

Poder y crimen

en la narrativa chilena contemporánea
(Las novelas de Heredia)

Guillermo García-Corales
Mirian Pino





Guillermo García-Corales

(Chile, 1954) realizó estudios de Educación y Literatura Hispanoamericana. Obtuvo su Master en la Universidad de Notre Dame y su Doctorado en la Universidad de Colorado.

Ha publicado:

Relaciones de poder y carnavalización en la literatura chilena contemporánea (1995)

Además de numerosos artículos en antologías y revistas de crítica cultural y literaria editadas en Latinoamérica y Estados Unidos. Actualmente, enseña literatura hispanoamericana en la Universidad de Baylor (Texas).

Poder y crimen en la narrativa
chilena contemporánea
Las novelas de Heredia

Poder y crimen
en la narrativa chilena
contemporánea
Las novelas de Heredia

Guillermo García-Corales
Mirian Pino



Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea
Las novelas de Heredia

© Guillermo García-Corales / Mirian Pino

© Mosquito Editores, para la presente edición

Primera edición: Agosto 2002

Reg. Propiedad Intelectual N°: 127.759

I.S.B.N.: 956-265-132-0

Impreso en los Talleres Gráficos de
MOSQUITO COMUNICACIONES
IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Derechos exclusivos reservados para todos los países.

Este libro, incluyendo su portada, como totalidad, no puede ser reproducido, transmitido o almacenado, sea por procedimientos mecánicos, ópticos o químicos, incluida la portada, sin autorización del autor o el editor.

Se autoriza citarlo, indicando la fuente.

Índice

A propósito de Heredia y su mundo <i>Ramón Díaz Eterovic</i>	11
Introducción	17
Capítulo I El escritor y su circunstancia	21
Capítulo II Narrativa policial chilena: Tradición y renovación	45
Capítulo III Ingreso de la novela neopoliciaca al ciclo dictatorial: <i>La ciudad está triste</i>	61
Capítulo IV El juego perverso del poder en <i>Nunca enamores a un forastero</i>	77
Capítulo V El espacio del deterioro en <i>Solo en la oscuridad</i>	89
Capítulo VI La conciencia perpleja en <i>Nadie sabe más que los muertos</i>	107

Capítulo VII	
Notalgia y melancolía en <i>Ángeles y solitarios</i>	129
Capítulo VIII	
Corrupción y utopía en <i>Los siete hijos de Simenon</i>	143
Conclusión	155
Bibliografía	159

A Alicia Gandulfo Soto
A Luz María García-Gandulfo (in memoriam)

A Raymond L. Williams,
con el aprecio y la amistad de siempre
Guillermo García-Corales

A Ramiro y Matías, mis hijos
Mirian Pino

Agradecemos a la Universidad de Baylor (Waco, Texas) y en especial a Dr. Wallace L. Daniel Jr., Decano de la Facultad de Artes y Ciencias y Dr. Manuel J. Ortuño, Director del Departamento de Idiomas Modernos Extranjeros, por proporcionarnos los medios para la publicación de este libro.

Asimismo, agradecemos al Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la República Argentina por el subsidio otorgado al equipo de investigación dirigido por la profesora emérita María Luisa Cresta de Leguizamón que nos ayudó a realizar las investigaciones sobre la nueva narrativa chilena y Ramón Díaz Eterovic durante el período 1998-2001. De igual modo nuestro agradecimiento a la Mgter. Cristina Dalmagro, por su generosa lectura.

Por último, queremos expresar nuestra profunda gratitud a Ramón Díaz Eterovic por su paciente y generosa colaboración en distintas etapas del presente estudio.

Texas, U. S. A., Córdoba, Argentina, junio de 2002

A propósito de Heredia y su mundo

Ramón Díaz Eterovic

Desde 1985, que fue el año en que escribí los primeros capítulos de *La ciudad está triste*, la mayoría de mis novelas tienen al detective Heredia como protagonista. Y si bien he compartido las novelas de Heredia con otras de distintas características y también he escrito libros de cuentos y de poesías, me considero un autor que ha asumido el género policial —específicamente los códigos de la novela negra y del neopolicíaco latinoamericano—, con absoluta conciencia respecto a sus características y recursos, y no como un pretexto o argucia literaria, ni con los prejuicios que en ocasiones hacen pensar que la narrativa policial es un género menor, y que a algunos escritores los llevan a renegar de sus obras policíacas, cuando se sabe, o se debería saber, que más allá de géneros, clasificaciones o decálogos, la literatura sólo se divide en buena o mala.

Mi opción por la narrativa policial la siento determinada por mi apego y afición a un género que desde mis inicios como lector me resultó atractivo y por el deseo de testimoniar ciertas situaciones marginales existentes en mi país, creando el discurso de un antihéroe descreído, pero con la ética y el valor suficiente para mirar la realidad sin concesiones, para reflejar ese mundo que, al decir de Raymond Chandler en su célebre ensayo *El simple arte de matar*, “No es un mundo muy fragante, pero es el mundo en que vivimos”.

Heredia nace en medio de la dictadura política más terrible que ha tenido Chile en toda su historia. Una dictadura que me tocó padecer cuando recién salía de la adolescencia y que durante muchos años condicionó mi entorno vital, mi educación, mis afectos, el desarrollo de mi trabajo literario, el modo de sentir y observar la vida. Al buscar un derrotero para mi trabajo

literario llegó un momento en que pensé que esa situación de terror y crímenes sistemáticos provenientes del poder tenía características abordables desde la novela negra, por todos los elementos de pérdida de credibilidad en la justicia y abusos que se reconocían. Por lo tanto, además de querer dar vuelo a mis anhelos creativos, mi pretensión fue escribir de lo que me rodeaba, de mis vivencias y de las de muchos otros chilenos, y tratar que mis palabras provocaran en sus lectores una mirada más atenta, menos complaciente con la época en que vivíamos.

En la novela negra encontré los códigos para explorar la relación crimen-política-violencia, tan brutal y tristemente común en los países latinoamericanos. Se trata en definitiva de abordar una literatura con acento realista, a través de un género que se caracteriza por hurgar en la mugre que suele esconderse bajo las alfombras del poder. Un género que también implica lograr verosimilitud en la historia que se cuenta, permitiendo que el lector reconozca en ella su entorno, los mecanismos que lo mueven, de modo tal que el mundo ficticio que se le propone lo vea como algo cierto, o a lo menos posible. Todo ello sin abandonar el desafío de la creación literaria a través de la palabra y del uso de un tipo de narrativa que siempre me resultó apasionante y llena de posibilidades desde el punto de vista del oficio de inventar historias y lograr que otros las compartan.

Cuando escribí la primera novela protagonizada por Heredia, no imaginé que iba a tener por tanto tiempo la compañía de este personaje, ni menos contar con lectores que siguen sus aventuras, visitan los lugares que él habita en la ficción, o me dan ideas para incorporar en las novelas. Tampoco imaginé que las aventuras de Heredia trascenderían las fronteras editoriales chilenas, y menos que llegarían a ser materia de estudios literarios tan atentos y asumidos con tanta dedicación como el realizado por Mirian Pino y Guillermo García-Corales, profesores de literatura que han dado vida a los textos que siguen a este prólogo. Tal vez, en la personalidad de Heredia, en su visión de mundo, exista el reflejo de los sentimientos e ideas de otras personas, generándose una identificación que, en tanto responsable de su existencia, me resulta motivador para continuar sus aventuras literarias. Quizás sea el típico caso del personaje que le dobla

la mano a su autor y establece sus códigos. Lo cierto es que él se las ha ingeniado para seguir a mi lado e imponerme sus historias, hasta convertirse –para decirlo a la manera de Paul Auster– en una suerte de “hermano interior” del que me preocupa no tener noticias todo el tiempo y al cual le debo muchas de las satisfacciones que he tenido en este oficio de crear historias y tratar que otros las compartan.

Al mirar el conjunto de las novelas protagonizadas por Heredia siento que en ellas, consciente o inconscientemente, he trazado una suerte de cronología de la historia chilena de los últimos veinticinco o treinta años, y que en tal sentido Heredia ha cumplido un rol de testigo de esa historia, de aguijón que ha punzado en algunos temas especialmente sensibles en la realidad social chilena, como la represión política, el drama de los detenidos desaparecidos y la guerra sucia, el narcotráfico, el contrabando de armas, la traición política y los negociados ecológicos. Después de quince años de complicidad, con Heredia seguimos observando nuestro entorno, sin otra pretensión de ir testimoniando lo que nos toca vivir.

Con el transcurso de los años y de las novelas, el detective Heredia ha adquirido una vida propia que excede en ocasiones a las intenciones de su autor. Heredia es un detective construido a la usanza de los personajes clásicos del género, pero con otras características de lenguaje, psicológicas, aptitudes y visión de mundo que lo distancian, le dan otra personalidad y lo ubican en una realidad como la chilena, que es en la cual él se desarrolla y actúa desde sus orígenes. Es un ser algo marginal, con un especial sentido ético y de justicia que lo lleva a inmiscuirse en casos delictuales que, la mayoría de las veces, tienen una connotación socio-política. Vive en un departamento-oficina ubicado en un viejo barrio de Santiago, el de las proximidades del Mapocho, río que cruza la ciudad y que está rodeado de mercados, tiendas, bares, cabarets de mala muerte y oficinas públicas. Un barrio que tradicionalmente ha sido llamado el “barrio bravo” de Santiago, que obviamente no figura en los folletos de promoción turística, pero que en otra época –en los años 20 y 30 del siglo pasado– fue el alero bajo el cual se cobijó la bohemia literaria santiaguina, en bares y tabernas a las que concurrían Pablo

Neruda, Juvencio Valle, Diego Muñoz, entre muchos escritores que más tarde fueron referencias obligadas dentro de la literatura chilena. O sea, el espacio que habita Heredia es arrabalero, y está lleno de atractivos, tanto por las historias que han acontecido y acontecen entre sus calles, como por los personajes que alberga. Su deambular por su barrio le permite desarrollar una visión muy particular sobre los espacios marginales de una ciudad como Santiago. Heredia, a pesar de los pesares, ama Santiago, sus tumultos, su gente y sus rincones.

Es un aficionado a la lectura y a las citas literarias —dos manías heredadas de don Quijote, con el que se atreve a comparar cuando lo cita, diciendo: “Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos”—. También es aficionado a las carreras de caballos y apuesta generalmente con buena fortuna, lo que le permite financiar los gastos que demandan sus investigaciones, aunque en ocasiones, y sólo para su sobrevivencia, no desdeña los honorarios que le pagan algunos de sus clientes. Como todo buen chileno, suele protestar por su fortuna en la vida y por los trabajos que le tocan realizar, pero al mismo tiempo declara en una de sus novelas: “Me gusta lo que hago y creo que no son muchos los tipos que pueden decir lo mismo”. Heredia —con un pasado de estudiante de leyes y su experiencia en oficios tan variados como los de taxista y guardia de motel— ha sido caracterizado como un sujeto sensible, melancólico, testigo de las heridas de un Chile maltrecho. Dueño de un humor negro que aflora a la primera provocación, de espíritu crítico y marcado escepticismo, deambula por las calles de un Santiago de clase media, opaco, triston, pero cargado de vitalidad, donde todo puede suceder y el crimen suele estar a la vuelta de cualquier esquina. Su principal —y a veces única compañía— es un vagabundo gato blanco que responde al nombre de Simenon —obviamente en homenaje al escritor belga— y por el hecho que al llegar por primera vez a la oficina de Heredia, el gato se instaló a dormir sobre las obras completas de Georges Simenon que el detective mantiene entre sus lecturas habituales. Con su gato, Heredia suele imaginar que sostiene diálogos que le sirven para reflexionar acerca de sus inquietudes existenciales o sobre los detalles de los crímenes que investiga.

Heredia –personaje sin nombre de pila, o mejor dicho, con un nombre algo estrambótico que no se menciona ni se mencionará en ninguna de sus historias– nació editorialmente el año 1987, con la publicación de la novela *La ciudad está triste*, en la cual, como su título lo sugiere, aparece el retrato de una ciudad –Santiago de Chile– desdibujada por los tonos oscuros de la dictadura. En ese tiempo la novela negra no era un género muy frecuentado por los escritores chilenos ni contaba con espacios editoriales, tal vez por prejuicios o porque Chile carece de una tradición de narrativa policiaca similar a la que uno pueda encontrar en países como España, Argentina o México. Por lo tanto, en su momento, hacer novela negra con color chileno era una apuesta que bien pudo caer en el vacío, pero que afortunadamente no fue así, quedando abierta la opción de dar más alas a Heredia y sus andanzas, en otros títulos, como: *Solo en la oscuridad*, *Nadie sabe más que los muertos*, *Ángeles y solitarios*, *Nunca enamores a un forastero*, *Los siete hijos de Simenon*, *El ojo del alma* y *El hombre que pregunta*.

Agradezco el trabajo realizado por la profesora Mirian Pino de la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina; y por el profesor Guillermo García-Corales de la Universidad de Baylor, en Estados Unidos. Al leer sus textos me he sorprendido con la atenta y afectuosa mirada que han dado a las novelas de Heredia para analizar sus contenidos y características. Sus análisis en torno a temas como el poder, la nostalgia, el deterioro de los espacios urbanos, dictadura y literatura, estimo que abordan motivos esenciales de la narrativa que he escrito, y en tal sentido me siento identificado con sus aproximaciones a mis novelas. Sin duda, es un trabajo que servirá para comprender mejor a Heredia y acercar a los lectores a sus aventuras y a su mundo.

Santiago de Chile, marzo de 2002

Introducción

El presente libro constituye un análisis de la novelística neopoliciaca de Ramón Díaz Eterovic, escritor chileno nacido en 1956 perteneciente a la llamada generación del 80, postgolpe o emergente.

A principios de este nuevo siglo es fácil reconocer la importante posición de Díaz Eterovic en el panorama de las letras chilenas. Connotados críticos nacionales tales como Mariano Aguirre, Rodrigo Cánovas, Juan Armando Epple, Patricia Espinosa, Camilo Marks y José Promis han dejado constancia escrita de dicha aseveración. A ellos se suman también escritores que en forma intermitente ejercen el comentario crítico-literario a nivel público, tales como Antonio Avaria, Pía Barros, Poli Délano, Alfonso Calderón, Juan Mihovilovich, Diego Muñoz Valenzuela, Darío Oses, Ramiro Rivas y Jaime Valdivieso. Desde luego, en el transcurso de este estudio se acotarán y documentarán algunas de las referencias específicas que dichos críticos y escritores han postulado en torno a la obra literaria de nuestro autor.

Las novelas de Díaz Eterovic que analizaremos son *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad* (1992), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Ángeles y solitarios* (1995), *Nunca enamores a un forastero* (1999) y *Los siete hijos de Simenon* (2000). A cada una de ellas le dedicaremos un capítulo donde, mediante una metodología sesgada hacia la crítica cultural, se examinará la forma en que esos textos narrativos reciclan el género policial y permiten la reflexión en torno a tópicos claves de la escena político-social cuyo correlato se puede rastrear en el Chile de estas últimas décadas.

Las ficciones neopoliciacas que discutiremos forman parte del campo creativo de Díaz Eterovic que abarca otras vertientes

novelísticas más el cuento y la poesía. Por lo tanto, junto con realizar un estudio en profundidad de los textos narrativos anotados, nuestro libro ofrece algunas pautas analíticas para estudiar distintas producciones literarias del autor. Asimismo, entrega elementos para examinar una porción relevante de novelas nacionales aparecidas desde mediados del período autoritario chileno hasta el año décimo segundo de la reconstitución democrática. Nos referimos especialmente a relatos en los cuales se observan variados elementos provenientes del género policial.

Los autores de esos textos ocupan un lugar preponderante en la escena literaria nacional. Entre esas figuras se cuentan: Roberto Ampuero, Roberto Bolaño, Jaime Collyer, Sergio Gómez, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Darío Oses, Alejandra Rojas, Luis Sepúlveda y Marcela Serrano. Ellos se pueden identificar como integrantes de la generación del 80, para mencionar de nuevo el término que empleamos en este libro con el propósito de designar esa agrupación literaria que integra y con la cual se identifica principalmente Díaz Eterovic.

Nuestro estudio forma parte del interés por considerar críticamente la amplia y heterogénea labor creativa que desde mediados de los 80 y en particular durante la década de los 90 ha desarrollado esta promoción de escritores. Los esfuerzos realizados al respecto tienden por lo general a configurar una visión panorámica de este quehacer literario. Así lo demuestran, por ejemplo, Mario Osses en "El cuento en Chile desde 1970" (Tesis Doctoral, 1990); Alberto Madrid y Selena Millares en "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990); Soledad Bianchi en "Una suma necesaria" (en *Revista de Literatura Chilena*, 1990); Eugenia Brito en *Campos minados* (1991); Nelly Richard en *La insubordinación de los signos* (1994); Carlos Olivárez (ed.) en *Nueva narrativa chilena* (1997) y Rodrigo Cánovas en *La novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos* (1997). Estos trabajos críticos se complementan con la serie de prólogos de antologías y los manifiestos de los mismos escritores protagonistas de la generación aparecidos en revistas y periódicos durante los últimos quince años.

Por otra parte, a esa mirada panorámica en torno al quehacer de una promoción literaria emergente se suma un número más reducido de trabajos críticos que estudian en forma detenida algunos segmentos de la obra literaria de un autor en particular perteneciente a la generación del 80. Algunos avances en esta categoría analítica se aprecian, por ejemplo, en los siguientes estudios: *Política sexualidad: nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas* (1997) de Liliana Trevizán, donde se dedican segmentos a la obra narrativa de Pía Barros y de Lilian Elphick; *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (1998) de Raquel Olea, que destina un capítulo al estudio de la novelística de Guadalupe Santa Cruz y otro a la de Diamela Eltit; "Entre Agatha Christie y el Che Guevara: La parodia satírica en "Desaparición de un comerciante" de Jaime Collyer" (en *Hispanic Journal*, 1998) de Cecilia Ojeda que, como lo indica su título, analiza parte de la creación narrativa de este autor; *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina* (1996) de María Inés Lagos, que dedica un capítulo a algunas novelas de Ana María del Río; y *Escritoras chilenas* (1999) de Patricia Rubio (ed.), en que se incluyen ensayos sobre Pía Barros (por Liliana Trevizán), Marcela Serrano (por Carmen Galarce) y Diamela Eltit (por Eugenia Brito).

Por último, cabe agregar a esta categoría analítica el volumen de textos críticos *Albricia: La novela chilena del fin de siglo* publicado el 2000 (conocido por nosotros cuando terminábamos el presente estudio). En ese libro, editado por Verónica Cortínez, destacados críticos y escritores analizan, desde distintas perspectivas, una muestra representativa de la obra novelística de varios miembros de la generación literaria emergente en el Chile contemporáneo.

Como ya se puede apreciar, en los estudios centrados en el trabajo creativo de figuras individuales de la generación del 80 resalta la atención crítica que ha recibido la obra narrativa de Eltit. Dentro de este desarrollo, destacamos el volumen de ensayos *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (1993) editado por Juan Carlos Lértora. Estudio seminal y pionero en la categoría de libro dedicado a una figura de dicha

agrupación, el cual nos ha servido de principal inspiración (si se permite el término en nuestro pragmático presente) al momento de emprender el análisis que ahora ofrecemos.

En suma, circunscribimos nuestro libro a la categoría de estudio focalizado en la obra de un autor de la promoción de escritores que en la actualidad se consolida en el panorama de las letras nacionales. Entonces, al revisar la narrativa neopoliciaca de Díaz Eterovic, consideramos la contextualización político-cultural de su producción y las características del género, privilegiando la relación profunda que se establece entre la figura del protagonista detective y la malla del poder. Así, reflexionamos especialmente acerca de la manera en que ese poder se adquiere y emplea en la ciudad contemporánea, donde, al decir de Raymond Chandler, la muerte y la corrupción constituyen la moneda de lo que llamamos civilización (*Simple*, 20).

El escritor y su circunstancia

a. Reseña biográfica de Ramón Díaz Eterovic

En un artículo publicado en 1993 sobre la novela *Nadie sabe más que los muertos* (1993) de Ramón Díaz Eterovic, Camilo Marks afirma que su autor “posee tanto o más talento, habilidad narrativa y sensibilidad literaria que unos cuantos aspirantes a literatos que se dedican más a figurar que a crear”. En seguida, el crítico chileno expande su apreciación del escritor afirmando que, hasta aquella fecha, “este joven poeta, prolífico cuentista y novelista ha publicado cuatro volúmenes de relatos que contienen algunas de las mejores narraciones breves nacionales de la última década y es el único escritor chileno que ha desarrollado en forma metódica y persistente uno de los más fascinantes géneros literarios contemporáneos: la novela policial” (“Un antihéroe” 6). El quehacer literario de Díaz Eterovic durante los siguientes ocho años corrobora aquel certero diagnóstico de Marks y, por lo tanto, deja en evidencia una trayectoria vital cruzada por una profunda y sostenida vocación literaria.

Descendiente de croatas en tercera generación, Díaz Eterovic nació en Punta Arenas, Chile, el 15 de julio de 1956. En 1974 sale de esta ciudad austral para establecerse en Santiago, la capital del país, con el propósito de estudiar Ciencias Políticas y Administrativas en la Universidad de Chile. Cinco años más tarde obtiene el título de Administrador Público.

Durante esa etapa universitaria y los años posteriores, el escritor retornará a Punta Arenas por los senderos de la memoria y la nostalgia. Sus novelas *Correr tras el viento* (1997) y *Nunca enamores a un forastero* (1999) constituyen una ilustración de esa forma de reencuentro de Díaz Eterovic con su tierra y cultura de origen. *Correr tras el viento* se ambienta en Punta

Arenas durante la Primera Guerra Mundial. Se focaliza en las peripecias experimentadas en este lugar por Rendic, un inmigrante croata que en el presente del relato presta servicios de espionaje a los alemanes. Esa misión del personaje principal se complica debido a sus amoríos con Martina, la mujer más atractiva del prostíbulo "La Casa Rosada" de aquella ciudad. Rendic participa en un conflicto de lealtades y traiciones en que se implican también amores desesperados y deseos incumplidos. Este acontecer engarza con las imágenes de aventura, tristeza y abandono que evoca el paisaje geográfico y socio-cultural de la región magallánica.

Por su parte, en *Nunca enamores a un forastero*, el detective privado que protagoniza la novela, identificado sólo con el apellido Heredia, deja su departamento ubicado en un deteriorado barrio lindante con el centro de la ciudad de Santiago y emprende un viaje en avión a Punta Arenas. En esta región se ocupa de dos delitos: la instalación de una bomba en una iglesia de esa ciudad (por parte de un agente de seguridad del régimen militar) y el asesinato de una rica heredera. Al investigar ambos crímenes, señala Díaz Eterovic, "Heredia recorre la ciudad, hace nuevos amigos, bebe sus dosis habituales de alcohol, apuesta a los caballos en el hipódromo más austral del mundo, reparte golpes y caricias, y cumple su trabajo con la relativa eficiencia que lo caracteriza" (Zúñiga 40).

Díaz Eterovic también recurre a evocaciones entrañables, mediadas por el paisaje de su infancia, cuando construye su propio perfil de escritor a través del siguiente comentario:

"Años atrás, viviendo uno de esos crudos inviernos que habitualmente padece Punta Arenas, la ciudad de mi infancia a orillas del Estrecho de Magallanes, descubrí que los vidrios en las ventanas de mi casa se llenaban de vaho y que en ellos era posible escribir las primeras letras aprendidas en el colegio y que a través de ellas podía ver el patio de mi casa, los animales que criaba mi madre, el cielo gris, la nieve, a los vecinos que con tranco triste salían a sus labores. Es decir, que a través de esas letras podía ver la vida. Desde ese entonces, y

quizás sin saberlo hasta mucho tiempo después, en esa distracción inocente, nació el afán de recrear mi mundo o construir otros a partir de la palabra". ("El escritor")

Este afán creativo a que se refiere nuestro autor se sistematiza cuando el joven puntarenense realiza estudios universitarios durante los primeros años en que la dictadura militar impone severas restricciones a las expresiones políticas y culturales. Díaz Eterovic sobrelleva esta circunstancia social y política adversa participando en la creatividad literaria y algunos derivados de ésta. Incrementa la lista de poemas y cuentos de su autoría, crea el grupo literario "Estravagario" y funda *Luz Verde para el Arte*, una de las primeras revistas contestatarias al autoritarismo.

El escritor en ciernes prepara el terreno para luego integrar la llamada generación del 80 cuyo perfil estético e ideológico se enlaza estrechamente al acontecer político de excepción que enfrentaba el país. En numerosas ocasiones, el mismo autor ha dado cuenta de esta característica generacional con planteamientos como los siguientes:

"Y también quiero decir que no he podido estar ajeno al quehacer político, porque por edad y vivencias pertenezco a una generación de escritores que nació y entregó sus primeras obras en ese momento particularmente oscuro de la historia de Chile que se inició el 11 de septiembre de 1973. Una generación que ha sido llamada del "Golpe" o "Marginal". Del "Golpe" en relación con la época en que emerge y con los temas que habitan sus cuentos y novelas. Y "Marginal", porque durante muchos años sus obras circularon con escasas posibilidades de acceder a editoriales o a su difusión a través de los medios de comunicación. Fueron años duros de vivir, pero esa generación, o al menos una parte de sus integrantes, se sintió comprometida con su tiempo, y sus palabras marginales fueron huellas que resplandecieron en la oscuridad. El desafío fue la supervivencia. Una tarea asumida con el deseo de sobreponerse al tiempo del ogro". ("El escritor")

Cabe recalcar, entonces, que desde fines de los 70 nuestro autor avanza en el trabajo literario a pesar de las circunstancias conducentes al fenómeno calificado como "apagón cultural", las cuales, entre otros desarrollos, derivaban en variadas restricciones a la libertad de expresión y, por ende, en severas limitaciones del quehacer de los escritores chilenos. Los textos poéticos y narrativos de Díaz Eterovic comienzan a ser incluidos en numerosas antologías publicadas tanto en Chile como en el extranjero. En la sección bibliográfica del presente estudio entregaremos datos más precisos de esta línea operativa del autor.

Junto con figurar en dichas antologías, Díaz Eterovic comienza a publicar sus propios libros de ficción narrativa y sigue desarrollando actividades literarias adicionales. Asimismo, acumula galardones literarios del país y otras naciones, los cuales hasta el 2002 llegan a una treintena. En orden cronológico, a continuación señalaremos, y en ciertos casos comentaremos brevemente, algunos de los logros de nuestro autor en el campo de las letras durante estos últimos veintidós años.

En 1979 Díaz Eterovic es premiado en el concurso "Residencia en la tierra", organizado por la Unión de Escritores Jóvenes de Chile. Ese mismo año recibe el galardón "Palabras para el hombre" de la Agrupación Cultural Universitaria de la Universidad de Chile. En 1980 publica el primer libro de poemas *El poeta derribado*. El siguiente año realiza lo mismo con *Cualquier día*, su primer volumen de cuentos, con el cual obtiene mención honrosa en el "Premio Municipal de Santiago". En 1982 consigue un reconocimiento en el concurso de cuentos de la Municipalidad de Punta Arenas. A su vez, publica el segundo libro de poemas titulado *Pasajero de la ausencia*.

En 1981, junto con la poetisa y fotógrafa Leonora Vicuña y el poeta Aristóteles España, crea la revista de poesía *La Gota Pura* que se edita hasta el año 1985, reapareciendo en una segunda época que comprende de marzo a diciembre de 1995. Esta revista, principalmente en su primera etapa, marcó un hito en la difusión de la joven poesía chilena de los años 80.

En 1983 Díaz Eterovic publica el segundo volumen de cuentos *Obsesión de año nuevo*. Es elegido coordinador general del Colectivo de Escritores Jóvenes, y como tal participa en

la organización del Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes que se realiza en 1984. En esa época colabora para sacar a luz la revista literaria *Hoja por Ojo*. Y también es premiado en el concurso de cuentos "Joaquín Edwards Bello" de la Universidad de Valparaíso. En 1985 publica su tercer libro de cuentos *Atrás sin golpe*. Al mismo tiempo es galardonado en el concurso de cuentos "Chile-Francia" del Instituto Chileno-Francés de Cultura. En 1986 logra un premio en el concurso de cuentos "Carlos Mondaca" de La Serena. Y, en conjunto con el escritor Diego Muñoz Valenzuela, edita la antología *Contando el cuento. Joven narrativa chilena*. La introducción de esta obra y la misma compilación de los textos de diecisiete autores constituyen un valioso material para conocer los impulsos creativos iniciales y las primeras autorreflexiones de la llamada nueva narrativa chilena.

En 1987 Díaz Eterovic debuta como novelista con *La ciudad está triste*, libro que inicia la serie de novelas con el detective privado Heredia como personaje principal. A partir de ese momento, el autor recibe elogiosos comentarios por su oficio de novelista de parte de críticos y escritores chilenos. Por ejemplo, Mariano Aguirre afirma lo siguiente en una reseña sobre *La ciudad está triste*:

"Se ha señalado, y con razón, que la novela negra es básicamente una alegoría. *La ciudad está triste* no es una excepción. No lo es porque va, intencionalmente, más allá de lo que dice, y es el lector quien debe encontrar las significaciones ocultas del texto. Ramón Díaz al asumir un género que ya tiene sus normas corre el riesgo de ser considerado un mero epígono. Sin duda es un peligro, pero lo supera mediante un lenguaje despojado de toda retórica y por el tono paródico e irónico que por instantes alcanza". ("Ciudad" 24)

Por su parte, Poli Délano también celebra la auspiciosa entrada de Díaz Eterovic al escenario novelístico chileno de fines de los 80:

“Examinando sus libros de cuentos (**Cualquier día, Obsesión de año nuevo, Atrás sin golpe**), encontramos tres motivos que se repiten con regularidad: la relación de amor muy joven, la contingencia política, y la violencia en cuanto a factor ambiental. Es en este último terreno donde Díaz Eterovic desarrolla una dosis mayor de fuerza narrativa y quizás por eso mismo, desde la aparición de su novela breve **La ciudad está triste**, se ha convertido en un cultor fanático del género “negro”, en el cual logra integrar sus tres motivos recurrentes en ese todo unitario que un buen argumento policíaco siempre necesita”. (“Un novelista” 39)

Después de la aparición de *La ciudad está triste* y de la buena acogida del texto narrativo por parte de la crítica, la labor literaria del autor continúa motivando reconocimientos favorables. En 1988 logra un premio en el concurso de cuentos “Alonso de Ercilla y Zúñiga” convocado por la Embajada de España. En 1989 viaja a Alemania a recibir el galardón “Anna Seghers” de la Academia del Arte de ese país. Ese mismo año es premiado por segunda vez en el concurso de cuentos “Alonso de Ercilla y Zúñiga”. Asimismo, con la novela *Solo en la oscuridad*, en dicha fecha alcanza el lugar de finalista en el concurso de novela “Casa de las Américas” que se convoca en Cuba.

Si la década del ochenta resultó fructífera para la labor literaria del autor en estudio, la del 90 da lugar a un mayor avance en dicho sentido. En este período se intensifica su creatividad en el campo de las letras, y sigue recibiendo reconocimientos. El año 1990 entrega a los lectores el cuarto volumen de relatos titulado *Ese viejo cuento de amar*. Obtiene premios en los concursos de narraciones breves de los diarios *El Mercurio* y *El Siglo*. Y se desempeña como uno de los organizadores del Encuentro Nacional de Escritores “Vivir y Escribir en Chile” de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). En 1992, junto nuevamente con Diego Muñoz Valenzuela, edita la antología *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena*, que registra relatos de treinta y seis exponentes. Este libro complementa felizmente la labor señera de reconocimiento y difusión de escritores emergentes que ambos

colegas habían realizado seis años atrás con la antología *Contando el cuento. Joven narrativa chilena*. En su libro *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos* (1997), Rodrigo Cánovas ratifica lo recién indicado al señalar que, con esa segunda antología, Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela “configuran definitivamente la imagen pública y literaria de una generación de cuentistas que desplegó sus actividades culturales y creativas en los años ochenta” (17). Por su parte, Camilo Marks sostiene al respecto: “Como en la historia seis años son bastante menos que nada, Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz reinciden en *Andar con cuentos*, muestra antológica emparentada vía título y vía contenido con *Contando el cuento*, pero que representa un avance en el grado de profundidad y el conocimiento de la narrativa de la generación del 80” (“Una generación” 6).

Como complemento a estas actividades de creación y difusión literarias, Díaz Eterovic asume el cargo de presidente de la Sociedad de Escritores de Chile por el periodo 1991-1993. Esta responsabilidad de carácter gremial-literario la lleva a cabo en un tiempo que coincide con el inicio de la transición democrática del país, en la cual se presentan ciertas condiciones favorables para la reactivación cultural. Díaz Eterovic se coloca a la altura de estas circunstancias desarrollando proyectos significativos tanto para la organización que dirige como para la comunidad cultural en general. Durante la última etapa de su presidencia, el escritor reflexiona en los siguientes términos sobre dicha labor:

Yo dije desde el primer momento que la presidencia de la SECH significaba una tarea que asumía con mucha responsabilidad, y sin pretender equipararme a grandes figuras que han sido presidentes de esa organización máxima de los escritores chilenos: Pablo Neruda, Poli Délano, Martín Cerda. El recibir este cargo constituyó un reconocimiento no sólo a un escritor, sino a una generación joven que a principios de los 90, y a pesar de todas las dificultades de difusión, se había ganado un espacio dentro de nuestra pequeña república literaria. En términos más prácticos, durante mi presidencia de la SECH me preocuparon especialmente algunos

proyectos que consideré necesarios tanto para el gremio de los escritores como para el público chileno interesado en la literatura. Me refiero a convertir la SECH en un espacio de difusión de la literatura chilena; a la edición de la revista de la SECH que, con el nombre de *Simpson Siete*, ya lleva varios números; y a la organización del Congreso Internacional de Escritores "Juntémonos en Chile", realizado en agosto del 92 con la asistencia de más de 30 escritores extranjeros del más alto nivel [y 200 escritores chilenos]. En Chile no se organizaba un congreso de esa envergadura desde el año 1969, y creo que fue una estupenda oportunidad para reencontrarse con la literatura de otros países y romper el aislamiento en que vivimos los escritores chilenos en los últimos años. (en García-Corales, "Diálogo" 39)

Estas intensas actividades públicas no detienen el impulso creativo literario de Díaz Eterovic. En 1992 publica *Solo en la oscuridad*, la segunda novela que presenta al detective Heredia como protagonista, y el siguiente año, *Nadie sabe más que los muertos*, que obtiene en 1994 un reconocimiento en el "Premio Municipal de Santiago". En esa fecha también entrega a los lectores la antología *Crímenes criollos. Cuentos policiales chilenos*. Mediante la compilación de dieciséis textos de distintos autores del siglo XX, esta antología representa la primera muestra panorámica, que se edita en el país, del cuento policial chileno. A su vez, con el apoyo del Fondo de Desarrollo de las Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART), edita el libro *Rolando Cárdenas. Obra completa*, con el cual se ofrece una exposición global con comentarios de la obra y vida de Rolando Cárdenas, una de las figuras claves de la poesía chilena contemporánea.

En 1995 Díaz Eterovic publica la cuarta novela policíaca, *Ángeles y solitarios*, que puede considerarse como uno de sus libros más exitosos tanto a nivel de su desafío estético como de la recepción por parte de la crítica y los lectores en general. Como se demuestra a continuación, el mismo autor ha ponderado en términos bastante auspiciosos el significado de esa novela:

“Con la publicación de *Ángeles y solitarios* me parece que se dio un momento de consolidación de mi narrativa, tanto porque en este libro creo haber alcanzado la madurez estilística y la madurez del personaje que había estado buscando, como por la proyección y reconocimiento que obtuvo dicha novela en el medio. Que ésta haya ganado dos de los tres premios más importantes existentes en Chile (el Municipal de Santiago de 1996 a la mejor novela chilena publicada en el año y el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura), que haya recibido crítica muy positiva, significó que había impuesto mi novelística, y que ella tenía un espacio ganado en la actual narrativa chilena”. (Entrevista personal)

En 1997 Díaz Eterovic publica en Chile su novela *Correr tras el viento*, que aparece también en Croacia el año 1999. De todas sus novelas publicadas, ésta es la única que se distancia de la saga detectivesca en torno a Heredia. En todo caso, el libro mantiene tópicos de la intriga y el espionaje internacional que se pueden asociar con el género policial. *Correr tras el viento* resultó finalista en el “Premio Internacional de Novela Planeta Argentina” de 1996.

El siguiente año el escritor fue premiado en el “Concurso Literario de la Municipalidad de Providencia”. En 1999 publica *Nunca enamores a un forastero*, su quinta novela policiaca (aunque es la segunda en cuanto a período de escritura). Asimismo, la sexta novela de la saga de Heredia, *Los siete hijos de Simenon*, aparece en el año 2000. Con este libro, en mayo de ese año, el autor obtuvo el galardón “Las Dos Orillas”. Esta distinción fue motivada por el Salón del Libro Iberoamericano que se realiza en Gijón, España. En este evento, un jurado integrado por editores de Francia, Alemania, Italia, Portugal, Grecia y España premia la mejor novela publicada fuera de la península Ibérica. La obra de Díaz Eterovic fue seleccionada entre 72 libros postulados. Posteriormente, entre el 2001 y el 2002, aquel texto se ha publicado por Ediciones Métailié (Francia), Seix Barral (España), Ugo Guanda (Italia) Asa (Portugal),

Editorial Diógenes (Suiza - Alemania) y Ediciones Opera (Grecia). Por otra parte, en el año 2000, la editorial Diogenes entregó a los lectores la traducción al alemán de la novela *Ángeles y solitarios*. Además, esta novela apareció en Holanda el 2002.

Como actividad adicional a su quehacer creativo llevado a cabo durante estos últimos veintidós años en los géneros de la poesía, el cuento y la novela, Díaz Eterovic ha ejercido últimamente la labor de guionista y cronista. Trabajó en la elaboración del preguión de la película *Tuve un sueño contigo* del cineasta chileno Gonzalo Justiniano, estrenada en Chile el año 1999. También escribió dos capítulos de la serie *Las historias de Sussi*, dirigida por Gonzalo Justiniano y transmitida en 1998 por Televisión Nacional de Chile. A su vez, ha contribuido con comentarios sobre temas culturales en los diarios *Fortín Mapocho*, *La Época* y *La Nación* de Santiago y el diario *La Prensa Austral* de Punta Arenas, junto con las revistas *Punto Final*, *Cultura y Tendencias* y *La Calabaza del Diablo*.

Por otra parte, participa constantemente en conferencias y congresos culturales tanto a nivel nacional como internacional. Entre estos eventos se cuentan, por ejemplo, los siguientes: “Semana Negra de Gijón, España”; “Coloquio Literario de Zagreb, Croacia”; “Salón del Libro Iberoamericano de Gijón, España”; “Encuentro Internacional de Escritores de Monterrey, México”; “Encuentro de Narrativa Policiaca de Puebla, México” y “Salón del Libro y el Fomento de la Lectura de Resistencia, Argentina”.

De esta manera, Ramón Díaz Eterovic se ha confirmado como un escritor de una perseverancia y un talento encomiables. A principios del siglo XXI, su nombre resulta imprescindible en cualquier recuadro fidedigno que seleccione las diez figuras activas más relevantes en la escena literaria del Chile actual. Y como confirmaremos, nuestro autor ocupa un lugar de prominencia en el listado de cultores nacionales de la nueva narrativa policiaca.

b. La cultura chilena de los 80 y el autoritarismo

Revisemos ahora parte del escenario socio-cultural de la década del 80 desde donde surge la obra narrativa de Ramón

Díaz Eterovic. Obra que, como hemos reseñado en la primera parte de este capítulo, se ha proyectado con vitalidad a partir de dicha década hasta este nuevo siglo.

No es de sorprender que el elemento determinante frente al cual se ubican varios textos de Díaz Eterovic y los de gran parte de su generación literaria consista en el carácter hegemónico del discurso oficial de la dictadura militar chilena (1973-1990). En otras palabras, esta característica convoca la lógica del campo social y el *habitus* –es decir, el sistema de disposiciones adquiridas y generadoras de comportamientos– de los escritores, en particular los de la generación que emerge en esa época. Pues, así como el grupo de *postboom* chileno o los novísimos –Antonio Skármeta, Poli Délano, Ariel Dorfman, Mauricio Wacquez y otros– fue casi exclusivamente del exilio externo, la generación del 80 se gesta en la política interna, crudamente represiva, que posee en sí un conjunto normativo de disciplinamiento y con ello un discurso unidireccional.

Siguiendo algunas conceptualizaciones de José Joaquín Brunner registradas particularmente en su estudio *La cultura en una sociedad autoritaria* (producido en los primeros años de la misma década que nos ocupa en este apartado), observemos a continuación ciertas características de esa época dictatorial, cuyo impacto en el cuerpo social y el imaginario colectivo y, por tanto, en la literatura que estudiamos, se puede percibir hasta el presente (principios del año 2002).

Primero: el disciplinamiento de la sociedad. El factor capital en este aspecto de la sociedad autoritaria es la obediencia a través de la cual el poder se distribuye como una red de fuerzas. En el discurso autoritario la obediencia se aleja del orden legítimo de valores y normas consensuados y transmitidos por la cultura. Así, la hegemonía se ejerce por medio de la coerción y la coacción física, a través de una distribución particular de premios y castigos.

Uno de los rasgos significativos de esta coerción consiste en que descansa en la operación de las técnicas de disciplinamiento y en el control de las influencias y resistencias nómicas, es decir, aquellas que socavan el poder hegemónico, y que luchan contra el conformismo tratando de fundar la obediencia sobre bases legítimas y no represivas. Un ejemplo paradigmático en el

Chile de la dictadura consiste en la presencia del Colectivo de Acciones de Arte (con Diamela Eltit como su integrante más reconocida) que propició una singular actividad nómica, de resistencia frente al autoritarismo.

Segundo: la relación de lo público y lo privado. El proceso militar se desarrolla sobre el sistema de desigualdades, tornándolas más agudas. Asimismo, la obediencia conforma una respuesta al estímulo condicionado por la situación de poder. La relación se instaura de sujeto privado a sujeto privado; y en ella se puede observar la ausencia de legalidad.

La lógica básica del poder normativo, con su dinámica interna, es propender hacia lo público. Su fuerza reside en la pervivencia de normas compartidas, en un movimiento concensuado que lo alimenta a través de la comunicación. La lógica interna del poder coercitivo tiende hacia lo privado, y su fuerza reside en la aceptación por parte de los sujetos de que resulta imposible resistir la coacción ejercida por el otro.

Estamos frente a una situación de fuerza que opera sobre el individuo, sin dejarle posibilidad de resistencia. Cualquier recusación pública es respondida por un nuevo movimiento coercitivo. De este modo, se mantiene la lógica de disciplinamiento que aparece, por ejemplo, en la coacción sobre los familiares de los detenidos desaparecidos, considerados como agitadores, como se alude especialmente en las novelas de Díaz Eterovic *La ciudad está triste* y *Nadie sabe más que los muertos*.

El disciplinamiento de las relaciones sociales exige la privatización del poder y la sustitución de las relaciones comunicativas por la operación de las técnicas de control, de carácter igualmente privado. Para este efecto, se hizo necesario resemantizar el concepto de "ciudadano" como sujeto público, como un igual entre sujetos iguales, justamente porque la noción de igualdad es incompatible en una sociedad autoritaria. En tal sentido, la desigualdad tiene que surgir para que puedan operar las disciplinas. De aquí se desprende la importancia que adquieren en estas condiciones las jerarquías, los rangos y el orden.

Desde el punto de vista literario, se observa cómo se resemantiza el concepto de ciudadano. "Lumpérica", neologismo derivado de "lumpen" tal como se textualiza en la novela

homónima de Diamela Eltit publicada en 1983, alude a estos nuevos actores sociales. En ese sentido, y con las variantes estéticas correspondientes, el postgolpe literario configura una interpelación al autoritarismo de estos estatutos y derechos que devienen en des/hechos sociales. Así sucede con el protagonista de las novelas neopolicíacas de Díaz Eterovic, si pensamos que un sujeto precario, maltrecho, un tanto perplejo como el detective privado Heredia toma el centro de la acción narrativa para poner en evidencia los males sociales.

Asimismo, el estado se convierte en el ente privado más poderoso porque cuenta con los medios coactivos más fuertes a su disposición. No representa un interés universal frente a los intereses privados, sino que se subordina a éstos. No es representativo, sino que toma partido dentro del mundo privado y desde allí impulsa una rearticulación de lo público. Le declara la guerra a una parte de la población, mantiene a un sector importante fuera de Chile, censura y reprime. El individuo es atomizado, aislado, quedando a merced de las coacciones fácticas que se ejercen sobre él. El mecanismo disciplinario estatal produce y reproduce la obediencia que otorga forma al conformismo pasivo.

En estas circunstancias, la política conforma un juego privado, es decir, sujetos privados se coligan sigilosamente para dar lugar a decisiones con efecto público. La redimensionalización del espacio público trae consigo una escisión entre lo visible y lo invisible, ocurriendo un desplazamiento semiológico con respecto a las condiciones sociales anteriores al golpe de estado de 1973. Lo recién indicado nos motiva a adelantar una reflexión sobre el tratamiento de la ciudad en los relatos de los años 80, ya que adquiere la función de ideograma en la medida que su cartografía se torna política. Su bipolaridad expresada entre lo visible y lo invisible no hace más que mostrar la ausencia de justicia. Igual importancia adquiere la relación mujer y ciudad, detective y ciudad. Estos elementos constituyen instancias indisolubles en las novelas neopolicíacas de las cuales nos ocuparemos en los próximos capítulos.

Tercero: la comunicación despolitizada. La sociedad autoritaria requiere desarrollar formas de comunicación pública de los

mundos privados. Lo público cumple aquí una función diferente, refuerza la obediencia mediante el condicionamiento de estímulos comunicativos, de allí que da lugar a formas de comunicación distorsionada.

El espacio público administrado se caracteriza por un riguroso sistema de exclusiones, que reduce la capacidad de oportunidades de participación solamente a aquellos agentes comunicativos "válidos". Así, el órgano de difusión política cultural más relevante del período autoritario fue el diario *El Mercurio*, que marcó un determinado lineamiento de la sociedad chilena de la época en cuestión, ligada a un perfil desarrollista y con un concepto del arte restringido a la alta cultura, a un arte "cultural". Esto significa que sólo una minoría puede trascender el mundo privado de sus relaciones cotidianas y proponer, con pretensiones de universalidad, interpretaciones y juicios.

Pero esta seudouniversalidad, con base en la privatización del poder, no alcanza a dar origen a una validez de verdades y normas. Para ello requiere de una minoría que elabore conscientemente sus posiciones de mando que "legitimen" el espacio autoritario. En el interior de esos medios surge un espacio público, donde se establece un cierto consentimiento y una lealtad activa de grupos o movimientos. Se trata de un espacio controlado por el estado. En estas circunstancias, los medios construyen noticias, crean opiniones, verosimilizan hechos, datos históricos, cadáveres, creando el conformismo pasivo de los amplios sectores subordinados. La función principal de los medios de comunicación de masas consiste en penetrar la esfera privada de la sociedad para crear allí "públicos", masas individualizadas y atomizadas, que participen en el mundo público de creencias, temas y símbolos administrados.

Existe la posibilidad de que en este sistema de control se produzcan algunos "filtramientos inapropiados", sin embargo, éstos no pasan de ser, "lamentables" eventos privados. Así sucede, por ejemplo, con las denuncias en torno a las torturas, las desapariciones y la búsqueda de familiares confinados en cárceles de detenciones clandestinas.

Frente al discurso autoritario no existe posibilidad alguna que surja una opinión pública verdadera. Ésta tiene que ser inventada

en el interior de ese espacio público, administrativamente definido. Estamos frente a un acto de manipulación comunicativa, como se observa en la propaganda que apoya al régimen autoritario.

La sociedad puede ser invitada a participar en una supuesta guerra contra el comunismo internacional o contra la jerarquía eclesiástica politizada, ocupando casi en su totalidad la opinión pública. En consecuencia, la opinión se escinde entre aquellos que defienden a las víctimas y aquellos que las condenan y las delatan. Díaz Eterovic trabaja este aspecto en *La ciudad está triste* y en novelas posteriores en la medida que lo que sustenta la diégesis de cada uno de esos textos narrativos es la presencia del estado que vigila y castiga.

c. Surgimiento y perfil de la generación del 80

En los párrafos previos a este segmento, hemos indicado algunos rasgos del marco cultural y político en el cual surge una nueva promoción literaria que tiene entre sus principales representantes a Ramón Díaz Eterovic. Distintos críticos (Carlos Cociña, Manuel Alcides Jofré, Alberto Madrid, Juan Armando Epple, Rodrigo Cánovas, Selena Millares, Marcelo Novoa, Mario Osses, Patricia Espinosa, Sergio Saldes y José Promis, entre otros) le han dedicado atención y, con esto, otorgado variadas denominaciones a este grupo de escritores. Algunas de ellas son: generación del exilio interno, generación emergente, generación del 87, generación marginal, generación NN, o generación post-golpe, además de generación del 80, que es el término adoptado aquí por nosotros, como resulta ya evidente. Esta promoción comienza a dar sus primeros pasos literarios a fines de los 70 y principios de los 80, acogiendo a escritores nacidos aproximadamente desde 1948 hasta mediados de la década del 60. Emerge con una producción poética y narrativa (entre otras manifestaciones artísticas) de deslinde complejo y de líneas estéticas polémicas entre sí.

Conforme con el empleo de una nomenclatura generacional, acotaremos a continuación una sucinta perspectiva teórica de su enmarque, sin que con ello, como diría Ricardo Cuadros, se pretenda resolver el problema de la lista de preguntas casi

imposibles de responder cuando se intenta homologar una producción literaria de tanta riqueza y variedad a los rigores del método generacional ("Crítica"). Producción, agregamos nosotros, que a principios del nuevo siglo sigue en pleno desarrollo.

Nos suscribimos al concepto de generación en cuanto se refiere a un conjunto de individuos con objetivos comunes que pueden estar reunidos como grupo o no en el momento que se conforme una teoría al respecto. Tanto Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (296-7) como Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (150, 164) reflexionan en torno a las generaciones, y desde sus propias teorías señalan una lógica de campo (Bourdieu) en la cual la estructura del sentir (Williams) abarcaría en estado latente, una fase de preformación con elementos quizás aislados pero actuantes. Así, la importancia que adquiere la constitución del campo artístico postdictadura, con los elementos que intervienen en el mismo, nos conduce a considerar desde esta perspectiva la existencia y la función de la generación del 80 en Chile.

En primer lugar, en la conformación del campo artístico resultan fundamentales los prólogos y los manifiestos escritos por los mismos integrantes de dicha promoción. Esos textos surgen antes que la crítica literaria se interesara por el arte de los 80 y les otorgara denominaciones a sus protagonistas. Además, aparecieron pequeñas editoriales, premios, reuniones, que en su conjunto ayudaron a inferir la existencia de una sensibilidad y una mentalidad común más allá de las orientaciones estéticas entre los integrantes. Este estado del fenómeno generacional posee una profunda relación con la teoría de Williams denominada "estructura del sentir" porque bajo esa denominación se incluyen los sentimientos, pensamientos, valores, significados tales como son vividos y sentidos activamente, mediante lo cual se dinamiza un conjunto de elementos de diferentes tonos que coexisten en tensión y en estado de pleno proceso, con sus jerarquías específicas. Cuando todos estos elementos son cristalizados y clasificados, en un momento del devenir cultural, estamos frente a una nueva estructura del sentir. De esta forma, una generación puede hacerse presente con sus diversas manifestaciones, ejerciendo presiones en el campo social, antes que se designe su articulación

como tal. De modo que, si aplicamos dicha perspectiva a la cultura chilena después del golpe de estado, es factible entender la generación del 80 como el conjunto de actores sociales que ejecutan acciones de arte diversas cuyo marco histórico es el golpe de estado de 1973, lo cual no significa un conglomerado homogéneo.

Ahora bien, dentro del campo de producción cultural de los 80 un efecto de posición redundó en escrituras diferentes, en estilos distintos. Para reflexionar sobre este perfil acudamos de nuevo a Bourdieu, quien plantea al respecto lo siguiente:

“Las transformaciones radicales del espacio de las tomas de posiciones (las revoluciones literarias o artísticas) sólo pueden resultar de las transformaciones de las relaciones de fuerzas constitutivas del espacio de las posiciones [...]. Cuando un nuevo grupo literario o artístico se impone en el campo, todo el espacio de las posiciones y el espacio de los posibles correspondientes [...] se encuentran modificados con su acceso a la existencia, es decir, a la diferencia, el universo de posiciones posibles resulta transformado, ya que las producciones hasta entonces dominantes podían, por ejemplo, ser remitidas al estatuto de producto desclasificado o clásico”. (Las reglas 347)

En esta dirección, es factible sostener que el nuevo grupo literario chileno abrió espacios de los “posibles múltiples” (Bourdieu, *Las reglas* 348), y así implementó una variedad de orientaciones estéticas con características interdiscursivas, intertextuales y contestatarias que tomaron la forma de contracultura.

El estudioso francés también se refiere al concepto “lagunas estructurales” para explicar los “vacíos” en el interior de un sistema artístico, que buscan ser “colmados” (*Las reglas* 349). Es posible considerar la nueva perspectiva artística en cuestión desde este ángulo y pensar a partir de allí la reverberación en Chile de una nueva narrativa con multiplicidad de orientaciones estéticas, que luego del severo silenciamiento cultural convivirán

en el tejido social. Hablamos en especial de narrativa debido a que es el género en que nos enfocamos, sin desconocer, desde luego, otros desarrollos creativos de la promoción acotada.

Desde sus inicios, y en medio de una política represiva inédita en el país, el grupo de los 80 fue profundamente renovador en cuanto a estrategias narrativas. Se trata de "una escritura que sintetiza todos los logros de movimientos anteriores y los reelabora para, con sus propias aportaciones, llevar esta narrativa a altas cotas de calidad estética. No hay experimentalismo vacío ni realismo servil, sino una estructura de síntesis cuya nota dominante es la madurez" (Millares/Madrid 122). De particular importancia en esta modificación resulta el diálogo intertextual en estos autores nacionales con la obra de escritores europeos de la vanguardia, como James Joyce y Virginia Woolf y la de figuras que a su modo supieron subvertir la tradición de nuestro continente, como Severo Sarduy y Julio Cortázar.

Esta nueva generación de escritores chilenos se caracteriza, en su primera etapa, por proponer distintos grados de distanciamiento con respecto a lo épico. Es decir, no se ficcionaliza la gesta colectiva, sino que, a través del mundo de los marginados, se observa la descomposición social por efecto del autoritarismo. Por otro lado, se abandona la marca expresamente denunciatoria al recurrirse a un conjunto de estrategias discursivas para burlar el carácter represivo del discurso autoritario dominante.

Si la novísima generación del 70 en Chile se caracterizaba por el predominio de un discurso coloquial exuberante, en los años 80 éste es reemplazado por lo "no dicho", como señala Raúl Zurita, a través de un discurso experimental, fragmentario, hecho de omisiones y metáforas que dicen de un "yo" dislocado ante la presencia del autoritarismo (12). Se trata de un lenguaje que acude al injerto de citas, el montaje, el collage, el recorte. Es un lenguaje travestido, opacado, hecho de torsiones. Todos estos rasgos funcionan como estrategias tendientes a despistar la censura, dentro de la cual los jóvenes escritores estaban inmersos. En fin, esta literatura emergente trabaja fundamentalmente con un discurso hecho del reciclaje del despojo, del resto sedimentado en el autoritarismo.

A tales características se suma la tendencia estético-ideológica

hacia lo privado, ante la exclusión de lo político como categoría de acción de lo público. Pues el mundo individual puede estar resguardado en una narrativa experimental, alegórica, fantástica o bien existencial para desde allí procurar un decir aparentemente alejado del referente.

En el período de los 80, la problemática de la memoria se entenderá de manera diferente al modo como la concebía la generación anterior. Es decir, los integrantes de la generación del 80, tensionados entre la memoria y el olvido, elaborarán una estética del resto sedimentado en la dictadura. En tal sentido, y para acotar el campo teórico de esta reflexión, nos centramos en la definición de “resto” (también escoria, basura, desecho) de Nicolás Rosa proveniente de sus textos *Artefacto* (1992) y *La lengua del ausente* (1997). En efecto, el estudioso aborda ese concepto en sus reflexiones en torno a Roland Barthes expresando que “la escoria tiene algo muy particular. Escoria, en su sentido más preciso, es el resto que queda luego de un trabajo sobre el metal; es resto, es desecho, es basura. Pero simultáneamente tiene un brillo, posee un aspecto magnificante y le otorgamos valor” (*Artefacto* 67-68).

Las voces de los nuevos creadores intentarán proponer una semántica en base al resto. Se reconfiguran, entonces, nuevas coordenadas de sentido para la noción de patria, familia y nación, en la búsqueda de una literatura contestataria frente a la discursiva monológica y dominante. Cabe interrogarnos, entonces, sobre el “resto” de qué trabaja el grupo que nos incumbe, a qué evoca, qué le dio vida a todas estas vertientes en que se expresa la generación del 80. Resulta plausible buscar la respuesta en cada texto narrativo y sus múltiples interrelaciones con los procesos culturales, como intentaremos realizarlo en este estudio. Pero puede inferirse –a modo de premisa implícita para ese análisis– que por lo general aquello de donde se desprende es del festín genocida hecho texto, tejido significativo, porque, como asegura Walter Benjamin, todo documento de cultura es un documento de barbarie (*Ensayos* 46).

Entre las novelas de esta agrupación publicadas en su primera etapa formativa de la década del 80, y que dan cuenta de aquella señalada variedad estética, se destacan: *El obsesivo mundo de*

Benjamín (1982) y *Los recodos del silencio* (1982) de Antonio Ostomol (1954), *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986) y *El cuarto mundo* (1988) de Diamela Eltit (1949), *El deseo de toda ciudadana* (1984) y *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra (1952), *Óxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río (1948), *La ciudad está triste* (1987) de Ramón Díaz Eterovic, *Santiago cero* (1989) de Carlos Franz (1959), *El infiltrado* (1989) de Jaime Collyer (1955), *El viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda (1949) y *Salir [la balsa]* (1989) de Guadalupe Santa Cruz (1952). Y con respecto a los volúmenes de cuentos más sobresalientes de los años 80, es plausible mencionar: *Entreparéntesis* (1985) de Ana María del Río, *Miedos transitorios* (1986) de Pia Barros (1956) y *Tejer historias* (1986) de Sonia González Valdenegro (1958).

Desde luego, después de esta primera etapa recién bosquejada, durante toda la década del 90 eclosionó una ficción narrativa mucho más amplia y compleja impulsada por el grupo en cuestión. Los críticos y publicistas literarios más optimistas alcanzaron a llamar este fenómeno el *miniboom* de la narrativa nacional. Se acuñó con más decisión el término nueva narrativa chilena para señalar este auge y englobar especialmente la producción literaria que cada vez con mayor vigor desarrollan los exponentes de la generación del 80.

Una instancia clave de análisis y reflexión al respecto lo constituyó el seminario "Nueva narrativa chilena", desarrollado en Santiago de Chile durante los meses de julio y agosto de 1997; encuentro organizado por el Centro Cultural de España con el auspicio del diario *La Época*, cuyas ponencias compila y presenta Carlos Olivárez en el volumen *Nueva narrativa chilena* publicado ese mismo año.

Este seminario se diseñó con el objetivo de determinar los alcances del movimiento literario que recibe el nombre de nueva narrativa chilena, que se recoge en el título del encuentro y en el libro en cuestión. Movimiento protagonizado especialmente por un grupo de escritores nacidos a partir de 1948, cuyos primeros textos narrativos comienzan a publicarse a principios de la década de los 80. En tal grupo se destacan las siguientes figuras además de las que recién mencionamos: Darío Oses

(1949), José Leandro Urbina (1949), Marcela Serrano (1951), Arturo Fontaine (1952), Gregory Cohen (1953), Roberto Ampuero (1953), Roberto Bolaño (1953), Diego Muñoz Valenzuela (1956), Carlos Iturra (1956), Reinaldo Edmundo Marchant (1957), Gonzalo Contreras (1958), Carlos Franz (1959), Pablo Azócar (1962), Sergio Gómez (1962), Alberto Fuguet (1964), René Arcos (1964), Luis López-Aliaga (1965) y Andrea Maturana (1969).

Como se reitera en varias de las ponencias del seminario, existió un intento por explicar y problematizar el concepto de nueva narrativa chilena, además de buscar las coincidencias con el concepto de generación del 80 y sus otros rótulos. Al respecto, el mismo Ramón Díaz Eterovic indicó lo siguiente en ese encuentro:

“Lo que quiero afirmar es que ya en el año 1986, a través de la antología **Contando el cuento**, y antes en foros sobre el tema o en revistas literarias, se acuñó el término Nueva Narrativa para referirse a un conjunto de narradores que tenían en común, a lo menos: una data de nacimiento similar, entre los años 1948 y 1962; y haber iniciado su creación en dictadura, afectados con todos aquellos rasgos negativos que tal situación provocó en el ámbito cultural”. (en Olivárez 124)

Los autores de las ponencias que recoge el libro *Nueva narrativa chilena* pertenecen a tres estamentos del quehacer literario: a) algunos escritores que protagonizan la llamada nueva narrativa, b) editores involucrados en la promoción de dicha creación literaria, c) críticos y académicos que dedican esfuerzos investigativos y analíticos para diagramar el perfil cultural-literario de este movimiento. Las ponencias poseen un carácter heterogéneo en cuanto a sus enfoques, como resulta ser el mismo fenómeno a que se refieren. Los trabajos coinciden en señalar que en el nuevo movimiento creativo en cuestión se vislumbra como una característica sobresaliente la divergencia de los discursos literarios en cuanto a estilos y temas. No obstante, a la par con su considerable dosis de eclecticismo, la nueva

narrativa chilena presenta por lo general una percepción del mundo en cierto modo convergente con lo que algunos críticos han denominado la poética del desencanto o "la escritura del desencanto", como lo hicieron en 1990 Selena Millares y Alberto Madrid a propósito los textos creativos compilados en *Contando el cuento. Antología de la joven narrativa chilena* editada por Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela ("Última" 113). A dicha percepción del mundo se refieren también Juan Armando Epple y Guillermo Gotschlich en *Albricia: La novela chilena del fin de siglo*.

En el referente de esta poética aparece el entorno represivo de la época dictatorial de los años 70 y 80, con su secuela en la memoria colectiva chilena. Así, esta literatura problematiza la implementación por parte de los poderes autoritarios de un discurso monolítico y vigilante que tiende a socavar todo lenguaje disidente. Otro de los elementos relevantes en la poética del desencanto tiene que ver con el diálogo de los autores de la nueva narrativa con una modernidad destemplada, donde se trizan las ideologías de sesgos utópicos y se desmoronan las grandes narrativas del progreso del espíritu y de la emancipación colectiva.

De este modo, como se sostuvo de alguna manera en el seminario, en esta vertiente escritural toma lugar el rescate de lo marginal, la desarticulación de los grandes espacios sociales, la duda o parodia de las certezas políticas y el desencuentro en las relaciones personales. Se proyecta de tal forma un profundo sentimiento de orfandad. Esta categoría, según comentó Rodrigo Cánovas en el encuentro en cuestión, "es expuesta en un árbol genealógico, donde los componentes -padre, madre, hijos- reproducen desde su lugar simbólico particular, un sentimiento de absoluta precariedad, por el cual se deconstruye el paisaje nacional" (en Olivárez 21).

Por otro lado, este mismo crítico (con la colaboración de sus estudiantes graduados de la Universidad Católica de Chile: Magda Sepúlveda, Carolina Pizarro y Danilo Santos) se encarga de entregar, en la misma época del encuentro aludido, lo que consideramos la segunda instancia clave en los últimos cinco años concerniente al proceso de comprensión del nuevo movimiento literario nacional, en particular de sus años más próximos

al presente. Nos referimos al libro *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. En ese trabajo, Cánovas traza la primera visión de conjunto de la novelística desarrollada por esta generación literaria emergente desde sus inicios hasta 1996. El campo de estudio de la investigación incluye 120 novelas, de las cuales se procura levantar un catastro de sus rasgos estructurales y otros elementos discursivos que definen la voz literaria generacional desde la ficción. A su vez, el crítico chileno intenta ponderar la imagen pública que los autores de dichas novelas proyectan como integrantes de un nuevo grupo generacional.

El sentimiento de orfandad constituye el ideologema en torno al cual se dinamiza la discusión de Cánovas con respecto a dicho corpus, y así el investigador revisa la significación de los otros hilos temáticos que tocamos de alguna manera al comentar el encuentro "Nueva narrativa chilena". En esta perspectiva, se profundiza especialmente en el rol de los héroes de esta novelística de fin de siglo para concluir que ellos experimentan un gran sentimiento de orfandad y viven el tiempo presente desde un desencanto vital que lo expresan al rebelarse en contra de una sociedad éticamente desolada, donde prolifera el "eclipse del sujeto utópico" (44). En suma, Cánovas y sus colaboradores entregan un informativo y riguroso estudio panorámico de la novelística desarrollada por los nuevos escritores chilenos que en varios casos han creado una obra narrativa que ya en 1996 sobrepasaba las fronteras nacionales y contaba con un respetable reconocimiento por parte de la crítica y de los lectores en general.

En fin, cinco años más tarde de la puesta en escena de estas dos instancias de reconocimiento analítico de la generación del 80 y la nueva narrativa chilena, no resulta difícil constatar que estamos frente a un movimiento literario emergente que ha adquirido un decisivo protagonismo en el paisaje cultural chileno. Es factible reconocer ahora más claramente el significativo desarrollo de una narrativa cuya importancia, según lo señaló Darío Oses en el comentado seminario, "es su capacidad para reprocessar los temas de siempre y para descubrir aspectos hondos y oscuros de este país desconcertado que hoy parece flotar en su propio vacío" (en Olivárez 156).

La narrativa policial chilena: Tradición y renovación

El panorama cultural del Chile autoritario hasta mediado de los años 80 aproximadamente mostró una severa precariedad en la producción y la circulación de los bienes simbólicos. Hasta entonces, la cultura quedó trenzada con el espacio público-oficial y se sobrecodificó un concepto de arte cultural, enclaustrado en museos regionales, muestras internacionales o nacionales de carácter selectivo.

El campo de las letras no fue más alentador, porque entre otras cosas, los escritores que se quedaron en el país después de los primeros años del golpe de estado por lo general tendieron al olvido y el silencio. Es preciso acotar que hasta ese momento la generación del 80 no había nacido de modo orgánico. En todo caso, una vez configurada ésta, a fines de los 70 y principios de los 80, las posibilidades de publicar eran muy escasas si las comparamos, por ejemplo, con el desarrollo cultural-literario nacional en el periodo de la Unidad Popular (1970-1973) en torno a la casi legendaria Editorial Quimantú.

A mediados de la época autoritaria, la generación del 80 y su discurso emergente, alternativo y marginal cuenta con un hábitat definido: la violencia institucionalizada. Ésta se entrecruza con el desaliento común de esos jóvenes escépticos y desconfiados de las verdades absolutas y acosados por el llamado vacío utópico. El grupo se desarrolla en su primera fase intentando variadas formas estéticas. Por un lado, la sobriedad formal y con ello el distanciamiento de alambicados juegos lingüísticos, como son los casos de Ramón Díaz Eterovic, Jaime Collyer, Carlos Franz, Antonio Ostornol y Sonia González Valdenegro. Por otro, la rigurosa experimentación con el lenguaje, primero con Diamela Eltit y luego con Guadalupe Santa Cruz; o bien

una escritura transitada por el erotismo y la defensa del rol de la mujer en Pía Barros y Ana María del Río.

A este campo de confluencia de escrituras con apariencia paradójal ingresa también el género negro, configurando la vertiente que últimamente se ha denominado el neopoliciaco. A través de este derrotero escritural no sólo se convoca la noción de intertextualidad desde el punto de vista de la tradición raigal en la vertiente norteamericana, sino también interdiscursiva. Es decir, estamos en frente del género como ideologema que cataliza la relación problemática entre la literatura y la política estatal, altamente represiva. Dicho de otro modo, esa impronta estética dual permite que podamos leer en la escritura neopoliciaca de un autor como Díaz Eterovic otros "textos" sociales y en especial la presencia del autoritarismo en torno a un núcleo narrativo conflictivo: la identificación del poder estatal con el criminal.

Si bien es necesario reconocer que la vertiente narrativa policial tiene una amplia genealogía —documentada, por ejemplo, por el escritor y crítico Argentino Mempo Giardinelli en su estudio *El género negro I—*, reconocemos de inmediato al verdadero padre del género en la figura de Edgar Allan Poe (1809-1849), creador en 1841 del racional Auguste Dupin, siendo sus textos capitales "Los asesinatos de la calle Morgue" (1841), "El misterio de Marie Rogêt" (1842) y "La carta robada" (1849). Poe inauguró el tratamiento del enigma y la develación del mismo a través del método deductivo —que no supera las barreras del "cuarto cerrado"— por medio de la labor de un investigador astuto y un secretario de pocas luces, quienes nos llevan a un desenlace sorpresivo del caso, descubriendo al culpable que se presume el menos indicado. En términos generales, en la labor del investigador se aprecia el predominio de una dosis de intelecto acentuado concomitante con el avance de la ciencia y el positivismo del siglo XIX.

Luego, para graficar una de las ramas más sólidas de la genealogía policial, es necesario citar a otros autores como el francés Émile Gaboriau (1832-1873), y los ingleses Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) —con su famoso Sherlock Holmes— y Thomas De Quincey (1785-1859). Este último es autor del

artículo "El asesinato considerado como una de las Bellas Artes" aparecido en *Blackwood's Magazine* el año 1827, texto que será fundamental para la formación y los postulados de la novela negra en Estados Unidos entre 1920 y 1930, ya que de tal artículo se adoptará la idea del asesinato como el acto humano típico de la modernidad. De Quincey considera la pasión por asesinar cortando la garganta a las víctimas superior al acto de envenenarlas. Y si bien el asesino y la víctima son importantes, de igual modo lo son la escena, el tiempo y las pasiones que alientan el acto criminal (en Giardinelli).

Engarzada con la novela gótica, de aventura o del Lejano Oeste, la novela negra alcanzará una formulación definitiva con Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959). De aquella rica tradición parental ambos autores sentaron las bases de la novela negra: la lucha del bien contra el mal, la intriga argumental, la ambición, el poder, la gloria y el dinero como elementos capaces de torcer el destino humano.

Con Hammett —según establece el mismo Chandler en su ensayo *The Simple Art of Murder*— se modificaron las reglas de la investigación policial clásica, ya que a partir de él la narrativa policial dejó de ser un juego para encontrar en su cultivo una motivación social. La deducción y el razonamiento dan paso a la acción y la vitalidad. A saber, una vez señalada *in medias res* la presencia del crimen, luego la sospecha y, a veces, la delación, el detective sale de sus elucubraciones para resolver el enigma y se sumerge en las calles con el fin de confrontar una serie de señuelos que se alojan en las zonas oscuras de la ciudad. En tal sentido, es viable comprender la novela negra como el encuentro de dos semióticas: la de la detección y la urbana; detective y ciudad conforman un signo indisoluble. Este perfil del modelo narrativo confirmado por Hammett constituye uno de los aspectos más significativos por el cual la línea dura (*the hard-boiled fiction*) norteamericana ha tenido numerosos seguidores en Latinoamérica en estas últimas tres décadas.

En todo caso, a lo largo del siglo XX, la narrativa latinoamericana avanzará por el derrotero de la ficción policial en sus distintas tradiciones. Entre los escritores que participan en este quehacer, por ejemplo, se cuentan: Horacio Quiroga (1878-1937),

Jorge Luis Borges (1899-1986), Enrique Amorín (1900-1960), Felisberto Hernández (1902-1964), Juan Carlos Onetti (1909-1994), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Marco Denevi (1922), Hiber Conteris (1934), Poli Délano (1936), Mario Levrero (1940), Ricardo Piglia (1941), Juan Pablo Feinmann (1943), Juan Martini (1944), Rafael Ramírez Heredia (1942), Osvaldo Soriano (1943-1977), Mempo Giardinelli (1947), Paco Ignacio Taibo II (1949), Luis Sepúlveda (1949), Roberto Ampuero (1953) y Leonardo Padura Fuentes (1955).

En la época de las últimas dictaduras de Latinoamérica y en especial del Cono Sur, el relato policial alcanza un gesto particular, una flexión y adaptación de sus elementos estructurales por necesidad de contexto. Esa práctica transculturadora echa por tierra los prejuicios de literatura evasiva que circularon en torno a esa narrativa. Frente al modelo europeo y americano, en nuestro continente la motivación criminal del dinero no encuentra el mismo sustento ya que ese elemento está ligado aquí a una cuestión de división de clase y reparto del poder.

El detective solitario ahora se convierte en buscador de una verdad, sale del cuarto cerrado y se reconoce en cierto modo como parte solidaria de los grupos subordinados de la sociedad. Trabaja en los lindes de la justicia que no es tal. La verdad y el crimen revelados en la investigación se transforman en una verdad histórica y política.

Específicamente, en el Cono Sur los autores han articulado literatura y autoritarismo, género policial y guerra sucia. Allí, en un primer momento, se recurre en especial al modelo norteamericano y el español. Con esto se deriva hacia un serio y sostenido engarce con la problemática político-social. Esto último sucede, por ejemplo, con la narrativa de Mempo Giardinelli y Ramón Díaz Eterovic. En su novela *Luna caliente* (1983), Giardinelli pondrá el acento en el juego ambiguo de la voz narrativa del victimario que es a su vez víctima del contexto social. Por su parte, Díaz Eterovic permitirá que la pasión deje paso al proceso deductivo del detective que lo lleva a proyectarse desde su oficina hacia el conocimiento del mundo exterior de la corrupción y la violencia. También se trabaja en el límite de la parodia, como lo hace Mario Levrero con *Nick Carter se divierte*

mientras el lector es asesinado y yo agonizo (1975). Y aparecen otras formas altamente deconstructivas como *Diez por ciento de tu vida* (1986) de Hiber Conteris. En todo caso, el género policial se reconfigura en nudos históricos conflictivos, para parafrasear a Walter Benjamin en su ensayo "Flâneur" (49), o como señala Giardinelli en distintos segmentos del ya acotado texto *Género negro I*.

Para volver a centrarnos en el caso de Díaz Eterovic y su interconexión con el género policial, acudamos de nuevo a un analista de su obra en Chile, Camilo Marks. Como indicamos al inicio del capítulo uno, en 1993 Marks señalaba acertadamente que Díaz Eterovic era el único escritor chileno que hasta esa fecha había desarrollado en forma metódica y persistente uno de los más fascinantes géneros literarios contemporáneos: la novela policial. Si quisiéramos ahora reafirmar esa adecuada opinión, deberíamos sólo matizarla señalando que, a través de la década del 90 y principios de este nuevo siglo, nuestro escritor aparece más acompañado en el escenario chileno de la nueva narrativa policíaca ante la aparición de otros autores y títulos. En efecto, durante este período surge un moderado interés por parte de varios novelistas nacionales de incursionar en aquella literatura que, como señala Giardinelli, mantiene alguna forma de crimen o transgresión (asesinato, secuestro, robo, extorsión, corrupción, violación, lesiones, etc.) como punto neurálgico de la narración y consecuentemente dinamiza la persecución y la investigación para el esclarecimiento del delito (49-50).

Nos referimos a la aparición de novelas que, como sucede sistemáticamente con la obra de Díaz Eterovic, incorporan en distintos grados los códigos del género policíaco, en especial aquellos reconocidos en la vertiente de la llamada novela negra o, si se quiere, "criminal", según prefiere denominarla Salvador Vázquez de Parga al concluir que, si formalmente la novela criminal es un relato, sustancialmente ese relato ha de ir referido al crimen, a una conducta criminal; asimismo, la novela criminal es el relato de una persecución. La novela detectivesca pura —según Vázquez de Parga— hace del enigma su centro álgido de gravedad alrededor del cual gira toda la narración. Las distintas transformaciones del género, sin embargo, han podido desplazar

el punto vital de la trama al misterio, al suspenso, a la aventura, a la acción, al criminal, a la víctima, a la sociedad, al ambiente (14-15).

La narrativa chilena que aludimos sigue las huellas de esa focalización socio-política y realista de la problemática del crimen contemporáneo que en los años 20-30 comenzaron a plasmar en forma indeleble escritores norteamericanos tales como James M. Cain (1892-1977), Raymond Chandler, Carroll John Daly (1889-1958), David Goodis (1917-1967), Dashiell Hammett, Patricia Highsmith (1921-1995), Chester Himes (1909-1984), Ross Macdonald (1915-1983), Horace McCoy (1897-1955), Margaret Millar (1915-1994), Mickey Spillane (1918-) y Jim Thompson (1906-1977).

Entre aquellos textos que en distintas formas exhiben características policiales publicados por autores chilenos desde fines de los ochenta, se cuentan los siguientes: *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993), *Boleros en la Habana* (1994) y *El alemán de Atacama* (1996) de Roberto Ampuero (1953); *La pista de hielo* (1998) de Roberto Bolaño (1953); *La partida* (1991) de Jorge Calvo (1952); *El mercenario ad honorem* (1991) de Gregory Cohen (1953); *El infiltrado* (1989) de Jaime Collyer (1955); *La ciudad anterior* (1991) de Gonzalo Contreras (1958); *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra (1952); *La muerte de una ninfómana* (1996) de Poli Délano (1936); *El paraíso tres veces al día* (1995) de Mauricio Electorat (1960); *Tinta roja* (1996) de Alberto Fuguet (1964); *La mujer del policía* (2000) de Sergio Gómez (1962); *Linchamiento de negros* (1994) de Bartolomé Leal (1946); *La bella y las bestias* (1997) de Dario Oses (1949); *Legítima defensa* (1993) de Alejandra Rojas (1958); *El espejo de tres caras* (1996) de José Román (1940); *Nombre de torero* (1994) y *Diario de un killer sentimental* (1998) de Luis Sepúlveda (1949); *La señora de la soledad* (1999) de Marcela Serrano (1951); *La que murió en Papudo* (1994) y *Ahumada blues* (2002) de Mauro Yberra (1946).

En los veinte años previos a 1989 surgieron sólo instancias esporádicas en que unos pocos autores contemporáneos incurrieron en algunas vertientes del género. Un ejemplo es la

novela *El miedo es un negocio* (1973) de Fernando Jérez (1937) publicada por Editorial Quimantú.

En el apartado titulado "Del género policial", que forma parte del libro de Rodrigo Cánovas, *Novela chilena nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, Magda Sepúlveda ofrece útiles reseñas de siete novelas chilenas de sesgos policiales correspondientes al conjunto recién aludido. Esos textos son: *El mercenario ad honorem*, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile*, *El infiltrado*, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, *Nadie sabe más que los muertos*, *La ciudad anterior* y *Nombre de torero*. En ese mismo segmento del mencionado libro, Sepúlveda, entrega un bosquejo histórico de la literatura policial chilena del siglo XX en la cual distingue cuatro etapas: "La primera consiste en una estilización de las poéticas europeas. La segunda, relata delitos ejecutados por personajes marginales, siguiendo un formato naturalista. La tercera etapa se caracteriza por satirizar, sin alcanzar la parodia, lo policial clásico. Y la etapa actual se distingue por incursionar dentro de la variante de lo policial negro(107).

A pesar de este reciente repunte en Chile de la nueva narrativa policial de serie negra, todavía es plausible afirmar que Ramón Díaz Eterovic se ha desplazado por un derrotero literario poco concurrido a nivel nacional. Hasta mediados de los 80 no contaba con espacios locales donde mantener una constante interlocución sobre el tema. Su avance inicial al respecto lo emprende a través de la lectura privada de algunos autores clásicos del género, tanto de la tradición europea como norteamericana. Entre ellos los que más llaman su atención son: Arthur Conan Doyle, Georges Simenon (1903-1989), Raymond Chandler, Jim Thompson, Dashiell Hammett, David Goodis y Ross Macdonald. Estas lecturas primerizas, en edad adolescente, despertaron en el chileno una motivación por el género en una etapa en la que sólo se esbozaba su interés por escribir.

Sin embargo, la inexistencia en Chile de una tradición fuerte de la literatura policial retrasó la dedicación de Díaz Eterovic, como escritor profesional, a este tipo de ficción narrativa. Esto último implicaba asumir un género sobre el que recaían prejuicios en el sentido de que no era tomado muy en serio y no contaba

en el país con “maestros inmediatos” que le sirvieran al joven escritor como respaldo para adoptarlo creativamente. Como datos adicionales al respecto, cabe notar que en su antología, *El cuento policial latinoamericano* (1964), Donald A. Yates incluye a dos escritores chilenos: Alberto Edwards (1874-1932) y L. A. Isla (1920); mientras que en *Antología de cuentos policiales* (1974), José María Navasal, ofrece espacio sólo al chileno René Vergara (1918-1981) entre once autores clásicos de habla inglesa. Por su parte, Amelia S. Simpson no se detiene a estudiar el relato policial chileno en su libro *Detective Fiction From Latin America* (1990). Por último, el mismo Díaz Eterovic publica en 1994 la antología *Crímenes criollos. Cuentos policiales chilenos*, en la cual, con muestras de dieciséis autores, se representa la primera compilación panorámica del cuento policíaco nacional.

Aquella situación que podríamos catalogar de relativo “menoscabo” de la literatura policial en Chile, se distinguía, por ejemplo, de lo ocurrido en Argentina, donde el interés por la literatura policial de algunos autores de primera línea, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi y Rodolfo Walsh, entre otros, ha constituido una base referencial para los escritores de las generaciones siguientes. Jorge Lafforgue traza una interesante genealogía del género policial en la zona del Río de La Plata, cuyos núcleos en el siglo XX se situarían en Argentina con Jorge Luis Borges y en Uruguay con Enrique Amorim (*Los asesinos* 105, 114 y 169, 182).

En una segunda etapa, más decisiva en cuanto a su interés por escribir dentro de los parámetros de la novela policíaca de vertiente negra, Díaz Eterovic se familiariza con textos narrativos del argentino Osvaldo Soriano y los españoles Manuel Vázquez Montalbán (1936) y Juan Madrid (1948). A través de sus libros, dichos autores revisitan creativamente la tradición de la serie negra, fomentando la llamada nueva novela negra o, dicho de otro modo, el “neopolicíaco”, según la nomenclatura popularizada por Paco Ignacio Taibo II, como bien lo hace notar M. Paz Balibrea-Enríquez en su artículo “Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano”.

Díaz Eterovic reconoce que, mediante los relatos de autores contemporáneos como Soriano, Vázquez Montalbán y Madrid,

era posible elaborar una narrativa que fuese atractiva desde el punto de vista escritural y que, al mismo tiempo, por sus códigos, atmósfera y temas, permitiera abordar la realidad socio-política chilena posterior a los años setenta. Y en particular, aquellos temas que "tienen su origen en algún abuso de poder, sea de los gobiernos o de la economía" (en Ferreira 13). En tal sentido, según nuestro autor, la idea de la inseguridad de las personas, la corrupción del poder, la violencia, esbozada en las ficciones narrativas de los autores pioneros del llamado género "negro" o "duro" tales como Hammett, Chandler y R. Macdonald, entre otros, se hacía más patente en las novelas de autores como los mencionados Soriano y Vázquez Montalbán. Respecto a Soriano, Díaz Eterovic estima que, a partir de los códigos de la novela negra, el escritor argentino demostró que se podía recrear la realidad de los países latinoamericanos donde el crimen y la política han constituido una ecuación trágicamente perfecta, posición que también sostiene Ricardo Piglia en *Crítica y ficción* (1990). No bien advino la democracia, los autores latinoamericanos de la nueva novela negra continuaron cultivando el género. Así, más que nunca se cumple en este caso la reflexión de Mijail Bajtín en tanto que los géneros poseen regulación histórica, contienen formas y medios para percibir la realidad (*The Formal* 133). En tal sentido, el relato neopoliciaco expone la falta de desmantelamiento del aparato represivo, y la continua intervención de la institución estatal en las vidas privadas.

Por lo tanto, Díaz Eterovic considera que, cuando se habla del relato negro contemporáneo en América Latina de las últimas dos o tres décadas, conviene recordar que principalmente Soriano enseñó a aprovechar las mejores virtudes del género y también a transgredirlo para convertirlo en algo propio, acorde con la realidad del continente. En cuanto al legado literario, aún en expansión, de Vázquez Montalbán, Díaz Eterovic lo resume con la siguiente frase: "todos los que escribimos narrativa policial en español hemos aprendido de las recetas de Pepe Carvalho, el célebre detective protagonista de las novelas de Vázquez Montalbán" ("Entrevista personal").

Sólo después de publicar en 1987 *La ciudad está triste*, su primera novela policiaca negra, Díaz Eterovic se familiariza

con la narrativa de algunos escritores chilenos del género policial. Entre ellos se cuentan: Alberto Edwards, que usa el seudónimo de Miguel Fuenzalida; Luis Enrique Délano (1906-1985), que se encubre con los seudónimos de José Zamora y Mortimer Gray; René Vergara; Camilo Pérez de Arce (1912-1970), con el seudónimo de James Endhard; y Luis Insulza Venegas, con el seudónimo de L. A. Isla. Estos autores dieron a conocer sus textos principalmente durante la primera mitad del siglo XX. Por lo general, trabajan en clave de copia mimética la tradición anglosajona de la ficción policial deductiva con función primordial lúdica, “de enigma” o “de cuarto cerrado”, como lo hacían Borges y Bioy Casares cuando reciclaban juguetona y paródicamente esa tradición en textos como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Un modelo para la muerte* (1946).

Una de las excepciones al respecto fue el caso de René Vergara, quien de la “simple anécdota policial, o del intrincado puzzle o acertijo, se pasa al reflejo de la realidad más brutal y descarnada” (Díaz Eterovic, *Crímenes* 11). En todo caso, nuestro autor considera que los escritores nacionales recién mencionados no influyeron notoriamente en su trabajo creativo porque la labor que en tal sentido ha desempeñado se ha vinculado a una narrativa que en particular recondiciona al mundo criollo ciertas claves de la novela negra norteamericana, y en la que también reconoce la influencia de la narrativa social chilena desarrollada por la llamada generación del año 30, en la que destacan nombres como los de Manuel Rojas, Daniel Belmar, Nicomedes Guzmán, Francisco Coloane, Diego Muñoz Espinoza, Gonzalo Drago y Andrés Sabella, entre otros.

Como se ilustra en la literatura neopolicíaca de Díaz Eterovic, la nueva novela negra conforma una narrativa realista en torno a hechos criminales que suscitan una investigación. De este modo, recoge las inquietudes del individuo actual, del habitante de las grandes urbes, inmerso en sociedades donde su destino parece decidido por variables políticas y de poder que pocas veces coinciden con sus intereses. Al referirse directamente a su práctica creativa y la de sus pares en torno a esta ficción policial, el autor reconoce que en estos últimos años se evidencia un renovado interés de los escritores chilenos por abordar ese

tipo de ficción, específicamente la denominada novela negra. Y en cuanto a las fuentes y los códigos de esta novelística, afirma lo siguiente:

“[Sus orígenes] estarían vinculados a la situación del hombre contemporáneo, inmerso en sistemas donde prevalece la lucha por la emulación económica, el individualismo, la pérdida de credibilidad en la justicia y la corrupción de sus agentes, la marginalidad y el miedo como instrumento de coerción política. Estos elementos son recreados a partir de códigos de la novela negra como los espacios oscuros y marginales de la ciudad, el lenguaje cotidiano, la violencia, la persecución del hombre por el hombre y un deseo, las más de las veces infructuoso, de establecer justicia o un cierto equilibrio entre los que detentan el poder y sus víctimas”. (“Una mirada”)

Este enfoque sobre el relato policial de serie negra dialoga y se complementa con el acercamiento al neopoliciaco propuesto por Leonardo Padura Fuentes. Este escritor y crítico cubano sostiene, en una entrevista con Juan Armando Epple, que el relato neopolicial presenta las siguientes características:

“Primero, disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental. Segundo, una preferencia por ambientes marginales para el desarrollo de las historias y la significación dramática. Tercero, acudir a determinadas formas de la cultura popular, incorporándolas a la creación literaria [...]. Cuarto, el empleo de un lenguaje fundamentalmente literario pero a la vez desembozado e irreverente; un lenguaje que trata de expresar las vivencias de la vida cotidiana. Quinto [...] la renuncia a crear grandes héroes. Los policías, investigadores, detectives, como se les llame, son por lo general gente frustrada, jodida, y no tienen nada de triunfadores”. (en Epple 60)

A modo de corolario para esta síntesis de las características del neopoliciaco, Padura Fuentes enfatiza también el entronque intertextual más relevante de esa vertiente literaria: "Creo que en esto hay alguna relación con la novela negra norteamericana, la de Raymond Chandler, Dashiell Hammett o James M. Cain. Allí es donde están los orígenes posibles y las influencias más visibles de esta literatura, que no tiene nada que ver con la tradición clásica de un Chesterton, una Agatha Christie o un John Dixon Carr, con la novela-problema" (en Epple 60).

Como se indicó, en 1987 Díaz Eterovic publicó *La ciudad está triste*, la primera novela protagonizada por el detective privado Heredia: un huérfano oriundo de Santiago, ex estudiante de leyes, que en el presente narrativo tiene unos cuarenta años mal llevados con abundantes dosis de tabaco, alcohol y café, además de un profundo desengaño y mucha soledad. El creador de Heredia escribió dicha obra en 1985 motivado por la necesidad de desarrollar un lenguaje literario que le permitiera abordar, bajo una mirada crítica, algunos temas de carácter social, vinculados a la historia chilena cercana a la aparición del texto en cuestión. Al dar los primeros pasos en este sendero, el autor no imaginaba que estaba al inicio de una saga y de un trabajo al cual dedicaría los siguientes diecisiete años. Para él, ese empeño escritural era como cruzar un pantano sin saber que había alguna orilla a la que llegar, si se considera la fragilidad en ese tiempo del género policial en Chile.

Con la publicación de *La ciudad está triste*, el novelista experimenta el encuentro con un conjunto de lectores que se sintieron atraídos por ese texto narrativo. Recibe comentarios que confirman la buena acogida del libro, y de alguna manera siente que ha dado con una veta y que sus intentos creativos no estaban tan descaminados. Por otra parte, considera que había guardado muchas cosas en el tintero, que ese libro pudo haber sido más ambicioso y que el personaje principal tenía bastantes posibilidades de crecimiento.

Asimismo, después de la publicación de esta primera novela, el escritor estima que su sabueso protagonista había resultado algo rígido en los términos del prototipo del relato duro norteamericano, por lo cual supone que podría hacerlo más chileno,

más acorde con la realidad del país. Como respuesta, en parte, a esa consideración, surge la segunda novela, *Nunca enamores a un forastero* (cuya publicación se posterga hasta el año 1999) y, luego, aparece la tercera, *Solo en la oscuridad*, que sale a luz en 1992 y que para los efectos de la cronología de las novelas de Díaz Eterovic pasa a ser la segunda del ciclo detectivesco.

El autor considera que con *Solo en la oscuridad* se cumple el despegue de Heredia como personaje. Éste adquiere más personalidad, destacándose su condición de melancólico, desencantado y solitario. Queda significativa y memorablemente dotado del mundo que lo rodea y lo seguirá acompañando durante varios años: unos pocos amigos; su polvorienta oficina-habitación; sus discos, tragos y cigarrillos; algunos libros de Juan Carlos Onetti y Ernest Hemingway, entre otros, y un gato blanco llamado Simenon (nombre que se entiende como directa alusión al 'padre' del Commissaire Maigret). De este modo, como señala Rodrigo Cánovas, "Heredia se constituye, entonces, como nuestra sombra, reparando espacios que queremos ocultar". Y agrega el crítico que nuestro detective criollo "observa compasivamente a los seres que deambulan por las calles céntricas, derrotados por una jornada de trabajo monótona y sin futuro. Será un signo disidente de los tiempos, que entra en polémica abierta con los discursos de mediación social" (54).

Un par de alicientes que impulsaron a Díaz Eterovic a continuar elaborando los libros que destacan al protagonista contracorriente que aludimos recién, fueron la recepción de las primeras novelas y la obtención de algunos de los más prestigiosos premios literarios del país, como el "Municipal de Santiago" y el "Consejo Nacional del Libro y la Lectura". Díaz Eterovic se afianza en aquel empeño con la idea de que estaba abriendo un camino que despertaba interés en el medio literario y se ajustaba al proyecto escritural en que él se había propuesto insistir. Pues siempre se planteó escribir narrativa policíaca negra, no como un *divertimento* complaciente con respecto a las estructuras y los discursos dominantes, pero sí con conciencia de las limitaciones críticas e editoriales que podría presentar esa aventura literaria. En todo caso, reconoce que sus aprehensiones iniciales resultaron un

tanto exageradas y que, pese a todo, sus relatos neopolicíacos siempre han logrado una buena recepción crítica y un espacio editorial significativo.

En estos últimos años, Díaz Eterovic ha tenido la oportunidad de ponerse en contacto personal con varios escritores latinoamericanos de primera línea que han incursionado en la novelística policíaca negra, tales como el argentino Mempo Giardinelli, el cubano Leonardo Padura Fuentes, el uruguayo Milton Fornaro y los mexicanos Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia, lo cual le ha permitido observar que, paralelamente a su labor literaria en Chile, en otros países han surgido autores que emprenden las mismas búsquedas. En consecuencia, se puede hablar de una narrativa neopolicíaca latinoamericana relacionada con situaciones socio-políticas comunes a todos los países del continente.

En suma, a través de sus novelas en torno a la saga de Heredia publicadas hasta mediados del año 2001, el autor ha logrado un referente propicio a partir del cual explorar sus 'demonios' y modelar su visión del mundo que habita. Además, desde un punto de vista más socio-cultural, ha perfilado una radiografía del Chile de las últimas décadas mediante una descripción de las costumbres, las virtudes y los defectos de sus habitantes. Y ha reconfigurado, desde una consistente mirada marginal y desencantada, algunos espacios urbanos precarios del Chile contemporáneo. Con todo esto, Díaz Eterovic ha diagramado una visión crítica de la historia reciente, a contrapelo de la arrogancia del poder y sus distintas máscaras, tocando temas trascendentes como el de los detenidos desaparecidos, la violencia, el narcotráfico, la corrupción política y los problemas ecológicos.

Desde una perspectiva más amplia, Padura Fuentes confirma lo recién indicado mediante la siguiente reflexión:

“Con menor asiduidad que en España, México y Argentina, también en Chile –sobre todo después del retorno democrático– la novela policial ha tenido un tratamiento importante. Varios autores se han encargado de ello, entre ellos Luis Sepúlveda (1949), autor de *Nombre de torero*,

pero el más convencido e insistente de sus cultores ha sido Ramón Díaz Eterovic (1956), quien se ha propuesto la creación de un *hard-boiled* chileno con su detective Heredia, hijo putativo de Philip Marlowe. Díaz Eterovic ha profundizado la naturalización del modelo y ha hecho de la rémora y la memoria de los días de miedo, represión y crimen de Estado sufridos durante la larga dictadura pinochetista, el sustrato fundamental de sus libros, donde la lectura policial siempre va de la mano de la denuncia política". ("Modernidad" 45)

Y a pesar de los vientos postmodernos que han corrido en dirección opuesta a los impulsos ideológicos que se activan en aquel "sustrato fundamental" a que se refiere Padura Fuentes, durante la década del 90 y principios de este nuevo siglo, la narrativa policiaca negra de Ramón Díaz Eterovic ha ganado significativo terreno en las editoriales y entre los lectores. Se le comenta y critica; es materia de estudio por parte de profesores y estudiantes universitarios de literatura, como ha sucedido, por ejemplo, en la Universidad Católica (de Chile) y en algunas universidades argentinas y norteamericanas. En consecuencia, ya se puede considerar esta labor escritural del chileno como un aporte significativo al nuevo relato policial latinoamericano.

En base a los antecedentes coleccionados en este capítulo, resulta plausible suscribirse a una nueva reflexión de Camilo Marks, aparecida en 1999, con respecto al aporte literario de nuestro escritor y a propósito de la novela *Nunca enamores a un forastero*: "Hoy por hoy, es el único escritor chileno que ha sabido darle dignidad, credibilidad y valor literario a la novela policial escrita en el país" ("Heredia" 86). En los próximos capítulos, intentaremos justificar dicha suscripción a través del análisis detenido de las seis novelas neopoliciacas que hasta mediados del 2001 ha publicado Ramón Díaz Eterovic.

Ingreso de la novela neopoliciaca al ciclo autoritario: *La ciudad está triste*

La ciudad está triste de Ramón Díaz Eterovic constituye una innovación en la literatura chilena, consistente en el ingreso del relato neopoliciaco al ciclo autoritario. Esta novela marca así una tendencia que se aprecia, aunque en grado menor, en otros textos narrativos aparecidos en Chile en la segunda mitad de los 80, tales como *El informe Mancini* (1986) de Francisco Simón Rivas (1943) y *El infiltrado* de Jaime Collyer, tendencia que se ampliará durante toda la década del 90 y principios del siglo XXI, como ilustramos en el capítulo anterior.

Publicada en 1987, *La ciudad está triste* se ocupa de la memoria co-presente porque no sólo la diégesis se ambienta durante la dictadura militar, sino que la novela fue publicada en el mismo período. De tal modo, no alude a un acontecimiento referido al pasado lejano, sino que es mínima la distancia temporal entre la historia narrada y el extratexto. En este sentido, se podría hablar de “un grado cero” en la relación entre ambas instancias. A distinción del relato policial más “tradicional”, en esta novela adquiere preponderancia la intervención del estado como instancia represora, lo cual, a su vez, produce modificaciones en el mundo privado de los personajes centrales. Tal es el caso, por ejemplo, del rol de la familia en busca de sus parientes desaparecidos que se aprecia en el mundo narrado. De esta forma, *La ciudad está triste* se suma a uno de los aportes más importantes de los escritores de la generación del 80 en su etapa de emergencia: no someterse a la imposición del silencio que esconde la muerte y el terror.

El texto narrativo en análisis inaugura la saga Heredia: conjunto de novelas cuyo hilo conductor lo constituye este detective privado chileno. En toda la producción neopoliciaca

de Díaz Eterovic se expresará una profunda relación entre el detective y la ciudad. El lector no sólo podrá apreciar la lógica y el desmontaje de las acciones en que participa dicho protagonista, sino también la codificación de signos en el cronotopo que muestran distintos panoramas sociales. De allí el valor de la nueva novela negra como ideograma.

Al comienzo de *La ciudad está triste*, el autor realiza la siguiente aclaración: "Ninguno de los personajes de este libro corresponde a personas reales, así como tampoco los hechos que se narran ocurren en ninguna ciudad. Cualquier coincidencia de nombre o hechos ha de tomarse como puramente accidental" (3). Este enunciado, que enmarca el texto, tiende a trasladarlo hacia lo ficcional, alejando la narración del dato puramente realista. Aun así, es posible aseverar, por los parlamentos y diferentes indicios en el espacio textual, que la historia se desarrolla en Santiago de Chile. Por otra parte, el autor ha expresado que esta cita, que opera como marco novelesco, posee un matiz irónico. En efecto, al negar toda connotación a la realidad chilena, invierte el sentido aparente (Entrevista personal).

La base argumental de *La ciudad está triste* es simple: una joven santiaguina, Marcela Rojas, acude al investigador Heredia para pedirle ayuda en ubicar a su hermana Beatriz, desaparecida en el presente del relato que tiene lugar en la segunda mitad del período autoritario. Sobre este eje narrativo se desarrollarán un par de características esenciales del neopoliciaco, es decir, la presencia de un enigma fuera "del cuarto cerrado" y con ello el abandono del juego de razonamiento deductivo como parte primordial de la investigación. En consecuencia, la voz autorial coloca el acento tanto en la develación del enigma como en la violencia social a la que con arrojo debe enfrentarse el detective Heredia.

La desaparición de la joven tiene un carácter político aunque en el principio de la historia esto no sea evidente para el lector. Dicho aspecto se enfatiza cuando al caso de la joven se suman los de otros desaparecidos, como Fernando Leppe, y la búsqueda que realizan sus familiares a través de "laberintos infernales" (P. Délano, "contratapa").

Para codificar el rol de la principal figura desaparecida en

la historia, cabe señalar la reflexión del estudioso brasileño Idelber Avelar, en cuanto a que el policial conforma un relato virtual en el sentido que es la develación del enigma lo que sostiene el tejido argumental: "una novela de detectives sólo encuentra su cumplimiento en la resolución del sistema de enigmas que abrirá la posibilidad de contar la historia de un crimen" (170). Esta característica es importante en la medida que en *La ciudad está triste* la desaparición de Beatriz, personaje clave, invisible, conforma la instancia narrativa que motiva el suspenso. Se genera aquí una primera paradoja en el sentido que aquella figura no aparece sino bajo la forma de cadáver a mitad del relato. Sin embargo, este elemento es lo que le da sentido al impulso argumental de la novela.

Como ya consignamos en el capítulo dos, Díaz Eterovic sigue la factura del género policial negro en su vertiente norteamericana, especialmente a través de autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler. El primero introduce la violencia creando un detective privado, pobre, cínico y al margen de la ley. Pero, además, en la obra de nuestro autor está presente la tradición latinoamericana, especialmente la influencia del argentino Osvaldo Soriano.

Ana María Amar Sánchez sostiene que el único sujeto legal del texto policial en el postgolpe del Cono Sur es el detective porque el estado está investido de ilegalidad, y la compensación o restablecimiento de la justicia está en sus manos (144). Compartimos la primera premisa de este planteamiento al pensarla en términos del texto narrativo que estudiamos, porque en esta historia el detective es el que coloca su cuerpo en la investigación, de él depende el suspenso y la develación del enigma que se convierte en una verdad política frente a un estado corrupto. Pero no es a él —como sugiere Amar Sánchez— al que le compete restablecer la justicia porque, en el caso que nos incumbe, como gran parte del policial chileno referido al periodo autoritario, esa justicia no está en ninguna parte. A saber, no se puede restablecer lo que no existe en un momento de supresión de las garantías constitucionales para los ciudadanos. Esta situación se perfila significativamente hacia el final de la novela de Díaz Eterovic cuando Heredia devela el enigma y desaparece sin más

en los suburbios de la ciudad. El detective, quien también funciona como narrador básico de la historia, configura esta situación de la siguiente forma:

“Salí a la calle y me puse a caminar hacia el “Zingaro”.

Era tiempo de emborracharme y no pensar en nada.

—Hacía frío afuera, señor Heredia —me dijo Juanito a modo de saludo.

—Ideal para un buen trago —respondí pensando que serían tres o cuatro, y después, tal vez, buscaría a Andrea.

La ciudad estaba triste. Vacié la copa y pedí otra.

—Es de esperar que la mala racha pase pronto —comentó el viejo.

—Vendrán tiempos mejores —le dije, y miré hacia la calle.

Comenzaba a llover en la ciudad”. (101)

Si bien Heredia encarna ciertas virtudes consideradas por lo general “positivas” (develador de verdades, sujeto “anti-estado”), no deja de poseer una buena dosis de machismo a la usanza del detective-flâneur del canon norteamericano. En todo caso, el tratamiento de la mujer no se reduce a la visión machista del detective, sino que se da lugar a un espacio interpretativo para considerar a la principal figura femenina del relato, Beatriz-América, como una alegoría social. Este tema ya había sido tratado por Fernando Alegria (1918) en su novela del año 1978, *Coral de guerra*, en la cual la mujer, víctima de un represor y de un militante revolucionario, alegoriza al Chile dictatorial. En los textos de Díaz Eterovic y de Alegria se evidencia el rostro y el rastro de la historia. En su obra *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamín sostiene que el drama de la historia se representa en la imagen petrificada de la calavera (159). Entonces, y en referencia a nuestra novela, se puede deducir que calavera y cadáver configuran alegorías de la historia individual y colectiva de Chile.

Decíamos que el espacio de *La ciudad está triste* quiebra con el tratamiento convencional del relato clásico porque abandona

la develación del enigma en el marco de un ambiente cerrado. Así, el detective itenera de su oficina-departamento a los bares y se interna en los callejones transitados por prostitutas y soplones para regresar a su cuarto gris y luego abandonarlo y terminar nuevamente en el macadam santiaguino. Es en el espacio de los suburbios y del submundo donde buscará la verdad oculta, el cadáver oculto. Es decir, la verdad novelesca que se inscribe en el cadáver de Beatriz en medio del precario espacio urbano.

En esta actividad citadina, por otro lado, el detective laborioso y algo borrachín sólo recibe dinero de las apuestas de su amigo Pony. De este modo, el autor se aleja del policial americano porque la motivación económica del crimen no es fundamental, ni tampoco sustenta la actividad del detective Heredia. No es el ansia de dinero ni el robo lo que motiva la historia de Díaz Eterovic. La ambición deja paso a un tratamiento particular de esos significantes: a Heredia no le interesa cobrar sus honorarios, sino que deja entrever que la falta del dinero complica las relaciones de poder y genera marginación social. En efecto, el supuesto descubrimiento de la verdad de un caso policial específico conduce a este investigador a otras tantas verdades como son la pobreza social y la falta de trabajo de la clase media-baja chilena. No es casual que, por momentos, focalice su discurso en su relación amorosa con Andrea justificando el oficio de ella. En este sentido, comenta acerca de la mujer: "Se llamaba Andrea y estaba en el Café por lo mismo que todas. Necesitaba un trabajo para vivir y lo único que había logrado era un poco de la mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni fuerza" (34).

Otra característica que el texto estudiado comparte con el policial norteamericano corresponde al plano de la investigación. Ésta se convierte en la búsqueda angustiada de una verdad oculta, en la obtención de un saber total que se adquiere paulatinamente. La existencia del individuo, en este caso Beatriz, es puesta en duda ya que la muerte marca los acontecimientos que organizan la composición novelesca.

Asimismo, esta "ausente textual" cifra el proceso de detección, cuyo desarrollo se encamina hacia el fracaso. De este modo, el destino mismo aparece bajo la forma de fracaso. Al acercarse el investigador al conocimiento de aquella verdad, no puede resta-

blecer la justicia porque el enigma, el suspenso y la develación en el policial en esta parte de Latinoamérica, y en este período, adquiere la forma de relato ficcional y de relato histórico, de denuncia de una política criminal. En tal sentido, las fronteras entre ficción e historia son lábiles y su grado de relación dependerá, en este tipo de género, del pacto de lectura que cada lector realice con el texto.

La ciudad está triste: Composición

La *nouvelle* se divide en nueve capítulos que conservan la linealidad de lo relatado ya que no presentan alteraciones temporales. El texto enfatiza la multiplicidad de acciones. De este modo, Heredia se convierte en sujeto de hacer, de búsqueda, siguiendo una serie de indicios que lo conducirán al cadáver de Beatriz Rojas. De allí que recientemente señalamos la salida para arribar a un territorio abierto como un elemento que reconfigura una de las estrategias principales que distingue la historia en análisis del policial clásico enclaustrado en un reducido espacio. Así, la voz narrativa ofrece la visión de una ciudad sumida en el abandono y la pobreza, con lo cual se perfila en la ficción una fuerte motivación social.

Siguiendo el derrotero de la acción múltiple, los episodios están teñidos de la violencia cotidiana propia del Chile dictatorial. Se trata de una violencia encubierta, y es en este aspecto que la novela devela una situación paradójica en el sentido de que la presunta legalidad está teñida de muerte. De este modo, los habitantes del mundo narrado quedan a merced de la violencia de los servicios de inteligencia del poder militar.

Entonces, el eje de la ausencia de la justicia recorre todo el relato, y el protagonista narrador tendrá que enfrentarse a ese vacío 'colmado' de ilegalidad porque la urbe no es sólo legalmente injusta, sino que además es la proyección anímica del detective. De allí que no sea casual el impulso de *western* norteamericano que campea a lo largo de la historia a través de episodios continuos de enfrentamientos a tiros, agentes dormidos en el sofá, mundo de soplones y de venganza.

En *La ciudad está triste* la acción principal consiste en descubrir el paradero y los móviles de la desaparición de Beatriz Rojas, estudiante universitaria, ausente de su casa desde hace varios días. Paralelamente a su desaparición ocurre la de Fernando Leppe, otro estudiante y activista universitario. Resulta interesante observar lo que enuncian los compañeros de estos personajes porque de allí es posible deducir la escisión de la ciudadanía:

“Pancho recorrió con una mirada las mesas que nos rodeaban y comprendió que no tenía más alternativa que confiar.

—Me refiero a ideas políticas. Durante un tiempo nos llevábamos bien. Un paseo y un par de fiestas, pero apareció Leppe y ella se transformó. Empezó a hablar de cosas como democracia, justicia, y se metió en asuntos no muy bien vistos en este tiempo. Onda roja, usted entiende”. (38-39)

La sintaxis narrativa de la novela se organiza de la siguiente manera: a) desaparición de Beatriz Rojas y Fernando Leppe; b) búsqueda de la muchacha por parte del detective Heredia; c) muerte de Pony Herrera (su amigo informante que reemplazaría al secretario privado en el policial canónico) y atentados contra Heredia; d) encuentro de los cadáveres; e) desenmascaramiento de la presunta legalidad; f) regreso de Heredia a los suburbios de la ciudad; g) Heredia actúa al margen de la supuesta ley y encarna al típico detective norteamericano incrédulo, irónico, dotado de una buena dosis de violencia y erotismo, y dispuesto a develar el enigma de un doble crimen.

Al tiempo que se evidencian los pasos a seguir en virtud de la develación del enigma, se muestra un cuadro de los personajes que, como sucede con Marcela Rojas, se lanzan a la búsqueda de sus familiares que han desaparecido. El detective se refiere de este modo a la hermana de la muchacha desaparecida: “—Necesito su ayuda —dijo la muchacha acercándose hasta mi escritorio atestado de papeles. Temblaba bajo su ropa y no era preciso ser mago para adivinar que había caminado largo rato en medio de la lluvia que empapaba la ciudad” (11).

Jean Franco señala que una característica importante en el ámbito de las vidas privadas afectadas por la dictadura son las nuevas formas que adquiere la familia ante sus desaparecidos y ante las acciones de resistencia nómica que llevan a cabo. Dicha analista comenta al respecto: "Al quitar la ciudadanía a las familias de 'subversivos', al torturar y matar mujeres, desequilibraron la familia de la cual se representaban como protectores [...]. En cuanto a los desaparecidos del Cono Sur, perdían su existencia civil. En otras palabras se convertían en ficciones con existencia civil y sin historia" (51-2). En todo caso, no todas las familias reprodujeron obedientes las prerrogativas estatales en la medida que muchas fueron conformando núcleos de resistencia frente al autoritarismo. Al considerar la gravitación de estos acontecimientos en la escena latinoamericana, podemos inferir la importancia de la rearticulación de los sociogramas familia, nación y estado que se produce en estas últimas décadas en el género neopoliciaco.

En diálogo con lo recién indicado, aparece otro aspecto significativo en *La ciudad está triste* consistente en su carácter testimonial. La reconstrucción de la historia se ejecuta a través de una narración de primera persona. El narrador básico, el detective, tiene un interés especial por contar lo sucedido que lo compromete en distintos niveles con lo relatado. Y como lector de novelas policiales, Heredia traslada lo leído a su experiencia de investigador privado, método que no abandonará en posteriores aventuras. De este modo, el epígrafe que antecede al texto y las citas de ese horizonte de lectura (cita socarronamente, por ejemplo, a Mailer) le confieren a la novela mayor verosimilitud al tiempo que le aportan la dosis necesaria de suspenso y de sospecha en torno a quién o quiénes son los autores del crimen de Beatriz.

Avanzada la narración, Heredia declara: "El viejo Hemingway aconsejaba a los escritores jóvenes no secar el pozo de una sola vez, y aunque no escribía cuentos, aplicaba su consejo a mi oficio" (32). A través de esta cita es posible deslindar dos órdenes en el relato: por un lado, Díaz Eterovic en su papel de autor empírico de *La ciudad está triste* y lector del policial duro norteamericano, sujeto de la enunciación; y por otro, Heredia, sujeto

del enunciado, detective, lector de textos policiales pero no aficionado a la escritura de ficciones. El personaje afirma: "no escribía cuentos", entonces ¿qué escribe?, ¿qué cuenta este detective?, ¿para quién cuenta?, ¿con qué finalidad relata?

A través de la reconfiguración de tales planos narrativos se articula la relación de la búsqueda de la verdad con el problema de la verosimilitud. Si bien Heredia cita a Hemingway, por lo cual se coloca como lector/no escritor, cuando narra la historia de su amigo policía, Dagoberto Solís, afirma: "Recordé a un amigo que trabajaba con la Policía y a menudo me proporcionaba información. Todos los detectives de novela tienen un amigo que funciona con los tiras y yo no podía ser la excepción" (20). En este pasaje el hablante deja entrever la idea de representar una criatura de ficción, de ser escrito por alguien. Al mismo tiempo, el "efecto de real" de la narración induce a que el lector empírico crea en la existencia de Heredia, pero además en el estatuto de verdad de su relato. Este "efecto de real" será paulatinamente enriquecido en las novelas posteriores a través de una constante citación intertextual con respecto a obras anteriores del mismo Díaz Eterovic y otros autores de distintas latitudes y tiempos, incluyendo a sus contemporáneos chilenos.

Los códigos del género negro se manifiestan en la ficción que nos incumbe no sólo a nivel de personaje, sino también en la cadena de indicios que posee el investigador, que conducen finalmente a la resolución del enigma. Entre ellos se cuentan: las confesiones de Teresa y Valverde, el periódico que lee Heredia en el cual aparece la noticia de un hombre muerto (Fernando Leppe), la entrevista con el padre de Fernando, la muerte de Pony Herrera (informante del detective) y los datos que éste deja escritos en el periódico. Este conjunto de señuelos inducen a Heredia y al lector a la develación del enigma, cuya sintaxis comprende los siguientes elementos: la desaparición de Beatriz, el cadáver oculto, la verdad escondida, el asesino estatal. La investigación expresa que el proceso de detección del enigma es un fracaso ya que Beatriz pasa a convertirse en una NN hasta la aparición y el reconocimiento de su cadáver.

La historia de la pesquisa se desarrolla en un doble registro: la investigación oficial de Dagoberto Solís inserta en la ley, y la

que Heredia realiza privadamente. Ambas llegan a idéntica conclusión: la legalidad no se cumple, se vive en estado de impunidad, porque hay una brecha entre la ley y la justicia. Solís ilustra lo anterior a través del siguiente parlamento: “—El problema contigo, Heredia, es que lees demasiadas novelitas. Te conté que antes he estado en las mismas. Te pones a hacer una pregunta, luego otra y cuando deseas lanzar la tercera, te llama el jefe de más arriba, y te dice que eres un buen funcionario. Pregunta por tu familia y enseguida te sugiere archivar la carpeta del caso porque hay tipos poderosos a los que les está dando comecón” (54).

Díaz Eterovic trabaja la relación íntima entre delito y sociedad, común en el género negro, pero coloca además el acento en el enigma y su resolución porque la evidencia de un doble crimen es lo que muestra a una sociedad atravesada por el delito que adquiere la forma de terror de estado. En esas circunstancias, no es casual la presencia de los delincuentes que ofician de agentes de inteligencia, como son los casos de Carmona, Maragaño y los agentes que secundan a Solís.

Ahora bien, en los relatos policiales del período de la novela en cuestión la develación sufre una deflación en el sentido que, como ya se indicó, no se repone ninguna legalidad, los asesinatos forman parte del poder estatal que funciona como ente regulador de los castigos. El autor mantendrá esta proyección estético-ideológica hasta su última novela.

La pesquisa del investigador privado (carente de medios, de garantías constitucionales) no puede reponer e inscribir la resolución del enigma en un marco legal. Ambas investigaciones, la de Heredia y la de Solís, son “secretas” ya que, si bien descubren el enigma, sólo el lector puede concluir qué sucederá con el cadáver, y en qué lugar de la estructura social se encuentran los criminales. La ilegalidad aparece revestida de lógica legal, ya que los que detentan el poder son los portadores de la muerte. Heredia sostiene al respecto: “Quienes dirigían la ciudad se reservaban el juego sucio entre las manos y no se necesitaba mucha imaginación para saber de dónde provenía la violencia. El poder avasallaba la verdad y yo tendría que verme las caras con ese poder” (47).

En otro ángulo del mundo narrado, podemos ver que los ejes semánticos del amor, la soledad y la violencia en los cuerpos mutilados aparecen como constantes en el mundo narrado. Por un lado, observamos la relación de Heredia con la bailarina Andrea que lo sustrae por momentos de la soledad: "La miré a los ojos y supe que ella estaba tan sola como yo. No era un crimen compartir nuestras soledades por unas horas" (36). Por otro, vemos la violencia de la cual ellos también son víctimas. Esos microrrelatos amorosos son anticlimáticos porque quiebran con el suspenso y la densidad de la indagación del doble crimen.

El final de la novela es abierto desde el punto de vista estructural y semántico ya que no se manifiesta ninguna solución del conflicto una vez develado el enigma, recién en el capítulo VII. Heredia muestra que la única solución posible es sólo superficial, es decir, encontrar el cadáver y reintegrarlo a los familiares.

Pero la pena y el castigo no aparecen en esa textualidad porque aquellos que detentan estos elementos son portadores de la misma muerte. No es casual el seudónimo de la víctima, América, que pulsa el sentido de la mujer, la desaparecida, la asesinada como alegoría de la historia de nuestro continente. Asimismo, el título de la novela alude al espacio ciudadano que, semánticamente, refiere al carácter opresivo de la dictadura, develada paulatinamente cuando el investigador avanza en el esclarecimiento del crimen.

El cuerpo de Beatriz, el cuerpo social

La ciudad está triste reconfigura la problemática del cuerpo humano como superficie de inscripción de otro, el cuerpo social. Y consecuentemente convoca un diálogo de la geografía de la novela con la política de la violencia dictatorial. No es casual la imposibilidad, deliberada o no, de huir de la alegoría en todas las producciones de esa etapa. La alegoría y la metáfora fundan un modo de decir lo que no se puede expresar de otra manera. En esta narración, el cuerpo humano y cuerpo social conforman una sola anatomía susceptible de ser decodificada.

El autor ha realizado un desmontaje del género policial, pero no para parodiarlo fundamentalmente, sino que ha sustituido y transformado ciertas estrategias inherentes a la narrativa policial canónica con el fin de poner en tela de juicio el poder dictatorial, creando así una nueva vertiente dentro del relato detectivesco. Aparentemente, el texto narrativo respeta los elementos esenciales de la "fórmula" detectivesca si no fuese porque el detective se suma a la indagación que realizan otros tantos que buscan afanosamente el paradero de los familiares desaparecidos.

La novela en análisis convoca una nueva sensibilidad, la de historias privadas de familias lanzadas en busca de sus seres queridos. Asimismo, apunta oblicuamente a la problemática del cuerpo humano y del cuerpo social porque en los cadáveres está inscrita la historia de la sociedad chilena. Nicolás Rosa reflexiona en este sentido: "el cadáver no responde al enigma de muerte sino que denuncia el enigma de la cultura [...] es el resto de una historia individual y la suma de una historia colectiva" ("Cuerpo" 13). En esta perspectiva, resulta plausible afirmar que el cuerpo de Beatriz alude a las condiciones políticas e ideológicas de una ciudad triste. Es el resto y la huella del poder que cruza la urbe contemporánea.

Beatriz, en tanto cadáver del cual se habla (así lo hacen Marcela, sus compañeros, Heredia) y no aparece en la trama, constituye un signo semiótico. En ella recae toda la carga ideológica y el peso moral porque la motivación de su muerte es el resultado de una sociedad enferma que exige sacrificios. Activista política en el pasado, la víctima en cuanto tal ha puesto en duda cierto orden social que se desea cubrir. Entonces, Beatriz-América rompe con la visión homogénea del discurso autoritario. En tanto signo semiótico codificado en negativo, es una muerta 'parlante': dice por lo que es "resto", remanente de un orden instituido y mortífero.

De la historia de una búsqueda

Como es sabido, a distinción del temprano prestigio que goza en Estados Unidos y en Europa a través de los textos de Edgard

Allan Poe, el género policial adquiere un reconocimiento tardío en América Latina. El policial con Poe emigra hacia Europa y, según relata Walter Benjamín, llega a las manos de Baudelaire, quien incorpora a la literatura la figura del "Flâneur", versión francesa del detective Dupin, durante la época del avance del capitalismo en Francia. El filósofo alemán expone cuatro elementos básicos del relato detectivesco: la víctima y el lugar del hecho, el asesino, la masa y luego agrega "falta el cuarto que permite al entendimiento penetrar esa atmósfera preñada de pasión" ("Flâneur" 58). En este sentido, hemos de acotar que la novela criminal es un género típico de "las modernidades desiguales" en América Latina, donde "la atmósfera preñada de pasión" benjaminiana puede observarse como violencia, a modo de un espejo refractor de otros órdenes. En la narrativa criminal del Cono Sur postgolpe este ideologema se articula con los modos de "hacer política" del estado. En consecuencia, existe una gramática interna en *La ciudad está triste* conformada por el cuarto elemento que ideologiza a los tres restantes. Esta novela coincide en cierto sentido con esos elementos al conformarse al mismo tiempo en la historia de Beatriz, de Chile y de la violencia dictatorial.

Por otra parte, el género negro se caracteriza por poseer una importante tendencia sociológica ya que existe una fuerte relación entre el medio y el delito, de allí que se concentre en la "psicología del acto culposo y las relaciones entre delito y sociedad" (Paulinelli 22). A ello hay que sumarle la ambigüedad en las figuras del delincuente y el detective en numerosos relatos de los últimos 25-30 años, además de la presencia de otros dos elementos básicos: la violencia y la angustia. En *La ciudad está triste* se alude constantemente al ambiente violento y a la suspensión de las garantías constitucionales. Las declaraciones de los personajes ante el interrogatorio de Heredia permiten observar un aspecto clave en esta novela: el diseño de una nueva sensibilidad a través de las opiniones acerca de Beatriz y de la política. El enunciado "onda roja" puesto en boca de un estudiante, compañero de la muchacha, posee un sentido negativo, a ello se suma la confesión de Solís cuando expresa el estado corrupto de la institución policial.

Y el pacto de lectura se entabla a través de la voz narrativa de

primera persona que no se encuentra comprometida directamente con el cadáver a distinción de lo que ocurre en otras novelas del Cono Sur, tales como *Luna caliente* de Mempo Giardinelli, o bien un texto que no es del período que nos incumbe mayormente aquí, pero es igualmente importante, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato (1911). En ambos relatos la voz narrativa de primera persona es la del asesino.

Anteriormente señalamos la importancia en el género policial del cruce del proceso de detección con la semiótica de la ciudad. Esa articulación tiene su razón de ser en la trama en cuestión porque es el cadáver de Beatriz el que le otorga sentido. El recorrido por Santiago detrás de las pistas posibles que llevan a esa figura pulsa una escisión en el espacio que canaliza el tono político del relato.

Este procedimiento tiene su engarce en el realismo y es un aspecto de la estética policial cuya reflexividad (en cuanto al cómo, el dónde y el porqué de la novela) se acentúa en los relatos neopoliciacos latinoamericanos. Joan Ramón Resina señala que esta característica, si bien no es privativa de la novela policial, constituye un elemento central del mismo: "En todos los casos se acaba por descubrir la correspondencia entre el crimen y el orden social objetivado en un espacio normativo" (150).

No habrá pena, sí olvido

Anclado en la impunidad, el relato en análisis deja de manifiesto que en lo fundamental nada se resuelve y ningún orden se establece. Asimismo, ante la impunidad, el enigma queda opacado.

En *La ciudad está triste* el silencio organiza el discurso de Dagoberto Solís y sus agentes porque el crimen de Beatriz no ha sido el único que estos representantes de la "justicia" no han podido resolver. Y es al lector a quien le corresponde develar que ese ideograma está ausente, como lo señala Heredia: "Ya no hay misterio que descubrir. Nunca lo ha habido. Todo no es más que un crimen. Un sucio, asqueroso y maldito crimen. Las pistas que

revelan al culpable en la última página son para las novelas. La realidad anuncia a sus criminales con luces de neón" (89).

Los cuerpos-textos de las víctimas constituyen objetos desechables, restos. Este desarrollo expresa una política de los mismos: no es casual que la estudiante de medicina de *La ciudad está triste* tenga por seudónimo el nombre América. Estamos frente a un desmontaje, a una reescritura, que conforma en el policial de Díaz Eterovic una forma de política. Y por su parte, Heredia, en tanto ideograma, canaliza un nuevo género policial, aquel que Michel Foucault define como la lucha entre dos inteligencias, la del criminal y la del detective (*Vigilar* 74). Léase también la inteligencia del estado criminal y la del detective antiestado.

La cadena de sustituciones e inversiones de los elementos del género policial conforma un modo de aprehenderlo que expresa una vez más nuestra necesaria tendencia "transculturadora", para utilizar un concepto clave desarrollado por Ángel Rama en *La transculturación narrativa* (1982). El ciclo del postgolpe en Chile y otros países del Cono Sur, en sus distintas versiones nacionales, ha creado un nuevo género policiaco ante la ausencia de la ley y del imperio del autoritarismo, en el cual el castigo es identificable con el "suplicio" —en el sentido foucaultiano— y el que delinque es perdonado porque está carente de significantes atroces para aquellos individuos que detentan el poder (*Vigilar*).

Dentro del contexto de la denominada "guerra sucia", implementada por las dictaduras del Cono Sur, los cuerpos tienen determinado grado de importancia: hay que aniquilar, "limpiar", al enemigo/subversivo. Así, el discurso narrativo que analizamos expresa la siniestra configuración en la medida que la historia central de la novela, para la institución estatal (reguladora de una ley inexistente) conforma un crimen menor, olvidable. En el relato estudiado, la historia de Beatriz, develada por el detective, sólo es una desaparición entre otras tantas.

En fin, *La ciudad está triste* reconfigura el desprecio por la vida en cuanto tal, y el ingreso, por la vía de la alegoría, a las zonas más oscuras del ser humano. Es una novela policial que narra la historia de cuando el hombre se convierte en lobo de otro hombre. Pero además plantea que los hilos del enigma

y la muerte violenta, y sus responsables directos, no son totalmente develados porque la ejecución del crimen se desarrolla y manipula desde un lugar casi inaccesible para la mayoría de los habitantes de la ciudad: el Estado-Poder.

El juego perverso del poder en *Nunca enamores a un forastero*

El sociólogo Tomás Moulian en *Chile actual. Anatomía de un mito* publicado en 1997 y los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto en el volumen *Historia Contemporánea de Chile I* aparecido en 1999, analizan el período de transición política a la democracia en Chile y su conexión con la expansiva globalización capitalista que llega a zonas hasta el momento no recorridas (166-7, 273-4). Chile pasó en 1990 de la dictadura a la naciente democracia mediante el gobierno de Patricio Aylwin, cuya administración no pudo minimizar las tajantes desigualdades de una sociedad traumática, compleja, con miles de desaparecidos políticos que todavía hoy —después de doce años de transición a la democracia— gravitan profundamente en la conciencia y el imaginario nacional. Esas desigualdades habían sido profundizadas por los llamados Chicago's Boys cuyo reinado económico se inicia con la dictadura, bajo el beneplácito de la elite burguesa y aristocratizante. A esta situación se suma la presencia en ese período de la rearticulación democrática de aparatos de seguridad del estado que no se desmantelaron y de alguna manera siguieron actuando bajo las sombras siniestras del poder.

Es una realidad evidente el oxímoron que se genera al pensar lo global y el divorcio cultural entre los países de América Latina, como es el caso en cuestión. Recién a inicios del segundo milenio, la cultura chilena puede constatar que algunos de sus escritores de las últimas generaciones son acogidos en las editoriales de amplio espectro, pero aún así es irregular el conocimiento de su literatura. En tal sentido, las políticas de las editoriales en cuanto a difusión hoy son más benévolas. Se puede decir que en estos últimos años existe una serie de autores de distintas generaciones, consagrados por el canon, que gozan de una respetable

divulgación y han recibido reconocimientos internacionales importantes. Los casos paradigmáticos, por nombrar a algunos novelistas, son: Isabel Allende, seguida por José Donoso (1924-1997), Jorge Edwards (1931), Antonio Skármeta (1940), Marcela Serrano y Roberto Bolaño.

La etapa de transición democrática encuentra una cultura restringida por el apagón cultural y así alejada de otros países. Las dificultades para publicar han sido factores que colaboraron a la decantación del grupo de escritores de la generación del 80, como así también a la consagración definitiva de otros autores tanto en narrativa como en los demás géneros.

La labor de las editoriales y el quehacer de la crítica literaria chilena representan factores importantes que aportan a la lógica del campo artístico. Junto con ello, debates, manifiestos, premios, entrevistas y programas televisivos se encargan de trazar un considerable panorama cultural. Del apagón cultural dictatorial pasamos a una etapa de cierta ebullición en la cual la globalización de las editoriales será fundamental para la conformación del canon literario de estas últimas décadas.

Por otro lado, el escaso conocimiento en el extranjero de los autores de la generación emergente, muy jóvenes en el momento que se produce el golpe de estado, se debe a la presencia limitada de una crítica que se ocupe en forma sistemática de esa agrupación. Recién pasada la década del 90, se puede apreciar que muchos de los integrantes del grupo del 80 ya no están en escena mientras que se suman otros autores que no tenían publicación en el momento en que surge aquella promoción literaria.

Como hemos destacado en capítulos anteriores, la multiplicidad de tendencias que se alojan en la generación del 80 ha confirmado una literatura multiforme, pero básicamente podemos reconocer la continuidad de la línea que sigue a un realismo que ha sido deconstruido por una serie de procedimientos narrativos ruptores. Éste es el caso de Ramón Díaz Eterovic y su incursión en la narrativa neopolicíaca.

Ante la interrogante de cómo el género policial se ha modificado en la etapa de la transición democrática —en que prevalecen las expresiones socio-culturales arriba apuntadas como elementos preponderantes—, podemos aventurar una hipótesis de lectura e

inferir que dicho género enfatiza una clara preocupación denunciatoria. Pero, constructivamente, el relato duro actual está fuertemente elaborado en base a una relación dialógica con cierta tradición literaria de la que el propio héroe novelesco se hace cargo. Veremos cómo se expresa este desafío estético-ideológico en el análisis del texto narrativo que nos incumbe especialmente en este capítulo, *Nunca enamores a un forastero*, novela escrita en el período en que se iniciaba el tránsito hacia la democracia en 1988, aunque su fecha de publicación fue del año 1999.

El género de la nueva narrativa negra o neopoliciaca que Díaz Eterovic recorre desde *La ciudad está triste* publicada en 1987 se desarrolla fuertemente hasta este inicio del siglo XXI a través del detective privado Heredia. A modo de vaso comunicante, Heredia interconecta una novela con otra para dar cuenta de los males y desequilibrios socio-políticos que se configuran como un componente fundamental en estos relatos. El autor asume y deconstruye la extranjería del género policial cuando dota a esta figura de un sistema de señales que aluden de forma persistente a la realidad chilena en particular y latinoamericana en general. En *Nunca enamores a un forastero* el crimen político y la pasión amorosa están enmarcados en el juego perverso del poder político y económico. La historia se ambienta en el sur chileno, en Punta Arenas, y gira en torno a las vicisitudes de Heredia en pos de develar un triple crimen; trío que aparentemente no posee vinculación entre sí.

El solitario investigador –amante del tango y del bolero, huérfano, criado en un hospicio, y fracasado por excelencia– es heredero de un caudal de lectura que lo hacen referirse a Onetti, Cortázar, Borges y a la tradición policial norteamericana e inglesa. Anexas a este horizonte literario, aparecen sus propias aventuras relatadas en otros textos, especialmente en *La ciudad está triste*. Esta fuerte citación intertextual canaliza la conexión entre *Nunca enamores a un forastero* con la problemática política de desapariciones y crímenes en el período militar.

En el mundo narrado, los nostálgicos e incondicionales del autoritarismo no han desaparecido. Su aparato de poder se conserva intacto e inserto en la institución policial durante la

presidencia de Patricio Aylwin, a la que Heredia alude así: "La oficina de Drago tenía el aspecto triste de todas las oficinas públicas. En algo menos de cuatro metros cuadrados se amontonaban dos escritorios metálicos, un kardex, una foto del Presidente Aylwin y un calefactor a gas" (52-3). El detective privado regresa al sur de Chile a investigar unos atentados y luego una serie de crímenes que tienen el sabor de los "viejos tiempos", de los duros tiempos del régimen militar.

Al momento de decidir si tomar este nuevo asunto, el personaje central se debate entre su soledad y pobreza, por un lado, y la posibilidad de la pesquisa que lo llevaría a Punta Arenas por pedido de un ex compañero de facultad, Severino Caicheo, por otro. Éste trabaja en organismos de derechos humanos, razón por la cual se presume que es asesinado. A la muerte del amigo de Heredia, le sigue la de Doris Mollet, y la de Delfín Castaño. Esta tríada complejiza la primera investigación cuyo elemento capital lo constituyen las series de amenazas a Caicheo, motivo del viaje de Heredia, y pone en evidencia inicial un doble crimen.

Por otra parte, este relato neopolicíaco se articula con elementos del policial clásico cuando se inicia la segunda investigación. Pues el ambiente y la motivación pasional de la muerte de la joven Mollet carece de toda causa política, aunque los homicidas, ex agentes del aparato represivo del autoritarismo, forman parte de la policía política.

El pago de los servicios de Heredia por parte del acaudalado empresario Mollet aleja a nuestro detective privado de la caracterización típica de los relatos negros tradicionales. De un Heredia indiferente frente al dinero, como resulta ser en el caso Caicheo y el de Castaño, pasamos a un investigador que cobra una cuantiosa suma que le sirve incluso para seguir sustentando las otras investigaciones, las cuales, a medida que la historia avanza, muestran una contundente motivación política.

Como insinuamos, en esta novela de finales de la dictadura está presente el primer relato policial de Díaz Eterovic, *La ciudad está triste*, a través de numerosas referencias, especialmente a Beatriz y Andrea. Como en esa primera novela, en *Nunca enamores a un forastero* la presencia de la mujer resul-

ta significativa, pero ahora la figura femenina no se articula con la alegoría política, sino que actúa como componente de la esfera sentimental del investigador enamorado. El título de la novela ya da cuenta un tanto de este desarrollo narrativo.

Tanto la joven Yasna Matic como Nelly, la prostituta de El Peñón, poseen roles satelitales en cuanto no logran tener la importancia de Andrea, ni el peso alegórico de Beatriz Rojas. Todo parece indicar que Heredia ha decidido quedarse solo, sin la posibilidad de constituir una pareja. Aún así, las mujeres en *Nunca enamores a un forastero* operan como necesarias partenaires en las secuencias de acciones que desencadenan las sucesivas muertes.

Para apuntar al desequilibrio entre los dos sociogramas –ley y justicia– que sostienen los relatos negros postdictadura, la novela en análisis articula una doble investigación: la policial y la privada, ambas están destinadas al fracaso porque la justicia no se repone. En tal sentido, *Nunca enamores a un forastero* muestra una doble lacra social: la pervivencia de agentes parapoliciales tales como Spolletto y Bergamón, pero también el empresariado poderoso y corrupto que acude a los mismos en una alianza que organiza la ley y la justicia por mano propia. El lector asiste a la sobrevivencia de un poder producto de una alianza de lo político y lo económico fortalecida durante el período autoritario.

Como es propio del género negro, la novela que estudiamos conserva la presencia de un policía bueno, en este caso el comisario Drago, y un secretario de pocas luces, Vicencio; quienes encuentran un par complementario en la pareja Heredia-Rondinoni. Las dos figuras que hacen las veces de “secretarios” mueren al final de la novela. Las investigaciones que emprenden estos personajes están destinadas al fracaso porque, aunque todos los crímenes son develados, la justicia en la ciudad de Punta Arenas será graduada por la intervención de las familias Mollet y Suzarte. Y además, el crimen político de Severino Caicheo culmina con el retiro de Drago. En tal sentido, la novela revitaliza dos motivaciones caras al grupo de escritores de la generación del 80: la memoria rota y la tensión entre recuerdo y olvido. De allí que las continuas alusiones a la primera novela

de Díaz Eterovic, *La ciudad está triste*, sean significativas.

Si nos detenemos en el trabajo de la cronología, podemos observar cómo el texto narrativo que nos ocupa ahora se articula con las diferentes citas de lecturas que realiza el investigador, que expresa la imposición del pasado en el presente. Veamos la siguiente ilustración al respecto proveniente de este parlamento reflexivo de Heredia:

“Recordé mi último domingo en Santiago, acompañado de Simenon, media docena de cervezas y una novela de Onetti que había leído con la devoción de un clérigo. Era la historia de un tipo que fumaba mientras sus pensamientos dibujaban los contornos de una ciudad inalterablemente gris. Un personaje que me había recordado a mí mismo, en otra época, cuando me dolía estar solo y aún no aprendía que aquella es la única posibilidad de ser heroico en medio de una ciudad devastada por el neón. Solo en la oscuridad de una ciudad triste y desgastada. Sí, Onetti, Larsen o Díaz Grey sabían de todo eso y quizá, si alguna vez viajaba a Santa María tendría la oportunidad de decírselo cara a cara, con muchos cigarrillos y vino entremedio”. (139)

Surge así el perfil de un orden político-social que no ha sido superado y que se impone como una sombra oscura de tiempos que se pretende olvidar. En efecto, el ejemplo elegido posee citas camufladas de dos novelas de Díaz Eterovic, *La ciudad está triste* y *Solo en la oscuridad*, pero además Heredia coloca a Onetti en el mismo estatuto que sus criaturas de ficción, es decir, Larsen y Díaz Grey. Este procedimiento relaciona el orden político social de la dictadura que fue recreado en esas dos novelas de nuestro autor, pero también da preponderancia a un perfil existencial, un estado anímico complejo y taciturno que guarda estrecha relación con el universo onettiano.

Desde el punto de vista compositivo, la novela está constituida por veinticinco capítulos en los cuales el suspenso provocado por la serie de indicios que dejan los asesinos va tramando el relato. Un aspecto importante es la presencia del error o el

equivoco tanto de los delincuentes como en la pesquisa del detective protagonista. Estos equívocos, que se semiotizan como huella y hacen avanzar el relato, consisten en la pulsera de Bergamón que queda en manos del detective en el primer atentado en su contra; el reloj de Doris Mollet, extraído del cadáver en la oficina policial; el nombre de Suzarte, pronunciado por uno de los agentes en el segundo enfrentamiento con el detective; y el nerviosismo del empresario ante las preguntas de Heredia. Por otra parte, las falacias cometidas por el investigador cuando interroga a Magda, dueña de El Peñón, hace que ella advierta las intenciones de aquél.

El suspenso comienza con las continuas muertes en un pueblo donde reina la impunidad política. Los tres crímenes resueltos ponen en evidencia que la legalidad es sólo aparente. Díaz Eterovic hace ingresar nuevamente en este texto un elemento importante consistente en la noticia periodística. Este recurso construye una opinión y una verdad tergiversada que coloca en el manto del olvido las vinculaciones de los crímenes. Así, la noticia periodística extrae todo carácter político a las muertes.

El relato se sostiene a través de la primera persona, cuando Heredia, en su papel de narrador básico, reconstruye lo sucedido en Punta Arenas. El carácter confesional del "yo" posee un matiz marcadamente político y denunciatorio. La memoria de Heredia es un medio para la reconstrucción de un hecho que lo muestra en la pura acción, pero también lo perfila en la condena verbal de sus circunstancias. Este personaje juega el papel de narrador protagonista y, por consiguiente, también de testigo de su tiempo. A su nostalgia de un tiempo perdido, él suma la nostalgia de textos literarios, de una biblioteca con la cual arma en su memoria el tiempo de los fracasos y de sus raídas utopías. Esta tendencia signa su aventura investigativa, pero también su mundo interior, subjetivo.

Heredia advierte que el pasado regresa con la muerte en una tranquila ciudad de inmigrantes europeos, alejada de la mundanal ciudad de Santiago a la que siempre desea regresar porque finalmente aquella figura encarna a un detective de novelas citadinas. En Punta Arenas la muerte desbarata la aparente tranquilidad de una ciudad que también está sumida en un pacto

de silencio y en la cual los medios de comunicación se encargan de borrar la serie de atentados.

La cadena de indicios

Nicolás Rosa señala que la huella es un signo semiótico que se deja para que se lo descubra. Expresa el crítico: "El crimen sólo existe para posibilitar la huella" (*La lengua* 101). Por otro lado, Walter Benjamín sostiene que cuanto más visible es el escondite, tanto mejor, porque nadie pone sus ojos en los lugares más evidentes (en Mancini 116). Heredia, como en *La ciudad está triste*, recorre todos los rincones de la ciudad de Punta Arenas, donde se esconden y se evidencian las huellas del poder, como las que llevan la historia del crimen pasional entre ricos que envuelve a los Mollet y los Suzarte. En la pesquisa ningún detalle está demás para él. La carta para Caicheo, las joyas, la cadena y el reloj, conforman las huellas que hacen avanzar el relato que es puro movimiento.

Los indicios, que han sido arrancados de dos cuerpos, el de Bergamón y el de Doris Mollet, señalan a los sospechosos. Las joyas son parte y significado de esos personajes, los visten, los representan. Las formas en que mueren las víctimas también son indicios: una puñalada para Caicheo, la muerte y la violación para Doris Mollet, la soga para Castaño. Estamos en presencia de ejercicios de una violencia que no cesa.

Primero surgen los atentados en el cuerpo de la ciudad, una iglesia, luego sobre el cuerpo humano. Esto motiva una doble pesquisa: la de los asesinos y la del detective. Una se alimenta de los errores de la otra; y los criminales y el perseguidor se descubren mutuamente.

El relato de Heredia oscila entre la narración de las acciones tendientes al esclarecimiento de los crímenes y los enunciados que exponen una condena a un orden social injusto que se genera por el vínculo ya expreso entre dos poderes. Uno de los personajes centrales, Amadeo Suzarte, afirma al respecto: "Todo se compra en la vida, todo tiene un precio. ¿Cuál es el suyo, Heredia?" (161).

El dinero, ese bienpreciado

En *Nunca enamores a un forastero*, a diferencia de *La ciudad está triste*, nos enfrentamos con una combinatoria de elementos compositivos del género policial que no sólo aluden a la importancia que adquieren los personajes en sí a nivel de la diégesis, sino que muestran cómo el género se ha ido modificando con el correr del tiempo. Se aprecia ahora con mayor claridad que los crímenes suceden cada vez más en la calle, de modo tal que el cuarto cerrado sólo le sirve a Heredia como ámbito que añora.

Si bien el espacio abierto ya está configurado en la primera novela de Díaz Eterovic, la investigación policial allí surgida no era rentada. Es decir, el dinero como ideograma funcionaba para mostrar las diferencias sociales, pero en *Nunca enamores a un forastero* es factor de poder en diversas proyecciones. Heredia lo recibe de manos de Mollet, tentación a la cual sucumbe ante la pobreza que lo acosa. La tenencia o carencia del dinero marca los segmentos sociales, dispone los espacios del buen y mal vivir en la ciudad. Sirva como ejemplo la contraposición de los ambientes de la lujosa casa de Amelia Mollet o Suzarte frente a la indigencia del hogar de la madre de Delfin Castaño.

Uno de los aspectos más significativos del relato consiste en la forma en que se trabaja dicha articulación en torno al dinero junto con un tono descriptivo que parodia la opulencia de los personajes del policial clásico. La típica pareja del mayordomo y el señor es puesta en evidencia a través de los Suzarte, pero a ello se le agregan los enfrentamientos a golpes y la venganza de Amelia Mollet. Otro ejemplo lo constituye la descripción de la joyería, similar a los relatos de Charles Dickens. En nuestra novela, el clásico estilo inglés de la ambientación es alterado ante la presencia de un detective criollo que no posee la educación sobria y refinada de un Sherlock Holmes, sino que se solaza en el lenguaje coloquial, los tragos, en las mujeres y en los enfrentamientos violentos. El humor y la ironía se interceptan cuando alejado de la educación inglesa, Heredia cita a Bukowski para afianzar su pedestre condición: "Recordé el inicio de un

cuento de Charles Bukowski: como cualquiera puede decirlo no soy un tipo muy agradable” (105).

Funciones del intertexto

La biblioteca de Heredia se nutre de ricas tradiciones, que van desde *Rayuela* hasta la literatura norteamericana, entre otras posibilidades. Este abanico intertextual dialoga con las citas camufladas de otros relatos de Díaz Eterovic. Así sucede, por ejemplo, con el siguiente parlamento referido a la ex novia del narrador protagonista: “Se llamaba Andrea, bailaba en un topless de la calle Bandera, y una noche me había recibido en su departamento después de un penoso recorrido por las calles de una ciudad triste” (31). Heredia encuentra en la lectura otra dimensión de su realidad. Los libros le sirven para mitigar su soledad y, por momentos, le enseñan a deducir las pistas, o bien le sirven para proferir una risa sarcástica hacia otros personajes o el mismo entorno. Las referencias intertextuales están presentes en todo el relato y trazan diferentes planos. Aluden a Andrea, Marcela Rojas, Ifigenio Clausel, que son criaturas de ficción del autor empírico en cuestión o de otros escritores, como ocurre en ese tercer nombre, referido al personaje más conocido del escritor mexicano Rafael Ramírez Heredia.

La impronta de un tiempo encapsulado en el pasado se construye a través de esta serie de citas para dar cuenta que un orden social no ha cambiado, como tampoco lo ha hecho el estado anímico del investigador. Heredia va lejos en cuanto a sus recuerdos que requieren por parte de los lectores cierta competencia. Así sucede, por ejemplo, con las referencias al poeta Rolando Cárdenas y al bar La Unión Chica, que evocan a una circunstancia cultural del Chile del período dictatorial:

“La escarcha, el colorido de los techos y la cercanía del mar me recordaron un poema de Rolando Cárdenas, el poeta al que había conocido en el bar “La Unión Chica”, donde algunos escritores iban a ver

pasar la vida y el eterno vaivén de los solitarios. Un poema a la belleza de los cipreses, a las cercas retorcidas por el viento y a los rostros junto al calor de la salamandra familiar". (9)

Ahora bien, todos los textos citados por nuestro protagonista remiten a un doble interés: por un lado, la importancia de la ambientación, semejante a lo sucedido, por ejemplo, con la ciudad Santa María de Onetti; y por otro, la elaboración de personajes trabajados a partir de una condición casi existencial. Es plausible afirmar, entonces, que Heredia recorre Punta Arenas al mismo tiempo que transita su yo frente al mundo, a la sociedad, a la política, pero también frente a sí mismo. De este modo, se puede constatar que la soledad que lo caracteriza no es sólo detectivesca, sino que bordea la problemática existencial del sujeto contemporáneo.

Así, adquiere importancia la presencia del gato Simenon, que oficia de *alter ego* siendo capaz de "dialogar" con su amo y confrontarlo en su condición íntima. Esta alquimia narrativa hace que se abandone el lenguaje duro, sobrio, propio del género, para alcanzar por momentos pasajes en los cuales el lenguaje poético diluye la violencia del entorno, como se puede apreciar en este segmento descriptivo a cargo del melancólico detective:

"La casa de Amelia Mollet quedaba en el sector norte de la ciudad, frente a un astillero en desuso donde sobrevivían algunos oxidados y esqueléticos cascarones de barcos. Estaba ubicada sobre la colina desde la cual se podía contemplar el Estrecho de Magallanes. Un paisaje que permitía comprender la insignificancia de cualquier hombre detenido junto al oleaje, el cielo amplio y nuboso, la playa y el mar con sus secretos remecidos por el viento". (81)

Heredia, hermeneuta

El neopolicíaco presenta diferentes grados en el plano lectorial. Se puede afirmar que el detective es quizás el lector más importante a nivel representacional que posee esta narrativa. El proceso de codificación y decodificación en las novelas de Díaz Eterovic es llevado a cabo por Heredia. Esa labor corre paralela al proceso que el lector empírico realiza cuando decodifica el abanico intertextual que tejen todas las obras del escritor en cuestión.

En su paso por Santiago, Punta Arenas y otras regiones, el investigador protagonista se convierte en un lector de textos literarios e intérprete de los signos de la ciudad, instancia fundamental en el proceso de detección. Esa hermenéutica en ocasiones posee falencias, equívocos, pero también detiene la acción en descripciones del paisaje como sucede en el texto narrativo estudiado ahora y en *La ciudad está triste*. Descripciones que abarcan desde el sofocante territorio santiaguino de la dictadura hasta el amplio paisaje sureño. En tal sentido, se puede afirmar que el detective es atravesado emocionalmente por el espacio.

Los dos megaespacios se concatenan en el eje de lo visible e invisible. Heredia sabe que mediante su labor, remunerada o no, tiene que descubrir delitos, cuyas acciones se insertan en el escenario del crimen que son Santiago o Punta Arenas. Estos constituyen no sólo aspectos importantes del género en sí, son cronotopos sociales. Las novelas de Díaz Eterovic poseen esa profunda caladura ciudadana. Pueden hipercodificarse en negativo como en *La ciudad está triste*, y descubrir que bajo su aspecto cotidiano hay atentados o muertes que no se resuelven, como en *Nunca enamores a un forastero*. Pero lo urbano (como veremos más en detalle en próximos capítulos) es en cualquier aspecto el espacio de una escritura poética, característica que se agudizará en una de las más recientes novelas publicadas de nuestro autor, *Los siete hijos de Simenon*.

En conclusión, en *Nunca enamores a un forastero*, como en *La ciudad está triste*, las víctimas, con grados variables de marginalidad, son disfuncionales para el *status quo*. Asimismo,

en la detección, el detective marginal, anti-estado, muestra el revés del tejido social. El discurso narrativo atraviesa la escena social y su entramado de figuras siniestras que mueven los hilos del poder, la denuncia e interpreta. De allí deriva la matriz ideológica de los textos y, por consiguiente, el carácter utópico de Heredia.

El espacio del deterioro en *Solo en la oscuridad*

Un aspecto sobresaliente de la narrativa de Ramón Díaz Eterovic consiste en la reconfiguración imaginaria del espacio urbano relacionado en particular con el Chile de la dictadura militar (1973-1990) y de la transición democrática (1990-2002). Esa acreditación ciudadana, correspondiente también a una tendencia relevante de la literatura chilena actual, se constata a partir de las referencias socio-culturales, topográficas y toponímicas incorporadas de forma oblicua o explícita en los relatos neopoliciacos de Díaz Eterovic.

En el presente capítulo consideramos como caso de estudio *Solo en la oscuridad* (1992) para analizar especialmente la forma en que en esta novela de Díaz Eterovic se expresa la inclinación por la narratividad urbana. Siguiendo los estudios de Armando Silva sobre representaciones de la ciudad, adoptamos el concepto de narratividad urbana que se refiere a un reconocimiento discursivo de ciertas configuraciones materiales de la urbe, imbricadas significativamente con la praxis de los ciudadanos en el marco de una intercomunicación socio-cultural, con todo lo cual la ciudad se reconfigura como en un escenario del lenguaje, de imágenes, evocaciones y sueños (15). Como complemento a este enfoque, y en base a las conceptualizaciones de Manuel Delgado provenientes de la antropología urbana (como es también el caso de Silva), consideramos a su vez la ciudad como una composición espacial definida por un amplio conjunto de construcciones y una colonia humana densa y heterogénea, conformada esencialmente por extraños entre sí. Y concebimos lo urbano como un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias (23).

La premisa básica a partir de la cual se proyecta la trayectoria

de nuestro análisis estipula, por una parte, que la mencionada narratividad urbana tiene un campo operativo fértil, de alta significación, en los relatos neopolicíacos de Díaz Eterovic. Por otra, considera que en cuanto a *Solo en la oscuridad* esa narratividad urbana se expresa en la representación del espacio del deterioro, entendido en este estudio como la instancia de imbricación entre la ciudad y lo urbano que da lugar a la escenificación de algunos aspectos de una sociedad inhóspita y perturbada que bordea la formulación de lo que podríamos llamar la 'ciudad ilegal'. Un apoyo inicial extratextual con respecto a esta proposición lo conseguimos directamente de las palabras del mismo autor que nos ocupa aquí. En efecto, en cuanto a su interés literario por el ámbito urbano, éste afirma lo siguiente: "siempre me han fascinado los espacios marginales de la ciudad. En *Solo en la oscuridad* [...] una de mis preocupaciones fue rescatar el barrio Mapocho, que se llamaba barrio chino; el barrio San Diego y esos personajes que uno de repente encuentra en una esquina: el predicador, el quiosquero... seres que en un cubo de cemento desarrollan su vida... o un mozo que pasa en el bar veinte horas y todo lo ve desde esa perspectiva" (en Berger 4).

Esta visualización crítica del trenzamiento de la ciudad y lo urbano, que proyecta el espacio del deterioro en la ficción, alude figurativamente a ciertos fragmentos de una modernidad neoliberal despersonalizada, instrumentada por las elites urbanas. Modernidad donde –según el decir de Néstor García Canclini– las identidades de los ciudadanos se configuran fundamentalmente en el consumo y dependen de lo que el individuo es capaz de llegar a tener o apropiarse (30). Desde luego, esta forma de dependencia, que marca la identidad del individuo, puede adquirir connotaciones que lindan con o habitan el territorio del delito, como se manifiesta en el espacio de la ficción en análisis y en el contexto metropolitano en que se administra la modernidad latinoamericana. Cabe considerar en este punto el caso del narcotráfico, que es una "forma privada de apropiación" capaz de desplazar lo público en cuanto a instituciones u otros poderes metropolitanos. Éste es pues un ejemplo casi hiperbólico de "la conducta racional-instrumental, que constituye una forma de

adaptación 'como sea' a la lógica mercantil, destinada a conquistar a cualquier precio el fetiche dinero" (Moulian 138).

El enfoque de la narratividad urbana, que reconoce la interconexión de la urbe con las vivencias y la subjetividad del individuo, engarza con el propósito estético e ideológico de Díaz Eterovic consistente en la reactivación, muy cerca del 'peso de lo real', de una crítica cultural que deconstruya simbólicamente algunos poderes centrales posibles de correlacionar con las metrópolis chilenas y, por extensión, latinoamericanas. Notemos que esta propuesta autorial adquiere especial significación en la época actual en que al sujeto se le desmorona el espacio de las utopías tradicionales de la modernidad (que incluyen programas monumentalistas de redención colectiva) en el cual acostumbraba a negociar su participación ciudadana. El mismo autor explica en parte dicho propósito creativo al señalar que con su escritura intenta "testimoniar ciertas realidades desde los márgenes, creando el discurso de un antihéroe descreído, pero con la ética y el valor suficiente para mirar un país sin caer en concesiones, sin inclinarse frente al poder; capaz de mantenerse fiel a dos o tres ideas elementales, que probablemente sean las que nos liberen de la comodidad y complicidad de nuestro fin de siglo" ("La frontera" 4).

El antihéroe aludido en este comentario del autor corresponde justamente al protagonista y narrador básico de *Solo en la oscuridad*: el detective privado chileno Heredia. En el universo relatado, este individuo se encuentra condicionado o, si se quiere, atrapado por la materialidad y la praxis urbana cotidiana, como si estos elementos constituyeran su único referente vital, formador de su subjetividad. En todo caso, su relación sensual y simbólica con el universo urbano degradado se construye en la ambigüedad desplegada entre la seducción y el desencanto. Éstos son ejes semánticos que incluso en su tratamiento individual se dibujan con tonos opacos, de acuerdo con la definición del antihéroe literario que acuñamos aquí: "The antihero is an ordinary, unglorious, twentieth-century citizen, usually drawn [...] as someone 'groping, puzzled, cross, mocking, frustrated, and isolated'" (Kennedy/Gioia 62).

Debido al condicionamiento urbano indicado, los deseos y

los sueños de nuestro antihéroe no alcanzan a proyectarse hacia espacios idílicos, bucólicos, o paisajes consoladores desvinculados de su circunstancia material distópica. El narrador protagonista declara esa suerte de determinismo ciudadano cuando, por ejemplo, considera lo inicuo de su oficio detectivesco. Para ello emplea el lenguaje austero que lo caracteriza: "Quizás lo más conveniente era borrar la inscripción de la puerta de mi oficina y dedicarme a otra cosa. Pero existía un pequeño problema. Corretear por los callejones es lo único que sé hacer. No es gran cosa. No es agradable ni le dan a uno las llaves de la ciudad, pero es un oficio como cualquier otro" (11). A veces, ese mismo determinismo ciudadano se enmascara con el sentido de seducción del personaje con respecto al espacio urbano cotidiano. Esta situación se ilustra con comentarios del mismo detective que muestran su mentalidad urbana y con ello su apego al 'peso de lo real'. Consideremos, a modo de ilustración, sus palabras expresadas después de cumplir la ardua e ingrata pesquisa (en que se centra la novela) realizada en las calles peligrosas de la capital de Chile: "Necesitaba de mis viejas cosas cotidianas, del aire enrarecido de Santiago y el murmullo barroso del Río Mapocho. Necesitaba a mis amigos, e incluso a la dueña del departamento que cada viernes pasaba a cobrar el alquiler. No había dudas. Me estaba poniendo viejo de piernas, ideas y lo peor de todo, viejo de corazón" (119).

Con este condicionamiento casi irreversible al espacio urbano que experimenta Heredia (lo cual constituye un rasgo diferenciador del relato neopoliciaco), se conforma una narrativa realista en torno a hechos criminales que suscitan una investigación y con eso se configura el periplo obligado del detective melancólico y solitario por la ciudad que le atrae y le molesta a la vez. De este modo, esta narrativa recoge las inquietudes del individuo actual, del perplejo habitante de las grandes urbes, inmerso en una lógica cultural donde su destino parece determinado por variables territoriales, sociales y políticas que pocas veces coinciden con sus intereses y anhelos.

En este sentido, el referente literario de dicho antihéroe y su circunstancia urbana muestra una positiva correspondencia con la llamada novela negra norteamericana, que, como indicamos,

en la primera mitad del siglo XX ensayan escritores tales como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross Macdonald y Jim Thompson. Según palabras del propio Chandler, los autores de la novela negra extraen el crimen del territorio aristocrático de duques y jarrones venecianos (de la novela de detective tradicional, clásica) para instalarlo en el callejón metropolitano, en las calles bajas del hampa (*Simple* 16, 20). Esos legendarios pioneros de la novela negra aparecen reconocidos (citados, leídos, recordados) por el protagonista narrador de *Solo en la oscuridad*. Asimismo, nuestro sabueso criollo muestra una adicción problemática y ambivalente por esos espacios peligrosos y decadentes en los que por lo general deambulan los personajes principales de la novela negra. De esta forma, se observa un juego de abierta connotación intertextual por parte de Díaz Eterovic, en el cual toma lugar un homenaje nostálgico al género negro y en especial a todo su imaginario urbano.

La trama de *Solo en la oscuridad* se estructura en base a la fórmula clave del relato de serie negra, la cual dinamiza la imagen que conjuga el ambiente visual de la ciudad con una intencionalidad social conflictiva. Como es sabido, dicha fórmula consiste en un acto criminal (por lo general un asesinato) ocurrido en un espacio urbano degradado como eje aglutinador, con varios sospechosos de haberlo cometido. Éstos van siendo eliminados según la investigación policial que incluye escaramuzas callejeras encarnizadas por parte de un detective privado de aguda conciencia espacial, solitario, triste y desencantado. La pesquisa se intensifica hasta que se descubre al culpable, quien muere o queda a disposición de los dispositivos penales. Por último, con este desenlace surge la posibilidad, aunque sea efímera, de que se restaure el orden ciudadano quebrantado. Sin embargo, las ramificaciones de la acción criminal siguen latentes en la vida cotidiana. Así, se reconfigura el perfil de una urbe a la deriva y cerca del colapso. En síntesis, se evoca el imaginario de la ciudad ilegal.

Al reciclar esta fórmula de la novela negra, Díaz Eterovic presenta a Heredia (su Philip Marlowe criollo) inmiscuido en una pesquisa policial que toma lugar principalmente en las calles de Santiago de Chile y, en un grado menor, de Buenos Aires. La

acción central ocurre durante los últimos días del año 1989; es decir, en el período culminante del régimen militar chileno. El sabueso investiga el homicidio de Laura Suárez, la azafata con quien había entablado una efímera amistad de un día, después de que ella, borracha y asustada, le pidiera auxilio a la salida del Caribe, un cabaret de baja categoría del centro de Santiago, donde trabaja como bailarina la amante ocasional del detective, Andrea.

Después de ser bastante maltratado en las calles de Santiago y Buenos Aires, Heredia descubre que el asesinato de Laura Suárez, en cierto modo, ha sido instigado por unos traficantes de drogas que actúan en ambas ciudades, siendo uno de ellos Gastón Muleiro, residente de Buenos Aires y marido de la víctima. En la red de operaciones de esta banda participan también individuos vinculados con los servicios de la policía secreta del gobierno militar chileno, además de otros personajes asociados con una empresa editorial santiaguina de cierta categoría dirigida por el adinerado Andrés Garcimuñoz. Entre estos últimos se incluye Javier Ferrada, el joven poeta cuya vinculación inicial con Garcimuñoz se debe al deseo de ser publicado por dicha editorial. Ferrada aparece involucrado como autor material del homicidio de la azafata, con quien mantenía una amistad después de conocerla en un recital de poesía. En los momentos de la resolución del caso, Heredia toma provisoriamente a su cargo a la hija (de nueve años) de Laura Suárez, llamada Paulina, quien vive en un internado ubicado en un humilde pueblo cercano a Santiago. Esta responsabilidad (que permite un asomo más fino al sentimentalismo del detective) incluye acompañar y consolar a la niña en los instantes en que ella se entera de la muerte de su madre y durante algunos días posteriores que coinciden con la época navideña.

Como ya insinuamos al bosquejar el marco referencial analítico de este capítulo, en el relato en cuestión la auscultación del delito y sus causas no se queda en la superficie de una anécdota policíaca que gira exclusivamente en torno a sí misma. Por el contrario, a partir de esa anécdota, enfocada en la resolución del enigma delictual, el texto narrativo ofrece la posibilidad de algunas correlaciones directas o figurativas con un "mundo que

huele mal... el que vivimos”, como diría Chandler (*Simple* 20). De este modo, surge la narratividad de una urbe-sociedad, cuya miseria moral y violencia cotidiana agota las energías redentoras de los ciudadanos.

Entonces, desde la periferia del acto criminal y la circunstancia marginal del mismo investigador, se expande una sombra de sospecha sobre algunos poderes centrales de la escena socio-cultural correspondiente, según palabras de Tomás Moulian, a ese “Chile Actual”, complaciente, desmemoriado e inmediateista, que tiene por compañías la euforia, el exitismo y la competitividad mercantil (32). Nos referimos al “Chile Actual” donde prolifera una identidad ciudadana deshumanizada, configurada por lo que el individuo es capaz de apropiarse, para retomar las expresiones de García Canclini; identidad que, desde la ficción se reconfigura, por mencionar un caso, mediante un modo privilegiado de representación urbana, como son las vitrinas de la ciudad. En efecto, como indica Silva, las vitrinas señalan la forma como los usuarios perciben el mundo, sus distancias, sus anhelos; ellas resuelven, teatralmente, la relación de las cosas con las personas, y generan una epistemología, una forma del conocer y del sentir (60).

En la ficción que nos ocupa, se propone que con respecto a la multitud callejera las vitrinas alimentan los “anhelos de comprar las chucherías que ofrecen las tiendas o creer en la ilusión de un mañana mejor que nunca se presenta” (10). A Heredia, en cambio, las vitrinas sólo le devuelven su propia palidez. Esta sugestiva situación podría interpretarse como un alcance subrepticio del distanciamiento que trata de mantener el personaje con respecto al snobismo urbano (12). En todo caso, cuando observa a los “otros” frente a las vitrinas y sus “chucherías”, el investigador acude a una sentencia metafórica para calificar el sentido de identidad ciudadana consumista que domina en la ciudad: “casi todo el mundo, estaba convertido en un tragamonedas” (47).

Para configurar el imaginario de ese “mundo que huele mal” en versión neoliberal chilena, Díaz Eterovic presenta un discurso sobre la ciudad sin esas pretensiones panorámicas que tal vez se esperarían de los escritores asociados directamente con el llamado *Boom* de la literatura latinoamericana. En cambio,

con un tono sobrio y una focalización parcial, enfatiza la conciencia urbana del protagonista, cuya visualización también conlleva la impronta de lo fragmentario. Es decir, como se insinúa desde la ficción, el personaje central ejerce una mirada de "la vida desde un rincón" que resulta compatible con su condición de *outsider* con respecto al modelo oficial hegemónico que busca regimentar la ciudadanía (55).

De este modo, el autor desarrolla un juego de correlaciones entre su protagonista y el espacio del deterioro. Dibuja el perfil de antihéroe que encarna signos de precariedad personal que, a su vez, prefiguran algunos rasgos correspondientes al entorno físico y socio-cultural del personaje. El detective alude a esta precariedad cuando reconoce su deslavada posición ciudadana al indicar, por ejemplo, que él proviene de "la escuela de los que se van quedando al margen y se conforman con lo poco que la vida les arroja" (119). Los escasos datos conocidos sobre este detective antiglorioso confirman esa sombría declaración. Es un huérfano oriundo de la capital de Santiago de Chile, ex estudiante de leyes, que en el presente del relato cuenta con treinta y siete años de edad muy mal llevados con abundantes dosis de alcohol, tabaco y café. Además, producto de un balazo que recibió en el estómago, una herida agrava su desgastada condición física. En la mayor parte del presente narrativo, Heredia trata de reponerse de esa herida, evitando a regañadientes sus acostumbrados tragos, de acuerdo con exigencias médicas. La irritación que le produce esta herida y su tratamiento funciona figurativamente como una versión degradada del malestar del personaje con respecto a los discursos y poderes dominantes de la ciudad. Una alusión textual a este posible entrecruce de significados aparece cuando se hace referencia al siguiente verso de tango: "Ya sé no me digás, tenés razón, la vida es una herida absurda" (126).

El protagonista verbaliza directamente la materialidad de su contradictoria y desajustada experiencia ciudadana al referirse a su quehacer más inmediato. Explica de esta forma la precaria condición de su oficio: "investigo asuntos a los cuales la policía no le presta atención. Algunos piensan que soy bueno. Otros, me comerían los riñones a dentelladas" (21). Asimismo, muestra su distanciamiento de la complicidad entre consumismo exacer-

bado y ciudadanía tan recurrida en el Chile de estas últimas décadas: "Mis bienes no alcanzan a ser gran cosa. Un Fiat 600 cascarriento, un departamento que arriendo y me sirve de casa y oficina, muchos libros, y un gato que se llama Simenon. Vivo lo que se dice al día, y confío llegar a la edad de sesenta años" (21-22).

Como se puede deducir de lo inmediatamente anterior, el personaje al parecer tampoco está integrado a la tecnología comunicacional avanzada, ni a las modas exclusivas proclamadas por la llamada modernidad radical. Su mayor capital, a modo de silente protesta en contra del snobismo y mercantilismo reinantes, son las novelas policiales de la serie negra (desdeñadas por cierta oficialidad literaria), además de algunos textos, conseguidos de segunda mano, de Neruda, Huidobro y Rilke, entre otros autores de renombre.

La novela avanza reconfigurando la estructura espacial de lo cotidiano y exhibiendo con esto la conciencia espacial del personaje. Éste deja caer constantemente su mirada sobre la marginalidad del hábitat urbano. Así, realiza recortes arquitectónicos de su entorno que, como se insinuó, funcionan como una prolongación de la propia precariedad: "Mi departamento se ubica junto a un parque, y frente a un sector de casas en demolición, las que, aparentemente, sólo son unos cascarrionés lastimosos que aguardan el golpe de gracia" (26).

Bajo el presunto acuerdo tácito de que los trazos de la ciudad siempre "hablan" de lo humano y su subjetividad, el autor permite que el protagonista narrador traslade su mirada desde el espacio físico inmediato hacia los habitantes de su barrio y de lugares aledaños, llamándole especialmente su atención la condición de los individuos más desvalidos. De este modo, el texto convoca en forma taciturna una imagen del fantasma de la miseria que potencialmente recorre la ciudad:

"Si se abren bien los ojos, se ven pequeñas fogatas entre los esqueletos de las construcciones, y alrededor de ellas, a unos cuantos hombres y mujeres acompañados de sus chiquillos sucios y flacos. No es un bonito espectáculo, pero están ahí como el sol o la cordillera. Son

cartoneros. Gente que cuando la ciudad empieza a dormir salen a recorrer las calles céntricas en busca de cajas de cartón, papel, o restos de comida arrojados a la basura". (26)

Este recorte visual ciudadano vuelve a dinamizar el concepto de la calle como el escenario de la desintegración del vínculo social, de la incomunicación y la marginalización; la calle como la patria de los sin patria (Delgado 208-9). Concepto que prevalece en el subsuelo ideológico del texto narrativo en análisis.

Además de convocar algunos retazos precarios de la topografía cotidiana, el texto abunda en ilustraciones del deterioro que engarzan con la conducta de los ciudadanos observada en las calles, bares y otros lugares de encuentro recorridos por Heredia. Entre ellos, por ejemplo, se cuentan la Plaza de Armas, el Correo Central, el Café Haití, el Paseo Ahumada, según los datos toponímicos repartidos en el texto. Son lugares que en el mundo relatado por lo general mantienen el sesgo de "rincones conflictuantes" (Silva 33). El narrador deja proliferar la idea del espacio público como escenario de la agresión en segmentos referidos a su cotidianeidad callejera; como se sugiere en esta cita: "Las calles se acercaban al ritmo enloquecido del mediodía y por momentos debí recurrir a toda mi paciencia para no trenzarme a golpes con algunas de las personas que pasaron a mi lado empujándome con sus codos" (60). Participar en esta cotidianeidad para el personaje constituye a la vez una seducción y un desafío. Esto se percibe, por ejemplo, al final del relato cuando, animado por haber establecido una pequeña dosis de justicia en la gran ciudad, éste afirma: "regresé a la calle con el ánimo dispuesto a devolver los codazos" (237).

Por otro lado, Heredia refuerza la idea del deterioro de las relaciones humanas en el "Chile Actual". Una muestra de ello se aprecia cuando reacciona frente a un consejo del comisario Dagoberto Solís (su amigo del Servicio de Investigaciones de Santiago, con quien coordina actividades para dar con los victimarios de la aeromoza). En esa instancia, Heredia lamenta el alto grado de desconfianza ciudadana alcanzado durante el período socio-militar: "Últimamente todos te dan el mismo consejo.

No te metas con tal tipo, no hables de tal cosa, no vayas a tal sitio, no pienses, no respires. ¿En qué se han convertido todos?” (181). A la vez, como sucede en las calles, los bares y las oficinas, el protagonista se encuentra con individuos que muestran distintas formas de perturbación personal y alteridad cultural. Por lo general, son pobres, locos, o jugadores hípicas, entre otros tipos, que siempre pierden o están al punto del descalabro material y emocional. En otras palabras, se trata de seres escindidos, en pugna explícita o soterrada con el discurso oficial triunfalista que les ofrece la supuesta gloria del consumismo neoliberal. A esto último se refiere irónicamente Heredia después de observar ciertas configuraciones del deterioro físico y humano y de contrastarlas con un ícono del consumismo metropolitano plasmado en un aviso callejero: “A veces, sólo a veces consigo cerrar los ojos y me digo que aquello no es real, y al abrirlos de nuevo ya me he alejado de las casas derruidas y en una esquina distingo un cartel luminoso que dice: Coca Cola, la alegría de vivir” (26).

En la perspectiva de las alteridades urbanas anteriormente reseñadas, el protagonista reflexiona sobre la subjetividad colectiva y, si extrapolamos, sobre el ambiente cultural ciudadano que convoca la “modernización bárbara de Santiago”, como expresa Moulian (130). El resultado de esta reflexión es desesperanzador. Esto se puede observar cuando el investigador le presenta estas amargas observaciones a Andrea, al ponderar el estado de ánimo de los habitantes de la urbe con que se ha encontrado durante su carrera policial: “Todos estamos cansados [...]. Sin embargo el circo sigue en función, y nosotros nos encontramos en el medio sin mucho trapo que cortar. Tú estás cansada de tu trabajo. El tipo del kiosco de sus diarios, y el oficinista de sus papeles. A todos la sopa se les enfría a deshora” (214). Heredia concluye estas quejas con un comentario sobre el anonadamiento y la nihilización de la sociedad urbana en que le toca vivir. En tono parco sostiene: “y no existe ni una maldita esperanza ni una varita mágica ni ninguna máquina del tiempo que nos permita cambiar el rumbo de las cosas” (214). A modo de patética ilustración de ese cansancio ‘existencial’ del ciudadano, en el mundo acotado surge el desfile de “rostros desalentados de costumbre” (14), reflejo de una circunstancia en que

todo se repite “como una estampilla de correo” (33), según sostiene el narrador haciendo gala de un lenguaje acicalado con propicias imágenes de representación urbana.

El investigador demuestra su cercanía con respecto a los fragmentos de una existencia material común atravesada por los ejes semánticos de la rutina y el fatalismo que representan algunas de las formas subjetivas del deterioro. Para tal efecto, la voz narrativa se adentra aún más en las vertientes del lenguaje figurativo. Vemos, por ejemplo, el uso de la sinestesia: “Los edificios muestran sus caras tristes” (33); de la metáfora: “La vida era así, desperdiciada en pequeños actos sin entusiasmo. Algunos pocos la pasaban bien, los demás daban vueltas y revueltas a una tortilla recocida” (14). Asimismo, el empleo del símil también engarza fluidamente con el imaginario del deterioro urbano, como podemos ver en esta afirmación: “No queda más que resistir y dejar pasar el tiempo, igual que esos fierros viejos que dejan abandonados en las calles” (55).

Ahora bien, si en la línea de nuestro argumento que privilegia el imaginario del deterioro tuviéramos que destacar un leitmotiv fundamental de la narración, éste sería el polvo. Resulta evidente la correspondencia de significado de este leitmotiv con la imagen del deterioro que prevalece en *Solo en la oscuridad*. Imagen que se contrapone irónicamente a los supuestos espacios y gestos modernos y postmodernos alocados en la metrópoli chilena de fin del siglo XX. Vemos que el polvo del departamento que habita Heredia siempre atrae al personaje: “Sus paredes seguían siendo grises, igual que la tarde que la arrendara siete años atrás. En las ventanas se acumulaba el polvo” (28). A la vez, cuando el detective habla de su oficina, vuelve de una forma hiperbólica al leitmotiv en cuestión: “Ésta no es más que el cuarto principal del departamento habilitado con un ruinoso escritorio [...]. Lo demás es polvo, polvo, y algo más de polvo” (29). Y en los lugares que frecuenta abunda dicho elemento, como es el caso de la habitación del poeta Ferrada: “A un costado del ascensor nacía la escalera de servicio, y con más resignación que voluntad la abordé sintiendo cómo crujían los escalones de madera bajo mis pies. Apoyé mi mano derecha en la baranda y la retiré al instante llena de polvo” (36). La única

excepción al respecto la constituyen las lujosas oficinas donde se ampara el editor Garcimuñoz, en las cuales, según indica Heredia, “el dinero era tan evidente [...] que, si uno era un pobre diablo a mitad de una tarde cualquiera, no entraba en ellas ni perseguido por un toro furioso” (217).

Los distintos signos del espacio del deterioro urbano que hemos mencionado se complementan también con la imagen de la soledad. Es plausible considerar esta imagen como otra expresión de alteridad de la convivencia ciudadana que reclama centralidad temática en el mundo narrado. Para contextualizar esta proposición, cabe reconocer que los estudios de antropología urbana últimamente han enfatizado la relevancia del tema de la soledad cuando trazan las coordenadas de entendimiento de la urbe contemporánea. Desde esta perspectiva, se define el espacio urbano como un conjunto de escenificaciones coreográficas de vínculos precarios que incluyen negociaciones minimalistas y frías cuyos protagonistas ya no son comunidades coherentes, homogéneas, atrincheradas en su cuadrícula territorial, sino los actores de una alteridad peripatética que se generaliza. Entre éstos se contarían paseantes a la deriva, extranjeros, trabajadores y vividores de la vía pública, disimuladores natos, peregrinos eventuales; es decir, todo aquello en que se fijaría una eventual etnología de la soledad (Delgado 26).

En afinidad con este planteamiento derivado de la antropología urbana, la consabida correspondencia literaria entre soledad y ciudad se aborda de forma convincente en el relato en cuestión. Éste cumple así también con un requisito narrativo que se esperaría de un texto de ficción que sigue la estela de los códigos urbanos de la novela negra. Las evidencias al respecto parten del mismo título de la novela de Díaz Eterovic. Ese pre-texto proviene del siguiente parlamento aparecido en la novela de Raymond Chandler, *El largo adiós*: “Pero no hay nada que compartir amigo... Nada, nada, nada. Uno está solo en la oscuridad”. Además, Díaz Eterovic utiliza en su totalidad esta expresión chandleriana para incluirla como epígrafe del segundo capítulo de *Solo en la oscuridad*. Ese epígrafe a su vez engarza temáticamente con otros epígrafes (de distintos capítulos) que evocan la imagen de la soledad citadina contemporánea. Por ejemplo, el

primero consiste en un verso de la canción "Eleonor Rigby" de The Beatles, que relata la experiencia de una mujer solitaria, a quien al morir ninguno de sus supuestos conocidos la acompaña al cementerio: "Toda la gente solitaria ¿de dónde viene? / Toda la gente solitaria, ¿a dónde pertenece?" (8). Y el tercero corresponde a un sintagma del libro/diario póstumo del italiano Cesare Pavese, titulado *El oficio de vivir*: "la única regla heroica: estar solos, solos, solos" (92).

Aún más, la acción nuclear del relato en análisis engarza fluidamente con el tema de la soledad dentro de la multitud metropolitana. Como ya se ha insinuado, esta acción consiste en la historia de un detective chileno arisco y solitario que investiga los pormenores de un crimen de una mujer también solitaria, con el afán de establecer una dosis mínima de justicia personal en un paisaje urbano con una población individualista. El mismo protagonista establece lacónicamente la correlación entre soledad y ciudad, aplicable a él mismo y a la mayoría de los personajes con los cuales tiene algún contacto: "Hay personas que viven muy solas. Es parte del juego de la gran ciudad" (35).

En la trayectoria de esta acción nuclear se observa un correlato entre los tipos de ciudadanos a que se refiere Delgado cuando propone su "etnología de la soledad urbana" y algunos personajes del universo ficticio de Díaz Eterovic. Por ejemplo, se constatan signos homólogos entre la categoría de los "burócratas de negociaciones minimalistas" y los supuestos portadores de los discursos urbanos modernos que alude la ficción. Heredia identifica burlescamente a estos individuos al nombrarlos como los "burócratas de dientes amarillos, los científicos becados en dólares, los psicólogos con dientes gruesos y los escritores que teorizan porque no tienen una maldita gota de sangre verdadera en las venas" (72). Dagoberto Solís, por su parte, encarnaría un caso específico de esa 'tipología' como se nota cuando éste deja traslucir en forma oblicua su participación en la burocracia de "negociaciones minimalistas" al describir el precario ambiente en que realiza las labores policiales: "Hace seis meses me tienen confinado a un cuartucho donde el aire pide permiso a las moscas para entrar. Mi escritorio está repleto de papeles inútiles y cada día más amarillentos" (30).

Otras posibles pistas de la señalada "etnología de la soledad" aparecen mediante la participación de Laura Suárez, Andrea y Javier Ferrada. El caso de Laura coincide, entre otras posibilidades, con la categoría de "paseantes a la deriva". En tal sentido, la azafata funciona como metáfora del desarraigo y la soledad en el contexto del cosmopolitismo actual o de la llamada globalización neoliberal. Si extrapolamos, los fragmentos de su vida que entrega la narración sugieren un desmontaje del mito urbano relacionado con el glamour del oficio que ella ejerce. El constante deambular para cumplir con el agotador itinerario de vuelos (Santiago, Río de Janeiro, Nueva York, Buenos Aires, Santiago) en el fondo le depara una vida vacía y rutinaria. Esta mujer transeúnte mantiene como domicilio la pieza de un hotel en el centro de Santiago: escenario privado de su constante soledad y, como corolario de esto, de su propia muerte. Algunos años antes del presente narrativo, había sufrido el abandono de su esposo argentino que ahora la implica, sin que ella lo sepa, en actividades de narcotráfico. La soledad de Laura, a su vez, se refleja en la condición homóloga que experimenta su hija, quien, como se indicó, está obligada a vivir en un triste internado, mientras su madre literalmente recorre el mundo para lograr el sustento de ambas.

Por otra parte, el papel que juega Andrea coincide con la categoría de los "trabajadores y vividores de la vía pública". Por la naturaleza de su empleo, la bailarina de cabaret se expone virtualmente a los deseos de los ciudadanos en tránsito, como si estuviere disponible al mejor postor en el espacio del consumo público. Como expresa Silva, esta mujer aparece más obligada que el ciudadano medio a "ofrecer su cuerpo a la ciudad" (282). Aunque de manera distinta a lo sucedido con Laura Suárez y su vida a la deriva, Andrea también experimenta el desamparo y la marginación, condiciones que también arrastran con el fantasma de la soledad. La voz discursiva central alude tangencialmente a dicha situación mediante estas palabras referidas a Andrea: "La pobreza le había enseñado a ver la vida desde un rincón y trabajaba en un cabaret porque su cuerpo hermoso era lo único a lo que el mundo le concedía un valor" (55).

Javier Ferrada, por su parte, representa la categoría ciudadana

de "disimuladores natos" y, con esto, a la par con el editor narcotraficante, se le adjudica uno de los destinos más patéticos dentro del marco ideológico de la novela. Como hemos sostenido, Ferrada resulta ser el asesino de la azafata, delito frente al cual no se le permite alternativa alguna que lo redima, ni siquiera en su fuero interno. Se le deja la opción del suicidio, que lleva a cabo lanzándose a unos roqueríos a la orilla del mar.

Antes de que se reconozca 'oficialmente' la culpabilidad de este personaje, Heredia lo desprecia debido a ese sesgo de "simulador nato" que encarna el poeta, quien, digamos de paso, podría considerarse como una versión paródica en extremo degradada y lastimosa del mencionado editor, emblema máximo del sistema de "apropiación mercantilista". Aquella impronta de la subjetividad del poeta motiva al detective a evocar la complicidad e hipocresía contenidas en el territorio urbano vaciado de valores. En todo caso, este sentimiento del sabueso sólo se sugiere por un juego de asociaciones. Por ejemplo, el narrador afirma lo siguiente sobre el histrionismo del poeta: "Su voz tenía tono pedante y gesticulaba demasiado al hablar. Daba la impresión de que cada cosa la expresaba pensando que se dirigía a un auditorio de tipos fofos y engominados" (37-8). Por otro lado, el mismo ambiente físico que rodea al poeta insinúa, por correlación simbólica, un comentario denigrante de su subjetividad. Ferrada vive en una roñosa pieza de unas casas santiaguinas que "poco a poco se convirtieron en caricaturas de sus buenas épocas [...]. Lo demás era basura amontonada en las esquinas, ventanas de las que colgaba la ropa recién lavada, y olores, muchos olores que emergían de cada puerta a medio abrir" (36).

El último comentario que Heredia dedica al asesino de Laura Suárez pulsa el imaginario de una profunda soledad física y espiritual. Con una amarga mezcla de lástima e ironía, el detective indica lo siguiente cuando recuerda el momento en que reconoció el cadáver del poeta que había sido rescatado de las aguas: "Lo observé sobre la mesa del médico legista hasta que no tuve dudas que se trataba de él, y pensé en qué lugar del mar habrían quedado perdidos sus sueños de poeta" (235).

De una forma casi perversa, esta escena evoca el tema de la pérdida de los sueños o las ilusiones, latente en los tiempos

distópicos que corren. Con ello, impulsa a refocalizar la mirada en el espacio del deterioro irreversible que se recorre en el caso de narratividad urbana en análisis. El sentido de pérdida afecta la subjetividad de la mayoría de los personajes, incluyendo al protagonista narrador. Éste en varias ocasiones exterioriza esa pérdida a veces mediante un desgano existencial (léase también, desencanto) que lo consume “como un fuego lento e implacable” (107). En todo caso, nuestro antihéroe intenta superar ese estado anímico e ideológico, por una parte, dejándose seducir un tanto por las calles, los bares y lugares de juego de la ciudad con sus peligros y conflictos, y por otra, obedeciendo a un impulso justiciero, atizado con ciertas dosis de ternura y compasión. Sin embargo, el detective expresa este tratamiento de su desencanto de una forma desdramatizada y contradictoria. Es decir, actúa como si le costara o no quisiera desprenderse de su ‘caparazón’ de hombre duro y amargado, moldeado por una metrópoli acosada por la violencia y la corrupción.

En suma, la verbalización del escenario signado aquí como el espacio del deterioro urbano, corresponde a la temática central de un conjunto significativo de novelas chilenas publicadas durante la década del 90. Y *Solo en la oscuridad* ocupa un lugar predominante entre ellas, debido (entre otras consideraciones) a los siguientes alcances estéticos e ideológicos del relato. Primero, la novela de Díaz Eterovic incorpora acertadamente un lenguaje lacónico y evocativo, matizado con máximas y dichos provenientes de la picaresca urbana nacional. Segundo, aprovechando apropiados recursos literarios empleados en la creación del protagonista de la novela negra, el texto analizado reconfirma en la escena de la literatura chilena al detective privado criollo que protagoniza la saga neopoliciaca iniciada por nuestro autor a partir de 1987 con *La ciudad está triste*. Y tercero, la obra estudiada reconfigura de manera verosímil un paisaje urbano inhóspito que ‘habla’ en forma convincente de la subjetividad de sus habitantes: sus alteridades, deseos y fabulaciones.

De este modo, *Solo en la oscuridad* ausculta un espacio urbano cuyo referente potencial correspondería a la capital del “Chile Actual”, de acuerdo con la caracterización de ésta que realiza Tomás Moulian desde la perspectiva socio-cultural. En

efecto, el analista reconoce que dicha capital es “una ciudad engullidora, desequilibrada, fuente nutricia del desquiciamiento psíquico” (134), entrecruzada en gran parte por su “sed de apropiación” y con ello por su “aceptación compulsiva de las pautas de éxito predominantes” (139). Estas pautas provienen del proyecto neoliberal que se consolida en el período de la transición democrática que lleva un par de años de existencia al momento de la publicación de la novela estudiada. Respondiendo a dicho marco referencial, Ramón Díaz Eterovic crea un artefacto de narratividad urbana que, a modo de exorcismo literario, deconstruye los cantos de sirena del exitismo moderno nacional. Para este efecto, perfila principalmente la imagen del ciudadano de fin de siglo y de milenio que en medio de la sociedad-multitud citadina experimenta la soledad y la perplejidad.

La conciencia perpleja en *Nadie sabe más que los muertos*

Las definiciones preliminares de la novela detectivesca o policial concuerdan en que ésta consiste fundamentalmente en un discurso narrativo ficticio que señala al lector empírico cómo y por quién un crimen ha sido cometido. Y cuando se pondera con un poco más de precisión la narrativa detectivesca que sigue la vertiente de la llamada novela negra norteamericana, se reconoce de inmediato un juego especular entre sus contenidos y la amplia realidad contextual correspondiente a un mundo inhóspito e injusto donde la integridad y la dignidad de las personas aparecen en constante peligro.

En efecto, en su ensayo *The Simple Art of Murder*, de principio de los años cincuenta, Raymond Chandler afirma que la narrativa detectivesca moderna —la creada, por ejemplo, por Hammett con *El halcón maltés* (1929)— remite a un mundo inhóspito que huele mal, el que vivimos, donde nadie puede caminar tranquilo por una calle oscura. Luego, especifica que los autores de esta *hard-boiled detective fiction* describen un tipo de mundo injusto en que los gánsters pueden dirigir ciudades y países, o donde un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol no trepida en enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima (19-20). Treinta años más tarde, en el volumen *La novela negra* (1980), Javier Coma define el relato de serie negra señalando que consiste en una narrativa con origen en los Estados Unidos durante los años 20, con el auspicio inicial de la revista *Black Mask*, ceñida al enfoque realista y socio-político de la contemporánea temática del crimen (15).

Más allá de desentrañar el enigma del crimen mediante un énfasis en el razonamiento lógico (para así revelar la identidad

de los infractores de las leyes penales), esa nueva narrativa detectivesca privilegia una visión descarnada de la realidad contemporánea. De este modo, propone un discurso denunciatorio en especial de los poderes centrales de las sociedades latinoamericanas, localizados por lo general en sus Estados. Y en consecuencia, recicla una función social para el escritor por muy mínima que sea en estos tiempos de anonadamiento ideológico (Balibrea 39-40).

En el derrotero del relato neopolicíaco y en particular con *Nadie sabe más que los muertos*, la novela en que se focaliza este capítulo, Díaz Eterovic retoma aquella perspectiva desgarrada de una modernidad periférica en el filo del nuevo milenio, en que se reposiciona la lógica que rige ciertos binarismos tradicionales y con ello tanto lo injustificable como la virtud pierden más fácilmente su perfil, derivando en violencia, corrupción y perplejidad.

Nadie sabe más que los muertos sostiene una certera propuesta sobre el tema de la justicia en Chile y su incidencia en los crímenes relacionados con la violación de los derechos humanos, cometidos durante el período autoritario impuesto en el país entre 1973 y 1990. En particular, se hace referencia a los derechos humanos más fundamentales, como son el derecho a la vida y a ser reconocido y respetado como persona; de los cuales nacen los demás derechos civiles, políticos, sociales, económicos y culturales proclamados a partir de 1948 por las Naciones Unidas en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. El texto narrativo de Díaz Eterovic propone una dinámica ideológica a contracorriente de algunos discursos socio-políticos y literarios de pretensión postmoderna que en Chile promueven en distintos grados y formas el "blanqueo socio-cultural". Es decir: el consenso acrítico, la amnesia histórica y la impunidad intocable, entre otros desarrollos.

Ese quebrantamiento de la persona y de la convivencia ciudadana de Chile, en que se subvierten los códigos jurídicos, políticos y morales, ha sido bastante documentado en la esfera pública nacional e internacional. Por lo tanto, es de amplio conocimiento que, en abierta contradicción con la conciencia ética universal, el régimen militar liderado por Augusto Pinochet encarceló, torturó, relegó e hizo desaparecer a miles de per-

sonas. Además, con el propósito, entre otros, de anestesiar la conciencia crítica disidente, controló el espacio público, restringió varias organizaciones sociales, censuró la comunicación y fiscalizó la producción cultural.

En la ficción en análisis, el tratamiento literario de estos procedimientos, que atentan contra la integridad y dignidad humanas produciendo una profunda crisis política y moral en la nación, se realiza sin abusar de consideraciones edificantes ni diatribas furibundas programadas en contra del comportamiento de determinados enemigos o instituciones. La voz autorial establece principalmente una distancia de la conmiseración melodramática por una izquierda vencida, doliente y victimizada, como diría Hernán Vidal (11). Y en cambio, propone un discurso narrativo sin grandilocuencias en que se ejerce la voluntad de disentir de distintas manifestaciones del poder socio-político y cultural. Con ello, se deconstruyen y problematizan algunos elementos de la conciencia político-moral que representan distintos actores del Chile contemporáneo, incluyendo la misma conciencia crítica que recorre el entramado novelesco.

De esta forma, se da especial énfasis a una condición recurrente de estos últimos años en el espacio nacional, identificada aquí con el concepto de conciencia perpleja. Por un lado, nos referimos al fenómeno concerniente al debilitamiento de los valores, que incluye principalmente una proclividad al desentendimiento (o al olvido) del sufrimiento ajeno. Y por otro, a veces en combinación con lo anterior, alude a la incertidumbre, la confusión, el sinsentido, la zozobra y la desmoralización con respecto a una escena socio-cultural despersonalizada.

En cuanto a su engarce contextual, el concepto de la conciencia perpleja que problematiza *Nadie sabe más que los muertos* se entrecruza con las configuraciones políticas y culturales recurrentes de este período de cambio de milenio en Chile y, por extensión, en Latinoamérica. Entronca de algún modo con las actitudes escépticas y, si se quiere, derrotistas provenientes en especial del desmontaje contemporáneo de los impulsos revolucionarios y populistas que tuvieron su momento álgido durante los años 70. Época que M. A. de la Parra en el libro *La mala memoria* (1997) ha considerado como "los tiempos de vida o

muerte”, donde “podíamos mirar al cielo como si lo pudiéramos tocar con la mano” (234).

Por su parte, en el libro *Chile actual. Anatomía de un mito*, Tomás Moulian describe de la siguiente manera algunas configuraciones relacionadas con el imaginario de la conciencia perpleja que se presentan en el Chile de la transición a la democracia:

“La sensación de un presente que obliga, como destino inexorable, a restar sentido al pasado, a experiencias de vidas situadas en los límites [...]. Esta necesidad socialmente modelada no encuentra con frecuencia las palabras, muchas veces no tiene logos. Se expresa, sin embargo, con silenciosa elocuencia bajo las formas de la depresión, la desesperanza, el fatalismo, la sensación de ahistoricidad de la historia que, en el Chile Actual, son las compañías mudas de la euforia, el exitismo, la competitividad y la creatividad mercantil”.(32)

Salta a la vista que la caracterización de Moulian de este Chile Actual desmemoriado, inmediateista y desilusionado muestra resonancias factibles de asociar con expresiones de la llamada condición postmoderna, en cuya matriz ideológica se combinan y dinamizan distintas variantes de una sociedad degradada en sus valores, de identidades colectivas fragmentadas. Sociedad marcada, a su vez, por las huellas del extravío de las utopías y con esto por la pérdida de credibilidad en los grandes relatos de la emancipación colectiva, el progreso y la unidad del espíritu (Lyotard 73).

Cabe notar que en esta escena de crisis finisecular de paradigmas surgen numerosas voces para enfatizar que al individuo contemporáneo le convendría distanciarse de los proyectos globales y las certezas históricas e ideológicas para reivindicar el temperamento antiutópico, mediante el cual el sujeto experimenta cierto placer melancólico y nostálgico en la contemplación desencantada del espectáculo de las reformas colectivas abortadas (Kumar 100). En consecuencia, se asiste con cierta melancolía a la declinación del encanto de la política proveniente de la capacidad seductora de una ideología que ofrece coherencia

y verosimilitud al discurso legitimador, dotando al poder y sus operaciones de un carácter universal y colectivo (Moulian 63).

Paradójicamente, en este panorama distópico no deja de perfilarse la nostalgia por los ideales derrumbados y, por ende, por los discursos redentores prevalentes en Latinoamérica de los años 70 principalmente. Entonces, a modo de contracara del giro perplejo, aparece siempre latente la posibilidad de una indagación en torno a proyecciones de la conciencia más confortables, inclinadas hacia la recomposición del impulso utópico o del "principio de esperanza", según palabras de Ernst Bloch, tan malogrado en nuestra época (en Aínsa 97). Impulso que en los tiempos que corren tiende a refugiarse prioritariamente en el discurso ético. De esta forma, surge un intento de reencantamiento del sujeto desde la precariedad de su existencia. Aunque esto resulta en una acción siempre anclada al sentimiento de incapacidad del individuo de lograr un engarce significativo con el referente de un presente inicuo.

Los polos ideológicos entre los cuales se desplazan los significados más relevantes de *Nadie sabe más que los muertos* se reactivan a partir de la oposición binaria correspondiente, por un lado, a la desesperanza o el ocaso de las creencias en que participa el sujeto de conciencia perpleja y, por otro, al intento de reencantamiento del individuo que comprende el deseo de reposición del impulso utópico. Resulta plausible sustentar esta proposición con el siguiente comentario de Rodrigo Cánovas en torno a la narrativa policiaca desarrollada últimamente por algunos escritores chilenos de la generación del 80, entre los cuales se incluye a Díaz Eterovic como uno de los más destacados:

"El detective privado hace su aparición en la novela chilena para reflexionar sobre las bases de sustentación ética de una comunidad. El detective investiga el lado oculto de la vida de las personas y las instituciones, acotando los ciclos de crisis en el devenir inmediato de una comunidad. En el caso chileno, postulamos que este personaje aparece involucrado en los mundos posibles generados por utopías específicas, siendo su misión la de reactivar esas utopías, desactivarlas o cambiarlas".(82-3)

Asimismo, Magda Sepúlveda se refiere a la nueva novela detectivesca proveniente de la generación del 80 en otros términos que también se acercan aunque sea tangencialmente a la problemática de la conciencia perpleja activada en la narrativa de nuestro autor:

“Ninguna gran ideología puede ya darles respuesta a los protagonistas de esta narrativa]. No tienen interés de integrarse al neoliberalismo o a las nuevas democracias. Por eso, el tono dominante en estas novelas es el que transmiten los derrotados. Sin embargo, esta derrota está marcada por la heroicidad. El protagonista se percibe como un héroe, buscando valores trascendentes en un mundo que no los tiene. Su vida la transforma en un acto estético donde perder es un acto de singular belleza”.(en Cánovas 119-20)

Ahora bien, de acuerdo con la convención de la novela negra, consistente en el uso del código realista para narrar el crimen ciudadano con complicadas ramificaciones colectivas, en el relato de Díaz Eterovic el delito no tiene la fisonomía socioespacial restringida que adquiere en la novela enigma, de cuarto cerrado, desarrollada por escritores tales como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y Dorothy Sayers. En cambio, en el texto de nuestro autor el crimen concierne a un amplio territorio urbano y a connotados circuitos políticos, cuyo correlato se puede rastrear en la experiencia ciudadana del Chile contemporáneo. Es decir, el Chile perplejo, como lo ha denominado Alfredo Jocelyn-Holtz, donde, según este historiador, lo fáctico (léase: el uso de la fuerza torpe y carente de elocuencia, el matonaje del poder) tiene el gravísimo inconveniente de que opera a la sombra de los muros, en ese limbo del silencio, y por ende, de la confusión, la ambigüedad, en el ni aquí ni allá; y en el peor de los casos se vuelve brutal, y en el mejor, a juzgar por nuestra historia reciente, se vuelve autista (313).

En el universo narrado, en que se proyectan algunas de esas imágenes del Chile perplejo, aparece en un primer plano la investigación policial, llevada a cabo en 1989, encaminada a

resolver varios crímenes ejecutados en 1981 en distintas localidades de la ciudad de Santiago de Chile. Éstos contienen profundas ramificaciones comunitarias que afectan severamente los posicionamientos éticos y políticos de los ciudadanos de dicho país. El telón de fondo de la pesquisa corresponde al período preparatorio de las elecciones presidenciales con que se inicia en Chile el reingreso al sistema democrático que se confirma con la elección de Patricio Aylwin en diciembre de 1989. Y por lo tanto, se puede relacionar con la posibilidad de reivindicación de los derechos humanos atropellados por el terrorismo de Estado. En consecuencia, con lo anterior se evoca, aunque de manera problemática, parte del imaginario que promueve la reposición del impulso utópico que se incorpora en dicha reivindicación.

Los delitos en torno a los cuales gira la narración pertenecen a la categoría de violación de los derechos humanos más fundamentales y corresponden al secuestro, la tortura y el asesinato de Víctor Alfaro, un dirigente sindical, y de Daniel Cancino y Gabriela Paredes, una pareja de estudiantes universitarios. Son delitos que a modo de sinécdoque exponen las categorías más siniestras del atropello de los derechos humanos que afectó trágicamente a gran parte de la colectividad civil del país. Se trata de crímenes cometidos por individuos vinculados a grupos de seguridad del gobierno dictatorial. Algunos aspectos de esta peripecia delictual pueden considerarse como la recreación literaria de unos homicidios efectivos, llevados a cabo en febrero de 1982, entre los que se destaca el cometido en contra de Tucapel Jiménez, un reconocido dirigente de la Asociación Nacional de Empleados Fiscales, cuyo autor material principal fue un ex agente (hoy confeso) de la Central Nacional de Informaciones, asignado a la Dirección de Inteligencia del Ejército en la época de estos acontecimientos.

Por otro lado, los agentes de seguridad ya aludidos se involucran en diversas acciones conectadas con el tráfico de niños, en especial hijos de prisioneras políticas, los cuales se destinan a ciertas colonias de adoctrinamiento que poseen los nazis en Brasil o a particulares de distintas nacionalidades. Aquellos agentes llevan a cabo estas infracciones de la Ley en alianza con miembros de una organización chileno-alemana en

que se presume la participación activa o intervención indirecta de ex jerarcas nazis perseguidos en Chile por miembros del servicio secreto israelí.

El caso del dirigente sindical y los estudiantes queda legalmente a cargo de Alfredo Cavens, un anciano juez de Santiago, quien había querido resolverlo varios años atrás en calidad de fiscal acusador y ministro en visita de la Corte, pero decidió sobreseerlo en forma temporal. Ahora, en el presente de la narración correspondiente a una temporada de 1989, el juez retoma estos trámites legales, según él, debido a que está aquejado de un cáncer y, por lo tanto, "desea emplear el tiempo que le resta en hacer algo útil" (32).

Esta reapertura del caso lo motiva principalmente la confesión, a través de un sacerdote, por parte de un individuo implicado directamente en los crímenes en cuestión. Esto lleva al descubrimiento en Quilicura (un pueblo cercano a Santiago) de las osamentas de Daniel y Gabriela, las cuales son identificadas por la madre del joven, la señora Julia Solar. Luego, ella le pide al juez Cavens que contrate los servicios de un detective privado para intentar nuevamente dar con el paradero del hijo de Gabriela y Daniel. Realiza esto motivada en cierto modo por los nuevos antecedentes surgidos de dicha confesión y los resultados del análisis de los restos de Gabriela, que dejan entrever la posibilidad de que ésta haya tenido un parto. Hasta ese momento, la madre de Daniel todavía cree que su nieto está vivo, y desde luego añora encontrarlo para también así recuperar simbólicamente a su hijo y a su nuera.

La narración se focaliza en forma paulatina en las pistas que llevan al tráfico de menores, personificado en el caso del niño que se presume ha dado a luz Gabriela poco antes de morir a manos de esbirros del Estado autoritario. De este modo, la mirada al mundo del crimen capta las huellas que irónicamente exponen la mala conciencia del juez Cavens, debido a que éste se ve indirectamente implicado en las trágicas circunstancias relacionadas con el hijo de Daniel y Gabriela. Pues se descubre que algunos años antes de la presente investigación, el infante había pasado a manos del coronel Fernando Suárez, un hijo ilegítimo del propio juez. Por lo tanto, a pesar de que con la

reapertura del caso desea aclarar el crimen en contra de Alfaro para "tranquilizar su conciencia", el juez manipula nuevamente el derrotero de la indagación que va de manera más directa hacia la resolución del enigma en torno a los crímenes en contra de los estudiantes. Obviamente, el juez realiza esto para que no se descubran todas las señas del paradero final del menor y así proteger al coronel Suárez.

La responsabilidad de rastrear prácticamente, en terrenos inhóspitos y peligrosos, dichas violaciones de los derechos fundamentales de las personas, recae en el detective privado Heredia, que funciona como protagonista y narrador de la novela. Su objetivo central en aquella misión es conocer el destino final del presunto hijo de los estudiantes y, si estuviera vivo, integrarlo a su verdadera familia. Aunque Heredia también se interesa por dilucidar el enigma de todos los crímenes mencionados.

El investigador privado descubre a los culpables materiales del asesinato de Alfaro y los estudiantes mediante una pesquisa policial que dura sólo unas pocas semanas. En este periodo confronta a varios individuos involucrados en el tráfico de menores, y en forma adicional desenmascara las maniobras ilícitas del juez Cavens y el coronel Suárez. Por último, Heredia logra que el niño de los estudiantes asesinados quede bajo la custodia permanente de sus abuelos: la señora Julia y su esposo. Este reencuentro se oficializa cuando al menor se le entrega el nombre de Fernando Cancino Paredes, legalizado por un abogado de la Vicaría de la Solidaridad, Alberto Mariano, que había ayudado a Heredia en las peripecias que llevan a tal resultado. Para el lector, este abnegado profesional funciona como una figura de contraste con respecto al juez Cavens y su mala conciencia.

Obedeciendo a la severa impronta ideológica de los delitos en cuestión, el planteamiento escritural de la novela sobrepasa la peripecia policial recién bosquejada. En *Nadie sabe más que los muertos* se conjugan por lo menos tres niveles significativos característicos de la estrategia narrativa neopoliciaca. Estos son los siguientes: el nivel anecdótico de la acción policial, tendiente a la resolución del enigma; el nivel jurídico-penal, correspondiente a las razones de la acusación y el sometimiento de los culpables a las normas legales o algún tipo de justicia-castigo alcanzado

desde fuera de los circuitos de la Ley; y el nivel de la conciencia político-moral de los individuos en interacción con una determinada colectividad. El entrecruzamiento y la síntesis de estos planos de significado convocan el cuestionamiento de las fronteras de lo permitido y lo no permitido en el espacio de la sociedad civil. En este terreno comunitario se negocia enfáticamente la compleja relación de los individuos con los derechos humanos, entendidos aquí como ese conjunto de valores y normas de convivencia que procuran satisfacer las exigencias de la dignidad, la libertad y la igualdad de las personas.

Dentro de este esquema escritural, adquiere una particular relevancia el problema de la conciencia político-moral individual y colectiva. Camilo Marks se acerca un tanto a esta propuesta con la siguiente opinión general sobre *Nadie sabe más que los muertos*: "El talento de Díaz Eterovic —y, en este caso, uno extraordinario— consiste, en primer lugar, en una recreación urbana notable y, en segundo, en otorgar verosimilitud literaria y policial a un tema que sistemáticamente ha sido mal tratado o eludido por la literatura nacional y que, incuestionablemente, es el tema moral más gravitante en la historia de nuestro país: el de los detenidos desaparecidos" ("Un antihéroe" 6).

Cabe señalar que esa mirada hacia la relación valórica de los personajes con la sociedad y el espacio urbano a que se refiere Marks, adquiere mayor fisonomía literaria a través de la caracterización del protagonista de *Nadie sabe más que los muertos* en base al "héroe" arquetípico de la novela negra norteamericana: aquel detective privado que se perfila como guardián de los valores ordenadores de su época. Como indica Raymond Chandler, esta figura arquetípica es un detective pobre, peligroso y simpático; visto siempre en una calle solitaria, en cuartos solitarios; perplejo, pero nunca derrotado (*Selected* 483). Además, se trata de un sujeto común, pero portador de un código de honor casi innato, por inevitabilidad, sin pensarlo y por cierto que sin decirlo (*Simple* 20).

Por intermedio de *Nadie sabe más que los muertos*, como a través de sus otras seis novelas policiales publicadas, Díaz Eterovic instala al detective privado Heredia en la literatura chilena a modo de implícito homenaje al protagonista de la

novela negra tradicional. El autor adapta las características de este personaje arquetípico a la situación cultural y territorial del Chile moderno, lo cual resulta bastante funcional debido a que el referente nacional de Heredia se caracteriza especialmente por el hecho de que política y corrupción se concatenan cada vez más en el marco con una conciencia colectiva en que predomina la indiferencia, el individualismo y la competitividad.

En todo caso, cuando el sabueso criollo intenta rescatar fragmentos de justicia y comportamiento ético, su accionar se complica con aquellos “temas gravitantes” de la escena chilena –tales como la tortura, los detenidos-desaparecidos y los secuestros, seguidos por la injusticia social y la miseria ambiental– que conllevan una latente connotación político-ideológica e histórica. Temas que, para bien o para mal, sobrepasan los esquemas valóricos (mediados por lo general por motivaciones monetarias) que para su resguardo requerían la participación de los detectives privados de la novela negra producida durante las primeras décadas del siglo XX. Pensamos en detectives duros tales como Philip Marlowe (de Chandler), Sam Spade (de Hammett) y Lew Archer (de Ross Macdonald), por mencionar algunos de los más reconocidos.

De este juego de homologías e intertextualidad, resulta plausible desprender a modo de premisa la idea de que a través del detective privado chileno y su circunstancia se dramatiza de manera genuina y preponderante la problemática de la perplejidad de la conciencia. Es decir, la incertidumbre, la vacilación y el pesar sentimental del sujeto al enfrentarse a conductas y discursos que llevan a un “túnel sin salida” lógica, si se permite el lugar común.

Dicho de otro modo, el concepto de la perplejidad de la conciencia se asocia a un estado de tensión relacionado con la caracterización freudiana del espacio socio-cultural como un profundo malestar que se expresa a su vez en una destemplada e irritante sensación en que se entrecruzan el dolor emocional, la duda, la inseguridad y el desencanto (en Higuero). El narrador protagonista intenta superar estos síntomas de perplejidad acudiendo a retazos de lucidez crítica, además de sus peligrosas acciones, para recuperar en el espacio cotidiano alguna fracción

de justicia. Como veremos, esos retazos de lucidez crítica y el recuento de las peripecias se expresan mediante un lenguaje duro y lacónico, matizado con giros perspicaces, irónicos y, a veces, humorísticos.

En la perspectiva del texto narrativo en su conjunto, se observa una paradoja recurrente al contrastarse la sensación de perplejidad con el horizonte de expectativas de la praxis detectivesca tradicional encaminada hacia la promesa utópica de racionalidad y verdad. Más allá de avanzar en las resoluciones de enigmas parciales, nuestro investigador escenifica una conciencia falible. Carece de respuestas racionales consoladoras frente al influjo totalizante y panóptico de los poderes que actúan detrás de los crímenes investigados entre muchos otros de similar condición, cuyos culpables gozan de impunidad.

La perplejidad que envuelve al personaje central se dinamiza al participar éste en el dilema ético de defender ciertos valores de humanización en un universo que se le aparece indiferente, sin ninguna trascendencia, mediado por fuerzas siniestras insondables. Nos referimos a un universo en el cual tropieza la aplicación de sus principios que de vez en cuando reconoce en los libros que posee y le "hacen pensar que la vieja utopía de un tiempo mejor sigue vigente, aunque la hayan manoseado como puta de pueblo" (77).

La imagen de la perplejidad se evoca por la vía de asociaciones figurativas. Como ilustración considérense estas dos situaciones tocantes a fragmentos de las peripecias policiales de Heredia acotadas por él mismo. La primera: "La calma fue breve y dio paso a una antigua sensación de asedio, real o imaginario, que agitaba el espanto y me hacía sentir el seco gusto del miedo" (128). Y la segunda: "Una luz grisácea caía sobre las calles del barrio cuando regresé a mi departamento. Eran minutos inciertos. Muy tarde para buscar el sueño que me librara de la trasnochada y del gusto amargo que sentía en mi boca cada vez que aspiraba el aire frío [...]. Tenía ojeras profundas, los labios partidos y mi párpado derecho saltaba, nervioso" (188-9).

En lo correspondiente a Heredia, nos encontramos con una conciencia perpleja afectada por un rencor antiguo así como por una tristeza también antigua (79). El lector queda con la impresión

de que ese rencor y esa tristeza no tienen una explicación acuciosa, salvo lo que se vislumbra de los desordenados atisbos retrospectivos del protagonista. Éstos ofrecen un acceso a datos fragmentados de una serie de derrotas en las que se incluyen sus fracasos amorosos, sus pérdidas de amigos y otras cuantas quejas sobre el mundo indiferente. Quejas que alcanzan hasta su circunstancia contemporánea: el Chile de fines de los ochenta que va recién cruzando el muro imaginario que prometía separarnos de esa época perpleja de “corazones aterrados y conciencias culpables” que generó la dictadura (Parra 187).

Lo que sí aparece meridianamente claro para el lector es la existencia misma del rencor del detective. Sentimiento reconocido en forma minimalista por éste cuando por ejemplo se dirige por primera vez a la oficina de Cavens acompañado del joven Parra, el secretario del juez: “¿Pero por qué tenía que estar pensando mal de la gente? Sólo es el rencor, me respondí. Demasiado tiempo al margen viendo el transcurrir de otras vidas aparentemente ordenadas, buenas y tranquilas. Un rencor tan viejo como el cuello de mis camisas o las suelas de mis zapatos” (28).

Ese viejo rencor de Heredia se extiende hacia la modernidad en que deambula. En el mundo narrado esta modernidad se simboliza entre otras cosas con la comida chatarra servida en bandejas de plástico, a la cual nuestro detective criollo recurre con frecuencia y a pesar suyo. Éste señala al respecto: “Un aroma de pollo frito se introdujo en mis narices y por un instante tuve la tentación de arrojar la bandeja al suelo y retornar a la calle” (11). Otra expresión de la modernidad radical que irrita al personaje central aparece en la forma de un envase de vino. Heredia se refiere a esto en tono humorístico e irónico: “Mientras [el café] llegaba a su punto me serví una copa de vino. No estaba mal, pero ello no fue obstáculo para que le concediera una mirada de repudio a la caja de cartón en la que algún genio de la postmodernidad había querido envasarlo” (128).

Desde luego, estos efluvios de rencor alcanzan también a ciertos representantes “oficiales” de la época de la historia narrada, como es el caso del juez Cavens. Sostuvimos en parte que este representante del orden cuenta con el poder para avanzar en el esclarecimiento de varios crímenes, pero complica las

investigaciones con el propósito de mantener viva la posibilidad de ser Ministro de la Corte Suprema y de encubrir un delito de su hijo coronel. Heredia responde de esta manera desafiante cuando el juez trata de justificar sus maniobras: “-Eso ya lo dije. Y aunque lo repita mil veces no creo que justifique su complicidad. Tipos como usted son los que matan las ilusiones de la gente” (184).

Por otra parte, el fantasma de la tristeza merodea la conciencia de Heredia al encontrarse en distintos momentos y ámbitos de su cotidianeidad. Esta presencia emocional ubicua se deja entrever en diversos modos discursivos en que aparece el mismo detective como sujeto de la enunciación. Consideremos a modo de ilustración los siguientes parlamentos. Primero, un segmento narrativo: “Compartí mi tristeza, con la estación en penumbras, y dejé seguir de largo dos trenes antes de actuar” (161). Segundo, un segmento reflexivo: “Boleros, el problema son los boleros, me dije mientras soportaba el guiño malévolos de la tristeza” (195). Y tercero, un segmento figurativo: “Ocupamos una mesa y pedí dos cafés que se posaron entristecidos sobre el acrílico” (120).

De forma parecida a lo que sucede con el tema del rencor, el protagonista narrador ofrece sólo algunas pistas que revelan parte de los motivos profundos de su tristeza. Así, la raíz causal de estas expresiones de la subjetividad perpleja queda siempre un tanto obliterada. Aquellas pistas hacen alusión a un dolor emocional que como tal parece impugnar figurativamente a ese desacato monumental a la dignidad e integridad humana epitomizado en el tema de los detenidos-desaparecidos que cruza la historia en cuestión. Se trataría de un dolor emocional que al mismo tiempo trasciende las circunstancias específicas que comprende la misión policial en torno a la cual gira la novela. De este modo, después de haber cumplido dicha misión, el melancólico y desesperanzado detective señala sugestivamente: “Nada es igual. Es otra la época y faltan muchos nombres que no se pueden olvidar” (196).

La representación de esa amalgama emotiva y moral que aquí llamamos tristeza se expande cuando Heredia comparte sus sentimientos con otros personajes que se muestran también perplejos ante el sin-sentido del mundo, como diría Albert

Camus (en Ramírez). Por ejemplo, nos referimos a los abuelos del niño que busca Heredia, quienes han sufrido por años la trágica pérdida de su hijo y nuera, además del presunto nieto. Ofrecemos ahora una situación narrativa, de lenguaje parco y evocativo a la vez, donde se percibe la manera en que esos personajes dramatizan la vivencia perpleja:

“-Hay noches en que sueño con ese niño -dijo el hombre-. Me lo imagino con el mismo rostro de mi hijo, y lo veo correr por la casa.

-Es lo único que da sentido a nuestras vidas -agregó su esposa-. El resto es ira e impotencia.

-La aparición de Daniel fue una suerte de alivio -continuó el sastre-. Durante años vivimos la angustia de no saber nada de él. Primero descábamos verlo con vida, y al final, nos conformábamos con recuperar su cuerpo y darle sepultura en el mismo sitio donde descansaremos nosotros.

Los ojos del hombre se llenaron de lágrimas. Sus palabras se quebraron y buscó refugio en un sorbo de café. Busqué distraerme con alguno de los objetos que adornaban la habitación y mi mirada tropezó con una foto de Daniel con la leyenda ¿dónde están? En su parte inferior”. (112)

Es factible sostener que la tristeza del protagonista, compartida en estos términos con los padres de Daniel, aguijonea la conciencia del detective para disponerla hacia un impulso de rebelión. Se trata de una rebelión que bordea lo paradójico al definirse en torno a la lucha por un horizonte de sentido en un mundo absurdo, habitado por sujetos que viven presos en la perplejidad, según expresa Camus (en Ramírez). Esa lucha incluye el rescatar de las sombras del poder y del olvido al niño, quien funciona como símbolo de muchos cuerpos, nombres y sueños arrebatados. Afirma el acongojado detective: “Las palabras del matrimonio me habían golpeado como una pedrada, y tuve conciencia de que desde ese momento mi investigación cobraba otro sentido. Una razón que nada tenía que ver con la justicia que

buscaba el juez Cavens, sino con el dolor de esa pareja aferrada a los recuerdos" (113). Estamos frente a una rebelión que para Heredia significa "jugarse a fondo", sin un programa grandilocuente, sin grandes discursos (147). Jugarse a fondo aunque sea "solo en la oscuridad", tal como lo evoca el título de la novela de Díaz Eterovic que precede la analizada aquí (147).

Como el héroe de la novela negra tradicional, nuestro detective criollo exhibe una conspicua soledad que resulta funcional a su condición de hombre duro, triste y rencoroso. Por una parte, esa soledad que lo alimenta y destruye se muestra en sus experiencias sentimentales con mujeres que sólo tienen en común un considerable atractivo físico. El personaje experimenta una secuela de desencuentros con ellas a pesar de los éxitos amorosos esporádicos de este cuarentón que con un "poco de gimnasia, colonia y dos semanas sin beber" podría "adquirir la facha de esos babosos que aparecen de galanes de televisión", según acota él mismo (19).

En el presente del relato, Heredia lamenta a menudo el abandono que sufrió tres años antes por parte de su ex novia, Andrea, una bailarina de cabaret, de familia humilde, sin grandes pretensiones intelectuales o complicaciones ideológicas. Ella había aparecido más desarrollada como personaje en las novelas *Solo en la oscuridad* y *La ciudad está triste*. El detective recuerda ahora que Andrea estaba cansada de vivir "con un tipo que la alejaba cada día de sus sueños", los cuales incluían: un esposo con horario fijo, niños y una casa pequeña (19). Heredia resume la porción de su vida junto a esa mujer con esta picaresca expresión: "Era una linda historia que al recordarla me entristecía y me dejaba con esa mirada que tienen los pescados en el supermercado" (19).

Por otro lado, la experiencia amorosa que el detective tiene con Claudia tampoco logra rescatarlo de su orfandad existencial. A distinción de Andrea, Claudia proviene de la clase alta chilena, ejerce una profesión de periodista, y profesa un alto compromiso político-ideológico. Forma parte de un grupo de investigación cuyo objetivo es detectar en Chile las actividades de antiguos jerarcas nazis, como es el caso de Dieter Kurts, quien siendo un joven oficial de la Gestapo huyó de Alemania en 1945 para

instalarse varios años más tarde en Chile, donde mantiene conexiones con Colonia Dignidad y empresas encargadas del comercio de niños.

Irónicamente, Claudia (o Fernanda, según la llaman en la organización antinazi) cumple la función de remarcar y complicar la soledad de Heredia en lugar de remediarla, como se podría esperar al reconocer la coincidencia de ambos en ciertos valores sobre la justicia y la verdad. Valores que, por lo demás, son dimensionados profundamente en la lucha en contra de los atropellos de los derechos humanos y civiles en distintas regiones y momentos históricos; lucha que de alguna manera simboliza la misión de dicho grupo.

Cabe reconocer que con el entronque que permite la figura femenina entre la cotidianeidad de Heredia y el nazismo se le da una mayor densidad política y existencial al quehacer detectivesco, según se rescata en la narrativa neopoliciaca. Este entrecruzamiento permite ingresar a la ficción en análisis, por una parte, la idea de la permeabilidad del delito y, por otra, la imagen del tipo de investigador contemporáneo que representa Heredia, el cual tiene que lidiar con viejos pecados simulados ahora detrás de nuevas máscaras.

Decíamos que el engarce ideológico entre Heredia y Claudia no es suficiente para disminuir el sentimiento de aislamiento del protagonista. En efecto, después de pasar la primera noche junto a la joven, el detective alude a su soledad con una colorida imagen que recuerda también esa postura propia del sujeto perplejo de “quedarse mirando”. Heredia relata en forma perspicaz: “Claudia se fue definitivamente. Como si hubiese querido huir de un error. La vi cruzar la calle y caminar deprisa por los adoquinados senderos de la Plaza de Armas [...]. Me quedé parado en una esquina a semejanza de esos exploradores de las viejas películas. Sin búfalos, pieles rojas o diligencias a la vista” (15). Adicionalmente, esta dramatización del sintagma “quedarse mirando” prelude el desenlace de la experiencia de pareja recién iniciada y que como tal no llegará a ninguna parte.

La ampulosa soledad del detective se representa también a través de un juego especular entre éste y la ciudad en que habita. Heredia vive en un destartalado cuarto-oficina junto a

su gato Simenon más “algunos recuerdos mucha soledad y un futuro incierto” (62). Allí “acumula polvo y fantasmas”, además de algunas penas, libros (en especial sobre colegas también tristes y solitarios) y “una nada despreciable cantidad de botellas vacías” (171).

Ese cuarto-oficina es parte de un edificio de “ascensores quejumbrosos y de esa calle Aillavilú” ubicada al lado norte del centro de Santiago “donde se reunían los borrachos y las putas” (174). Desde ese lugar, el detective percibe el horizonte urbano como un mundo desolado: “un paisaje lunar, frío lleno de basura” (14). A la vez, como sucede con este mismo personaje, ese territorio colectivo aparece como un entramado ciudadano de extravío, de asfixia, envuelto en una capa de humo “con aspecto de perro cansado” (108).

Esta escena urbana contiene la impronta de una ciudad real y literaria. La Plaza de Armas, el Pasco Ahumada, el Burger de Santiago (donde conoce a Claudia) traen ecos, por ejemplo, de la desolada y temida ciudad Santa María recreada por Juan Carlos Onetti, y de los callejones siniestros de la ciudad de Los Ángeles de las primeras décadas del siglo XX reconfigurada por Chandler.

Los objetos de la ciudad de *Nadie sabe más que los muertos* convocan una mirada marginal sesgada hacia una poética de la derrota en lugar de ofrecer claves fiables para resolver el enigma del crimen, según se esperaría en la novela detectivesca clásica. Es en este mundo urbano absurdo, ajeno a toda esperanza trascendente, donde Heredia se expone al dilema de la conciencia moral mediante las pesquisas que lo obligan a equilibrarse en una línea zigzagueante entre la justicia y la impunidad.

La calidad de ciudadano solitario de Heredia, en las condiciones descritas arriba, sustentan la configuración de éste como un sujeto que parece estar siempre en búsqueda de una ley propia, ajustándose a una ética muy personal. Ética en torno a la cual no hace alarde, ni produce conjeturas grandilocuentes tendientes a un pensamiento absoluto: los dioses han muerto para Heredia. Cuando éste verbaliza algún rasgo de esa ética lo hace de una manera módica, sin amplias contemplaciones abstractas. Actúa así de acuerdo a su convicción de no soportar “charlatanes con pretensiones de sabihondos” (10) y a su entendimiento

de que ya ha pasado el tiempo en que le "entusiasaban los discursos" (196).

Según indica Cristián Cottet, Heredia pareciera representar la desventura de no poseer planes más allá de un par de horas, pero que no espera nada de nadie. Espera valerse por sí solo y en eso se juega la vida ("Los siete"). Es consciente de que "no las tiene todas con él", como es característico también del sujeto perplejo. Su reducto ético mínimo (o su utopía individual) consiste en no sucumbir frente a un universo que se deteriora, que de distintas formas da "paso a una antigua sensación de asedio" y que le hace sentir "el seco gusto del miedo", como sostiene el mismo detective (28).

Por lo expuesto hasta aquí, podemos colegir que el protagonista de *Nadie sabe más que los muertos* aparece constantemente cercano a las arenas movedizas de la precariedad ideológica, corporal y espacial. Con todo ello, lo vemos "deambular de continuo por los bordes de esa desesperanza metida en él hasta los tuétanos" (Mihovilovich, "Nadie" 11). Él mismo destaca directamente ese rasgo de su conciencia perpleja mediante este ilustrativo símil, cuyo sentido funciona como leitmotiv de toda su narración: "el desencanto se adhiere a mí al igual que una alimaña" (10).

Así, no importando el momento ni el rincón en que se encuentre, la vida se le presentará con la impronta de esta máxima: "un buitro que [le] picotea el pellejo" (138). Sin embargo, hemos insinuado que a pesar de esa subjetividad precaria y de los golpes físicos y emocionales que ha recibido, el investigador no aparece totalmente abatido. No deja de lado su utopía personal, fragmentada, asediada, de aprehender "cierta dosis de veracidad en un tiempo cargado de hipócritas mentiras y de falseamientos compartidos" (Mihovilovich, "Nadie" 11). Lo anterior se puede vislumbrar en esta contenida acotación suya: "Se desmoronan las ideas y los muros, y espero que sea para bien. Que del desencanto salga algo más real y menos parecido a una receta para empastelar ladrillos" (92).

El desencanto de Heredia se vigoriza cuando revisa su pasado. Pues bien, para el detective tradicional la reconstitución del pasado significa volver al punto del crimen, resolver el

misterio y restablecer el orden. Sin embargo, para Heredia esa reconstitución reactiva principalmente situaciones y tensiones desequilibrantes en que se reiteran imágenes de “sueños trizados” (92).

Su pretérito se personifica mediante el encuentro con amigos o conocidos provenientes de sus años de universitario de principios de los 70. Entre ellos se cuentan: un abogado que en el presente narrativo trabaja para los militares, un dueño de fuente de soda que había vivido varios años en el exilio, una ex prisionera-política y un ex policía que dejó su oficio para instalar un restaurante en la playa.

Cada uno de ellos le ofrece datos para avanzar en su indagación, pero en particular esos personajes le obligan a recolectar recuerdos que, según el narrador protagonista, “no eran otra cosa que una morisqueta cruel” (100). Son recuerdos que de una u otra forma confluyen en la isotopía de una catástrofe de cuerpos, ilusiones, identidades, en que se han ensañado poderes funestos. Esta visión desoladora de Heredia se matiza sólo con la vaga reminiscencia de momentos previos al golpe de estado de 1973 que coinciden con su juventud en que se suponía que todo podía ser mejor. De este modo, el texto narrativo insinúa una resistencia a la amnesia colectiva sobre la catástrofe mencionada y una fisura simbólica de la impunidad en que se amparan aquellos individuos portadores de una mala conciencia con respecto a esa catástrofe. Con esto la novela reconfigura temas ético-políticos distintivos del período de la transición democrática chilena.

Es posible afirmar incluso que la ficción de Díaz Eterovic diagrama en cierto modo una sinopsis de acontecimientos candentes de la escena socio-cultural y moral del Chile de finales del 2000 y mediados del 2001. Estos se relacionan con los juicios en contra de algunos inculpados por la violación de los derechos humanos durante las décadas del 70 y 80. Así lo muestran, por ejemplo, la reapertura del caso en torno al asesinato del sindicalista Tucapel Jiménez y la detención de Augusto Pinochet en Inglaterra, más su posterior desafuero y potencial procesamiento en Chile en el marco del caso de la comitiva militar conocida como la “Caravana de la Muerte”, encabezada por el

general Sergio Arellano Stark en octubre de 1973. A esta "comitiva" se le atribuyen múltiples torturas y asesinatos en contra de supuestos opositores al gobierno autoritario.

Aunque la investigación de Heredia logra ciertos éxitos policiales puntuales, el detective no se desprende de su percepción del mundo intrincada en algunos vericuetos de la perplejidad. Ella queda proyectada en un primer plano del mundo narrado en el sentido de que se oblitera una verdad mayor sobre los delitos aludidos en el relato. En proporción a la dimensión y las ramificaciones de los crímenes investigados, la justicia lograda en el mundo novelesco es muy parcial; alcanza, como dice Heredia, "no otra cosa que la punta visible del iceberg" (192). No se procesa a los culpables directos, sino que ellos son eliminados físicamente por fuerzas cómplices y extrañas que buscan "desde las sombras de los muros" —para usar una expresión de Jocelyn-Holtz— encubrir esa verdad mayor. Entonces, el lector puede reconocer que el acto delictual no corresponde sólo a la ejecución de individuos aislados como era de esperarse del relato policial canónico de varias décadas atrás. Ahora la acción criminal aparece principalmente impulsada por amplios poderes sistémicos o estatales, alcanzados rara vez y sólo por un "leve gesto de la justicia" (174).

En diálogo con lo recién indicado, las imágenes de sesgo político que concluyen el relato resaltan cómo Heredia persevera en el desencanto incluso durante el advenimiento de la época "post Pinochet". Esta actitud marca un significativo contrapunto con algunos slogans de fines de los ochenta tales como "gana la gente" y "llega la alegría", que circulaban en distintos medios de comunicación como parte de la propaganda de los partidos de la Concertación Democrática, que aspiran en esa época a reemplazar al gobierno militar.

Nuestro alicaído protagonista se mantiene distante del proyecto que promete la rearticulación colectiva o popular. Toma esta actitud a pesar de su desdén por el régimen militar evocado en esta metonimia: "las botas me disgustaban" (45). Rechaza la invitación que le tiende Anselmo (su amigo vendedor de periódicos) a sumarse a una marcha de la concertación democrática en el momento en que "las elecciones presidenciales se aproximaban

y un rumor de fiesta rondaba las calles del barrio" (195). Le responde en forma taciturna a su amigo: "Pasó el tiempo en que me entusiasmaban los discursos". Acto seguido, Heredia camina "en sentido contrario a las columnas, rumbo al Paseo Ahumada" (197). Se sugiere así la reiteración de su marginalidad-soledad y sentido de malestar con lo que "está en el ambiente".

Desde otra perspectiva, esta última imagen de la novela insinúa una de las ideas matrices que se problematizan en el texto narrativo, concerniente a la poca viabilidad de la redención colectiva o de la recuperación aunque fuese simbólica de algunas trizadas utopías de la modernidad. Irónicamente, a pesar de su íntima pulsación quijotesca, el protagonista narrador se adentra en las arenas movedizas del ocaso de las creencias y con ello participa en la sensación de perplejidad colectiva. Queda la impresión de que la "verdad" sobre los mencionados "problemas gravitantes" del individuo y la sociedad civil estuviera en otro tiempo, en otro espacio, en un horizonte inalcanzable desde esta precaria orilla, como lo evoca de algún modo el mismo título de la novela estudiada.

Para concluir, digamos que el concepto de conciencia perpleja que se reconfigura estéticamente en *Nadie sabe más que los muertos* puede considerarse como una significativa vertiente escritural que se recoge en el proyecto literario de la generación del 80 y en gran parte de la llamada nueva narrativa chilena. Desde el discurso historiográfico, Jocelyn-Holtz ofrece un perfil generacional que se ajusta en cierto modo a esa perspectiva literaria relativa al concepto de perplejidad de la conciencia que tiene en Ramón Díaz Eterovic uno de los más persistentes y genuinos exponentes literarios. El historiador afirma:

"La nuestra fue la primera generación chilena que habría de desengañarse a concho. Volverse adulta ya en plena desilusión [...]. No éramos, desde luego, la generación que había protagonizado los años 60. No nos correspondió ni la épica de la esperanza utópica ni el aporreo violento que traería su posterior colapso y derrota. Éramos una generación que amanecía huérfana. Nos sabíamos huérfanos. De historia, de progenitores, de modelos". (317)

En fin, *Nadie sabe más que los muertos* dialoga con este perfil de la experiencia generacional que dibuja Jocelyn-Holtz y nos confronta principalmente con ese espejo fragmentado de la conciencia político-moral que nos devuelve la imagen opaca de la perplejidad.

Nostalgia y melancolía en *Ángeles y solitarios*

Como es sabido, la fragmentación de las ideologías, el descalabro de las utopías tradicionales, la deslegitimación de la autoridad y la combinación híbrida de elementos heterogéneos, representan algunas de las configuraciones asociadas a la postmodernidad (Jameson/Lyotard). A su vez, éstas conforman una parte significativa del sustrato estético-ideológico de las novelas chilenas publicadas en las últimas dos décadas por los escritores de la generación del 80; agrupación que se ubica de algún modo también entre los parámetros del movimiento reconocido como la nueva narrativa chilena.

Varios autores de este grupo, tales como Jaime Collyer en *Cien pájaros volando* (1995), Arturo Fontaine en *Cuando éramos inmortales* (1999), Carlos Franz en *El lugar donde estuvo el paraíso* (1996) y Darío Oses en *El viaducto* (1994), ficcionalizan aquellas configuraciones de manera problemática, aludiéndolas con distancia crítica. Por una parte, establecen ciertos límites con respecto a esa fase postmoderna que se solaza con la indeterminación ética y la plurisignificación del lenguaje. Por otra, trazan estrategias narrativas que incluyen la focalización compensatoria en segmentos del pasado, que resultan de algún modo acogedores al contraponerse al horizonte inhóspito y desencantado del presente. Este ímpetu de carácter nostálgico y con ello también melancólico adquiere una dinámica relevante en la nueva novela negra desarrollada en el Chile contemporáneo; es decir, el país que por más de una década ha buscado, de forma compleja y zigzagueante, blanquear las oscuras huellas dejadas en el cuerpo social por la larga marcha autoritaria y –si acogemos una de las lecturas de esa acción– convertir al “Dictador en Patriarca” (Moulian 33).

Compartimos la consideración de Rodrigo Cánovas en cuanto a que el nuevo relato policíaco chileno se destaca como el modo privilegiado de la generación del 80 para rescatar el pasado a partir de una investigación que un detective privado lleva a cabo en una sociedad en crisis (41). Y como tal, ese discurso narrativo se ubica en el centro de la reflexión sobre la conciencia político-moral de la comunidad chilena actual, ya que le da un nuevo impulso a ese consabido juego imaginario en que las figuras literarias que emprenden el rescate del pasado siempre se devuelven premunidas de alguna luz para despejar las sombras del presente. En este derrotero de la narrativa neopolicíaca resaltan las novelas de Ramón Díaz Eterovic editadas en Chile y el extranjero, en particular, la que nos ocupa en este capítulo, *Ángeles y solitarios* (1995).

El núcleo anecdótico del relato en análisis consiste en la pesquisa que por unas pocas semanas de fines de 1994 lleva a cabo el detective privado Heredia. Él intenta dilucidar los pormenores de la extraña muerte de Fernanda Arredondo, una hermosa periodista chilena que trabaja para la revista española *Cambio 16*. Los asiduos lectores de la obra policíaca de Díaz Eterovic reconocerán en la incorporación de esta figura femenina a la trama –además de lo sucedido con el mismo Heredia– un juego intertextual que representa una de las constantes estéticas de todo el proyecto escritural de nuestro autor. Pues, esa mujer había sido desarrollada como personaje en la novela *Nadie sabe más que los muertos* cuya intriga central toma lugar en 1989. En aquella ocasión, esta figura se desempeñaba como militante de una organización antinazi junto con ser la compañera-amante del detective que protagoniza ambas historias. Así, Fernanda ayudó a Heredia a recuperar a un niño de una joven detenida desaparecida para luego devolverlo a los abuelos paternos del infante.

En la historia de *Ángeles y solitarios*, después de trabajar cinco años en el extranjero, México principalmente, Fernanda se encontraba de vuelta en Chile al momento de morir en un lujoso hotel del centro de Santiago. Durante ese periodo, había tenido muy poca comunicación con el sabueso criollo, quien, como veremos, lamenta en forma constante el distanciamiento

entre ellos. Se presume que el objetivo de la momentánea estadía de la mujer en Chile era compilar información para redactar un reportaje sobre la fabricación de armamento en este país. Sigue de algún modo la tarea que había intentado Hillerman, un norteamericano, supuesto agente de la CIA, a quien, dos semanas antes de los trágicos sucesos que envuelven a Fernanda, también habían encontrado muerto en el mismo hotel Comet en que se alojaba la mujer. Con el aditamento de esta presumible conexión entre Hillerman y Fernanda, las ramificaciones del caso delictual se tornan más complejas y siniestras.

La fábula se abre cuando Heredia recibe una carta de Fernanda en que ésta intenta avisarle de su pronta estadía en Santiago. Con eso la mujer mostraba un interés de reunirse con el detective, aunque no se explican las razones de fondo de dicho interés. El sabueso, un tanto sigiloso y complicado cuando se trata de “los fantasmas del pasado”, vacila por unos días en leer la misiva de la joven, hasta que por intermedio del policía del Servicio de Investigaciones, Dagoberto Solís (su aliado en las pesquisas, con quien conserva una amistad de veinte años), se entera de la muerte —en ese momento, presunto suicidio— de esa visitante del “pasado” que venía a remover la alicaída rutina del protagonista. Solís había descubierto en una libreta de direcciones de la occisa las señas del protagonista, con lo cual habla en primera instancia con Heredia como si éste fuese un “sospechoso”. Obviamente, el protagonista no podrá materializar un reencuentro sentimental con Fernanda, a quien comenzaba a añorar aún más desde que había recibido dicha carta y luego la noticia de su muerte.

Sin que nadie se lo encargue, Heredia emprende las tareas encaminadas a descubrir a los culpables del delito acotado y castigarlos para así conseguir una “dosis de justicia. Sin azúcar ni en recipientes extraños” (160), como insinúa él mismo, en uno de sus acostumbrados juegos verbales críticos, al responder a un mozo de un bar cuando éste le pregunta qué desea beber.

El personaje central de la historia en cuestión se ve instigado a actuar por un móvil afectivo y un porfiado afán justiciero que parece vendetta personal. Según él, emprende esta misión como forma de paliar su orgullo que le había impedido abrir de inmediato

la carta de Fernanda, hecho que tal vez hubiera significado acudir en su ayuda antes de encontrarse con un desenlace "demasiado definitivo", como lo es la muerte (26).

El tinte sentimental, mediado por corrientes profundas de añoranza y tristeza con que se tiñe el impulso a la acción de Heredia, se deja entrever al momento en que "visita" a Fernanda en la morgue. El sabueso narra dicha experiencia mediante un evocativo lenguaje sesgado hacia una suerte de poética con viso de necrofilia, posible de interpretar como una vertiente contorsionada del impulso nostálgico:

"Estaba desnuda y sus piernas sobresalían del borde inferior de la sábana azul que la cubría. Creí reconocer su perfume con reminiscencias de hierbas silvestres y limón. Tenía una expresión de cansancio que acentuaba las líneas de su rostro y la perfecta dimensión de sus labios. Recordé aquellas noches en que la veía redactar sus artículos, golpeando incansable el teclado de la vieja Smith-Corona [...].

Su cabellera caía sobre los hombros y la palidez de su rostro se acrecentaba al contacto del rayo de luz que entraba en la calle. Sentí renacer el deseo. Pensé despertarla y acariciar su piel hasta hundirme en ella como un mar, tibio y envolvente [...].

Me incliné hasta rozar sus mejillas húmedas, como si acabara de llorar o viniera huyendo de la lluvia. Le dije que desde ese instante tenía un trabajo por el cual nadie me pagaría un centavo, pero que estaba dispuesto a realizar para cancelar la deuda de orgullo [...].

Creí oír sus advertencias, dos o tres palabras que deseaban apartarme de los peligros y suavemente la besé entre sus pechos, en el punto preciso donde dormitaba el lunar pequeño que descubrí una tarde mientras jugaba con su piel y el sol entraba moroso a través de los visillos sucios del departamento. Toqué su vientre y dejé que mis dedos rozaran los vellos de su pubis". (27-28)

De todas maneras, para cumplir con ese objetivo/deseo de justicia sentimental, Heredia debe partir por enfrentar el peso de la cotidianidad. Deja de lado el oficio temporal y precario de taxista, en que aprovecha su destartado Lada, para reiniciar sus andanzas policiales que, en un gesto de antihéroe desencantado, el mismo califica de “un oficio tan solitario como el de las putas y los escritores” (14). Del mismo modo, a pesar que el sabueso se apronta a una vendetta de perfil romántico, aquella cotidianidad incluye la prosaica y brutal realidad del delito y sus secuelas comunitarias. Aparecen así (personificadas en los victimarios de Fernanda) las lacras del Chile contemporáneo que dinamizan las acciones de Heredia más allá de su motivación sentimental simbolizada, como dijimos, en el deseo de hacer justicia al recuerdo de una mujer para cancelar una “deuda de orgullo”. Pues, como ha señalado José Promis, el crimen en esta novela es la expresión privilegiada de un estado social defectuoso, la fisura por donde asoman las úlceras de la realidad (70).

En efecto, Promis resume adecuadamente el contexto en que gira el núcleo anecdótico donde se perfila el desequilibrio de Santiago de Chile: una urbe cruzada por el narcotráfico, las componendas político-militares y las maquinaciones del poder que incluyen la fabricación de armas químicas como el llamado gas sarin. Entonces, según señala el mismo Díaz Eterovic, a través de las andanzas de Heredia el texto diseña una “radiografía de nuestra sociedad actual, sobre nuestra democracia de cartón piedra que, en materia de sombras, resabios dictatoriales, negociados y claudicaciones de todo tipo, ofrece tema de sobra porque, como de costumbre, la injusticia de unos pocos se impone a los derechos y la libertad de la mayoría” (“La novela” 18).

En todo caso, como proyección de la anécdota policial y su contexto, el elemento que dinamiza parte importante de la experiencia estética del lector corresponde a la exposición discursiva que da cuenta de la manera en que ese contexto acecha y marca al personaje que se debate entre la vulnerabilidad y la desesperanza, por un lado, y la necesidad vital de “no sucumbir junto al mundo que se le desploma”, por otro (Mihovilovich, “*Angeles*” 3). Más específicamente, el núcleo discursivo que impulsa dicha experiencia estética consiste en la propuesta de una amplia

imagen de la nostalgia y la melancolía. Imagen que se reconfigura acertadamente mediante ese lenguaje coloquial, amargo, duro y parco que caracteriza al género policial negro. Hablamos de un lenguaje que en la novela en cuestión se matiza eficazmente también con aditamentos discursivos humorísticos, irónicos y antisolemnes, que además —y aunque parezca paradójal si se considera la personalidad del narrador protagonista— participa en intermitentes incursiones poéticas.

Junto con recrear esa imagen con significativa densidad psicológica y existencial, este modo discursivo opera en tono opuesto a cierta vertiente de la narrativa postmoderna en que al lector le cuesta trabajo saber hacia dónde van la trama y los personajes. “En este proceso no hay motivos ciegos o situaciones sin salida que funcionen para confundir al lector; el interés de Díaz Eterovic no está en jugar a la invención desorientadora, sino en sacar a la luz las causas ocultas, las operantes fuerzas silenciosas que explican la sorpresiva alteración de la normalidad que es, en este relato, la de un futuro reencuentro sentimental que la violencia ha cercenado súbitamente” (Promis 70).

La faceta síquica más relevante de Heredia coincide con la subjetividad del individuo nostálgico y melancólico según lo describe Julia Kristeva (1941) en *Black Sun Depression and Melancholia* (1989). La analista francesa afirma que este individuo vive condenado al deseo y al recuerdo. Marginado de la verdadera vida, exiliado de la felicidad, padece de una condena perpetua que implica la obsesiva búsqueda de algo perdido que nunca encontrará de nuevo, con lo cual el yo que sufre la pérdida jamás puede resignarse. Por último, según Kristeva, la biografía del sujeto nostálgico se construye a través de repetidos signos de separación e inestabilidad con respecto a un presente incierto, signos que constituyen los fragmentos de una eterna protesta (4-5).

En afinidad con este acercamiento psicoanalítico, la imagen de la nostalgia y la melancolía en *Ángeles y solitarios* logra credibilidad discursiva con la caracterización directa e indirecta de Heredia como antihéroe de fin de siglo. Esta caracterización se realiza mediante la narración en primera persona y la propia focalización del protagonista con respecto a su individualidad y

en relación con los espacios y circunstancias de la sociedad en crisis en que se mueve. Entonces, la voz autorial configura un personaje central en el cual resalta un ánimo oscuro, combinado con una dosis de rebeldía o “eterna protesta” que, como se afirmó, caracteriza al individuo melancólico.

Visto lo anterior desde una perspectiva distinta, cabe indicar que el personaje central de *Ángeles y solitarios* es portador de un “pesimismo activo”, al decir de Michel Foucault (en Póster 114), que lo lleva a sostener “frases mierdosas”, según las califica el policía Dagoberto Solís. Se trata a veces de frases con tinte de máximas populares tales como: “En la lista de personajes que detecto, predicadores y abogados ocupan un lugar de privilegio (115); “lo único que el hombre perfecciona es su propia destrucción” (201); y “Quien tiene información controla el poder” (232). Heredia matiza estas acotaciones con juguetonas e ingeniosas declaraciones (muchas veces, de cierta mordacidad) como ésta: “la vida es una barca, ya lo dijo Calderón de la mierda” (268); o simple y llanamente irónicas tales como: “lo golpeé en la cabeza con la suavidad de un bateador de béisbol” (216) y “una secretaria de trato tal dulce como un golpe de laque en las costillas” (145).

En consonancia con ese estado de ánimo oscuro y esas constantes “frases mierdosas”, Heredia, aunque en el presente del relato tiene sólo 45 años de edad, aparece en escena cansado, desaliñado, con dolorosa rigidez de huesos y el hígado descompuesto por el exceso de café, licor, cigarrillos y por la comida “chatarra” o en tarros. Asimismo, su actividad toma lugar generalmente durante sombrías horas crepusculares (considérese que en un principio la novela iba a llamarse *Morir de madrugada*) y en ambientes decadentes propicios para que se agazape aquella imagen de la nostalgia y la melancolía. Imagen advertida en el “puñado de esplin” y la “pequeña poesía de adioses”, según indican los versos de Horacio Ferrer aparecidos en el epígrafe y reiterados en un par de instancias más en el cuerpo del texto narrativo en análisis.

El espacio privado de Heredia aporta a la verosimilitud de la configuración nostálgica y melancólica. Como lo hemos visto en sus previas aventuras, el personaje insiste en vivir en un

sórdido departamento-oficina ubicado en un sector venido a menos del Santiago antiguo, próximo a la Estación Mapocho; un barrio moribundo desde donde todo "parece pintado con el tono gris de una tarde invernal", incluso en épocas de calor (83). Así, el departamento ofrece el hábitat propicio para que surja en el protagonista la obsesión de la memoria que lo perturba y redime a la vez. En efecto, desde este lugar, y quizás automatizado por su oficio policial, el detective vigila los movimientos del barrio, constatando el ir y venir de la gente por rincones que él percibe como "cargados de memoria y pequeñas miserias cotidianas" (13). Este encuentro con las miserias de la vida diaria incrementa la soledad del protagonista que se traduce, según él mismo indica, en rabia, desencanto y "aliento del fracaso" (195).

Por otra parte, el espacio exterior también se presta para el surgimiento del estado de ánimo oscuro en el personaje. Heredia deambula por "aquellas calles siniestras", diría Chandler, de un Santiago marginal y precario. Calles que forman parte de "un paisaje oscuro, vampiresco, apenas iluminado por las débiles luces de neón que indicaban la entrada a los cabarets de mala muerte; madrigueras donde las muchachas ojeras se ganaban cuatro veintes masturbando a borrachos al amparo de cortinas impregnadas de semen urgente" (211).

En esta escena pública, nuestro antihéroe de fin de siglo se irrita y entristece por los gestos postmodernos del escenario socio-político, además de lidiar con los obvios elementos criminales que, como en toda novela negra, alteran el orden rutinario y ocupan al detective en vías a resolver el enigma del delito. Le incomoda un país que, a pesar de su evidente desequilibrio, satura su perfil público con "cálculos económicos" y arrogantes "metáforas sobre jaguares" (21). Insinúa ese malestar al comentar que algunos de sus conocidos "se abanicaban con sus tarjetas de créditos, engordan en los McDonalds y se burlan de lo que fueron antes" (212). Al mismo tiempo, Heredia remarca los desequilibrios irónicos entre algunos representantes del "oficialismo" y aquel espacio urbano (metáfora del país en crisis) "oscuro y vampiresco" a que ya nos referimos: "No era el infierno, pero se parecía, mientras a pocas cuadras de ahí, los

concejales predicaban a diario sobre la seguridad ciudadana, las buenas costumbres y el ornato de los jardines" (212).

Incluso, en observaciones que no parecen contaminadas con su estado de ánimo oscuro, se aprecia su desdén con respecto a esos gestos, esas muecas, de "ultra modernidad" que rodean al sabueso. Por ejemplo, al describir a su amigo Anselmo, un picaresco vendedor de diarios instalado en un quiosco aledaño al departamento de Heredia, lo muestra portando los emblemas manoseados por la supuesta lógica cultural del "capitalismo tardío", como diría Fredric Jameson:

"Vestía jeans gastados, una polera que recordaba el recital de Rod Steward en el Estadio Nacional y un gorro con la insignia de los Toros de Chicago. En su mano izquierda traía una hoja, y en la derecha un celular que me recordó su reciente obsesión por las chucherías electrónicas. Seis meses atrás había vendido la casa heredada de una tía lejana para invertir el producto de la venta para proveer su quiosco de fax, televisor conectado al tévé cable, un microhorno que utilizaba para recalentar completos y un computador personal cargado de varias docenas de juegos que le permitían acortar las horas que no dedicaba a estudiar los programas hípicas o revisar las revistas eróticas". (150-1)

Esta burla acerca del seudo progreso, planteada de soslayo en un juego metonímico, también se presenta con giros sarcásticos más subidos de tono dirigidos a otros personajes. Así sucede, por ejemplo, cuando el protagonista narrador se refiere a Jerónimo Larios, un periodista que le servirá en sus investigaciones. Heredia afirma: "Lo recordaba de terno oscuro y al momento del reencuentro vestía traje de lino color guinda, camisa listada y una corbata ancha, italiana. Quería ser un petrimetre postmoderno y su porte sólo le permitía parecer la réplica minúscula del Tony Caluga" (139-40).

Como sostiene el mismo autor empírico, se desprende de lo recién indicado que la "imitación de modelos extranjeros, la pérdida de la identidad, la tontificación de los chilenos a través

de la publicidad y el consumismo”, motivan en el detective una “eterna protesta” –propia, por lo demás–, del individuo cuya nostalgia se torna obsesiva (Entrevista personal). Esta protesta –mediatizada a veces por un humor negro dirigido a esa realidad que para el protagonista “es más perversa de lo que la gente imagina” (88)–, coincide en cierto modo con la visión de los chilenos que se oponen a ese “elemento decisivo del Chile Actual” que “es la compulsión al olvido” (Moulian 31). Nos referimos a chilenos que fueron contrarios a la dictadura de Augusto Pinochet y lucharon por recuperar la democracia, y que cuando ésta volvió en 1990 se dieron cuenta que era una democracia mediada por el poder de quienes de algún modo sustentaron aquella larga marcha autoritaria y también ahora detentan el control económico.

Detrás de esa mueca de burla y desencanto hecha a la sociedad (en que se impone el olvido como clave para un entendimiento nacional y se endiosan el individualismo y los bienes materiales) emerge la nostalgia de un país que hasta principios de los 70 era más humilde, pero más auténtico y solidario. Nostalgia que cruza en distintas direcciones el sustrato ideológico de la novela y con esto la visión del mundo de su figura central.

De este modo, en el texto analizado se evidencia ese impulso de cierta heroicidad del investigador a no sucumbir cuando se le han derrumbado casi todas las ilusiones y las utopías. Entonces, Heredia se aferra a la nostalgia que en el mundo narrado equivale a la memoria considerada como “el único gesto válido y consecuente” (96). Realiza esto en forma paralela a sus afanes policiales por conseguir aunque sea una dosis mínima de verdad y justicia en un mundo que gira en sentido contrario a esos valores.

En cierto modo, este Quijote un tanto degradado, sin fe ni fortuna, amante de las frases de “otros tiempos”, además de las “frases mierdosas” comentadas, es nostálgico de una época en que se podía soñar con otro futuro (276). Época que se formula en el relato con la expresión “la felicidad de los veinte años” (150), acotada cuando el protagonista se refiere a esa edad “llena de promesas” que él tenía a principios de los 70, tal como el mismo autor empírico.

Aquella expresión se transforma en un leitmotiv de la sensibilidad nostálgica en la novela. En torno a esa época y la correspondiente nostalgia por ella que siente su *alter ego* Heredia, Díaz Eterovic ha comentado lo siguiente: “es en definitiva la nostalgia de mi generación. De quienes éramos jóvenes el año 1973 y tuvimos que vivir años importantes de nuestras vidas rodeados por la oscuridad, por el miedo, y que nunca, tampoco ahora, hemos tenido la oportunidad de construir nuestros proyectos, salvo, algunos, en el plano de la creación artística, de la literatura en mi caso” (Entrevista personal).

Este tipo de enlace de la tensión nostálgica y melancólica con el acontecer socio-político es considerado en términos generales por Kristeva cuando observa que los períodos turbulentos que presencian la caída de los ídolos políticos y religiosos son particularmente favorables a los estados de ánimo oscuros. Es decir, la melancolía se reafirma en los tiempos de crisis, se verbaliza, establece su arqueología, genera sus representaciones y su conocimiento (8).

Ahora bien, lo indicado hasta aquí tiende hacia una lectura política de la nostalgia y la melancolía de nuestro antihéroe testigo del Chile actual postpinochetista y por esto testigo del consenso que conmina al silencio, según diría Moulian (39). Sin embargo, se puede plantear que la novela en su conjunto trasciende esa dimensión política. El texto muestra así la ductilidad de un discurso narrativo inscrito dentro de un género literario “tan vituperado tradicionalmente” como es la narrativa negra (Vázquez, “Panorama” 53). En efecto, la imagen de la melancolía que cruza el relato de Díaz Eterovic coincide, por ejemplo, con la definición ‘existencial-religiosa’ de este sentimiento que ofrece Héctor A. Murena en su ensayo *La metáfora y lo sagrado* (1984).

Según Murena, la melancolía es la nostalgia de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado, nostalgia de un mundo que falta de modo irremediable. En cuanto al engarce de ese dolor sentimental con el arte y por ende con la literatura, Murena plantea que “aunque tal nostalgia se exprese en relación a objetivos mundanos alcanzables, éstos no son nunca más que ocasiones tomadas para expresar la nostalgia fundamental respecto

a lo imposible, porque la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo”, por lo cual se enlaza con las corrientes más profundas e inalienables de la genuina experiencia literaria (25-26).

En la precaria existencia de Heredia emergen huellas de esa nostalgia fundamental a que se refiere Murena, aunque el personaje se mantenga dentro de ciertos rasgos convencionales del antihéroe del género policial negro: un individuo rudo, lacónico, acosado por el entorno, ajeno a las elucubraciones filosóficas y portador de una “esperanza decepcionada”, como diría Ernst Bloch (5). Aquellas huellas nostálgicas no sólo están íntimamente entroncadas a objetos, personas y momentos de su propia experiencia vital (tales como la música de The Beatles o Los Ramblers; la literatura de Onetti, Enrique Lihn, Cortázar y Hemingway; el imaginario literario policiaco; y las mismas mujeres que le han interesado en el sentido erótico-sentimental), sino que lo remiten también a aquello encapsulado en esa supuesta “felicidad de los veinte años” a que se refiere el narrador. Y a su vez, con todo esto se evoca una nostalgia más profunda asomada en la presencia constante de una imagen fantasmática.

Parafraseando a Murena, ésta se trataría de una imagen irremediablemente distante y eternamente otra, sin temporalidad fija, situada más allá de todo lo visible, más allá de todo lo posible (32-3). En este sentido, las constantes citas literarias de Heredia lo conectan con los libros y autores que ama y prefigura como objetos de nostalgia. Pero, esos libros y autores lo remiten también a otros objetos más indeterminados de la sensibilidad nostálgica y melancólica. Emerge así el proceso parecido a ese constante desplazamiento de significantes y significados implicado en la misma experiencia literaria.

De este modo, el protagonista no sucumbe ante los avatares de su propia historia en el mundo que se desploma y, a su vez, sobrevive como evocativo y perdurable personaje literario frente a los ojos del lector. Aludimos a una figura literaria que (digamos de paso) a la entrada de este nuevo siglo ya ocupa un sitial cercano a los reconocidos personajes que recorren la novelística chilena como son, por ejemplo, “Hevia” de Manuel Rojas (1896-1973), “el mudito” de José Donoso, “Faustino” de Jorge Edwards y “el cartero” de Antonio Skármeta.

Paradójicamente, una muestra de aquella imagen fantasmática se representa mediante el personaje que Heredia tiene más cerca durante la investigación criminal: una hermosa muchacha llamada Griseta. Ella es hermana de Juan, un joven revolucionario chileno que después de combatir la dictadura militar de su país, se unió a los sandinistas y luego murió en un ataque de los Contras.

Aunque la intromisión de aquella muchacha parece ser tan sorpresiva y atrayente en sí misma —como la entrada de un ángel en la casa de un solitario vapuleado, según lo sugiere el mismo título de la novela—, esa figura femenina de inmediato impulsa los recuerdos de Heredia hacia su amigo Juan y las correspondientes ilusiones y luchas que compartieron durante los tiempos de la ya mencionada “felicidad de los veinte años”. Y luego, cuando Heredia acepta la compañía amorosa de Griseta, casi de inmediato comienza a configurar la presencia de la joven como un ser fantasmático, mediatizado por la sensibilidad nostálgica del detective.

Heredia describe a Griseta con un lenguaje que recuerda a la mujer amada del Neruda romántico de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). En efecto, ese maltratado, duro y perplejo detective percibe a Griseta como una joven “suave y casi transparente” que lo remite a otra figura femenina: la desaparecida Fernanda (145). Y, a su vez, el detective visualiza a esta ex amante con los atributos fantasmáticos de lo bello, misterioso y fugaz, llamándola incluso la Venus de Botticelli.

La obsesión de Heredia con lo efímero de las cosas, es decir, la aguda y dolorida conciencia nostálgica de un mundo que falta de modo irremediable, se ilustra sumariamente cuando el detective recuerda una carta de Fernanda en que ésta le decía “ahora lo nuestro es un amor de recuerdos y ausencias” (129). El lector empírico asocia de inmediato esta frase al sentimiento del sabueso acerca de su vínculo con Griseta, cuando la relación entre ellos recién comienza.

El mismo gato Simenon (expresión “mágico-realista” de la conciencia del detective) confirma la inclinación de Heredia a dolerse por alimentar la sensación de que hay algo muy querido que siempre se le escapa de las manos. El felino confronta a su

amo afirmando sabiamente: “Una mañana despertarás pensando que ella [Griseta] es importante; y luego, cuando ya no la puedas retener, te costará engañar a tu soledad” (186).

Finalmente, conviene señalar que ese deseo de lo imposible que se despliega en la ficción de Díaz Eterovic se inscribe en la imaginación utópica y su constante problematización en los tiempos actuales, inciertos e inhóspitos. De esta vertiente ideológica emergen algunas proyecciones alegóricas de los textos literarios contemporáneos que, como sucede con *Ángeles y solitarios*, en un primer nivel discursivo perfilan biografías de personajes melancólicos y nostálgicos. Ahora bien, si, según Walter Benjamín, lo que mejor alcanza la tensión melancólica es la alegoría, resulta factible acotar que en nuestra época de gestos postmodernos esa proyección alegórica evoca el naufragio de las utopías tradicionales, lo cual implica la caída de los ídolos políticos y religiosos (en Kristeva 101). Naufragio o caída que a su modo insinúa el policia Dagoberto Solís cuando, actuando como una figura especular un tanto degradada de su amigo Heredia, observa: “Nosotros, Heredia. La ilusión; el entusiasmo para machacarnos el alma por nada. Los putos principios, las ganas” (204). Al respecto resulta sintomática la misma muerte grotesca de este acompañante de Heredia a manos de ex agentes del gobierno militar asociados con participantes en los delitos relacionados directa o indirectamente con el crimen cometido en contra de Fernanda.

En la novela detectivesca del Chile de la década del 90, como es el caso estudiado en este capítulo, aquella proyección alegórica alude, en versión criolla, al fenómeno correspondiente al resquebrajamiento de las grandes narrativas de la historia occidental tales como los esquemas de la emancipación colectiva y de la unidad del espíritu junto con la relativización de los saberes consagrados, según expresa Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna*.

En suma, el discurso nostálgico y melancólico que hemos analizado recicla y problematiza la conciencia desgarrada y fragmentada del sujeto actual que, aferrado sólo a fragmentos de utopías trizadas, navega cada vez más lejos de esa mejor vida, proyectada alegóricamente en otras tierras, en otros mares

y en otros tiempos. Como indica Patricia Espinosa, en *Ángeles y solitarios*, Ramón Díaz Eterovic reconfigura aquel discurso a través una escritura rigurosa y metódica, fundada en el dúctil y variado manejo de los recursos lingüísticos y temáticos, que hace imposible no creer en el melancólico pesimismo de Heredia y sus circunstancias, discurso entroncado plenamente con la gran tradición narrativa nacional en torno de la tristeza (4).

Corrupción y utopía en *Los siete hijos de Simenon*

La narrativa latinoamericana actual cuenta con una serie de tópicos recurrentes referidos a los males que padece nuestro fin de siglo e inicio de milenio, tales como la corrupción, la violencia política y los problemas ambientales. En este derrotero, ya en 1993 Mario Vargas Llosa había entretrejado al tema senderista a la defensa de la ecología en *Lituma en los Andes*.

Traemos a colación esta polémica novela de Vargas Llosa por un doble motivo: el ya citado de “los tópicos recurrentes” y la presencia deconstructiva del relato policial ambientado en los Andes. El lector puede observar cómo el novelista peruano maneja magistralmente la ironía cuando hace fracasar el proceso de detección una y otra vez en el mundo relatado. Queda expuesto así que la deducción, instancia fundamental en el proceso de conocimiento, falla cuando se la aplica al imaginario social andino, cuyo universo no sucumbe a la razón occidental.

En su libro *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), Seymour Menton realiza un recorrido analítico por el realismo mágico y se centra en la figura del gato emblemático para señalar un elemento fundamental de esta estética (30). Este elemento se recicla en *Los siete hijos de Simenon* (2000), la novela neopoliciaca analizada en este capítulo. Allí un gato llamado Simenon (con el nombre del autor quizás más conocido de la literatura policial gala, aunque Georges Simenon es de origen belga) ayuda al protagonista Heredia a articular sus inquietudes individuales y utopías con las de otros personajes. El felino Simenon, más cercano al de Cortázar que a la figura gatuna de Borges, juega el papel de *alter ego*, de un “tú” que increpa a su amo y lo hace ingresar a diversos temas que van desde el amor pasional hasta su posición acerca de la corrupción,

la violencia, la política y la defensa de la ecología, entre otros tópicos punzantes en la actualidad chilena y con ello latinoamericana.

Al gato y su amo se suma la presencia de la adivina Madame Zara, quien a través de un discurso proléptico descubre las futuras situaciones peligrosas por las que Heredia atravesará. Todas estas figuras ambientan la atmósfera de una historia de fin de siglo que, a partir de un panorama que muestra distintos rasgos de corrupción, reaviva la pregunta por las utopías a través de los recuerdos y el discurso narrativo de primera persona a cargo del mismo detective privado en que se focaliza la historia. A través de ese discurso narrativo se puede apreciar que la crudeza realista y el racionalismo que exige el género policial se matiza un tanto con los mencionados elementos de sesgos "mágicos".

En *Los siete hijos de Simenon*, el protagonista despliega las preocupaciones del oficio de escribir junto con intentar descubrir la corrupción política en la ciudad en que habita. En efecto, el detective chileno relata lo sucedido en ese espacio ficcional en que va elaborando su propia escritura. En esta perspectiva, se torna importante la presencia del periodista Cambell y el escritor Olivos. Ellos serán los vehículos a través de los cuales se expresarán directa o indirectamente las preocupaciones y las obsesiones de la escritura, el porqué y para qué del acto creador.

En la novela analizada, la ciudad de Santiago de Chile se ofrece ante los ojos del lector como un espacio convulso en el cual siguen latentes viejas problemáticas. Así lo señala el mismo autor refiriéndose a su novela: "Si tomo todas las novelas en su conjunto, puedo tener de alguna manera una radiografía, para algunos correcta para otros no, de lo que sido la historia chilena de los últimos veinte años. Yo he tomado problemas de represión, problemas de detenidos desaparecidos, trabajé el tema del narcotráfico, el tráfico de armas, ahora me meto en el tema ecológico" (en Jösch 44). Incluido en todo este panorama conflictivo, agregamos nosotros, se encuentran los tópicos de la justicia y el amor, junto con la soledad y la ciudad, que también son las instancias *sine qua non* de la saga de Heredia.

En todo caso, la novela "corrompe" ciertos elementos del

género policial canónico, incursionando por algunas expresiones culturales de nuestra época. De esta manera, podemos plantear que dos de los componentes que se destacan en la configuración de *Los siete hijos de Simenon* son la atopia y la utopía. Es decir, el no lugar y la reconstrucción de viejos sueños que poseen un carácter igualmente colectivo, pero carentes del matiz programático de las revoluciones de la década del 70 en Latinoamérica. Ambos componentes derivan del estado propio que adquieren la ciudad y el sujeto urbano en fin de siglo.

En el caso que nos incumbe, la pérdida del espacio marcará con mayor fuerza el relato. En su errancia, junto a su gato Simenon, Heredia regresa una y otra vez a la maltrecha ciudad y a su barrio de antaño próximo a la Estación Mapocho, hábitat de este antihéroe triste y solitario. Pero ya no asistimos a una seguridad del hábitat, pues vemos que el personaje experimenta en principio una pérdida del espacio para luego readquirirlo, hacerlo suyo nuevamente. Cuando nos referimos a la reconfiguración de esta categoría de pérdida, aludimos no sólo a su oficina-departamento, sino también al megaspacio santiaguino.

Salvo la mención descriptiva de Las Cruces, lugar costero donde Heredia vivió seis meses y trabajó pintando cabañas de color rojo "como la sangre del pasado" (9), el resto de la novela se ambienta en la capital de Chile. En tal sentido, llama la atención la descripción pormenorizada de los suburbios, con nombres de bares y negocios varios, como se puede apreciar en este parlamento del narrador protagonista: "Me despedí de Bernales frente a la Plaza de Armas. Mientras caminaba hacia la oficina advertí los cambios del barrio en los últimos meses. Algunas viejas tiendas en la calle Puente habían desaparecido y en su lugar se alzaba un mall donde los santiaguinos de medio pelo iban a endeudarse con fervor de feligreses" (73).

Uno de los escollos por lo que el género policial ha sido criticado consiste en la abundancia descriptiva, una sobrecodificación del ambiente. Pero ese impulso descriptivo en el caso analizado está al servicio de significaciones que expresan su unión indisoluble con la trayectoria del protagonista. Esto se insinúa en las siguientes palabras de Heredia frente a una interrogante sobre su estado de ánimo sombrío que le presenta Bernales: "—La ciudad,

el barrio, un hombre quiso modificar su pasado. ¿No sé? La lista podría ser más larga. Y luego ese muerto y las ganas de saber qué hay detrás de él. Pero nadie paga por ello” (73).

Como señalamos, debido a su ausencia de Santiago, Heredia pierde temporalmente su hogar-oficina. A su vuelta de Las Cruces, su “hogar” y el de Simenon por varios días lo constituyen ámbitos de tránsito, como los hoteles y los bares. Esto sucede así hasta que su amigo Anselmo, el quiosquero, sorprende a Heredia entregándole nuevamente el lugar que el detective ocupaba con anterioridad a su estadía en la playa donde se desempeñaba como “Gerente de Cabañas” (12), según asegura jocosamente el protagonista narrador.

En el recorrido urbano cotidiano, Heredia advierte un nuevo lenguaje en la ciudad; observa modificaciones en los negocios y en los lugares precisos de su barrio que le permitían sentir una cierta identidad. Entonces, el relato se moldea en torno a otro rostro de la capital, al nuevo paisaje urbano. Esto se corresponde con el sentimiento de nostalgia e inadecuación del protagonista. El mismo resume esta percepción de la siguiente manera: “Rojo, mucho rojo. Despertar de un sueño que nunca era feliz. Calles, rostros extraños [...] lugares de una ciudad cuyas noches en nada se parecían a las de antaño” (292).

Así, cierto malestar de fin de siglo sorprende a nuestro detective en el transcurso de la develación de un crimen que posee caladura actual, si bien arrastra recuerdos de otras épocas. La extrañeza que siente el protagonista frente a un Santiago de Chile que se modifica paulatinamente, convierte a la urbe en otro personaje de la trama. Cristián Cottet ha planteado al respecto que esta novela guarda relación con el rescate de cierta poética lárica, “un larismo urbano”, considerando que tal como en la poesía lo lárlico viene a decantar un proceso terminal de nuestra cultura agraria, en esta nueva expresión, trabajada por Díaz Eterovic, “viene a señalar el deterioro, también terminal, de una sociedad de crecimiento burgués desarrollista” (“*Los siete*”).

Entonces, la capital chilena no es sólo escenario de fondo, sino el foco irradiante de la historia personal y social del detective. En tal sentido, constituye un espacio literario sometido a un agudo proceso creador. En efecto, en el final del relato Heredia

expresa que escribe, es decir, se delata como sujeto enunciador, creador de ficciones, no sólo lector y detective privado. Y el espacio en que escribe se erige como vía posible para liberarse de sus recuerdos: "Había comenzado a recordar mi historia en medio de una ciudad triste" (293).

El texto que nos ocupa es más complejo con respecto al conjunto de novelas anteriores de Díaz Eterovic. Posee situaciones narrativas derivadas en su mayoría del mismo tronco en común: la muerte de Federico Gordon en el hotel barrial llamado El Central, salvo los episodios de las ancianas que de continuo son asaltadas frente a la oficina de "ahorro popular", el discurrir amoroso con respecto a la joven Griseta y la historia de Cambell y Olivos que se focalizan en torno al acto creador.

El Chile visible y el otro oculto se despliegan en la ficción para construir la historia de Gordon, abogado fiscalizador de la Contraloría General de la República; quien se niega a adjudicar la licitación a Gaschil, empresa que aspira construir un gasoducto chileno-argentino.

El carácter reflexivo del género policial es fundamental, constituye un aspecto *sine qua non* de este tipo de relato porque entabla un diálogo constante con el extratexto. En consecuencia, se hace necesario establecer los límites entre la ficción y la política porque la nueva novela negra en Latinoamérica no se aleja de esta problemática debido justamente a su carácter contestatario. Estamos planteando una característica que no debe confundirse con la imitación de la realidad o con una mera reproducción fotográfica de la misma. Todo lo contrario, el género exige un arduo trabajo con el lenguaje y el conocimiento de procedimientos narrativos ya sea para desmontarlos o no. La figura del detective conforma uno de los medios con que esta escritura crea su propio espacio ficcional al tiempo que remite a la realidad. El otro es la reconfiguración del ambiente ciudadano, como podemos observar en la obra de nuestro autor.

En *El cadáver en la cocina* (1997), Joan Ramón Resina asegura que "la fórmula [de la narrativa policiaca] acarrea materiales procedentes del terreno social e histórico por el que ha atravesado" (223). Esta reflexión —cercana a los planteamientos teóricos de Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* y de

Marc Angenot en "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social", entre otros estudios— confirma el carácter ideologemático del género policial y del relato que nos ocupa en particular. En la saga de Heredia se asiste constantemente a esta interconexión entre ficción y política, que ahora en *Los siete hijos de Simeon* se vincula con la defensa del medio ambiente, como podemos observar específicamente en los segmentos referidos a Bórquez y Ballinger.

El paseante Heredia, agudo observador de su medio, sabe que un nuevo orden adviene paulatinamente. Así que junto a la develación del crimen, se refiere a las consecuencias de la modernización. Cada imagen que se le presenta de Santiago, especialmente de su barrio y sus alrededores, alude a la desaparición de edificios, con lo cual se da lugar a un nuevo orden. En todo caso, a través de esta focalización se deja entrever que el confort, el progreso material, no ha traído más justicia, ni mejoría en el plano ético. Al respecto, el detective expresa lacónicamente lo siguiente: "El mundo está así. Antes las discusiones eran ideológicas, de fe y de principios, ahora son sobre dólares, índices de ventas y apariencias. La moral se rifa por cuatro chauchas" (23).

Ya no se trata de la ciudad siniestra, común denominador de los textos narrativos ambientados en la dictadura pinochetista, sino del "paraíso modernizador", aquel "paraíso" que también fue descrito por José Donoso en el último capítulo de *La desesperanza* (1986) o por el argentino Raúl Dorra (1937) *En donde nos amábamos tanto* (s/f).

En parcial respuesta al dilema de cómo vivir en una ciudad que se rinde al consumo y al confort mientras se agudizan las desigualdades y la violencia, Heredia, además de constituirse en un agudo observador de la ciudad, se erige, por instantes, en el salvador de los que están a merced de los ladrones. Así lo demuestra el microrrelato de las ancianas, amigas de Anselmo, que son asaltadas por unos pocos pesos. Con esto en mente, es lícito preguntarse por la motivación del crimen de Federico Gordon porque, si bien ese elemento no es evidente en la trama, muestra el revés del género policial, su zurcido.

En efecto, la mayoría de los estudios referidos al relato

policial colocan el acento en sus elementos constitutivos, que podrían semejar un mecanismo de relojería, en los cuales la resolución del enigma es un aspecto importante. Pero esos estudios ponen poca atención en el porqué del crimen en cuestión. En los relatos de Díaz Eterovic ese último énfasis resulta fundamental debido a que constituye el carácter "político" de esas ficciones. Esta apreciación puede rastrearse en toda la saga del detective Heredia. Se constata así que motivación y reflexividad son dos características que atraviesan todos los textos hasta aquí analizados.

El cuerpo de Gordon, la víctima central, expresa que el crimen ha sido obra de profesionales. El cadáver desencadena una multiplicidad de microrrelatos en que participan investigadores privados, secretarios de ministros, más el ahijado y discípulo del policía Dagoberto Solís, Muñeco Bernal.

En la novela se alternan los puntos de vistas objetivo para el desarrollo de la acción y la visión que Heredia posee de la ciudad, cuya descripción contiene un hondo lirismo. Por momentos, Heredia se asemeja a un personaje de tango argentino con su melancolía y el spleen de la ciudad a cuestas. Lo anterior se insinúa sumariamente hacia el final de la novela, cuando el protagonista intenta recomponer la narración y se expone directamente un fragmento de su discurso: "“Pensaba en la tristeza de la ciudad cuando golpearon la puerta. En las luces que esa tarde de invierno veía encenderse paulatinamenté a través de la ventana, y en las calles donde acostumbraba a caminar sin otra compañía que mi sombra...”" (293). El mundo subjetivo, anímico, del personaje también se evidencia en los 'monólogos' con su amigo Solís en el cementerio o con el gato Simenon, como asimismo cuando el protagonista intermitentemente recuerda los encuentros con su amante Griseta.

Las pistas, la traición

En análisis anteriores, hemos observado la manera en que el cadáver codifica las huellas. Así, la primera pista la ofrece el cuerpo de Gordon en relación con el entorno, el porqué y el

cómo un funcionario de la Contraloría se encontraba en un hotel de los suburbios. A medida que avanza la investigación de Heredia, la combinación del anonimato del asesino y la violencia perpetrada, que se sabe que ha sido labor de profesionales, van adquiriendo un carácter político, ligado a la corrupción.

El cuerpo de Gordon inicia una serie de microrrelatos conducentes a la traición, ellos son: a) muerte de Gordon, primera pista en el cadáver; b) muerte del empleado Morales; c) atentado a Heredia; d) muerte de Claudio Plaza; e) interrogatorio a Hidalgo; f) conversación con Mujica; g) conversación con Pérez; h) interrogatorio a Diocares; i) conversación con Julia Bustos; j) interrogatorio a Adelina Dupré; k) interrogatorio a Leal; y l) conversación con Bernales, figura de la traición.

La investigación de Heredia, paralela y camuflada detrás de la de Bernales, se desdibuja a medida que su partenaire inicia la traición. Bernales borra las pistas a medida que Heredia las va detectando. Entonces, este doble juego de inteligencia arma el relato de la traición. Esta situación narrativa corresponde a una condición cultural agudizada en el fin de siglo, donde no existe lugar para fidelidades ni menos aún cuando hay que cubrir a poderosos. Asegura al respecto Bernales cuando confronta a Heredia: "El mundo cambió y los dinosaurios como usted ya no tienen mucho más que hacer. Ni siquiera tienen a alguien que los escuche. Hay que vivir la época y aprovechar las oportunidades para pasarlo lo mejor posible. Uno es el que importa, los demás que se rasquen con sus propias uñas" (170).

El borramiento de pistas adquiere una mayor significación porque el ahijado de Solís opone dos tiempos: pasado y presente y canaliza el esquema binario valorativo verdad-mentira, justicia-corrupción, evidencia-ocultamiento, lealtad-traición. Y aunque reproduzca el juego del poder y encarne una trayectoria opuesta a Solís, e incluso a Drago, de igual modo será separado de su labor. Señala al respecto Heredia: "Tuve noticias de Bernales por la radio. Había sido dado de baja del Servicio de Investigaciones junto a otros detectives, en lo que la prensa llamaba una reorganización de funciones y recursos" (291).

El esquema de "a dos" en la investigación, es decir, Heredia-Solís, Heredia-Drago resulta inoperante en *Los siete*

hijos de Simenon. Las causas pueden ubicarse en las nuevas formas de relación entre los personajes, cómo algunas subjetividades, especialmente de los más jóvenes, se modifican a medida que se avizoran también cambios en la macroestructura social. No es casual que la mirada de Heredia se detenga hasta en la comida con la que se alimenta, adquirida en McDonalds, así como en el nuevo ambiente comercial: “Una bofetada de aromas extraños golpeó mi rostro al entrar al centro comercial. Sentí que mis pasos perdían sentido. Los letreros de neón giraron a mi alrededor y como el niño que entra a la fiesta equivocada, abrí los ojos buscando un rostro amable que me enseñara a comportar en ese extraño mundo de apariencias y oropel” (238).

La traición agudiza la soledad de Heredia. Violencia y anonimato conforman una unidad de la que está compuesto el texto ciudadano. De estas circunstancias fluye también la desconfianza del protagonista con respecto a las bondades del progreso, el consumo y el bienestar.

La utopía de Heredia

Del abanico de citas literarias del detective, hemos de recordar la expresión extraída de un texto del chileno Manuel Rojas, “Dame tiempo para gozar del cielo, mar, y del viento” (37), porque allí se cifra el sentido de sueños humanitarios a los cuales el protagonista adhiere. De continuo, Heredia señalará esos sueños de justicia, de restablecimiento de proyectos que se han perdido y que es preciso recuperar. Esas proyecciones utópicas se reconfiguran de alguna manera a través del imaginario de un Santiago anterior a las luces de neón, más cercano a una aldea que a una gran ciudad: “El mundo cambiaba deprisa y yo me resistía a cambiar con él, aferrado a una ciudad tranquila, con bares cuyas mesas fueran de madera, vehículos antiguos y trenes que llegaban siempre atrasados” (224).

Por otra parte, el programa ecologista de Bórquez y de la pareja Ballinger evidencia un nuevo planteo en la trayectoria vital de Heredia porque la búsqueda y la realización de la justicia a través de pequeñas acciones se expande hacia otros personajes

con impulsos utópicos y que, por lo tanto, desean un mundo mejor que el presente inicuo. Al mismo tiempo el discurso de Bórquez encuentra su complementario en el discurso del escritor Horacio Olivos y el periodista Cambell. La difusión periodística del enigma resuelto trae aires renovadores.

Estos microrrelatos permiten una consideración de las reflexiones de Fredric Jamenson, quien afirma que las utopías surgen cuando se producen las grandes crisis sociales ("Utopías" 29). En esta dirección, Heredia incorpora en su faceta ideológica y sentimental preocupaciones de un mundo que cambia a favor de los que tienen acceso para "disfrutar" de la sociedad de consumo, donde las multinacionales dominan gobiernos, y se profundiza también la acción individual del hombre como depredador de la naturaleza.

El discurrir amoroso de Heredia

Para Anselmo, el "secretario" de nuestro detective, el amor ha llegado de la mano de Madame Zara, y por ella abandona la capital y su negocio de venta de periódicos. Suerte contraria corre la trayectoria afectiva de Heredia, un huérfano un tanto enamorado que en el presente narrativo se acerca a los cincuenta años de edad. En lugar de facilitar, en primera instancia, un recorrido por una convención del género, en la novela que nos ocupa la figura femenina central conduce al investigador a visitar los pasadizos existenciales. De allí que mujer y ciudad se relacionen estrechamente y sean la diada con la que Heredia alimenta su melancolía. Si la presencia del felino Simenon hace las veces de un "tú" que dialoga y acompaña, la mujer (la juvenil Griseta que se constituye en el objeto amoroso de nuestro detective) constituye la ausencia que se recorta de forma intermitente en las calles de la ciudad. Heredia insinúa tal situación de esta manera: "No dije nada más. La amaba demasiado para clausurar esa tarde y borrar con una palabra el color de sus ojos que imaginé llorosos y turbios a medida que se iba alejando bajo la lluvia alocada e insensible" (207-8).

Por Griseta, el protagonista vaga a través de la ciudad

mientras reconoce paradójicamente la imposibilidad de ese amor. Sin llegar al melodrama, la imagen de la joven, salida de un recorrido iniciado en *Ángeles y solitarios* como Anselmo y Stevens, atraviesa el relato para señalar que la pasión amorosa se rige por el azar. El discurso amoroso puesto en boca de un protagonista varón, si bien no es lugar común en nuestra literatura, se encuentra en la obra narrativa de escritores pertenecientes a las promociones más recientes, como el chileno Jaime Collyer en *La bestia en casa* (1998) y el boliviano Edmundo Paz Soldán (1967) en *Amores imperfectos* (1998).

La mujer ocupa el centro de interés en el relato de Heredia, como se aprecia en los amoríos previos de éste con Andrea, Yasna, Fernanda, Griseta. La pasión aleja al sabueso de la violencia del entorno, pero ésta a su vez provoca el distanciamiento de las figuras femeninas.

Por otra parte, como señalamos, Heredia se ocupa de otra pasión, su inclinación hacia la literatura. Ella lo conduce por las rutas de autores consagrados. Se acerca en términos figurativos, por ejemplo, a Eladio Linacero, protagonista de *El pozo* (1939), la primera novela de Onetti. En todo caso, en *Los siete hijos de Simenon*, nuestro personaje principal se muestra menos escéptico que su pariente literario. Frente al descreimiento del paraíso modernizador, el discurso del protagonista narrador pulsa la vigencia de sueños como la justicia y el bien común. Actitud que tiende a salvar esos valores de las cenizas del olvido a que los tiene sometido la liviana apreciación de la doxa global y con ello el trajinado neoliberalismo del "Chile Actual", como diría Tomás Moulian.

Corrosivamente antipostmoderno, el detective asume su marginalidad como ciudadano desde una óptica existencial, pero con menos dosis de descreimiento en comparación a las otras novelas de Díaz Eterovic. A lo largo de nuestro análisis, hemos observado cómo las acciones llevadas a cabo por el investigador no mitigaban su soledad como actor social. Los 'monólogos' con Dagoberto Solís dan cuenta de ello, pero esta instancia posee su reverso ya que aparecen otros personajes que también sueñan con un mundo mejor, perfil que no habíamos advertido en la obra narrativa previa de nuestro autor.

De esta manera, el texto narrativo analizado en este capítulo alude, a partir de un recorrido por el mundo de callejones y poderes siniestros, al decir de Chandler, a una escena que permite la reformulación de nuevas utopías. Utopías individuales, fragmentadas, si se quiere, como ésa que da cuenta de un triste y maltrecho personaje llamado Heredia que se atreve a mejorar el mundo como lo hiciera quizás ese Quijote que el detective recuerda en la misma novela recién estudiada. En efecto nuestro sabueso sugiere juguetonamente una homología personal con el héroe manchego a través de la siguiente cita. “Yo soy aquel para quien están guardadas los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos” (258). Cita que ha recordado el mismo Ramón Díaz Eterovic en el prólogo del análisis que estamos ahora por concluir.

Conclusión

Hemos considerado hasta aquí el análisis de la narrativa neopolicíaca de Díaz Eterovic realizado mediante un enfoque cultural que privilegia las condiciones de producción del nuevo relato negro, en especial a través de la configuración del personaje protagonista: el solitario y melancólico detective privado llamado Heredia. Esta perspectiva se ha matizado con un análisis textual enfocado en ciertas hipótesis de lecturas, cuyo núcleo central lo constituye un conjunto de caracteres genéricos que alcanza su forma acabada en estas últimas décadas en Latinoamérica por la acción de factores políticos y sociales.

A inicios de un nuevo milenio, el lugar común del enunciado consistente en que el género policial representa una creación de escaso valor, pasatista, puede dejarse de lado si se tiene en cuenta que el neopolicíaco se configura en el continente, por una parte, a través de una fuerte motivación socio-política e ideológica, y por otra, mediante un intenso diálogo con diversas vertientes literarias y otras proyecciones culturales del mundo contemporáneo.

Esta narrativa se constituye en núcleos temáticos que van —para señalar un par de parámetros de la contingencia de estas últimas décadas— desde las dictaduras militares hasta los problemas ecológicos. Así, en el caso específico analizado en este libro, hemos constatado que en torno a esos núcleos se elaboran las diferentes historias del mencionado detective privado, que conforman la base por medio de la cual el género, como ideograma, muestra su envés político-ideológico, en el sentido del anclaje problemático, cruzado por las redes del poder, del sujeto en la sociedad.

El contexto dentro del cual surge y se desenvuelve nuestro

investigador criollo consiste en el de una profunda crisis social que se observa desde diferentes planos. Ante la mirada múltiple del maltrecho y, a veces, perplejo protagonista, aparecen principalmente las sombras siniestras del crimen como moneda corriente en una sociedad en cuyo telón de fondo resalta el perfil funesto del poder que principalmente mostró algunas de sus expresiones más siniestras durante la dictadura militar chilena: una época que da lugar a lo que —refiriéndose a otros tiempos y circunstancias— Michel Foucault ha llamado la “enfermedad del poder” (en Dreyfus 208-16).

En este tipo de circunstancias, y aunque sea de manera bastante complicada, Heredia se aferra al impulso utópico consistente en dinamizar una axiología considerada por muchos obsoleta, la cual se expresa en categorías como la justicia, la lealtad y el bien común. De este modo, a mitad de camino entre esta escala de valores y el tono irónico con que expresa su desencanto ante un presente inicuo, a veces, desolador, la figura detectivesca confronta con arrojo quijotesco el influjo panóptico de los poderes de la sociedad/ciudad en la que vive. Hablamos de nuevo del “Chile Actual” de la depresión y la desesperanza (de Moulian), el “Chile perplejo” (de Jocelyn-Holtz), el “Chile de la mala memoria” (de Parra).

Entonces, en la línea de la nueva narrativa negra inaugurada en el Cono Sur de Latinoamérica por Osvaldo Soriano, la saga herediana rinde un verosímil homenaje al policial norteamericano a través de aquel protagonista chileno (ya casi cincuentón en este inicio de siglo) que suele resolver los enigmas en medio de los golpes, pero que es más erudito y sensible que Sam Spade, Lew Archer o Philip Marlowe. A saber, es capaz de citar a Neruda, Mailer, Hemmingway, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rilke, Cortázar, Onetti, entre varios otros autores de calibre universal, junto con aferrarse a un sentido de solidaridad, extraño para estos tiempos de anonadamiento ideológico que corren.

En síntesis, Díaz Eterovic, uno de los más destacados y prolíficos exponentes de la generación del 80 y de las letras chilenas en general, ha diagramado y confirmado convincentemente una versión nacional del relato policial duro. Ahora bien, si la

tradición norteamericana de la *hard-boiled fiction* se reconfigura en las novelas de nuestro autor, con mayor prominencia surgen los vicios de la escena político-social y cultural del Chile contemporáneo. País que –como diría Moulian– se obsesiona por las nuevas pautas de éxito mercantilista y el camino fácil de la transgresión parcial (138-9) y que –parafraseando ahora a Pedro Lemebel– permite que muchos de sus ciudadanos se pierdan en el itinerario apocalíptico, navegando por el deterioro de la utopía social (20). En esta escena, por intermedio de la eficaz y evocativa escritura de Ramón Díaz Eterovic, se proyecta y deconstruye una y otra vez la fórmula que anunciamos en el sintagma “crimen y poder” recogido en el título de nuestro estudio.

Bibliografía de Ramón Díaz Eterovic

La siguiente bibliografía compila la obra de Ramón Díaz Eterovic hasta mediados del año 2002 y resume parte de la crítica que ésta ha originado hasta finales del 2001.

1. La obra de Ramón Díaz Eterovic (en orden cronológico de publicación)

A) Novelas (ediciones utilizadas en el presente estudio)

- La ciudad está triste*. Santiago: Editorial Sinfronteras, 1987.
Solo en la oscuridad. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1992.
Nadie sabe más que los muertos. Santiago: Editorial Planeta, 1993.
Ángeles y solitarios. Santiago: Editorial Planeta, 1995.
Correr tras el viento. Santiago: Editorial Planeta, 1997.
Nunca enamores a un forastero. Santiago: Editorial La Calabaza del Diablo, 1999.
Los siete hijos de Simenon. Santiago: Editorial LOM, 2000.
El ojo del alma. Santiago: Editorial LOM, 2001.

A.1) Otras ediciones de novelas

- Trcanjeza Vjetrom (Correr tras el viento)*. Zagreb, Croacia: Editorial Nova Knjiga Rast, 1999.
La ciudad está triste. Santiago: Editorial LOM, 2000.
Ángeles y solitarios. Santiago: Editorial LOM, 2000.
Engel und einsame (Ángeles y solitarios). Suiza-Alemania: Editorial Diogenes, 2000.
Ne zaljubluj se u stranca (Nunca enamores a un forastero). Croacia: Hrvatska Matica Iseljnika – Nakladni Zavod Matice Hrvatske, 2001.

Los siete hijos de Simenon. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001.

I sette Figli di Simenon (Los siete hijos de Simenon). Roma: Ugo Guanda Editor, 2001.

Kater und katzenjammer (Los siete hijos de Simenon). Suiza-Alemania: Editorial Diogenes, 2001.

Les sept fils de Simenon (Los siete hijos de Simenon). Francia: Editorial Métailié, 2001.

Os sete filhos de Simenon (Los siete hijos de Simenon). Portugal: Editorial ASA, 2001.

Los siete hijos de Simenon. Grecia: Editorial Opera, 2001.

Reddende engel (Ángeles y solitarios). Holanda: Editorial Signature, 2002.

B) Libros de cuentos

Cualquier día. Santiago: Plastigraf Impresores, 1981.

Obsesión de año nuevo. Santiago: Ediciones La Gota Pura, 1983.

Atrás sin golpe. Santiago: Ediciones La Gota Pura, 1985.

Ese viejo cuento de amar. Santiago: Mosquito Editores, 1990.

El secuestro de Benito. México: Editorial CIDCLI, 2001.

C) Poesía

Imágenes en el tiempo. Autoedición: Santiago, 1977.

El poeta derribado. Autoedición: Santiago, 1980.

Pasajero de la ausencia. Santiago: Ediciones La Gota Pura, 1982.

D) Cuentos en antologías

“María”. “Chile la palabra nueva”, *Revista Brújula de Bolsillo* 13. Editor Poli Délano. México, 1983.

“Ellos, ellas y Raúl”. *Encuentro. Escritores chilenos de hoy*. Editores: Carlos Olivárez y Fernando Jerez. Santiago: Editorial Bruguera, 1984.

“El tiempo frágil” y “Atrás sin golpe”. *Contando el cuento. La joven narrativa chilena*. Editores: Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela. Santiago: Editorial Sinfronteras, 1986.

- “Atrás sin golpe”. *Campeones del cuadrilátero: Antología de cuentos de box*. Ed. Poli Délano. Santiago: Editorial Galinost, 1987.
- “Atrás sin golpe”. *La joven narrativa chilena*. Eds. Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela. Ecuador: Editorial Cuadernos del Guayas, 1989.
- “Ese viejo cuento amar”. *Andar con cuentos. Antología de la joven narrativa chilena*. Eds. Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela. Santiago: Mosquito Editores, 1991.
- “La cerveza de los hombres solos”. *Encuentro por Martín Cerda*. Ed. Hugo Galleguillos. Santiago: Editorial Galinost y Editorial Atenas, 1991.
- “Atrás sin golpe”. *Jóvenes narradores chilenos*. Ed. Luis R. Gutiérrez Infante. Santiago: Red Internacional del Libro, 1992.
- “La cerveza de los hombres solos”. *Muestra de literatura chilena. Juntémonos en Chile*. Ed. Ramiro Rivas. Santiago: Edición de la Sociedad de Escritores de Chile, 1992.
- “La cerveza de los hombres solos”. *Concurso de poesía joven y cuento corto*. Santiago: Área Educación-Comunicación Promesa, 1993.
- “La cerveza de los hombres solos”. *A la hora del cuento. Nuevos narradores magallánicos*. Ed. Jorge Díaz Bustamante. Punta Arenas: Talleres Ateli, 1993.
- “La revancha”. *Hinchas y goles. El fútbol como personaje*. Ed. Poli Délano. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1994.
- “La revancha”. *Hinchas y goles*. Ed. Poli Délano. Santiago: Mosquito Editores, 1994.
- “Por amor a la señorita Blandish”. *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*. Ed. Ramón Díaz Eterovic. Santiago, Mosquito Editores, 1994.
- “La cerveza de los hombres solos”. “Narrativa chilena actual”, *Revista Blanco Móvil*. Ed. Eduardo Mosches. México, 1994.
- “La cerveza de los hombres solos”. *Santiago – Montevideo. Primer vuelo. Antología binacional de cuentos*. Eds. Reinaldo Marchant y Alfredo Alzugarat. Montevideo: Editorial Medina Ltda., 1995.

- “Senkoviccev povratak” (“El regreso de Senkoviccev”). *Literatura croata en la diáspora. Revista Republika*. Ed. Ante Zemljar. Zagreb, Croacia, 1995.
- “Bastaría con abrazarse y sonreír”. *Bajo techo. Antología de cuentos chilenos contemporáneos*. Ed. Ana María del Río. Santiago. Edición del Ministerio de Vivienda y Urbanismo de Chile, 1995.
- “La cerveza de los hombres solos”. *Cuento chileno contemporáneo*. Ed. Poli Délano. México: Universidad Autónoma de México, 1996.
- “El gordo de los boleros”. *Relatos y resacas*. Ed. Mariano Aguirre. Santiago: Editorial Planeta, 1997.
- “Sdruge Strane Urata” (“Al otro lado de la puerta”). “Muestra de literatura chilena de origen croata”. *Revista Forum 7-8*. Ed. Jerko Ljubetic. Zagreb, Croacia, 1997.
- “El regreso”. *I racconti piu brevi del Cile*. Editor Franklin Quevedo. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, 1997.
- “Aficiones ocultas”. *El crimen de escribir*. Ed. Matías Rivas. Santiago: Editorial Planeta, 1998.
- “Mi padre peinaba a lo Gardel”. *Honrarás a tu padre*. Ed. Mariano Aguirre. Santiago: Editorial Planeta, 1998.
- “Ese viejo cuento de amar”. *El cuento hispanoamericano del siglo XX*. Ed. Fernando Burgos. España: Editorial Castalia: Madrid, 1998.
- “La cerveza de los hombres solos”. *Cuento chileno contemporáneo*. Eds. Poli Délano y Rafael Ramírez Heredia. Santiago: Editorial Fondo de Cultura, 1998.
- “El minuto feliz de Largo Viñuelas”. *Cuentos Chilenos Contemporáneos 2000*. Santiago: Editorial LOM, 2001.
- “La última aventura”. *Cuentos del Mar*. España: Ediciones B, 2001. También en: *Storie de Mare*. Italia: Ugo Guanda, 2002.
- “El “niño Dios” de Queilén”. *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. Editores Lucía López Coll y Leonardo Padura. Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2001. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2002.
- “Ese viejo cuento de amar”. *Cuentos de la Tercera Orilla*. Uruguay: Banda Oriental, 2002.

E) Poemas en antologías

- “Los barcos de madera” y “Cementerio de Punta Arenas”. *Poesía magallánica*. Tomo I. Eds. Marino Muñoz y Silvestre Fugellie. Punta Arenas: Edición de la Sociedad de Escritores de Magallanes, 1981.
- “La infancia es la única flor que perdura”. *This Same Sky. A Collection of Poems from Around the World*. Ed. Noami Shihab Nye. Nueva York: MacMillan Publishing Company, 1992.
- “¿Dónde está la nieve pura?”. *Geografía poética de Chile. Magallanes*. Eds. Juan Camilo y Mario Salazar. Santiago: Edición de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1994.
- “El mundial del 62”, “Los pasos en la nieve” (y otros). *Antología insurgente. La nueva poesía magallánica*. Eds. Pavel Oyarzún y Juan Magal. Punta Arenas: Talleres Ateli, 1997.

F) Edición de antologías a cargo de Ramón Díaz Eterovic

- Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*. (En colaboración con Diego Muñoz Valenzuela). Santiago: Editorial Sinfronteras, 1986.
- La joven narrativa chilena*. (En colaboración con Diego Muñoz Valenzuela). Ecuador: Cuadernos del Guayas, 1989.
- Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena*. (En colaboración con Diego Muñoz Valenzuela). Santiago: Mosquito Editores, 1992.
- Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago: Mosquito Editores, 1994.
- Rolando Cárdenas: Obra completa*. Primera edición: Santiago: Editorial La Gota Pura, 1994. Segunda edición: Punta Arena: Corporación Cultural Sur del Sur e Ilustre Municipalidad de Punta Arena, 2001.
- Vagabundo de la nada. Poetas y escritores en el Bar Unión*. Santiago: Editorial La Calabaza del Diablo, 2002.

G) Guiones de cine y televisión

- Celos que matan*, serie de TV *Los enredos de Sussi* de Gonzalo Justiniano. Santiago: Televisión Nacional de Chile, 1998.
- Un extraño contrato de amor*, serie de TV *Las historias de Sussi* de Gonzalo Justiniano. Santiago: Televisión Nacional de Chile, 1998.
- Tuve un sueño contigo* (co-autor), película de Gonzalo Justiniano. Santiago, 1999.

H) Guión de comics

- Muchacho sin ocupación*. Revista *Trauco* 31. Santiago, diciembre de 1990.

2. Sobre la obra de Ramón Díaz Eterovic (selección en orden alfabético según el nombre del autor)

A) Artículos y reseñas

- Anónimo. "Premian a Díaz Eterovic". *Punto Final* (16 – 29 de junio de 2000): 19.
- Aguilar, Milton. Reseña de *Los siete hijos de Simenon*. Boletín *LOMway* (abril-mayo, 2000): 12.
- Aguirre, Mariano. "Ciudad triste". Reseña de *La ciudad está triste*. *La Época* [Santiago] 6 de noviembre de 1987: 24.
- . "Heredia más solitario que nunca". Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *La Nación* [Santiago] 31 de octubre de 1993: 30.
- Aspirúa, Javier. "Heredia vuelve a la carga". Reseña de *Los siete hijos de Simenon*. *Las Últimas Noticias* [Santiago] 30 de abril de 2000: 38.
- Avaria, Antonio. "Viboras en Santiago". Reseña de *Ángeles y solitarios*. "Revista de Libros", *El Mercurio* [Santiago] 14 de julio de 1996: 2.
- Barros, Pía. Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *Apsi* 474 (18 de abril al 1 de mayo de 1994): 37.

- B., G. "Misterio con tiros y papes". Reseña de *La ciudad está triste*. *Hoy* 535 (19 de octubre de 1987): 59.
- C. G., J. "El chileno Díaz Eterovic gana II Premio de Novela 'Las Dos Orillas'". *La Nueva España* [Guijón, España] 27 de mayo de 2000: 50.
- Calderón, Alfonso. "Historias de tiempos oscuros". Reseña de *La ciudad está triste*". *Apsi* 227 (23 al 29 de noviembre de 1987): 3.
- Délano, Poli. "Un novelista 'negro' para Chile". *La Nación* [Santiago] 30 de octubre de 1993: 39.
- _____. "Detective Heredia se gana un premio". *La Nación* [Santiago] 18 de noviembre de 1995: 3.
- _____. "Díaz Eterovic en la narrativa chilena actual". *Punto Final* digital (30 de mayo de 1997) <<http://www.puntofina.cl>>.
- _____. "Las aventuras del detective Heredia". *Punto Final* (agosto de 1999): 18.
- Espinosa, Patricia. "Santiago de noche". Reseña de *Ángeles y solitarios*. "Literatura y Libros", *La Época* [Santiago] 11 de febrero de 1996: 4.
- _____. "Trasfondo de la novela negra". Reseña de *Los siete hijos de Simenon*". *Rocinante* 20 (junio de 2000): 18.
- Franken Kurzen, Clemens. "Ramón Díaz Eterovic como representante de la novela negra chilena". *Revista Signos*, vol. XXXIII, N° 48. Universidad Católica de Valparaíso, Chile (S/F).
- García-Corales, Guillermo. Reseña de *Solo en la oscuridad*. *Pluma y Pincel* 156 (febrero de 1993): 35.
- _____. "La poética del desencanto en la novela chilena de los noventa: el caso de Ramón Díaz Eterovic". *Pluma y Pincel* 175 (septiembre de 1996): 42-44.
- _____. "Nostalgia y melancolía en la novela detectivesca del Chile de los noventa". *Revista Iberoamericana* LXV.186 (enero-marzo, 1999): 81-87.
- Gómez, Andrés. "Brillante novela negra". Reseña de *Ángeles y solitarios*. *La Tercera* [Santiago] 16 de febrero de 1996: 16.
- Guerrero, Eduardo. "Un cultor del género policial: Heredia, por siempre". Reseña de *Ángeles y solitarios*. *La Segunda* [Santiago] 9 de febrero de 1996: 51.

- Herrera, Marco. "Ramón Díaz Eterovic: 'Me molesta que se diga que ya no soy poeta porque escribo novelas'". *El Mercurio* [Santiago] 14 de julio de 1995: B 9.
- Jorquera, Carlos. "Solo en la oscuridad". Reseña de *Solo en la oscuridad*. *Las Últimas Noticias* [Santiago] 3 de octubre de 1992: 31.
- Larrain, Ana María. "Un cultor del género policial". Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. "Revista de Libros", *El Mercurio* [Santiago] 30 de enero de 1994: 5.
- Lira, Sonia. "El sospechoso de siempre". *Qué Pasa* 1471 (19 de junio de 1999): 93-95.
- Maira, Luis Alberto. "Ramón Díaz Eterovic: 'Me interesa reflexionar sobre el poder'". *El Sur* [Concepción] 12 de noviembre de 1995: 6.
- Marks, Camilo. "Una generación encontrada". "Literatura y Libros", *La Época* [Santiago] 22 de marzo de 1992: 6-7.
- "Un antihéroe nativo". Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. "Literatura y Libros", *La Época* [Santiago] 10 de octubre de 1993: 6.
- "Heredia en el fin del mundo". Reseña de *Nunca enamores a un forastero*. *Qué Pasa* 1488 (16 de octubre de 1999): 86.
- "La ciudad negra". Reseña de *Los siete hijos de Simenon*. *Qué Pasa* 1518 (13 de mayo de 2000): 86.
- Mihovilovich, Juan. Reseña de *Solo en la oscuridad*. *Simpson Siete* (julio de 1993): 2.
- Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *La Época* [Santiago] 22 de febrero de 1994: 11.
- Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *La Prensa Austral* [Punta Arenas] 25 de febrero de 1994: 3.
- "Ángeles y solitarios: La consolidación de Heredia". Reseña de *Ángeles y solitarios*. "Literatura y Libros", *La Época* [Santiago] 14 de enero de 1996: 3.
- Reseña de *Ángeles y solitarios*. *La Prensa Austral* [Punta Arenas] 8 de marzo de 1996: 3.
- Muñoz Lagos, Marino. "Vuelve el detective Heredia". Reseña de *Ángeles y solitarios*. *El Magallanes* [Punta Arenas] 21 de abril de 1996: 3.
- "Un narrador de Punta Arenas". Reseña de *Nunca enamores*

- a un forastero. *El Magallanes* [Punta Arenas] 29 de agosto de 1999: 3.
- “Un héroe que nos conmueve”. Reseña de *Los siete hijos de Simenon*. *El Magallanes* [Punta Arenas] 7 de mayo de 2000: 3.
- Muñoz Martineaux, Ronnie. Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *La Prensa Austral* [Punta Arenas] 1 de febrero de 1994: 2.
- Muñoz Valenzuela, Diego. Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *Pluma y Pincel* 169 (1994): 28.
- Novoa, Marcelo. “Detectives privados S. A.” *El Mercurio* [Valparaíso] 27 de abril de 1994: 36.
- Oses, Darío. “Novela en negro tricolor”. Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *Reseña* 15 (1994): 17.
- Pino, Mirian. “El género policial chileno argentino de los 80” en Mirian Pino (coord.), *Relatos del Sur. Ensayos críticos sobre narrativas latinoamericanas (1970-1990)*. Córdoba, Argentina: Editorial Comunicarte, 1999: 75-89.
- Pinos Fuentes, Jaime. Reseña de *Nunca enamores a un forastero*. *La Calabaza del Diablo* 4 (julio de 1999): 25.
- Poblete Varas, Hernán. “Otra de Heredia”. Reseña de *Nunca enamores a un forastero*. “Revista de Libros”, *El Mercurio* [Santiago] 18 de septiembre de 1999: 3.
- Promis, José. “Reencuentro con Heredia”. Reseña de *Ángeles y solitarios*. *Hoy* 964 (15 al 21 de enero de 1996): 70.
- “Heredia nuevamente”. Reseña de *Los siete hijos de Simenon*. “Revista de Libros”, *El Mercurio* [Santiago] 27 de mayo de 2000: 3.
- Rivas, Ramiro. Reseña de *La ciudad está triste*. *Fortín Mapocho* [Santiago] 6 de marzo de 1988: 7.
- “Un duro que cita a Rilke”. Reseña de *Solo en la oscuridad*. *La Época* [Santiago] 27 de septiembre de 1992: 3.
- Rivera, Roberto. “Ese viejo cuento de amar”. Reseña de *Ese viejo cuento de amar*. *Las Últimas Noticias* [Santiago] 11 de junio de 1991: 31.
- Rodríguez, M. “Detectives chilenos visitan la novela policial”. Reseña de *Solo en la oscuridad*. *Apsi* 435 (octubre de 1992): 35.

- Rojas, Wellington. "Ramón Díaz Eterovic: *La ciudad está triste*". Reseña sobre *La ciudad está triste*. *La Tribuna* [Los Ángeles] 6 de noviembre de 1987: 2.
- "Los últimos cuentos de Ramón Díaz Eterovic". Reseña de *Ese viejo cuento de amar*. *La Tribuna* [Los Ángeles] 3 de junio de 1991: 4.
- "Heredia vuelvé a las andadas". Reseña de *Solo en la oscuridad*. *La Tribuna* [Los Ángeles] 19 de febrero de 1993: 3.
- "La tercera aventura de Heredia". Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. "Suplemento Cultural", *El Diario de Aysén* [Coyhaique] 7 de febrero de 1994: 3.
- Schilling, Mario Tomás. "Baretta criolla". Reseña de *La ciudad está triste*. *El Mercurio* [Valparaíso] 23 de diciembre de 1989: 10.
- Sutherland, Juan Pablo. "Una novela de los vivos y los muertos". Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. *Simpson Siete* (segundo semestre de 1994): 203-206.
- Valdivieso, Jaime. "Novelas negras de Díaz Eterovic. Heredia ataca de nuevo". *Punto Final* (octubre de 1993): 20.

B) Entrevistas con Ramón Díaz Eterovic

- Agencias. "Salón Iberoamericano del Libro premia a Ramón Díaz". *La Tercera* [Santiago] 27 de mayo de 2000: 52.
- Abasolo, Jorge. "Existen prejuicios hacia la novela policial". *El Magallanes* [Punta Arenas] 25 de febrero de 1996: 2.
- Andonie, Carolina. "Crecer junto al personaje". *El Mercurio* [Santiago] 6 de marzo de 1997: C 7.
- Berger, Beatriz. "Ramón Díaz Eterovic: 'El detective Heredia es mi alter ego'". "Revista de Libros", *El Mercurio* [Santiago] 30 de enero de 1994: 1, 4 y 5.
- Berger, Beatriz. "Mis personajes habitan la marginalidad". "Revista de Libros", *El Mercurio* [Santiago] 14 de julio de 1996: 3.
- Bruno, Martín. "Soledad, la otra violencia". *Punto Final* (marzo de 1992): 17.
- Castelli, Renato. "Premian en España a Díaz Eterovic". *Las Últimas Noticias* [Santiago] 27 de mayo de 2000: 43.

- Ferreira, Carolina. "Heredia es más real que yo", "Suplemento Mirada Cultural", *La Nación* [Santiago] 18 de junio de 2000: 12-13.
- G. H., J. "Heredia, un duro en Chile". *Las Últimas Noticias* [Santiago] 25 de diciembre de 1988: 12.
- García-Corales, Guillermo. "Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic". *Pluma y Pincel* 158 (mayo de 1993): 38-39.
- _____. "Ramón Díaz Eterovic: reflexiones sobre la narrativa chilena de los noventa". *Confluencia. Revista Hispánica de Literatura* 10.2 (Spring 1995): 190-5.
- _____. "Entrevista con Ramón Díaz Eterovic. *Literatura Chilena en Internet* (marzo 1999) <<http://www.Escritores.cl>>.
- _____. "Ramón Díaz Eterovic". *Hispanamérica. Revista de Literatura* 88 (abril 2001): 57-65.
- Gutiérrez Infante, Luis. "La única certeza que tengo es la necesidad de escribir". *Jóvenes narradores chilenos*. Santiago: Red Internacional del Libro, 1992: 64-67.
- Haltenhoff, William. "La más osada de sus obras". *La Nación* [Santiago] 24 de noviembre de 1995: 46.
- Jösch, Melanie. "Díaz Eterovic husmea en el negocio ecológico". *La Tercera* [Santiago] 25 de marzo de 2000: 44.
- _____. "La resistencia de un nostálgico". *Rocinante* 21 (julio de 2000): 22-23.
- Lira, Sonia. "La violencia es hoy más subterránea". *La Época* [Santiago] 13 de 1997: 33.
- Montes, Eva. "*Los siete hijos de Simenon* proporciona al chileno Ramón Díaz Eterovic el premio 'Las Dos Orillas'". *El Comercio* [Gijón, España] 27 de mayo de 2000: 76.
- Nikiforos, Willy. "Pensar sobre la realidad narrativa". *La Nación* [Santiago] 23 de noviembre de 1993: 36.
- Nuñez, Gonzalo. "*Ángeles y solitarios* en un mundo adverso". *La Época* [Santiago] 1 de diciembre de 1995: 18 19.
- Pinos Fuentes, Jaime. "Mirando a través de la venta empañada". *La Calabaza del Diablo* 4 (julio de 1999): 26-29.
- Rivera, Angélica. "En los misterios de Heredia". *Las Últimas Noticias* [Santiago] 9 de mayo de 1996: 35.
- Vallina, C. "Chile tiene heridas abiertas". *La Voz de Asturias* [Gijón, España] 27 de mayo de 2000: 17.

- Villegas, Sergio. "La pluma justiciera". *Punto Final* (mayo de 2000): 20-21.
- Zúñiga, Alejandra. "Intento rescatar Punta Arenas con la inevitable distorsión de la nostalgia". *El Magallanes* [Punta Arenas] 22 de agosto de 1999: 40.
- _____. "Escribir implica contención y locura". *El Magallanes* [Punta Arenas] 30 de abril de 2000: 22-23.

3. Obras citadas en el presente estudio

- Aguirre, Mariano. "Ciudad triste". Reseña de *La ciudad está triste*. *La Época* [Santiago] 6 de noviembre de 1987: 24.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Rosario, Argentina: Editorial Beatriz Viterbo, 1992.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Ainsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Montevideo: Nordan-Comunidad, 1990.
- Balibrea-Enríquez, M. Paz. "Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano". *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 12.1 (1996): 38-56.
- Bajtín, Mijail y P. Medvedev. *The Formal Method*. Harvard University Press, 1985.
- Benjamín, Walter. *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- _____. "Flâneur" en *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. España: Taurus 1987: 49-83.
- _____. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1991.
- Berger, Beatriz. "Ramón Díaz Eterovic: 'El detective Heredia es mi alter ego'". "Revista de Libros", *El Mercurio* [Santiago] 30 de enero de 1994: 1, 4 y 5.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. España: Editorial Anagrama, 1995.

- Brunner, José Joaquín. *La cultura en una sociedad autoritaria*. Santiago de Chile: FLACSO, SCL/010879/083.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Coma, Javier. *La novela negra*. Barcelona: Ediciones 2001, 1980.
- Cottet, Cristián. "Los siete hijos de Simenon de Ramón Díaz Eterovic". *Literatura Chilena en Internet*. Septiembre de 2000 <<http://www.Escritores.cl>>.
- Cuadros, Ricardo. "Crítica literaria y fin de siglo. La novela chilena de Rodrigo Cánovas" <<http://www.mav.cl/critica/canovas.html>>.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Canadá: Houghton Mifflin Company, 1984.
- Délano, Poli. Contratapa de *La ciudad está triste* de Ramón Díaz Eterovic.
- "Un novelista 'negro' para Chile". *La Nación* [Santiago] 30 de octubre de 1993: 39.
- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. Santiago: Editorial Sinfronteras, 1987.
- *Solo en la oscuridad*. Buenos Aires: Editorial Torres Agüero Editor, 1992.
- *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago: Editorial Planeta, 1993.
- *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*. Santiago: Mosquito Editores, 1994.
- *Ángeles y solitarios*. Santiago: Editorial Planeta, 1995.
- "La novela policial en Chile. *Ángeles y Solitarios*." *Punto Final* (diciembre de 1995): 18.
- "El escritor y las contradicciones políticas". Ponencia presentada en el "Encuentro Internacional de Escritores, Monterrey 1998". Inédita.
- "La frontera de los géneros: una mirada a la narrativa policial en Chile". *Literatura chilena en Internet*, junio de 1999 <<http://www.Escritores.cl>>.

- *Nunca enamores a un forastero*. Santiago: Editorial La Calabaza del Diablo, 1999.
- *Los siete hijos de Simenon*. Santiago, Editorial LOM, 2000.
- Dreyfus, Hubert L. y Paul Rabinow, eds. *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Epple, Juan Armando. "Leonardo Padura Fuentes". *Hispanamérica Revista de Literatura* 24.71 (agosto de 1995): 49-66.
- Espinosa, Patricia. "Santiago de noche." *La Época*, "Suplemento de Literatura y Libros" [Santiago] 11 de febrero de 1996: 4.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo XXI, 1987.
- Franco, Jean. "Género y sexo en la transición hacia la modernidad". *Revista Nomadías*. Año 1, N° 1 (diciembre de 1996): 36-65.
- García-Corales, Guillermo. "Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic". *Pluma y Pincel* 158 (mayo de 1993): 38-39.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Editorial Grijalbo, 1995.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro I*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- Higuero, Francisco Javier. "Aproximaciones al ámbito de la razón dialógica en *Desde la perplejidad* de Javier Muguerza" *Revista Alfa de la Asociación Andaluza de Filosofía* Año 1 No 3 <<http://aafi.filosofia.net/alfa/alfa4c.htm>> (julio-diciembre de 1999).
- Jameson, Fredric. "Utopías de la postmodernidad". *Revista Confibes* Año 1, N° 1 (1995): 23-29.
- Jocelyn-Holtz, Alfredo. *El Chile perplejo. Del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago de Chile: Planeta Chilena, 1998.
- Jösch, Melanie. "Díaz Eterovic husmea en el negocio ecológico". *La Tercera* [Santiago] 25 de marzo de 2000: 44.
- Kennedy, X. J. y Dana Gioia, eds. *An Introduction to Fiction*. New York: Logman, 1999.
- Kristeva, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia U P, 1989.

- Kumar, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 1996.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1997.
- Lytard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Argentina: Red Editorial Iberoamericana, 1995.
- MacShane, Frank, ed. *Selected Letters of Raymond Chandler*. New York: Columbia U P, 1981.
- Mancini, Adriana, ed. *Walter Benjamín. Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi, 1992.
- Marks, Camilo. "Una generación encontrada". "Literatura y Libros", *La Época* [Santiago] 22 de marzo de 1992: 6-7.
- _____. "Un antihéroe nativo". Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*. "Literatura y Libros", *La Época* [Santiago] 10 de octubre de 1993: 6.
- _____. "Heredia en el fin del mundo". Reseña de *Nunca enamores a un forastero*. *Qué Pasa* 1488 (16 de octubre de 1999): 86.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Siglo F. C. E., 1998.
- Mihovilovich, Juan. "Reseña de *Nadie sabe más que los muertos*". *La Época* [Santiago] 22 de febrero de 1994: 11.
- _____. "*Ángeles y solitarios*: La consolidación de Heredia". *La Época*, "Suplemento de Literatura y Libros" [Santiago] 14 de enero de 1996: 3.
- _____. Millares Selena y Alberto Madrid. "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto". *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 482-3 (agosto-septiembre de 1990): 113-122.
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS Ediciones, 1997.
- Murena, Héctor A. *La metáfora y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.
- Olivárez, Carlos, ed. *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 1997.
- Parra, Marco Antonio de la. *La mala memoria. Historia perso-*

- nal de Chile contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 1997.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica. Revista de Literatura* 84 (1999): 37-50.
- Paulinelli, María. *La problemática del género policial en la novela de José P. Feinmann Los últimos días de la víctima*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba, 1982. Manuscrito inédito.
- Poster, Mark. *Political Theory and Poststructuralism. In Search of a Context*. Ithaca and London: Cornell U P, 1989.
- Promis, José. "Rencuentro con Heredia". Reseña de *Ángeles y solitarios*. *Hoy* 964 (15 al 21 de enero de 1996): 70.
- Ramírez Medina, Ángel. "El pensamiento trágico de Albert Camus". *Revista Alfa de la Asociación Andaluza de Filosofía* Año I No 3 <<http://aafi.filosofia.net/alfa/alfa4c.htm>> (julio-diciembre de 1999).
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. España: Anthropos, 1997.
- Rosa, Nicolás. *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- "Cuerpo/cuerpos. Hacia una gramática social de los cuerpos". *Revista de Letras* N° 6 (1999): 5-14.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, Legitimidad, ciudadanía*. Chile: Editorial LOM, 1999.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Editorial Planeta, 1981.
- "Panorama internacional de la novela negra." *Quimera* Vol. 79-80 (1988): 50-53.
- Vidal, Hernán. *Política cultural de la memoria histórica*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1997.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. España: Editorial Península/Biblos, 1997.
- Zúñiga, Alejandra. "Escribir implica contención y locura". *El Magallanes* [Punta Arenas] 30 de abril de 2000: 22-23.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje, sociedad. 1973-1983*. Santiago de Chile: CENECA, 1988.

4. Obras consultadas

- AAVV. *Los héroes difíciles. Literatura policial en La Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1991.
- AAVV: *Teoría literaria*. México: Editorial Siglo XXI, 1993
- Angenot, Marc. "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social". *Revista de Crítica y Teoría Literaria* (1986): 10-11.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Balderston, Daniel, coord. *Ficción y política*. Buenos Aires: Editorial Alianza, 1987.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Editorial Siglo XXI, 1982.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Boileau-Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.
- Bourdieu, Pierre. *Problemas del estructuralismo*. México: Editorial Siglo XXI, 1967.
- *El sentido práctico*. París: Editorial Meneu, 1987.
- *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Taurus, 1988
- Cociña, Carlos. *Tendencias literarias emergentes*. Santiago de Chile: CENECA, 1983.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.
- Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.
- Cortínez, Verónica. *Albricia: La novela chilena de fin de siglo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Del Campo, Julio y Martín Labastida, coords. *Dictaduras y dictadores*. México: Editorial UNAM, 1986.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978.
- Díaz, César E. *La novela policiaca*. Barcelona: Ediciones Acervo, 1973.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. España: Editorial La Piqueta, 1979.

- ___ *El orden del discurso*. España: Editorial Tusquets, 1987.
- Gubern, Román, ed. *La novela criminal*. Barcelona Tusquets Editor, 1970.
- Gallardo, Helio. *Actores y procesos políticos latinoamericanos*. Costa Rica: Editorial. Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1989.
- Giardinelli, Mempo. *Luna caliente*. Buenos Aires: Editorial Letra Buena, 1992.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.
- Jofré, José Manuel. *La novela chilena 1974-1984*. Santiago de Chile: CENECA, 1985.
- Kristeva, Julia. *Revolución del lenguaje poético*. Francia: Editorial Scuil, 1974.
- ___ *El texto de la novela*. España Editorial Lumen, 1981.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Trad. Norberto Smilg. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1993.
- Lafforgue, Jorge: "Narrativa policial en la Argentina". *Graffiti* 14, A II (1991): 59-83.
- Levrero, Mario: *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Montevideo: Editorial Arca, 1992.
- Link, Daniel, coord. *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Argentina: Editorial La Marca, 1992.
- Navasal, José M., cd. *Antología de cuentos policiales*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1974.
- Navas Ruiz, Ricardo. *Literatura y compromiso*. San Pablo: Editorial Universidad de San Pablo, 1963.
- Osses, Mario. "Nosotros, los finiseculares". *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483 (1990): 137-48.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- Pino, Mirian. "La narrativa chilena de la década del '70 y '80 y su inserción en la literatura latinoamericana". En Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1999: 145-179.

- Pizarro, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Argentina: Editorial Centro Editorial de América Latina, 1984.
- *De ostras y caníbales. Ensayos de cultura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 1994.
- Rama, Ángel. *La transculturación narrativa*. México: Editorial Siglo XXI, 1982.
- *Ciudad letrada*. Uruguay: Editorial Arca, 1984
- *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México, Veracruz: Editorial Universidad Veracruzana, 1986.
- *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Uruguay: Editorial Arca, 1995.
- Roca, Gustavo. *Las dictaduras militares del cono sur*. Córdoba: Editorial El Cid, 1984.
- Rosa, Nicolás. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- Simpson, Amelia S. *Detective Fiction From Latin America*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, Inc., 1990.
- Subercaseaux, Bernardo. *Notas sobre autoritarismo y lectura en Chile*. Santiago de Chile: CENECA, 1984.
- Todorov, Tzvetan. *Genders in Discourse*. Trad. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge U P, 1990.
- Vidal, Hernán, ed. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota. Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1985.
- *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1994.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial F. C. E., 1998.
- Yates, Donald: *El cuento policial latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1964.

* Una versión preliminar de este apartado apareció en *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* Vol.31, N° 1.



PODER Y CRIMEN EN LA NARRATIVA CHILFNA CONTEMPORÁNEA

LAS NOVELAS DE HEREDIA

fue impreso en los talleres gráficos
de MOSQUITO Comunicaciones Ltda,
Miguel León Prado 182, Santiago de Chile
Fono/Fax: 5565508

e mail: mosquito@netexpress.cl
en el mes de agosto del año 2002
Se imprimieron 1.000 ejemplares.

Interiores en papel Bio Bio
Portada en cartulina reverso blanco 220 grms.

En la producción participaron:
Guillermo García-Corales y Mirian Pino, autores
Cristian Cottet, dirección editorial
Juan Loyola y Claudio Beltrán, prensistas
Jorge Portilla, diseño interior y portada
Magda Cottet, secretaria
Miguel Parra, encuadernación
Rimundo Cottet, fotomecánica
Julio Sasmay, relaciones internacionales
Alexis Godoy, administración y ventas.

OTRAS OBRAS DE LA COLECCIÓN

Biblioteca setenta&3

**EDGARDO ENRÍQUEZ FRÖDDEN:
TESTIMONIO DE UN DESTIERRO**
(Jorge Gilbert Ceballos; 220 pp)

F. P. M. R.
EL TABÚ DEL CONFLICTO ARMADO EN CHILE
(Hernán Vidal; 272 pp)

**ENTRE LENIN Y LENNON:
LA MILITANCIA JUVENIL DE LOS AÑOS 60**
(Sergio Martínez; 124 pp)

**EL ARTE DE RECORDAR:
ENSAYOS SOBRE LA MEMORIA CULTURAL EN CHILE**
(Juan Armando Epple; 220)

CAMPOS DE CONCENTRACION: CHILE 1973-1976
(Juan del Valle; 164 pp)

**DAR LA VIDA POR LA VIDA: AGRUPACIÓN CHILENA DE
FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS**
(Hernán Vidal; 140 pp)

**LA BÚSQUEDA INTERMINABLE: DIARIO DE UN EXILIADO
POLÍTICO CHILENO EN SUECIA**
(Enrique Pérez; 508 pp)

POLÍTICA CULTURAL DE LA MEMORIA HISTÓRICA
(Hernán Vidal; 360 pp)

**BREVÍSIMA RELACIÓN: NUEVA ANTOLOGIA
DEL MICROCUENTO HISPANOAMERICANO**

(Juan Armando Epple; 236 pp)

LOS PARTIDOS, LOS SINDICATOS Y CLOTARIO BLEST

(Miguel Silva; 448 pp)

CHILE: POÉTICA DE LA TORTURA POLÍTICA

(Hernán Vidal; 328 pp)

ACTAS DE PALO ALTO.

LA OBRA LITERARIA DE FERNANDO ALEGRÍA

(Juan Armando Epple; 128 pp)

**TRES ARGUMENTACIONES POSTMODERNISTAS
EN CHILE**

(Hernán Vidal; 160 pp)

SECUESTRO EN MENDOZA

**LA OPERACIÓN CÓNDOR TRAS UN SOCIALISTA
SANBERNARDINO**

(Héctor Fuentes; 232 pp)

**EL MOVIMIENTO CONTRA LA TORTURA SEBASTIÁN
ACEVEDO. DERECHOS HUMANOS Y LA PRODUCCIÓN DE
SÍMBOLOS NACIONALES BAJO EL FASCISMO CHILENO**

(Hernán Vidal; 572 pp)

**LA VISIONARIA HAZAÑA DEL MARINO CHILENO
POLICARPO TORO HURTADO. UNA DEUDA OLVIDADA**

(Milo Sepúlveda; 120 pp)



Mirian Pino

(Argentina, 1960) Licenciada y Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Profesora Adjunta a cargo de la cátedra de Literatura Hispanoamericana II, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, e integrante del Consejo de Investigaciones de Ciencia y Técnica y de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de dicha universidad.

Ha Publicado:

Estudios en revistas especializadas de Chile, Argentina y Estados Unidos. Compiladora y coautora de *Centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001), junto con Fernando Reati. Coordinadora de *Relatos del sur. Ensayos críticos sobre narrativas latinoamericanas [1970-1990]* (1999).

A principios de este siglo es fácil reconocer la importante posición de Ramón Díaz Eterovic en el panorama de las letras chilenas. Connotados críticos nacionales tales como Mariano Aguirre, Rodrigo Cánovas, Juan Armando Epple, Patricia Espinosa, Camilo Marks y José Promis han dejado constancia escrita de dicha aseveración. Las ficciones neopolicíacas que discutiremos forman parte del campo creativo de Díaz Eterovic que además abarca otras vertientes novelísticas junto al cuento y la poesía. Por lo tanto, al realizar un estudio en profundidad de los textos narrativos anotados, este libro ofrece algunas pautas analíticas para estudiar distintas producciones literarias del autor. Asimismo, entrega elementos para examinar una porción relevante de novelas nacionales aparecidas desde mediados del período autoritario chileno hasta el año décimo segundo de la reconstitución democrática. Nos referimos especialmente a relatos en los cuales se observan variados elementos provenientes del género policial. Nuestro estudio forma parte del interés por considerar críticamente la amplia y heterogénea labor creativa que desde mediados de los 80 y en particular durante la década de los 90 ha desarrollado esta promoción de escritores. Los esfuerzos realizados al respecto tienden por lo general a configurar una visión panorámica de este quehacer literario.