remite más a la repulsión y esto remite a la descripción física de John Brown. Él mismo se dice “horribly disfigured man” (Bardin 91) tras ver su cara por primera vez desde que salió del hospital. El cambio le causó tal impresión, que no podía aceptar que ese era su rostro, “I was soon forced to admit that the horribly mutilated face I had been staring at was my own” (Bardin 92). Debido a la cicatriz que abarcaba toda su cara, las personas lo veían con repugnancia, él mismo se veía así y era evidente que se horrorizaba no sólo al verse, sino ante los hechos: una vez más el ¿por qué a mí? De igual forma, reitero que Eustace horroriza tanto a los personajes como al lector, no sólo por sus acciones, sino también por su apariencia.

Como un aspecto adicional, la locura es uno de los temas predilectos del gótico del siglo XX. En el capítulo anterior comencé a abordar el tema y en este apartado lo retomaré. La locura en *The Deadly Percheron*, en primera instancia, se ve reflejada en comprobar que los *leprechauns* de los que Jacob habla, en verdad existan. En segundo lugar, el desdoblamiento de la identidad del doctor Matthews, puesto que, debido a la amnesia, el mundo en el que despierta y vive como John Brown es un ámbito distorsionado: todo parece ser incierto, como un sueño, y tiene que aprender a vivir así. Por último están los motivos de Eustace para sus actos criminales; pues son un claro ejemplo de desequilibrio mental: una obsesión irracional que lo lleva a matar. Ya mencioné que Bardin estaba familiarizado con enfermedades mentales, son temas recurrentes en sus obras y *The Deadly Percheron* no es la excepción. En la novela no sólo se pierde la cordura, también el honor, la identidad y el orden. Asimismo, en la novela están presentes las dualidades características del gótico “good depends on evil, light on dark, reason on irrationality, in order to define limits” (Botting 9). Lo cual será comprobado al final de la novela, pues el doctor Matthews se convierte en el héroe. Él logra restablecer el orden social, moral y psicológico, así como hacer justicia y sacar a la luz la verdad. Desestabilizar la situación y rebelarse en contra de las reglas, merece un castigo; en este caso, una vez más, el héroe sale victorioso (aunque a costa de mucho) y el villano muere: “the gothic villain is frequently an example of the modern materialistic individual taken to an extreme, at which he becomes an egotistical and willful threat to social unity and order” (Kilgour 12). Por lo tanto, Eustace personifica al típico villano gótico contemporáneo.

Para concluir, John Franklin Bardin no sólo crea suspenso, ya que la mayoría de los pasajes en los que el Dr. Matthews narra lo ocurrido están llenos de contrastes, miedo, intriga, incertidumbre, dolor y desesperación. Todos los elementos discutidos me llevan a

afirmar que *The Deadly Percheron* también pertenece a la tradición gótica, la novela está llena de dualidades, todo se relaciona con rebasar o no límites, se puede hablar del concepto del *Doppelgänger*, gracias a la pérdida o división de identidad del protagonista, sin olvidar todo lo que Eustace engloba. Esta novela ejemplifica la convivencia de los subgéneros negro y gótico y cómo el primero deriva del último. En su siguiente novela, *The Last of Philip Banter* (1947), Bardin incorpora de nuevo al doctor George Matthews en su papel de psiquiatra, quien tras su colaboración con el teniente Anderson en el caso de los asesinatos de la novela anterior, es famoso en Nueva York y mantiene contacto con un amigo de la universidad: Philip Banter. En esta segunda novela, el doctor tiene pocas apariciones; sin embargo, en el epílogo, ayuda, de igual manera, a encontrar al culpable de la muerte de Banter, quien es el mismo que, estratégicamente, intenta hacer que pierda la razón. Tanto *The Last of Philip Banter* como *Devil Take the Blue-Tail Fly* (1948), están más encaminadas hacia el subgénero negro y, quizá ésta última, pertenezca por completo al subgénero thriller. Las tres novelas más famosas y representativas de Bardin contienen un poco de varios subgéneros literarios, en esta ocasión, sólo me enfoqué en su primera obra, *The Deadly Percheron*, y confío en que sirva para que las miradas se dirijan hacia el texto y el autor.

Conclusión

A lo largo de la tesina discutí lo que conocemos tanto por novela gótica, como por negra, partiendo desde la policial. Mi intención ha sido enfatizar que son subgéneros literarios que van de la mano uno del otro, desde el surgimiento del gótico en el siglo XVIII y hasta nuestros días. La novela de John Franklin Bardin, *The Deadly Percheron*, forma parte del desarrollo de ambos subgéneros a principios del siglo XX, cuando las novelas negras eran las nuevas novelas góticas; Giardinelli opina de igual manera que “la novela policial moderna se inscribe en las inmediaciones del horror y el espanto porque es el género gótico del siglo XX” (Giardinelli 78). Al inicio de la tesina, comenté que Julian Symons opinaba que Bardin se había adelantado a su tiempo y comparto por completo su opinión; ya que en 1946, las novelas negras eran más apegadas al modelo propuesto por Hammett y Chandler y, aunque en *The Deadly Percheron* encontramos ese modelo, Bardin desarrolla a mayor profundidad el suspenso y la incorporación de la locura en su obra prima. En las novelas de Hammett y Chandler el suspenso está presente y en algunas novelas existen menciones de personajes que sufren algún tipo de enfermedad mental; sin embargo, no profundizan con respecto a esta última.

Varios críticos coinciden en que la exploración de estos temas es lograda por Patricia Highsmith, quien comienza a publicar novelas a partir de 1950. Mientras Raymond Chandler continuaba escribiendo novelas y Patricia Highsmith comenzaba su carrera literaria, la obra de John Franklin Bardin no tuvo la relevancia merecida. Yo opino que él plantó la idea para que Patricia Highsmith desarrollara otro subgénero literario relacionado con la novela negra y con la gótica: el thriller. Quizá es muy atrevido de mi parte hacer dicha afirmación, pero tras leer las tres novelas más importantes de Bardin, encontré argumentos suficientes que pueden servir como pruebas de que él exploró ese territorio

antes que ella. Con respecto a esto, Mempo Giardinelli incluye al thriller como una subclasificación de la novela negra y lo describe como novelas que “buscan provocar emociones fuertes. Su clave narrativa es el suspenso y la expectación de algo terrible que inexorablemente va a suceder; suelen ser efectistas, recurren a golpes bajos, se desinteresan de la verosimilitud y, en muchos casos, por ser textos de horror, son literatura negra en sentido gótico antes que policial” (Giardinelli 53). Gracias a dicha definición, *The Deadly Percheron* cumpliría con algunas características; sin embargo, yo considero que su objetivo no sólo es provocar emociones fuertes y mucho menos recurrir a “golpes bajos”. Sí, es una novela llena de suspenso, pero va más allá. Debido a esto, concuerdo con Julian Symons y la idea de que la novela de Bardin se adelantó a su tiempo.

Por otro lado, también como novela gótica puedo sostener la opinión de Symons. De igual manera, en la primera mitad del siglo XX destacan pocas novelas góticas, puesto que, como comenté anteriormente, se pasó de la literatura al cine, y es hasta finales de siglo que escritores como Angela Carter, John Banville, Anne Rice o Stephen King, retoman las novelas góticas. Así que, una vez más Bardin se adelantó a su tiempo escribiendo una nueva novela gótica a mitad de siglo, siguiendo la tradición de Stevenson en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ya que éste introducía el mundo criminal en su novela y Bardin perfeccionó la convivencia de ambos subgéneros en *The Deadly Percheron*; algo que en 1946 aún no se percibía, pues como ya mencioné, se fusionaban elementos de la novela negra que trajeron como resultado el thriller. Si consideramos que las novelas tanto negras como góticas de la época en la que escribió Bardin eran sencillas de identificar, su primera novela no es tan fácil de describir. La novela contiene elementos de varios subgéneros, es por esto que en este trabajo la tomé como híbrida y presenté cómo conviven éstos en *The Deadly Percheron*.

Es innegable que en el actual siglo XXI dichos subgéneros siguen presentes, con los cambios necesarios, pues se trata de ir creciendo conforme pasa el tiempo y aun así, desde mediados del siglo XX, tanto el cine como la televisión han ayudado a preservarlos. Existen una gran cantidad de producciones y algunas toman personajes del gótico clásico para convertirlos en programas de entretenimiento e incluyen algo de comedia. Un ejemplo son las series *The Addams Family* y *The Munsters* emitidas por primera vez en 1964. Ambas comparten que se trata de familias que gustan de vivir en casas viejas, grandes y decadentes, como un escenario del gótico clásico, también presentan personajes diferentes a lo considerado “normal”: el tío “cosa”, Largo, Herman Munster (quien es prácticamente el monstruo de Víctor Frankenstein), el abuelo Drácula, entre otros. Asimismo, el gótico también se adaptó para un público infantil con caricaturas como *Scooby Doo* (1969)¹⁸, la cual combina, de igual forma, tanto el detectivesco como el gótico; entre otras. Por otro lado, en cine destacan un sinnúmero de adaptaciones de las novelas *Dracula*, *Frankenstein* y varias novelas góticas más. A su vez, el nuevo cine de terror ha gustado de adaptar las novelas de Stephen King como *The Shining* (1980) o *It* (1990)¹⁹, incluso, ya se dio a conocer una nueva versión de la película del payaso que se estrenará a finales de 2017. El gótico no sólo se vio reflejado en la industria del cine, sino también en la música. En 1982, Michael Jackson sorprendió al mundo con el estreno de su video musical *Thriller*, que, a pesar de que sea inverosímil ver muertos y zombies bailando, en esa época causó revuelo no sólo por la excelente coreografía, sino por la realización de un cortometraje gótico. Es decir, en el video se ven caracterizados varios elementos góticos: el cementerio, la oscuridad, terror, horror, la damisela en apuros, entre otros. Sin lugar a dudas, *Thriller* se

¹⁸ Año en el que se emitió por primera vez.

¹⁹ Es el año de estreno de las películas, no de la publicación de las obras literarias.

convirtió en uno de los videos más icónicos en la industria musical y demuestra que el subgénero seguía presente y con mucha fuerza. Asimismo, en 1991, la serie *Are You Afraid of the Dark?* se emitió por primera vez y su éxito fue tal, que duró nueve años al aire. De igual manera, en el mismo año, la adaptación de la novela de Thomas Harris llegaba al cine: *The Silence of the Lambs* y representaba la fusión de los subgéneros gótico y de crimen.

Desde la publicación de la serie protagonizada por Hannibal Lecter, se puede percibir una convivencia de los subgéneros gótico y de crimen que remiten a la novela de Bardin. Brian Baker hace especial énfasis en que Hannibal Lecter es uno de los monstruos más memorables del siglo XX y comenta que la novela *The Silence of the Lambs* (1988) es considerada híbrida puesto que involucra más de un subgénero literario. Curiosamente, se trata de los mismos subgéneros presentes en *The Deadly Percheron*, de John Franklin Bardin. Incluso puedo relacionar al Dr. Hannibal Lecter tanto con el Dr. George Matthews (ya que ambos son psiquiatras y gracias a sus conocimientos logran encontrar al asesino), como con Eustace (puesto que ambos son monstruos y sus nombres dicen mucho de ellos, en este caso Hannibal, remite a *cannibal*, tanto en inglés como en español, lo cual describe a la perfección al personaje).

En cuanto a la novela detectivesca y la criminal, desde la aparición de los cuentos de Sherlock Holmes, este tipo de literatura ha sido muy popular y, una vez más, la industria del cine eligió cuentos y novelas del subgénero para hacerlas visuales. Así como hay varias películas de Sherlock Holmes y de crímenes en general, son más abundantes las series televisivas. En la actualidad, series como *Law and Order* (y sus variantes), *CSI*, *NCIS*, *Sherlock*, *Elementary*, *Bates Motel*, entre muchas más, están inspiradas en la literatura detectivesca y de crimen. *Bates Motel* es una adaptación de *Psycho* de Alfred Hitchcock,

quien fue el director predilecto para adaptar novelas negras al cine; incluso Raymond Chandler trabajó con él. El panorama es muy amplio, pero quisiera hacer especial mención a una serie de la cadena HBO, *True Detective*, centrándome únicamente en la primera temporada, la cual se estrenó en 2014. Antes de comenzar la tesina, las lecturas en específico sobre novela negra, me remitieron de inmediato a dicha serie. Yo considero que *True Detective* es una serie puramente *noir*; tras ver el primer capítulo comprendí por completo el por qué Thomas De Quincey tituló su ensayo “On Murder Considered as one of the Fine Arts”. Todo en la serie me remite a mis lecturas previas, incluyendo las novelas de Hammett, Chandler y Bardin: la ambientación, el caso, la investigación, el detective *hard-boiled*, la presencia del alcohol y del cigarrillo, los asesinatos, y más. No pretendo que este comentario parezca comercial o propaganda, sino que me pareció que la serie representa a la perfección lo *noir* en la actualidad.

Retomando los aspectos literarios, al principio de la tesina mencioné que a Bardin suelen compararlo con Poe o con Hammett y dichas comparaciones tienen fundamento. Considero que la obra de Dashiell Hammett influyó sobre la de Bardin y ello se aprecia no sólo en *The Deadly Percheron*, sino también en las dos novelas posteriores. Los elementos típicos de la novela negra están presentes en la obra prima de Bardin. John S. Whitley comenta con respecto a esto:

Hammett can also be related to the extraordinary crime novels of John Franklin Bardin whose Forties' writings..., see crime as a shadow world paralleling and commenting on the real world and whose central characters can never be sure whether they are the victims of conspiracies or the perpetrators of crimes during periodic bouts of insanity. Behind both these writers, of course, lies the Gothic novel, an earlier form of popular literature which responded to a period of intense social, political and cultural change by creating crude but effective plot recurrences such as haunted castles, curses from the past, nightmares and alter-egos to validate the promptings of non-reason, to uphold the power of intuitive perceptions and the freedom of a passionate imagination. (Whitley 447-448)

Buscar bibliografía acerca de Bardin fue problemático, sin embargo, la cita de Whitley fue la única y más acertada para los fines de este trabajo. Whitley no compara a Bardin con Hammett como tal, pero sí da crédito a lo extraordinarias que son las obras de Bardin. Además, menciona que el gótico está presente en ambos autores, y el objetivo de este trabajo era ése, demostrar la convivencia de esos subgéneros literarios en la que consideré novela híbrida, *The Deadly Percheron*, de John Franklin Bardin. No obstante, él es un autor cuya obra remite indudablemente a la de Edgar Allan Poe, figura puente que une los dos capítulos de la tesina, puesto que él desarrolló ambos subgéneros. Tanto Poe, como Bardin, abordaron e incorporaron los horrores góticos, el uso de animales, el doble, lo policial, entre otras cosas, además de que plasmaron su particular interés por la locura en sus obras. Quizá una novela como *The Deadly Percheron* no era la más adecuada para leerse en 1946 por la brutalidad de los temas, pero ahora tenemos la oportunidad de admirar lo que logró Bardin en ese período tan difícil de la posguerra y con grandes influencias tanto del gótico como de lo negro. Para concluir, cito a Héctor Malverde, pues él denomina a Bardin y estoy de acuerdo con su juicio: “el maestro indiscutible de la pesadilla y una de las plumas más insólitas y asombrosas que han producido las letras norteamericanas” (Malverde 181).

Obras citadas

- Baker, Brian. "Gothic Masculinities". *The Routledge Companion to Gothic*. Spooner, Catherine, McEvoy, Emma, eds. Nueva York: Routledge, 2007. pp. 164- 173. Impreso.
- Bardin, John Franklin. *The Deadly Percheron*. Nueva York: Diversion Books, 2014. (ebook)
- Bardin, John Franklin. Página web oficial.
<<http://www.johnfranklinbardin.com/sbiblo.html>> 25 de febrero de 2016.
- Black, Joel. "Crime Fiction and the Literary Canon". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka, Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 76-89. Impreso.
- Boileau- Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 1968. Impreso.
- Botting, Fred. *Gothic*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision*. Nueva York: Continuum, 2002. Impreso.
- Cawelti, John G. "The Literature of Mystery: Some Reconsiderations". *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004. pp. 328-356. Impreso.
- Cerezo, Iván Martín. "Breve urbanización del género policiaco". *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*. Escribà, Alex Martín, Sánchez Zapatero, Javier, eds. España: Montesinos, 2009. pp. 23-39. Impreso.
- Chandler, Raymond. *Farewell, My Lovely*. Vintage Books, 1992. (ebook)
- The Big Sleep*. Nueva York: Penguin Books, 2005. Impreso.
- The Simple Art of Murder*. (PDF en línea)
<<http://teuwissen.ch/tirez/wp-content/uploads/2012/11/The-Art-of-Murder-v6.0.pdf>> 11 de marzo de 2016.
- Collins, Wilkie. *The Moonstone*. JH3 Electronic Edition, 2003. (PDF en línea)
<<http://www.jh3.com/ebooks/moonstone.pdf>> 12 de mayo de 2016.
- Constantino, Julia. "Sir P. I. and the Hard Boiled Knight". *Anuario de Letras Modernas*.

- Vol. 6. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996. pp. 11-27. Impreso.
- Davenport, Gary. "American 'Noir' Fiction: Of Three Decades". *The Sewanee Review*.
Vol. 107, No. 1. John Hopkins University Press. 1980. pp. 126-133.
< <http://www.jstor.org/stable/27548647>> 11 de marzo de 2016.
- Doyle, Arthur Conan. *The Hound of the Baskervilles*. (PDF en línea)
< http://www.hollingworthmoss.co.uk/assets/the_hound_of_the_baskervilles_hm.pdf> 9 de mayo de 2016.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996. Impreso.
- Hall, JasmineYong. "Dashiell Hammett (1894-1961)". *A Companion to Crime Fiction*.
Rzepka, Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 450-461.
Impreso.
- Hammett, Dashiell. *Red Harvest*. Orion, 1992. (ebook)
- Horsley, Lee. *The Noir Thriller*. Nueva York: Palgrave, 2001. Impreso.
- Keating, H.R.F. *Escribir novela negra*. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.
- Kilgour, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Nueva York: Routledge, 1995. Impreso.
- Knight, Stephen. *Crime Fiction 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. Nueva York:
Palgrave MacMillan, 2004. Impreso.
- Malverde, Héctor. "Médicos, forenses y otros admirables intrusos". *Guía de la novela negra*. Madrid: Errata naturae, 2010. pp. 181-182. Impreso.
- Merivale, Patricia. "Postmodern and Metaphysical Detection". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka, Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 308-320. Impreso.
- Oxford Dictionary*. Oxford University Press. Página web oficial.
< <https://www.oxforddictionaries.com/>> 17 de julio de 2016.
- Palmer, Jerry. *La novela de misterio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher*. iBook Store, Public Domain (ebook)

-----*The Murders in the Rue Morgue*. (PDF en línea)

<<http://matthewpearl.com/assets/final.draft.murders.pdf>> 26 de febrero de 2016.

-----*William Wilson*. (PDF en línea)

<https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/the_story_of_william_wilson.pdf> 28 de junio de 2016.

Pyrhönen, Heta. "Criticism and Theory". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka, Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 43-56. Impreso.

Riggio, Thomas P. "American Gothic: Poe and an American Tragedy". *American Literature*. Vol. 49, No. 4. Duke University Press. 1978. pp. 515-532

<<http://www.jstor.org/stable/2924771>> 8 de junio de 2016.

Santaulària, Isabel. "Un estudio en negro. La ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes a la actualidad". *Género y cultura popular*. Barcelona: Ediciones UAB, 2008. pp. 65-100. Impreso.

Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hogle, Jerrold E. Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 167-188. Impreso.

Silet, Charles L.P. "Crime Noir". *Mystery and Suspense Writers. The Literature of Crime, Detection and Espionage*. Winks, Robin W., Carrigan, Maureen, eds. Vol. 2. Nueva York: MacMillan, 1998. pp. 1009-1027. Impreso.

Simpson, Philip. "Noir and the Psychological Thriller". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka, Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 187-197. Impreso.

Smith, Allan Lloyd. "Nineteenth- Century American Gothic". *A Companion to the Gothic*. Punter, David, ed. USA: Blackwell Publishers, 2000. pp. 109-121. Impreso.

Spooner, Catherine. "Crime and the Gothic". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka, Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 245-257. Impreso.

Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. iBook Store.

Public Domain. (ebook)

Sullivan, Ruth. "William Wilson's Double". *Studies in Romanticism*. Vol. 15, No. 2, Boston University. 1976. pp. 253-263.

<<http://www.jstor.org/stable/25600010>> 3 de julio de 2016.

Todorov, Tzvetan. "Tipología de la novela policial". (PDF en línea)

<<https://corehi.files.wordpress.com/2015/12/tdln.pdf>> 12 de abril de 2016.

Walker, I. M. "'The Legitimate Sources' of Terror in 'The Fall of the House of Usher'".

The Modern Language Review. Vol. 61. No. 4 Modern Humanities Research Association. 1966. pp. 585-592.

<<http://www.jstor.org/stable/3724024>> 3 de julio de 2016.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Londres: Penguin Books, 2001. Impreso.

Whitley, John S. "Stirring Things Up: Dashiell Hammett's Continental Op". *Journal of American Studies*. Vol. 14. No. 3. Cambridge University Press. 1980. pp. 443-455.

<<http://www.jstor.org/stable/27553893>> 11 de marzo de 2016.

Wisker, Gina. *Horror Fiction: An Introduction*. Nueva York: Continuum, 2005. Impreso.

Obras consultadas

Black Mask Magazine. Página web oficial.

<<http://www.blackmaskmagazine.com/history.html>> 10 de marzo de 2016.

Comitini, Patricia. "The Strange Case of Addiction in Robert Louis Stevenson's 'Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde'" en *Source Victorian Review*. Vol. 38, No. 1

Victorian Studies Association of Western Canada. 2012. pp. 113-131

<<http://www.jstor.org/stable/23646857>> 23 de junio de 2016.

Evans, Mary. *The Imagination of Evil. Detective Fiction and the Modern World*. Londres: Continuum Literary Studies, 2009. Impreso.

García- Pelayo y Gross, Fernando. Ed. *Enciclopedia metódica Larousse*. Tomo 2. México: Larousse, 1990. Impreso.

Hall, Jasmine Yong. "Dashiell Hammett". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka,

Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 450-461.
Impreso.

M.D.D. *Resumen gráfico de la historia del arte*. México: Gustavo Gili, 2005. Impreso.

Novela policiaca. Biblioteca Nacional de España. (PDF en línea)

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaca/Introduccion/>

8 de marzo de 2016.

Panek, Leroy Lad. "Raymond Chandler". *A Companion to Crime Fiction*. Rzepka,

Charles J., Horsley, Lee, eds. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. pp. 403-414.
Impreso.

Patán, Federico. "¿Y si investigamos, Señor Poe?". *Anuario de Letras Modernas*, Vol.

16. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011. pp. 49-58. Impreso.

Payne, Kenneth. "'Then Something Snapped Inside Me': The Psychiatrist as Noir

Protagonist in John Franklin Bardin's *The Deadly Percheron* (1946)". Southern
Illinois University. 2002. High Beam Research.

<<https://www.highbeam.com/doc/1G1-92233500.html>> 17 de abril de 2016.