

**Delito y huellas de la dictadura chilena en el espacio urbano de Santiago: una  
investigación de la caracterización y las funciones del medio ambiente en las novelas  
neopoliciales de Ramón Díaz Eterovic**

by

Shalisa M. Collins

---

Copyright © Shalisa M. Collins 2005

A Dissertation Submitted to the Faculty of the  
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements  
For the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY  
WITH A MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College  
THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2005

UMI Number: 3177528

Copyright 2005 by  
Collins, Shalisa M.

All rights reserved.

### INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

**UMI**<sup>®</sup>

---

UMI Microform 3177528

Copyright 2005 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

The University of Arizona ®  
Graduate College

As members of the Final Examination Committee, we certify that we have read the  
dissertation prepared by Shalisa M. Collins

entitled Delito y huellas de la dictadura chilena en el espacio  
urbano de Santiago: una investigación de la caracterización  
y las funciones del medio ambiente en las novelas neopoliciales  
de Ramón Díaz Eterovic

and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the

Degree of Doctor of Philosophy

José Promis 4/14/05

\_\_\_\_\_  
date

Malcolm A. Compitello 4/14/05

\_\_\_\_\_  
date

Charles M. Tatum 4/14/05

\_\_\_\_\_  
date

\_\_\_\_\_  
date

\_\_\_\_\_  
date

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the  
candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and  
recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

José Promis 4/14/05

\_\_\_\_\_  
date


Dissertation Director: José Promis

## STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgement of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

Signed:

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Paul M. Cell", written over a horizontal line.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todos los miembros de mi comité de disertación—Dr. José Promis, Dr. Malcolm Compitello y Dr. Charles Tatum—sus sugerencias y observaciones. Quisiera agradecer especialmente a mi director, Dr. José Promis, que me sugirió el tema en primer lugar hace varios años atrás y con quien comparto un especial interés en las novelas de detectives. Gracias por presentarme las novelas de Ramón Díaz Eterovic y por facilitar mi encuentro con él en Chile. Yo sé que escribir esta tesis ha sido posible en gran parte por las herramientas analíticas que he adquirido al tomar sus clases, por la excelente dirección que me ha aportado a lo largo del proceso de escribir y las incontables horas que ha dedicado a la lectura y relectura de mis capítulos. Yo le debo toda mi gratitud. Finalmente, esta sección de agradecimientos quedaría incompleta sin mencionar la contribución del autor que enfoco en estas páginas—Ramón Díaz Eterovic. Gracias por llevarme a conocer el barrio de Heredia, por contestar todas mis preguntas, por facilitarme materiales y por leer y comentar cada uno de mis capítulos.

## DEDICATION

This thesis is dedicated to my husband, Andrew, for his continual encouragement when I needed an emotional boost and his support and understanding for the time I had to lock myself away and write. And to our daughter, Elena. Though she hasn't yet made her way into this world, her little kicks, punches and squirms have been my constant companion through the writing of my last few chapters and have reminded me many times what is most important in life. Andrew and Elena, you two are my world and I love you with all my heart.

## INDICE

LISTA DE ILUSTRACIONES.....	8
RESUMEN (ABSTRACT).....	9
CAPITULO I	
Introducción histórica y teórica.....	10
1.1 La ficción detectivesca en su contexto histórico .....	10
1.2 La novela negra en Chile.....	19
1.3 El discurso detectivesco canónico .....	21
1.4 El discurso neopolicial .....	25
1.5 El espacio en el neopolicial .....	38
1.6 Notas – Capítulo 1 .....	56
CAPITULO II	
2.1 Descripción fisonómica e histórica de los referentes urbanos utilizados por Ramón Díaz Eterovic .....	59
2.2 Notas – Capítulo 2 .....	93
CAPITULO III	
La configuración del espacio .....	94
3.1 El punto de vista del narrador.....	100
3.2 El imaginario del lector en la creación del espacio textual.....	113
3.3 La metamorfosis espacio y la función denunciadora.....	118
3.4 Las modalidades narrativas y descriptivas para caracterizar el espacio .....	124
3.5 La indeterminación del medio ambiente .....	128
3.6 La denuncia del gobierno .....	132
3.7 Conclusión .....	135
3.8 Notas – Capítulo 3 .....	137
CAPITULO IV	
El espacio como índice de la perduración de las estructuras políticas y sociales impuestas por la dictadura .....	139
4.1 Introducción.....	139
4.2 Desarrollo histórico que lleva al régimen militar .....	144
4.3 La metamorfosis de las estructuras de poder en el espacio ficticio .....	147
4.4 El neoliberalismo y el fetichismo cultural.....	156
4.5 La imposición del olvido y el rescate de la memoria .....	162
4.6 Conclusión .....	172
4.7 Notas – Capítulo 4 .....	174

INDICE - *Continuado*

CAPITULO V	
5.1 El espacio como agente de las alteraciones conductuales y de la destrucción de los individuos.....	177
5.2 Notas – Capítulo 5 .....	211
CONCLUSION.....	212
OBRAS CITADAS .....	222

## LISTA DE ILUSTRACIONES

FIGURA 2.1.....	61
FIGURA 2.2 .....	62
FIGURA 2.3 .....	63
FIGURA 2.4 .....	64
FIGURA 2.5 .....	66
FIGURA 2.6 .....	67
FIGURA 2.7 .....	69
FIGURA 2.8 .....	71
FIGURA 2.9 .....	76
FIGURA 2.10.....	78
FIGURA 2.11.....	79
FIGURA 2.12 .....	80
FIGURA 2.13 .....	81
FIGURA 2.14 .....	82
FIGURA 2.15 .....	84
FIGURA 2.16 .....	86
FIGURA 2.17 .....	88
FIGURA 2.18 .....	89

## ABSTRACT

The academic interest of this study is to determine the functions and uses of space in the detective novels of the Chilean author Ramón Díaz Eterovic. Díaz Eterovic's novels belong to the category of contemporary detective fiction in Latin America called *novela negra* or *neopolicial*, a literary form that borrows conventions from its predecessors but that modifies them according to the needs of the social context in which they are written. Little study has been done on the use of space in this type of narrative in spite of the fact that contrary to common practice among writers of classical detective fiction, authors of contemporary detective novels in Latin America privilege the development of space over other components of the text.

In the detective novels of Díaz Eterovic space functions as an index of abstract categories of meaning. I apply principally structuralist theories and theories on space and the role of memory, as well as some urban theory, to look at the mechanisms used by the narrator to convey an ideological message through the representation of his physical and social surroundings. Space functions critically, pointing to the period of the Pinochet military dictatorship (1973-1989) as the cause of social, economic, and environmental problems that plague the country both during the military regime and well into the post-dictatorial years. I also look at how the representation of space evolves as the series progresses and the content of the novels moves away from the referent of the dictatorship which informs them. Díaz Eterovic modifies the function of the detective novel to encompass not only a critical agenda but also as a means of preserving the collective memory of the recent past which is quickly being forgotten.

## CAPITULO I

### Introducción histórica y teórica

#### La ficción detectivesca en su contexto histórico

Edgar Allan Poe, el escritor norteamericano considerado por muchos el padre de la narrativa de detectives<sup>1</sup> o de misterio,<sup>2</sup> publica su primer relato de corte detectivesco, “The Murders in the Rue Morgue,” en 1841. Antes de 1845 publica cuatro relatos más que en su conjunto sientan las bases de la ficción detectivesca clásica o canónica.<sup>3</sup> Sus historias tendrán un impacto profundo en las futuras generaciones de escritores de relatos de detectives pero esto no sucede hasta casi finales del siglo XIX. Elliot L. Gilbert señala que las historias de Poe no llegan a despertar interés en los lectores de mitad del siglo XIX porque el mundo que presenta Poe, en el cual los principios de la razón pueden esclarecer cualquier misterio, parece impráctico y demasiado fuera de la realidad del momento. Dice Gilbert que:

[T]he fact that these stories took so long to influence the genre suggests that readers may have found Poe’s universe too abstract, too unhistorical to be entirely convincing. The world of everyday reality is, after all, one in which ratiocination seems to fail as often as it succeeds, one in which pure logic is often defeated by chance. (379)

Es la popularidad del famoso Sherlock Holmes, el detective de Arthur Conan Doyle que aparece por primera vez en 1887, lo que motiva a los lectores a interesarse por el detective creado por Poe, el francés C. Augusto Dupin, más de cuarenta años antes. Es precisamente por su popularidad que el detective de Conan Doyle es frecuentemente

reconocido como el arquetípico detective analítico, pese a que en Dupin opera y triunfa, casi medio siglo antes que en él, la capacidad para solucionar los misterios del crimen empleando la observación escudriñadora y las formas más puras y abstractas del raciocinio. Con los relatos de Holmes surge un nuevo aprecio por las historias de Poe e institucionaliza una categoría de ficción detectivesca que refleja la fuerte influencia de la ideología positivista de la época. Ésta afirma que mediante una cuidadosa investigación científica de evidencia empírica, se puede explicar cualquier fenómeno natural al igual que el comportamiento del ser humano. Esto se ve en el investigador criminal Dr. John Evelyn Thorndike, creado en 1907 por R. Austin Freeman que, como Holmes, emplea su gran capacidad para la ciencia de laboratorio en resolver misterios mediante el uso de tecnología avanzada (Gilbert 380). En general, estos detectives tienen absoluta confianza en sus habilidades para sacar acertadas conclusiones de la evidencia presentada. Sólo en escasas ocasiones se han debilitado los poderes deductivos de Holmes y éstas nunca llegan a ser narradas por Watson. En “The Five Orange Pips” Watson alude de paso a los casos en los cuales el famoso detective no tuvo éxito o su éxito no fue absoluto:

Some, too, have baffled his analytical skill, and would be, as narratives, beginnings without an ending, while others have been but partially cleared up, and have their explanations founded rather upon conjecture and surmise than on that absolute logical proof which was so dear to him. (102)

Es importante señalar que Holmes no es el primero que deja casos inconclusos o resueltos a medias. Durante las cuatro décadas que transcurren entre Poe y Conan Doyle la figura del detective que se presenta en la ficción de los exponentes más populares del

género, el francés Emile Gaboriau, Wilkie Collins y Charles Dickens, entre otros, anticipa al escéptico detective rudo de la novela negra<sup>4</sup> estadounidense de los años 20 y 30 y al detective de la novela negra contemporánea hispanoamericana que empieza a aparecer a finales de la década del 70, en el sentido que sólo son capaces de traer soluciones parciales a sus casos. Los autores de la mitad del período victoriano muestran la desconfianza de estos detectives hacia la capacidad deductiva y el triunfo del detective que “is frequently trivial in the face of the criminal’s victory” (Gilbert 377). Sostiene Gilbert: “the failure of the detectives in such novels makes, in part, a metaphysical point. In a universe ruled by the irrational force of chance, these stories seem to say, the power of human reason to solve mysteries is dramatically limited” (377). La duda e impotencia que siente el detective frente a la posibilidad de rectificar el mundo figura en la narrativa policial de *estilo duro*<sup>5</sup> durante la primera mitad del siglo XX, pero no va a llegar a su plenitud hasta con los investigadores hispanoamericanos contemporáneos, donde ni el poder de la razón, la ciencia, la justicia, ni ningún otro discurso legitimador es válido o capaz de ordenar un mundo que resiste todo ordenamiento pragmático.

A partir del estreno en 1911 de los detectives llamados el Padre Brown, de G. K. Chesterton, y el tío Abner de Melville Davisson Post, la popularidad del detective positivista se va eclipsando, aunque su presencia nunca desaparece por completo (Gilbert 381). Con ellos se inicia una nueva etapa de relato detectivesco en la que vuelve a surgir el pesimismo en el valor de la averiguación y el raciocinio, y se da lugar a la polémica metafísica, exenta en los relatos de Poe y Conan Doyle:

What Conan Doyle did only occasionally in his stories, however, Chesterton and Post did regularly in theirs, quite deliberately exploring the complex relationship between the sort of mysteries that can be solved through the application of human reason and the sort that cannot. (Gilbert 381)

A partir de Chesterton y Post la narrativa de detectives se transforma en un “instrument for examining serious philosophical questions” (Gilbert 381), un aspecto que luego influencia mucho a Borges. Un teólogo y autor de muchos tratados y ensayos teológicos, Chesterton modifica el relato detectivesco tradicional de Poe y Conan Doyle permitiendo que su detective, el Padre Brown, acuda no sólo a la lógica racional sino también a la mediación metafísica cuando la otra no da resultados. En “The Secret Garden” el Padre Brown, en un momento clave de la historia, llega a los límites de la lógica y acude a la intervención divina para poder juntar los últimos pedazos del rompecabezas de un doble homicidio:

‘Stop, stop, stop!’ he cried; ‘stop talking a minute for I see half. Will God give me strength? Will my brain make the one jump and see all? Heaven help me! I used to be fairly good at thinking.’ [...] He buried his head in his hands, and stood in a sort of rigid torture of thought or prayer [...]. When Father Brown’s hands fell they showed a face quite fresh and serious, like a child’s. (40-41)

Borges, gran admirador de Chesterton, se atiene estrictamente a los preceptos del relato policial clásico, como señala Elena Arenas Cruz en su excelente estudio “Borges y la literatura policial.” Es el casamiento armónico de la deducción lógica policial, en la línea de Poe, con el filosófico y psicológico que logra Chesterton en sus relatos lo que atrae tanto a Borges. Dice Arenas Cruz: “Chesterton, como Poe, establecía un perfecto

maridaje entre el horror fantástico y el razonamiento lógico, que es precisamente la cualidad que fascina al escritor argentino” (19).

De este momento en adelante las tendencias en la ficción de detectives empiezan a ir por diferentes lados. Por un lado se inaugura en Inglaterra la “Edad de oro” de la ficción de misterio en la tradición clásica—una literatura policial cuyo propósito fundamental es distraer al lector de lo cotidiano. Escritores como Agatha Christie, la cual en 1920 se inicia en el género de misterio con la introducción de su refinado detective Hércules Poirot, y otros cultores como Ellery Queen, Georges Simenon, G.K. Chesterton, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine y J.L. Borges, concuerdan que es imprescindible “[conceder] preeminencia al razonamiento intelectual por encima de las pruebas materiales” (Arenas Cruz 18). Éstos difieren algo, sin embargo, en lo que piensan que debe ser la función de la ficción detectivesca—un juego de diversión, exento de interés social; una investigación de tipo científico; de tipo psicológico. Consecuentemente, sus detectives varían también en las estrategias que emplean para llevar a cabo sus investigaciones.

No obstante, en sus historias y en sus ensayos teóricos sobre el género detectivesco,<sup>6</sup> estos escritores sientan las bases para la novela-problema, una forma policial cuyas rígidas normas exigen que en cada momento de la novela el lector deba tener los mismos datos que el detective de la novela para que se cree entre ellos un verdadero juego de ingenio. Establecen reglas específicas sobre la naturaleza del detective y el criminal, además de fijar las circunstancias posibles para el crimen y su resolución (Arenas Cruz 19). Señala Gilbert también que los escritores de la novela-

problema respetan el pacto que el género de misterio tiene con el lector: además de serle justo al facilitarle todas las pistas, hay que entretenerlo mediante un enigma que resolver (383).

A la vez que la ficción de misterio goza de su etapa de mayor popularidad, también se gestan relatos de suspenso y crimen que escapan a los límites de la novela-problema. El caso más notable es la narrativa *hard-boiled*—novela negra o novela de estilo duro<sup>7</sup> en español—que se cultiva en los EE.UU. en las décadas del 20 y 30 bajo el auspicio de la revista *pulp* “Black Mask” y cuyos principales exponentes son Dashiell Hammett y Raymond Chandler. El policial negro significa una ruptura con la novela detectivesca clásica, pero, no obstante, toma el elemento de la investigación de las formas clásicas y convierte el proceso de deducción abstracta en una forma de búsqueda, la cual saca al detective de los confines del “cuarto cerrado,” donde los clásicos racionalizaba sus casos, y lo transplanta a las peligrosas calles de la urbe moderna. El análisis racional y los experimentos científicos son desplazados por la intuición y la violencia como métodos más adecuados al nuevo medio.

El género negro es una forma literaria estrechamente ligada a condiciones socio-políticas y económicas muy particulares que propician su producción y divulgación. En los países donde se cultiva, éste ha surgido a causa de un móvil que cambia drásticamente el movimiento social. La novela negra surge primero en los EE.UU. a la par de una serie de condicionantes que de alguna forma ocasionan su nacimiento. Los estudiosos de la novela negra norteamericana siempre señalan varios antecedentes que explican el estallido de este género en el país. Persephone Braham señala que la producción de la

novela negra es una reacción al rápido crecimiento del crimen organizado, a la corrupción institucional y al desencanto de la forma detectivesca practicada en Inglaterra (“Violence” 159). Leopoldo Azancot identifica el surgimiento de la novela negra con la crisis del liberalismo norteamericano tras la clausura definitiva de la frontera americana—la cual simboliza la más alta expresión de libertad e individualismo frente al creciente poder del Estado—y con la crisis del sistema capitalista en 1929. En este año Dashiell Hammett publica su novela *Cosecha roja* coincidiendo con la época de la Gran Depresión y el cercano período de la ley Seca “con los destiladeros clandestinos, las speakeases (sic), Dillinger y Al Capone, los ‘sindicatos del crimen’ organizados como grandes empresas capitalistas con convenios de cartel y creación de trust” (Sebreli 53). Además, es preciso recordar que la publicación de esta novela ocurre siete años después del ascenso del fascismo en Europa. Cuando Hammett publica *Cosecha roja*, fundando el género “duro,” la sociedad norteamericana pasa por una etapa de grandes cambios y turbulencias sociales.

Desde España hasta Hispanoamérica, la novela negra empieza a ser una forma literaria atractiva a los escritores a raíz de la instalación o en el eclipse de la desintegración de sistemas políticos represivos. En España Manuel Vázquez Montalbán inaugura su serie detectivesca de Pepe Carvalho con *Tatuaje* en 1976, tras la muerte de Franco, la cual pone fin a más de tres décadas de autoritarismo y da comienzo al período democrático. Asimismo, las décadas del 60 y del 70 marcan una vuelta a las dictaduras por toda Hispanoamérica—Brasil 1964, Perú en 1968, Bolivia en 1971, Chile y Uruguay en 1973 y Argentina en 1976—y esta resurgencia de gobiernos despóticos que han

desplazado las formas de gobierno democráticas ha ocasionado la producción de literatura que de alguna forma u otra busca incorporar y representar esos gobiernos en el discurso literario. De acuerdo a Mirian Pino, en la literatura hispanoamericana los géneros “menores,” como la novela policial y la novela rosa,<sup>8</sup> han funcionado como un lente que enfoca y estudia la sociedad del momento. Ella considera que el género policial es quizás la más desarrollada de esta literatura (76).

El policial de estilo duro se ha consolidado para algunos autores como el instrumento privilegiado para enfrentar la situación de corrupción y violencia institucionales que se ha instalado en sus países a raíz del despotismo y de la modernización rápida. La forma de la novela negra ofrece elementos apropiados (el crimen, atmósferas opresivas y asfixiantes, personajes y medios marginales) para dar a conocer los problemas que sufren las sociedades subyugadas.<sup>9</sup> La novela negra surge en Hispanoamérica, entre otras razones, en un momento en que la noción de justicia es puesta en tela de juicio y son suprimidos los derechos constitucionales. En la realidad histórica los encargados de mantener orden y ejercer justicia buscan satisfacer sus propios intereses pese a sus responsabilidades sociales. William J. Nichols afirma que la novela negra “cuestiona la existencia de la justicia y la verdad” en las sociedades industriales (“A quemarropa” 197). En su entrevista a Paco Ignacio Taibo II, el gran cultor del género en México y creador del detective Héctor Belascoarán Shayne, y a Vázquez Montalbán señala que en muchas partes del mundo hispano los procesos sociales, políticos y económicos que dan paso a una poética negra son similares. Afirma Díaz Eterovic que “los actuales autores latinoamericanos tienen en común el haber adoptado el género [...]

casi siempre como un pretexto para la exploración de temas y personajes vinculados a la realidad social y política” (“La novela policial”).

En México, Taibo publica *Días de combate*, su primera novela policial, en 1976, unos años después de la masacre en la plaza de Tlatelolco en 1968. Esta novela, como las otras de la serie, pone en tela de juicio las formas de gobierno que se perpetuaban en su país bajo el PRI, que él considera “una dictadura disfrazada de civilidad democrática” (“A quemarropa” 218). Taibo se declara un escritor marcado por el movimiento estudiantil de 1968 que “destroyed the façade of democracy projected by the PRI [...]” (“Private Eyes” 78) y encuentra en la ficción detectivesca un género que le permite explorar las crisis del México post-1968. En sus novelas, la solución del crimen cede espacio a una función social fundamental: describir y denunciar las fuerzas políticas, sociales y económicas que forman la realidad actual de México.

En Cuba el reciente debilitamiento del Estado, que actúa como “mecenas omnipresente,” les ha otorgado a los escritores cubanos más libertad e independencia para expresar y analizar los comportamientos y procesos sociales en su país. Frente a estas posibilidades, el popular escritor Leonardo Padura Fuentes elabora cuatro novelas policiacas mediante las cuales expresa y critica los problemas de la realidad cubana—la corrupción, el arribismo político, los problemas de droga, la prostitución y la marginalidad—todos problemas que han surgido a raíz de la opresión social. Aunque están ausentes referencias al gobierno fidelista, las novelas, en efecto, apuntan a acontecimientos decisivos que han ocurrido bajo su régimen en los cuales se efectuaron decisiones destructivas para la Cuba actual.

## **La novela negra en Chile**

Hasta la década de los años ochenta, el género detectivesco no había sido cultivado con consistencia por los escritores chilenos, así como lo había sido en Argentina, México, Cuba y algunos otros países de Hispanoamérica, a pesar del entusiasmo del lector por este tipo de literatura y no obstante que los primeros relatos policiales escritos por un chileno aparecieron tan temprano como 1912 con los relatos de Alberto Edwards. Los relatos de Edwards constituyen un caso aislado y han sido de poca influencia en la mayor parte de los escritores chilenos, los cuales tardaron bastante en tomar conciencia del género y en producir un corpus substancial de narrativa policial. Los primeros cultores del género modelan sus obras de acuerdo a obras extranjeras que llegan en forma traducida a Hispanoamérica. Tanto en Chile como en el resto de Hispanoamérica los primeros relatos publicados por escritores nativos en la tradición clásica son imitaciones de la novela de detectives que está de moda en Inglaterra, Francia y EE.UU. en las últimas décadas del siglo XIX.

Durante la década del 60 y la mayor parte del 70, se produce un lapso en el cultivo de la novela detectivesca en Chile. Este lapso se atribuye a varias circunstancias. Desde que aparecen las primeras muestras del relato detectivesco en Chile, el género está visto con cierto prejuicio tanto de parte de los mismos autores como de las editoriales, las cuales no demuestran mucho interés por difundir sus relatos (Díaz Eterovic, “Una mirada”). Los autores chilenos que escriben relatos policiales, entonces, los publican en otros países como en Argentina y México y bajo seudónimos. Pero, a fines de los 70 y

especialmente durante los 80, se aprecia un renovado interés en abordar el género policial en Chile al igual que en todo el Cono Sur.

En un principio la novela de detectives es un género practicado en sus formas clásicas por unos pocos aficionados de relatos policiales. Durante la última década del gobierno militar (1973-1990) y particularmente desde la caída de la dictadura de Augusto Pinochet, un buen número de integrantes de las generaciones emergentes ha utilizado la novela policial de corte negro como un discurso contra-hegemónico porque les permite poner en tela de juicio crímenes y violaciones de derechos humanos cometidos durante la dictadura y cuestionar la nueva democracia.<sup>10</sup> García-Corales afirma esto al decir que la narrativa policiaca contemporánea latinoamericana está en el centro de la tendencia de reflexionar sobre la situación moral chilena actual (“Nostalgia” 81). Escritores como Roberto Bolaño, Poli Délano y algunos de la generación del 80, Díaz Eterovic, Jaime Collyer, Alberto Fuguet, Roberto Ampuero, y Marcela Serrano entre otros,<sup>11</sup> o manejan ciertos códigos del policial en sus relatos o escriben novelas que se insertan plenamente dentro del género.

Mientras la mayoría de estos escritores han hecho una o dos incursiones en el género, Roberto Ampuero y Ramón Díaz Eterovic cuentan con una serie de novelas en la que desarrollan un mismo detective-protagonista. Ampuero tiene cuatro novelas protagonizadas por el detective privado Cayetano Brulé. Estas son *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993), *Boleros en la Habana* (1995), *El alemán de Atacama* (1996) y *Cita en el azul profundo* (2001). Pero quien más ha desarrollado el policial negro en Chile y es considerado su mejor exponente del género es el escritor enfocado en

esta tesis, Díaz Eterovic, contando ya con diez relatos protagonizados por el detective Heredia y uno más por publicar. Los títulos 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), *Los siete hijos de Simenon* (2000), *El ojo del alma* (2001), *El hombre que pregunta* (2002), *El color de la piel* (2003) y *A la sombra del dinero* (2005). No cabe duda que la novela detectivesca chilena se destaca como “el modo privilegiado de la Generación del 80 para rescatar el pasado” (Cánovas 41).

### **El discurso detectivesco canónico**

En *La estructura del texto artístico*, Yuri Lotman establece que uno de los rasgos definidores de un texto es que sus elementos existen en una organización jerárquica y dinámica. Son jerárquicos porque algunos elementos son privilegiados sobre otros. Su organización es dinámica porque en diferentes momentos históricos los elementos del texto que se privilegian o se subordinan pueden cambiar.<sup>12</sup> Esta jerarquía organizadora puede ser impuesta por el autor del texto, al querer dar importancia a un componente del texto, por los locutores de un género que consciente o inconscientemente privilegian ciertos aspectos del discurso creando así las convenciones del género, o puede ser una jerarquía determinada por el público que lee un texto de manera diferente de lo que el autor espera.<sup>13</sup> En último término el ordenamiento jerárquico de los elementos del discurso genérico obedece a los preceptos del discurso ideológico dominante del momento histórico en el que se crea.

Si consideramos el relato policial a la luz de este fenómeno se explican las mutaciones y evoluciones que el género ha sufrido durante el siglo y medio de su existencia desde su forma de enigma-clásico hasta la época actual. En diferentes momentos históricos a lo largo de su desarrollo los narradores han reconfigurado los elementos del discurso destacando los rasgos que responden a la función social que le asignan al género. Los narradores de las formas tradicionales les asignan a sus textos una función lúdica predominante. Pretenden sobre todo entretener al lector sin intención notable de pragmatismo social. Para Borges, por ejemplo, el goce que recibe el lector viene por medio de la experiencia intelectual al desempeñar su función decodificadora de la fórmula genérica (“The Detective Story” 491-99).

Consecuentemente, el elemento centrado en las formas canónicas desde Poe hasta los escritores de la “Edad de oro” del género clásico es el enigma cuya resolución funciona como motor que hace avanzar la acción. El principio estructural básico de la tradicional novela de misterio<sup>14</sup> es la presentación de una verdad oculta que mediante la investigación del caso termina revelada al final del relato. Todos los otros elementos discursivos se organizan en torno al enigma. El autor-narrador intenta sostener el interés del lector a lo largo de la lectura mediante el suspenso y la intriga y lo que Ana María Amar Sánchez llama el juego de la “seducción” de un código familiar y esperado: “El género, en su forma canónica, establece con el lector un fuerte vínculo de seducción; gran parte de su encanto y de su capacidad adictiva se genera en la complicidad y el placer del reconocimiento del código compartido” (45).

Esta organización en torno al enigma permanece inalterada durante todo el período clásico, dándole una forma fija y cerrada al discurso. La voz narrativa es siempre en tercera persona y regula la cantidad de información que recibe el destinatario. En los relatos de Sherlock Holmes, el Dr. Watson, amigo doctor del detective y narrador, comunica todo lo que ha aprendido de Holmes en el momento de los hechos. Si Watson y el lector fracasan en la deducción es porque no tienen la capacidad mental de Holmes para la lógica abstracta, porque no poseen el conocimiento de los diferentes discursos científicos como él para interpretar ciertas pistas o simplemente porque el detective oculta a Watson, y consecuentemente al destinatario, los indicios decisivos que sólo él conoce. Es precisamente esta praxis a la que reaccionan los escritores de la “Edad de oro” en la literatura policial tradicional. Éstos rechazan el ocultamiento de información exclusiva de las investigaciones en las novelas con detectives todopoderosos que marginan al lector del proceso lógico-racional.

En el detective clásico se consolida la fe en la verdad absoluta y el triunfo infalible del orden legal. El detective pertenece a la clase burguesa y se mueve exclusivamente en estos entornos. Se reconoce por sus finos gustos, su elocuencia y su extraordinaria competencia racional para realizar con facilidad su oficio. Es un individuo diferente del resto del género humano. El detective es capaz, con sólo el empleo de su conocimiento científico y raciocinio, de recrear sistemáticamente los detalles del delito, de encontrar la identidad del delincuente y traer justicia a los culpables. S.S. Van Dine, el conocido autor de relatos clásicos y creador del detective Philo Vance, señala que en el relato detectivesco no hay lugar para el sino o para una resolución accidental del enigma.

En el relato, según Van Dine, debe siempre prevalecer el poder deductivo (331). Casi sin excepción, el detective termina reafirmando su superioridad intelectual sobre los otros personajes, sobre el lector e incluso sobre el mismo narrador que guarda conveniente silencio.

En la forma canónica del género el crimen o el misterio que resolver es siempre de índole personal y se entiende como una alteración o violación del orden en el mundo privado. Si hay un criminal—o criminales—éste trabaja para beneficiarse a sí mismo y nunca está vinculado a aparatos de poder institucional. Van Dine deja constancia de esto cuando dice que el delincuente es siempre un individuo porque “toda la indignación del lector debe poder concentrarse en una sola alma negra” (331) e insiste en que nunca pueda ser el mismo detective ni ningún miembro de la policía, trazando una clara distinción entre los buenos y los malos y afirmando que el aparato policial es íntegro y no se debe confundir nunca con el aparato criminal (331). Además, la representación del detective o la policía como eminentemente bueno y respetado en su profesión y como defensor de la sociedad burguesa y sus valores eleva al detective a un nivel sagrado dentro de la institución que lo legitima. Dice Gilbert que en las historias de detectives clásicas “the rule of law is justified as absolute good” (374).

La sociedad burguesa, por lo tanto, es representada indiscutiblemente como igual de sagrada y benéfica, como el Londres de Holmes que es “impressively solid” (Gilbert 379). El carácter sagrado de la sociedad, entonces, exige que cualquier delito, cualquier violación contra dicho sistema, sea castigada y que el acto criminal nunca sea presentado como producto de estas instituciones sociales. En el género clásico el delito nunca se

trenza con sistemas de poder ni instituciones reguladoras deficientes como es el caso a partir de Hammett, Chandler y Ross MacDonald. El crimen se presenta como un fenómeno explicable, controlable. En último término, el discurso canónico de cuarto cerrado presenta una sociedad saludable en la que al erradicar el mal—como sacar un tumor—que interrumpe el sector privado del mundo, reestablece equilibrio y estabilidad en ese universo.

### **El discurso neopolicial**

La novela detectivesca de la vertiente negra se distancia mucho en su función y en su forma del relato detectivesco canónico o tradicional practicado por los escritores de misterio, como los ya mencionados Poe, Conan Doyle, Ellery Queen, Van Dine, Christie, Simenon y de los imitadores de estos escritores en Hispanoamérica. También se distancia del relato detectivesco psicológico practicado por Chesterton y Borges. Entre los escritores contemporáneos se observa un consciente esfuerzo por desasociarse de las antiguas formas del género que entran casi agotadas en la segunda mitad del siglo XX. Los narradores actuales se sienten atraídos por la forma de la novela policial que a partir de la novela negra norteamericana se vuelve un género dotado de conciencia social. Hay que destacar, sin embargo, que no todos los críticos están de acuerdo con esto último. Algunos niegan ver en la novela negra norteamericana cualquier forma de crítica o denuncia, ya sea del sistema capitalista y sus instituciones o de la sociedad capitalista. Azancot opina que:

[S]i en ellas hay denuncia—lo que no es siempre el caso—se trata de una denuncia de la corrupción en cuanto tal, sin que la misma sea relacionada explícitamente o implícitamente con el sistema capitalista, el cual nunca resulta puesto en entredicho—la corrupción se considera en ellas obra del individuo, no del sistema, y siempre menos nociva que la falta de libertad que hipotéticamente la haría imposible. (48)

Por otra parte, Samuel Amell sostiene lo contrario:

Si nos concentramos en Hammett, Chandler y MacDonald, creo que no podemos estar de acuerdo con los que niegan el valor de crítica social de sus obras. Con referencia a los dos últimos, se ha sostenido que sus ideologías son básicamente burguesas y que sólo se denuncia en sus obras la estructura del poder local, nunca la nacional. Creo que al leer con más atención sus novelas, nos encontramos con numerosas ocasiones que demuestran el equívoco de los que niegan el carácter de denuncia a la sociedad burguesa que existe en la obra de Chandler y MacDonald. (193)

A mi juicio la crítica está presente en estas novelas tanto en lo que se refiere a la política local como en un nivel social. Casi todas las novelas que se identifican con el género *hard-boiled* presentan una imagen ambigua y contradictoria de la policía local. En *The Maltese Falcon* de Hammett, la policía parece menos interesada en descubrir la verdad sobre la muerte del colega de Sam Spade, Miles Archer, que en implicar a Spade en su homicidio. En *The Big Sleep* de Chandler, hay varias referencias a la corrupción política. Por ejemplo, cuando Marlowe está conversando con Vivian Regan, la hija mayor de su rico cliente, sobre la posibilidad de que su hermana menor—una niña consentida que siempre se mete en problemas—se hubiera casado con el chofer de la familia que estaba enamorado de ella. Dice Marlowe: “‘He had a police record.’ She shrugged. She said negligently: ‘He didn’t know the right people. That’s all a police record means in

this rotten crime-ridden country” (57). Además, en esta misma novela el trampeador, Eddie Mars, dirige varios negocios ilegales en los cuales cuenta con el respaldo de la policía: “The law enforcement in this town is terrific. All through prohibition Eddie Mars’ place was a night club and they had two uniformed men in the lobby every night—to see that the guests didn’t bring their own liquor instead of buying it from the house” (147).

Es importante señalar, sin embargo, que en la novela negra practicada en los EE.UU. en los 20 y 30, la crítica de la sociedad capitalista trasciende lo cercano, pero la denuncia del poder permanece local. Es decir, se denuncia la corrupción dentro del cuerpo policial o del sistema judicial cercano pero el sistema político-económico lejano es presentado como deficiente, pero no corrupto. Los problemas locales se deben a la corrupción; los problemas sociales se deben a la deficiencia del sistema capitalista. Se destaca la codicia de la gente—ricos y pobres—que sobre todo desea poseer cosas y acumular dinero, y se hace hincapié en los abusos de los ricos. Pero la denuncia nunca se dirige a la corrupción del gobierno nacional, algo que define la novela negra hispanoamericana frente a la norteamericana.<sup>15</sup>

En cambio en el neopolicial, la función denunciadora que se asigna al género se traduce de manera tanto implícita como explícita en muchos niveles discursivos. Los escritores se sienten impulsados a explorar nuevas posibilidades con el género, de redimir el policial de su estatus cliché como una simple forma de distracción burguesa. Mientras la novela de detectives canónica procura entretener al lector y distraerlo de sus preocupaciones cotidianas y la novela negra norteamericana hace una suerte de crónica

de una sociedad en crisis, los cultores de la novela negra hispanoamericana usan la novela policial para poner en tela de juicio situaciones o problemas que surgen durante el período autoritario a causa de la corrupción y violencia que se instalan en todas las instituciones que rigen al país, desde el rango gubernamental más alto hasta el local. Esta problemática perdura aún durante la transición hacia la democracia y aflige a los países como estados modernos emergentes, lisiados por un neoliberalismo desmesurado.

Los relatos tienen como eje sustentador la forma del género detectivesco con enigma, el cual presenta la búsqueda de una verdad oculta que conduce a la resolución de un misterio. Por ejemplo, en el caso de *La ciudad está triste* de Díaz Eterovic, el motor narrativo es la búsqueda de una muchacha, Beatriz, que desaparece sospechosa y misteriosamente. La investigación lleva a Heredia a localizar el cadáver de Beatriz y resolver el enigma de su desaparición y subsiguiente homicidio. Pero en la novela negra, el crimen no se soluciona con la aprehensión del asesino. Heredia descubre que Beatriz es una de muchas personas torturadas o hechas desaparecer por agentes de seguridad del gobierno durante la dictadura de Augusto Pinochet. El último objetivo de la novela negra, en Hispanoamérica en general y en Chile en especial, es presentar un delito de índole personal, individual, que suele ser un homicidio, como índice de una dimensión de corrupción más profunda que el crimen inmediato y dar a conocer los verdaderos problemas mayores de consecuencia social, ecológica, política y económica de la actualidad.

La nueva función que se le asigna al policial genera también una renovación de la forma. A diferencia de los narradores tradicionales que respetan los modelos

establecidos, los cultores de la novela detectivesca contemporánea hispanoamericana entienden sus novelas como *antinovelas* policiales. Es decir, en la elaboración de sus textos deconstruyen el discurso del relato clásico que pretende mostrar que el mundo textual es una recreación fidedigna de un estable mundo extra-textual y que éste puede entenderse y ordenarse racionalmente. Ellos se apropian convenciones de los modelos detectivescos canónicos y de la novela negra norteamericana, con notables modificaciones tanto temáticas como estructurales, para producir un género policial híbrido que Díaz Eterovic y sus contemporáneos denominan el neopolicial o neopoliciaco latinoamericano.<sup>16</sup>

Dice Taibo II que: “[...] el ‘neo’ introduce un montón de material de experimentación literaria y le da un nuevo soplo de calidad literaria y contenido, de profundidad narrativa a la novela que se había estancado” (“A quemarropa” 228). Por su parte, Díaz Eterovic dice que la narrativa policial actual “refleja la intención de sus exponentes de darle una calidad literaria que trascienda sus expresiones más espúreas y que la proyecten más allá del simple y tradicional juego deductivo” (“La novela policial”). Estos autores han adaptado y reacomodado las tendencias de las vertientes anteriores y las han combinado con la experimentación para crear una forma genérica que cumple con las necesidades de su respectivo contexto socio-político. Al respecto, dice Amar Sánchez que la manipulación de los códigos conocidos constituye la práctica neopolicial en Hispanoamérica: “Desde entonces y hasta este fin de siglo, el policial en América Latina se define por su trabajo de ‘deformación’ y explotación de los variables implícitas en las fórmulas” (Amar Sánchez 46). En consecuencia, el discurso de la actual

novela policial hispanoamericana consta tanto de una redefinición como de una reorganización de los elementos formales y estéticos que se identifican con viejas maneras de escribir novelas de detectives y con viejas formas de ver el mundo.

Ciertos términos esenciales al género son reevaluados en el neopolicial. La noción de crimen, verdad y justicia es paradigmáticamente redefinida (Amar Sánchez 47) al igual que la configuración de los personajes legitimados por sus discursos: el criminal, la policía y el detective. Estos términos son articulados por una forma nueva de legalidad establecida por el género. Como muestra Amar Sánchez: “Crimen y ley juegan en posiciones de complementariedad: la ley decide si hay crimen, si hay verdad y si se hará justicia” (47). A diferencia de la novela canónica en que estos términos son signos concretos e indiscutibles, en el neopolicial sus significados son arbitrarios y problemáticos. La articulación de violencia y crimen tomada de la novela negra norteamericana es reconfigurada en el neopolicial. El crimen deja de ser producto del individuo puesto que se trata de una violencia políticamente sancionada por el gobierno. La investigación del caso conduce al detective a descubrir que el delito verdadero es producto de la explotación del poder en la sociedad neoliberal. En el Chile de la dictadura, como afirma Heredia, “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” (*La ciudad* 37). La violencia y el crimen no son alteraciones de un sistema estable sino que constituyen la norma de dicho sistema. Con tal referente, “nada se resuelve en los textos por la vía de la legalidad” (Pino, “El género policial” 86).

La corrupción que atraviesa el sistema judicial ocasiona que la búsqueda de la verdad y la imposición de la justicia sean depositadas en las manos de un detective privado. Heredia reconoce esto al reflexionar sobre el agregado que viene debajo de su nombre en la placa de acrílico que había colocado en la entrada a su oficina que dice “investigaciones legales”: “De seguro provenía de los años en que dejé de estudiar leyes, porque comprendí que la justicia se movía por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y el silencio” (*La ciudad* 10). Éste no se atiene a ningún sistema de poder o institución,<sup>17</sup> ni el oficial ni el contrahegemónico, y por ende es obligado a operar en los bordes de la ley—y a veces fuera de ella—desde donde lleva a cabo sus investigaciones: “Ex estudiante de leyes, [...], Heredia es un marginal del sistema, solidario como los otros marginales de la novela, marginal como el autor real y su texto, marginal como toda la literatura de post-golpe en el Chile de los 70 y 80. (Pino 85).

Los métodos del detective, violentos cuando es necesario, son sancionados porque el medio criminal en el que se mueve es violento y porque frente a todo un sistema corrupto, las viejas formas de justicia son ineptas. Sin embargo, a pesar de su desconfianza en los sistemas de poder, el detective está dotado de ciertas características que lo mantienen en el lado “bueno.” Su proceder es regido por una fuerte conciencia social y un código moral equivalente. Por ese código el detective es dispuesto a arriesgar hasta la vida para ver reparadas las injusticias. Pero al final el detective se ve obligado a contentarse con soluciones superficiales ya que es capaz de esclarecer el enigma, de anular temporalmente las actividades de los agresores, de traer una forma provisional de

justicia—normalmente la muerte violenta a algunos de los culpables—pero el maligno corpus del Estado sigue vigente. El protagonista de la novela negra, dice Azancot,

sigue siendo un héroe prometaico que consigue, aunque con conciencia de los límites de sus logros—sus éxitos en los casos concretos que aborda no son presentados, según ocurría en la novela popular, como triunfos absolutos que restablecieron (sic) el orden en el universo—regenerar parcialmente la sociedad degenerada en la cual se desenvuelve. (51-52)

A diferencia del detective clásico que es esencialmente optimista con respecto a sus logros, al detective neopolicial siempre se le deja un fuerte sentir de impotencia y angustia existencial frente a la imposibilidad de devolver orden al caos y de imponer justicia.

No obstante ese esfuerzo por separarse de las modalidades canónicas mediante la redefinición de términos y la experimentación formal, el éxito del neopolicial como género depende igual de su identificación con aquellos mismos modelos. En cuestiones de estética, este diálogo que vacila entre dependencia y rechazo se traduce en pastiche y parodia, prácticas que resultan atractivas a los narradores del neopolicial. En la literatura ambos se entienden como formas de imitación de otros estilos o rasgos particulares de otros estilos de otros autores. El pastiche, señala Fredric Jameson, es simplemente la imitación de rasgos y estilos únicos, sin otro pretexto o motivación de burla. En otros términos puede entenderse más bien como una muestra de admiración, un intento de poner el texto que utiliza el pastiche al nivel del original. La parodia, en cambio, enfoca las mismas características de pastiche pero con la intención de burlarse del original, de

ponerlo en ridículo, sea consciente o inconsciente la burla, y de elevar el segundo texto a un nivel superior.

Según Jameson, una de las características del arte postmoderno—como reacción frente a las formas establecidas del alto modernismo en Europa y los EE.UU.—es que hace un esfuerzo sobrehumano de ser innovador, hacer algo diferente de lo que se ha hecho. Esto, claro, es la tendencia de todas las nuevas generaciones de artistas no obstante el momento histórico—deshacer, “matar” lo que se ha hecho antes para hacer algo nuevo—pero es particularmente representativo de las generaciones subsiguientes a la alta modernidad. Dice Jameson que esto es bastante difícil para los escritores y artistas de la postmodernidad porque viven en un mundo en el que “stylistic innovation is no longer possible” (“Postmodernism” 115). Cada artista, cada autor de la alta modernidad, crea una estética tan personal, tan individual, que es fácilmente reconocible. Como observa Jameson, su personalidad artística es tan individual e inconfundible como su huella digital (114). Hay que pensar sólo en Picasso o Dalí, en Proust, o en los hispanoamericanos Vallejo o Neruda. Frente a estos modelos los escritores actuales sienten que ellos “will no longer be able to invent new styles and worlds—they’ve already been invented; only a limited number of combinations are possible; the most unique ones have been thought of already” (115).

Los narradores hispanoamericanos acuden al pastiche y la parodia de las modalidades establecidas para crear sus propias huellas estéticas. El pastiche no es nada nuevo en la literatura de detectives en Hispanoamérica. El género se empezó a cultivar allí de esta forma. Si ensanchamos los términos con los cuales Jameson define el

pastiche—una imitación de formas y estilos particulares de escritores de otras épocas— para constatar la misma imitación pero aplicada a estilos, rasgos o incluso a géneros particulares de escritores coetáneos en otras partes del mundo, entonces estamos hablando de una práctica común entre los cultores de la novela de detectives en Hispanoamérica. Alberto Edwards, el primer chileno que escribe en español relatos de detectives, explota el pastiche al escribir sus relatos imitando el estilo de Conan Doyle y al crear un detective modelado por el excéntrico Sherlock Holmes. Tanto se toma prestado del original en la elaboración del segundo que no es de extrañar que el conjunto de los relatos se haya consolidado bajo el título, *Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*.

Una característica inaugurada por Poe que puede focalizarse en las prácticas de pastiche y que incluso se ha hecho tradicional a partir de Sherlock Holmes es la noción de que el detective literario ha de ser un excéntrico, o al menos poseer alguna cualidad o manía peculiar (Gilbert 380). Holmes tiene varias manías como la de tocar el violín sin parar y de practicar su puntería dentro de la casa (Gilbert 380). Hay que recordar también la famosa manía de Pepe Carvalho de quemar libros de su biblioteca personal en la chimenea de su casa. Lo mismo pasa con algunos detectives contemporáneos hispanoamericanos. Heredia, el detective de Díaz Eterovic, tiene la manía de recitar citas literarias y de tener conversaciones imaginarias con su gato, Simenon. Estas conversaciones imaginarias son indicios (Barthes) de una característica del típico detective neopolicial como antihéroe posmoderno—es un ser totalmente solitario y desconfiado. Otra forma de dialogar con el canon es por medio de citas tomadas de obras

clásicas y negras que autores como Ampuero y Taibo II y Díaz Eterovic en *Solo en la oscuridad* utilizan como epígrafes de sus libros o de algunos capítulos, o como referencias dentro de los relatos.

Pero si podemos señalar el pastiche como el rasgo estético dominante en la literatura detectivesca tradicional en Hispanoamérica—presente también en el policial actual—la parodia es el recurso que predomina en el neopolicial o neopoliciaco. Hay una clara intención por parte de los escritores por desasociarse de las formas anteriores, de sus limitaciones como género y de las verdades que se afirman en los textos.

La parodia toma distintas formas entre los escritores y su propósito no es siempre el mismo de un escritor a otro. Como mencioné antes, Jameson dice que la parodia presenta al original como absurdo. Para Linda Hutcheon, la parodia no tiene la intención devastadora de ridiculizar, de menospreciar el original como en la definición de Jameson. Ella cree que la parodia es también una forma de imitación en la cual el texto parodiado es considerado con distancia irónica o crítica; el autor trata de imitar el original sin motivo de causar daño (x, 26). Afirma Hutcheon que “parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it” (126).

La definición de Hutcheon describe mejor el uso de parodia en el neopolicial; no es cuestión de poner en ridículo sino de subrayar las diferencias, de tratar con ironía crítica, de cuestionar las aseveraciones de las formas clásicas. Esta actitud paródica se demuestra ya en los relatos detectivescos de Borges. Con Borges se empiezan a cuestionar algunas de las dicotomías que rigen nuestro sistema de pensar en el occidente. Por una parte, Borges pone en tela de juicio la distribución de los mecanismos de poder

que son reforzados una tras otra vez en los relatos clásicos. Mientras el detective clásico es dotado del poder para descifrar la evidencia que lo conduce cada vez más cerca de la resolución y justicia, como señala Robert Gillespie, en Borges—piénsese en “La muerte y la brújula”—el desentrañamiento de las pistas desplegadas por el criminal acerca al detective cada vez más a su destrucción. En otros términos, se invierten los papeles de poder en el que es el criminal “who has control over the world of men’s destinies” y no el detective (Gillespie 228). Se destruye la premisa tradicional de que al final siempre triunfa el bien y es vencido el mal. Por otra parte, en Borges se empieza a cuestionar la premisa que el arte, la literatura, es mimética. Se pone de moda crear arte que se sirve a sí mismo como obra estética en lugar de servir otro fin social. En sus textos Borges yuxtapone realidad y ficción para cuestionar dónde termina la una y dónde empieza la otra, por ejemplo las falsas referencias bibliográficas y las palabras y lenguajes inventados.

Los narradores de la novela neopolicial continúan en la línea empezada por Borges. Pero en el neopolicial la actitud paródica es menos sutil. Taibo II, por ejemplo, aunque niega rotundamente cualquier proyecto paródico del género mismo en sus novelas, hace precisamente eso. En su novela *Desaparecidos difuntos*, Taibo rompe completamente con el esquema crimen-investigación-resolución-castigo al eliminar el elemento criminal: no hay crimen. Le encargan a Belascoarán Shayne resolver el misterio de un homicidio que nunca sucedió. Para liberar al supuesto asesino injustamente encarcelado, el detective tiene que dar con el supuesto difunto, que todavía anda vivo por la ciudad, y mostrar que todo fue una farsa. En otras palabras, Taibo II rompe con el

canon que dicta que una novela es policial porque hay un acto criminal que investigar. El efecto que produce la eliminación del crimen es el de extrañamiento. Romper con el canon rompe las expectativas del lector y lo obliga a fijarse más en el texto.

Se nota en estas novelas, además, una condición marcadamente anti-mimética. A diferencia de la novela tradicional, en la cual los autores emplean diferentes recursos para subrayar que sus textos no son obras ficticias—el uso de descripciones exactas y pormenorizadas del medio y del momento histórico, la inclusión de personajes y documentos históricos, la creación de un narrador que observa objetivamente y distanciado de la acción y testifica que lo que ve es real—la tendencia de los narradores del neopolicial es lo opuesto. Los autores emplean una variedad de técnicas literarias en los paratextos y en los textos mismos que enfatizan su condición de ficción. Una de las técnicas usadas por los autores es colocar al comienzo de sus obras una “nota del autor” que define al texto como obra de ficción. Estas notas son particularmente interesantes en las cuatro novelas de Leonardo Padura: aunque ellas declaran explícitamente que las novelas son obras de imaginación, el autor parece esperar que el lector tome los hechos como si fueran reales. La nota de *Pasado perfecto* dice así:

Los hechos narrados en esta novela no son reales, aunque pudieran serlo, como lo ha demostrado la realidad misma. Cualquier semejanza con hechos y personas reales es, pues, pura semejanza y una obstinación de la realidad. Nadie, por tanto, debe sentirse aludido por la novela. Nadie, tampoco, debe sentirse excluido de ella si de alguna forma lo alude.

El caso de Díaz Eterovic es curioso también. En la primera edición de *La ciudad está triste* de 1987 el autor incluye una “nota del autor” diciendo básicamente lo mismo

de Padura. En la segunda edición que sale en el 2000 la nota ya no está. Uno se inclinaría a pensar que la inclusión inicial y su subsecuente eliminación tienen que ver con que la primera edición sale durante la dictadura y la segunda durante el período democrático. Pero el autor dice que no estaba preocupado por publicar la novela durante la dictadura sino que puso la nota en la primera edición con fines irónicos, como para sugerir que efectivamente los hechos tratados en el texto eran reales. Otra modificación de la primera edición ocurre en el pasaje en el que Heredia se declara detective privado en la segunda edición (*La ciudad* 17-18) mientras que en el mismo pasaje de la primera edición se declaraba detective de novela (*La ciudad* 20). Otra vez Díaz Eterovic declara que fue un cambio inadvertido, que fluye mejor como aparece en la segunda edición. No obstante, ambas modificaciones sugieren una actitud irónica inicial hacia el contenido de la novela. Ampuero, por su parte, sugiere también que debemos leer su novela *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* como obra ficticia al narrar el encuentro de su detective Brulé con el autor de los *Versos sencillos* en un bar de la Habana.

### **El espacio en el neopolicial**

En las secciones anteriores he considerado el relato policial en el contexto de su correspondiente momento histórico, destacando algunas de las principales modificaciones en la función y en la forma que el género ha experimentado en su viaje desde los EE.UU. e Inglaterra a la mitad del siglo XIX hasta llegar a Hispanoamérica, específicamente Chile, en los siglos XX y XXI. Ahora quiero enfocar mi análisis en una característica del neopolicial en particular, de la cual se ocupará esta tesis a continuación: el espacio.<sup>18</sup> Un

análisis detenido de las novelas policiales publicadas en las últimas tres o cuatro décadas en Hispanoamérica demuestra un dramático reordenamiento de los elementos discursivos, como se ha venido señalando, en el que componentes que antes eran privilegiados son relegados al trasfondo mientras que elementos antes subordinados reciben más atención en el movimiento estructural del relato. En esta nueva disposición el componente espacial es privilegiado.

La noción e interpretación del espacio literario por parte de tanto autores como teóricos han ido transformándose a lo largo del tiempo y en cada época literaria. Como señala María Teresa Zubiaurre, por ejemplo, en la novela pastoril los espacios son abiertos y retratos de las riberas de ríos, en la picaresca, en cambio, hay frecuentes cambios de escenarios y en la novela realista los espacios son predominantemente interiores (21).

Una vez considerado como una categoría estable y concreta, el espacio se vuelve un concepto a la vez problemático y dinámico a partir de la modernidad. Hasta finales del período moderno los teóricos no veían el espacio literario como creador de significados sino como marco de referencia, el escenario de los hechos narrativos (Álvarez Méndez 36). A partir del período contemporáneo la función del espacio ha llegado a constituir un elemento primordial, incluso protagónico en las obras narrativas actuales. Recientemente, el espacio ha llamado la atención a los críticos ocasionando la publicación de muchos libros dedicados al tema.<sup>19</sup> Ahora las concepciones de lo que es el espacio han venido a ser múltiples y a referirse a muchas manifestaciones de la existencia humana. En la actualidad está de moda hablar del espacio geométrico frente al espacio existencial o

sicológico, o del espacio antropológico. Y más recientemente se habla del espacio virtual o el ciberespacio (Rey 9-12). Ya no es posible considerar el espacio desde un solo punto de vista.

Los escritores de la novela negra están interesados sobre todo en recrear en sus textos determinados espacios materiales de su realidad actual—principalmente de la urbe. El medio ambiente del relato ficticio es una construcción imaginaria, una realidad autosuficiente y propia del texto, creada por medio de signos, que se propone como una alternativa al mundo que existe más allá de los confines del texto. El medio ambiente es, hay que precisar, un componente de la estructura narrativa y por lo tanto existe en una relación dinámica con los otros elementos estructurales del texto. Se define como el espacio construido por el locutor que delimita tanto física, temporal, como socialmente el mundo textual de la obra literaria. A ello se agrega la relación que estos espacios guardan con las acciones y las personas que los habitan y que no sólo funciona como telón de fondo de los sucesos sino como agente que condiciona conductas (Álvarez Méndez 28).

Salvo en escasas excepciones, los cultores de la novela canónica no desarrollan los espacios más allá del cuarto cerrado. Normalmente el narrador describe lo indispensable para establecer los parámetros básicos del escenario, como en este ejemplo de un cuento de Sherlock Holmes: “My dear fellow,” said Sherlock Holmes, as we sat on either side of the fire in his lodgings at Baker Street [...]” o para destacar objetos personales o domésticos del detective que ayudan a perfilar su carácter, como es el caso en los relatos de Conan Doyle. Dice Watson de su amigo Holmes: “He held out his snuffbox of old gold, with a great amethyst in the centre of the lid. Its splendor was in

such contrast to his homely ways and simple life that I could not help commenting on it” (55). También se dan breves descripciones del medio para ambientar las historias en lugares exóticos, lejos de los confines cotidianos del lector, como en las novelas de Agatha Christie: “The steamer was moored to the bank and a few hundred yards away, the morning sun just striking it, was a great temple carved out of the face of the rock. Four colossal figures, hewn in the cliff, look out eternally over the Nile and face the rising sun” (*Death* 74). En todos los relatos la descripción del espacio del interior del cuarto cerrado sirve para proveer pistas que se precisan para la resolución del misterio del crimen: “The apartment was in the wildest of order—the furniture broken and thrown about in all directions. There was only one bedstead; and from this the bed had been removed, and thrown into the middle of the floor [...]” (Poe, “Rue Morgue” 36). Van Dine declara que los mejores relatos policiales están exentos de detalles que distraigan la atención del enigma, como por ejemplo las descripciones del medio: “En la novela policiaca no debe haber largos pasajes descriptivos, como tampoco análisis sutiles o preocupaciones de ‘atmósfera’. Ello sólo sería un estorbo cuando se trata de presentar claramente un crimen y de buscar al culpable” (333-34).

Es con Chesterton donde se empieza a notar un mayor y más sofisticado desarrollo del medio ambiente. En sus relatos las descripciones atmosféricas tienden a nublar la realidad haciendo difícil distinguir entre realidad e ilusión, lo ordinario y lo sobrenatural. Robert Gillespie, por ejemplo, destaca que muchos de los cuentos del Padre Brown empiezan con “una luz rara” frente a la cual resaltan los objetos como perfiles oscuros (222): “Oppressive atmospheres invariably correspond to human oppressions in

bold images in which nature and man reflect each other like mirrors” (222). Con respecto al valor asignado a los medios en la novela de detectives, los relatos de Chesterton significan un punto en medio entre los primeros escritores de la novela detectivesca clásica y los escritores que vienen a continuación de él. Por su parte, Borges dice que el relato detectivesco debe guardar “avara economía de los medios” (*Los laberintos policiales*, citado en Arenas Cruz 12) pero a la vez sabe utilizar las posibilidades de ciertos símbolos atmosféricos—el espejo, las ventanas, las puertas—primero explorados por Chesterton, para sugerir nociones más complejas de la realidad.

El desbalance que existe entre el desarrollo de los acontecimientos en comparación con la atención asignada al medio en las modalidades clásicas se nivela a partir de la narrativa negra norteamericana al señalarse una nueva consideración para los entornos. Dice Jameson que el contenido de esas novelas no es ya una trama estimulante sino el escenario, el paisaje americano (“On Raymond” 626). Pero no todos los autores elaboran el medio con el mismo rigor. Aunque, efectivamente, Hammett describe espacios, todavía concede más atención a los personajes y acciones que a los medios, a diferencia de Chandler. Este autor es, tal vez, el mejor pintor de espacios “negros” dentro de la narrativa negra en los EE.UU. El detective de Chandler, Phillip Marlowe, está muy consciente de los espacios que lo rodean, los cuales va describiendo para el lector. A pesar de ser un personaje de bajos fondos, no como el detective clásico, el detective de la novela negra tiene más acceso que la mayoría de la gente a todos los sectores de la ciudad. Aunque pertenece al lado marginado de la sociedad, es testigo de ambos lados de la vida tanto el suyo como el lujoso. Como demuestra Jameson: “As an involuntary

explorer of the society, Marlowe visits either those places you don't look at or those you can't look at: the anonymous or the wealthy and secretive" ("On Raymond" 630). El detective es, esencialmente, un *voyeur*, "invadiendo" espacios que le son ajenos y contándonos lo que ve y cómo viven las personas que los habitan.

La selección de objetos y paisajes que el narrador-detective enfoca no es arbitraria sino que éstos adquieren importancia si el narrador o los personajes los destacan. El significado de lo que describe va más allá de una simple enumeración de objetos. El carácter polisémico inherente al lenguaje le brinda una función connotativa más allá de su capacidad de denotar espacio y tiempo. Como bien dice Zubiaurre, el espacio no es mero escenario sino que funciona también como un metalenguaje (22). Su esencia connotativa transforma los motivos ambientales en indicios (Barthes) que conducen nuestra atención a realidades y verdades más profundas. Pueden ser indicios del temple de ánimo de los personajes, contribuyendo a su definición, o bien, parte del encanto o seducción de la novela negra es la creación de atmósferas, elaboradas al máximo en el *film noir*, que infunden a las escenas de ciertos tonos que de alguna forma comunican el estado moral de las cosas, la temperatura de la sociedad, digamos.

En las novelas de Chandler, por ejemplo, los estados atmosféricos que dominan el escenario son la lluvia y la oscuridad. Los momentos de más tensión y posibilidad de violencia suelen suceder de noche o cuando llueve o cuando llueve de noche. En una noche de lluvia cerca del final de *The Big Sleep*, Marlowe va a una casa escondida en un bosque lejos de Los Ángeles donde está siendo guardada la esposa del dueño del casino, Eddie Mars. Marlowe tiene que enfrentarse con un matón temible que lo quiere matar. El

ambiente ayuda a crear un sentimiento de ansiedad en el lector: “Then silence for a little while, except for the rain and the quietly throbbing motor of the car. Then the house door crawled open, a deeper blackness in the black of the night” (201). La escena termina en una lluvia de balas en la cual muere el matón mientras el detective sale ileso.

El espacio geográfico y el espacio social influyen directamente en el comportamiento de los personajes en la novela negra. La insatisfacción y el deseo de poseer cosas suelen motivar los actos criminales igualmente entre los ricos como entre los marginados. Y nadie es exento de su influencia. El medio ambiente en estas novelas está ligado al delito. Hay sólo que recordar las palabras del Continental Op cuando en un determinado momento se vuelve tan asesino como los mismos criminales: “Es esta maldita ciudad. No se puede ser honrado aquí. Estoy enredado desde el principio” (Hammett, *Cosecha roja*).

En el neopolicial el espacio funciona de manera similar como en la novela negra norteamericana, pero en los textos hispanoamericanos los cultores desarrollan este componente con mayor destreza y más insistencia. La nueva articulación del medio ambiente quizá ejemplifica mejor la naturaleza de la novela neopolicial frente a las viejas formas, sobre todo cuando uno considera la importancia que en teoría y en práctica los mismos autores contemporáneos le otorgan en la elaboración de sus textos, apenas considerado en los textos precedentes.

La posición central antes asignada al enigma en el género clásico, y que sigue algo vigente en la novela negra norteamericana a pesar de la nueva importancia del espacio urbano, es reevaluada en el neopolicial. La resolución del caso pierde

importancia y peso en el discurso y funciona más que nada como vehículo para echar una mirada tangencial a los espacios en los cuales se desarrollan las historias. En la reconfiguración de los códigos, los narradores de la novela negra hispanoamericana redimen al espacio del trasfondo para ahora situarlo en el primer plano discursivo. La información circunstancial, la que dirige la atención del lector al referente extra-textual, es el enfoque de esta forma de literatura detectivesca en Hispanoamérica. Como sostiene Díaz Eterovic, “el enigma [...] cede terreno, importando más el entorno en que se desarrolla un crimen y las reflexiones que ese entorno provoca en los personajes, de modo tal que la investigación del delito asume una condición de pretexto para explorar en las carencias de la sociedad” (“La novela policial”).

Las carencias de que habla Díaz Eterovic se observan más perspicazmente en los espacios marginales de las urbes hispanoamericanas. La novela negra hispanoamericana cuestiona la validez de la estructura social, todavía operante en Hispanoamérica, que engendra una geografía de diferencia, una dicotomía construida históricamente en la colonia que establece un centro poderoso que domina sobre los márgenes. La organización tanto geográfica como social de la ciudad moderna margina a ciertas personas y a ciertos grupos de los centros de poder. La novela negra hispanoamericana cuestiona los centros de poder constituidos por los gobiernos autoritarios y los individuos traídos al centro que ayudan a perpetuar su hegemonía. El neopolicial muestra que ese centro es corrupto y ejerce su poder sobre el margen. Pretende exponer las injusticias sociales que aquejan a aquellos individuos obligados a vivir subyugados o marginados. Por consiguiente, la novela negra focaliza de preferencia los ambientes marginales. No

aparecen en el neopolicial los entornos burgueses del modelo clásico, identificados con el poder central europeo. Los narradores de la novela negra en Hispanoamérica crean espacios que iluminan una condición decadente o sufriente de la sociedad actual.

La novela negra, como género con interés social, propone un mundo más verosímil que el mundo creado por los narradores tradicionales. Raymond Chandler critica las formas antiguas del relato de misterio diciendo que no se puede hablar de realismo en ellas, que el realismo es demasiado difícil de lograr. Al hablar de los exponentes ingleses de misterio observa:

If they wrote about dukes and Venetian vases, they knew no more about them out of their own experience than the well-heeled Hollywood character knows about the French Modernists that hang in his Bel-Air château or the semi-antique Chippendale-cumcobbler's bench that he uses for a coffee table. ("Simple" 530)

Según Chandler, a partir de Hammett el género se vuelve más realista, pero no lo suficiente para él todavía. En cambio, él cree que el escritor realista que trata cuestiones de asesinato, obviamente pensando en sí mismo, debería escribir sobre:

a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the finger man for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket [...]. ("Simple" 532)<sup>20</sup>

Sin embargo, al leer los relatos de Chandler o de cualquier otro exponente de la novela negra ¿es verosímil que el detective siempre salga con vida de las situaciones difíciles y violentas en que siempre se involucra y donde parece que no hay escape? Dice

Azancot que si hay realismo en la novela negra, éste sólo existe a nivel de los decorados y de escenarios, y no en el plano de la intriga o de los personajes principales. Según el mismo Azancot los detalles naturalistas le dan plausibilidad a la acción, pero más allá de esto el discurso no es verosímil (48-49). No obstante la falta de verosimilitud en la presentación de los personajes o en la intriga, de que habla Azancot, las novelas tienen éxito cuando la historia está bien construida y no se impide que el lector se deje llevar por ella.

La función crítica que los autores asignan al neopolicial ocasiona la creación de ambientes realistas que en un primer instante ubican las historias en lugares y momentos históricos precisos e identificables. Esta responsabilidad de convencer al lector que “la descripción es [...] tributaria del ojo del personaje que la asume, de un *poder ver* y no del *saber* del novelista” (Villanueva 175) está concedida al narrador del relato, que puede ser el mismo detective como en el caso de Díaz Eterovic. El narrador es quien organiza el espacio textual y tiene que hacernos creer que la realidad tanto histórica como geográfica del relato es la realidad como existe fuera del texto. Como dice Roland Barthes, esto depende mucho del detallismo que caracteriza la literatura realista. Además, Renato Prada Oropeza señala que la estrecha relación que existe entre el “actor” y su acción “con el espacio representado en el relato [...] también descansa, la más de las veces, en la reducción de una identificación, implícita o supuesta, de la relación espacial con las acciones y sus actores en la vida cotidiana o el llamado mundo real” (51). Por lo tanto, si coincide el nombre de un lugar en el discurso, un toponímico, “es inmediatamente identificado con su homónimo” (51). El lector acepta que el Santiago de las novelas de

Díaz Eterovic es una representación fiel de la ciudad misma del Chile postpinochetista, o igual, la Barcelona postfranquista de Vásquez Montalbán o la Cuba fidelista de Padura. En parte un mundo realista se logra mediante la relación dialéctica que está en juego entre los elementos provenientes del referente extra-literario y los elementos provenientes del mundo imaginario propuesto por el relato.

Prada Oropeza muestra que el “efecto de la realidad” se acomoda a la intencionalidad genérica del mismo (95). El efecto de la realidad de la novela negra permite que el discurso se inserte dentro del marco histórico inmediato que pretende criticar. Los motivos ambientales<sup>21</sup> del espacio narrativo remiten a la situación socio-política, económica, ambiental del referente. Vásquez de Parga dice de la novela negra actual que su preocupación por conocer el por qué del crimen y no el cómo—que pretende resolver la versión canónica—conduce al investigador a andar por diferentes rumbos de la ciudad, muchas veces cuestionables. Esto permite que el narrador vaya reflexionando sobre “el carácter de los personajes, los valores toponímicos (lugares), o lo que metafóricamente llamamos ‘atmósfera’” (Prada Oropeza 93).

Por lo general en la novela negra faltan hilos narrativos que se desarrollan paralelamente con la investigación del detective a lo largo del relato. Toda la información histórica que escapa al saber del detective se da en los pequeños discursos que narran otros personajes, enmarcados por el discurso del narrador principal. Estas divagaciones permiten que ellos, incluso el mismo detective, recuerden experiencias personales que dan cuenta de información sobre el medio. En su conjunto, esta información en su variedad de formas, es información circunstancial en el sentido que no afecta la secuencia

de las acciones del relato, simplemente llena los espacios: puede contribuir al efecto de la realidad, o bien puede funcionar como indicios de categorías abstractas como el temple de ánimo del locutor, la condición moral de la sociedad, o puede dirigir la atención del lector hacia los motivos que ocasionan los actos criminales. No es de extrañar, entonces, que la mayor parte de los relatos policiales hispanoamericanos actuales aludan a verdades ocultas debajo de apariencias engañosas, como se nota en la siguiente descripción del barrio de Heredia:

Mi departamento se ubica junto a un parque, y frente a un sector de casas en demolición las que, aparentemente, solo son unos cascarones lastimosos que aguardan el golpe de gracia. Sin embargo, si se abre bien los ojos, se ven pequeñas fogatas entre los esqueletos de las construcciones, y alrededor de ellas, a unos chiquillos sucios y flacos. [...] 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. (*Solo* 25)

Antes de considerar en los textos de Díaz Eterovic los aspectos del medio ambiente que he estado discutiendo, cabría señalar brevemente la importancia del espacio en algunos textos de autores hispanoamericanos que he estado comentado, Taibo II, Padura y Ampuero, como contrapunto a las novelas del autor enfocado. Los ambientes en las novelas de Paco Ignacio Taibo II conducen hacia el momento histórico que denuncia, el México post-1968, con el fin de poner en tela de juicio los poderes corruptos de la actualidad. A pesar de la fuerte carga anecdótica que les concede a sus relatos, Taibo II dice que están influidos “de una especie de miradas tangenciales a las compulsiones sociales que te permiten ubicar [su literatura], no solo en el tiempo anecdótico sino en un tiempo social” (“A quemarropa” 219). Temática constante en su serie son el movimiento

estudiantil y obrero y la lucha diaria de los ciudadanos por combatir la corrupción de los altos oficiales del sistema político y policial. Como sucede en sus otras novelas, la descripción del medio ambiente conduce la atención a los mecanismos corruptos que están funcionando en estas novelas y en el referente extra-literario correspondiente: el México bajo el poder del gobierno priísta. Al final de la primera novela de la serie de Belascoarán Shayne, *Días de combate*, el detective da con el criminal que ha estado acosando a lo largo de la investigación, el estrangulador. Este ha matado a doce mujeres y al final recibe como castigo una muerte violenta. Pero el detective sabe que ha logrado poco con eliminar al estrangulador. El mal verdadero es otro. Belascoarán Shayne dice que México es el verdadero villano, es un sistema que estrangula al pueblo mexicano. El D.F. se vuelve un animal voraz en la mente del detective: “La ciudad se alimenta de carroña. Como buitres, como hiena, mexicanísimo zopilote, sobre sus muertos nacionales. Y la ciudad estaba hambrienta. Fue por eso por lo que la nota roja chorreó sangre otra vez aquel jueves [...]” (*Días* 61).

En sus novelas policiales, Leonardo Padura Fuentes perfila paisajes cubanos que despiertan la nostalgia en la memoria del detective, Conde, con el fin de señalar los errores del pasado inmediato bajo el sistema socialista y de alguna forma rescatar el pasado y presente de un país sin memoria. Los pasajes donde Conde realiza registros escenográficos de su entorno, lo inspiran a reflexionar sobre el pasado. Los eventos posteriores al Congreso de Educación y Cultura de 1971 se destacan como un punto decisivo en la historia de Cuba.<sup>22</sup> Los textos marcan este momento como un suceso que pone grandes estorbos en el camino del progreso social y tienen mucho que ver con la

decadencia del presente. Al final de *Máscaras*, la primera de las cuatro novelas, al contemplar “las azoteas de La Habana Vieja, erizadas de antenas, ansias de derrumbe e historias inabarcables” Conde dirige sus pensamientos hacia el pasado: “¿Por qué carajo todo tiene que ser así? Pues porque todo es así y no de otra manera, Conde. ¿Será posible volver atrás y desfacer entuertos y errores y equivocaciones? No es posible, Conde [...]” (233). Frente a la impotencia para cambiar el pasado Conde mira hacia el futuro con la única opción que le queda, “remontar el vuelo” y seguir en la lucha.

Para Roberto Ampuero el discurso de la novela negra es útil para presentar asuntos primordiales de la actualidad en Chile, Cuba y Alemania, los países donde el autor ha vivido. Su primera novela, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* se estructura más de acuerdo a las formas canónicas que privilegian las acciones sobre el desarrollo del medio. No obstante, sus ambientaciones y atmósferas son reales y mensurables y desde los decorados de los edificios hasta los nombres de las calles todos son reales y tienen correlato en el espacio extra-literario. *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* es una historia sobre el cuestionamiento ideológico de los revolucionarios del frente izquierdista que, como en la realidad, “han sido asesinados o ajusticiados [...] por su propia gente, por colaborar o por no colaborar, o por sencillamente por no seguir militando” (Moody 136). En la mayoría de los casos, el medio ambiente funciona como en la novela tradicional: crear el efecto de la realidad. También hay pequeños fragmentos que aluden al quiebre de las promesas utópicas de los socialismos reales como sucede durante la visita del detective Brulé a Bonn:

En uno de los afiches vio al general Augusto Pinochet de brazos cruzados y anteojos de sol. Lo miraba desafiante. Debajo de la foto, a grandes titulares, se afirmaba: "El asesino sigue gobernando. Apoyemos a la oposición realmente democrática de Chile." Otro poster invitaba a una marcha de apoyo "a la gloriosa lucha del pueblo cubano contra el imperialismo," y un tercero solicitaba donaciones a favor de la guerrilla guatemalteca. (*Kustermann?* 96)

Pero se puede afirmar que el medio ambiente no despierta mayor interés en esta novela como en las subsecuentes. En su tercer libro, *El alemán de Atacama*, la construcción del medio ambiente es mejor lograda y se le asigna una función central en el discurso. Las descripciones del ambiente funcionan como informaciones (Barthes) que dirigen la atención a los problemas ambientales tanto a nivel local como a nivel nacional ya que el crimen es la explotación del medio ambiente por parte de una compañía alemana. En sus novelas se evidencia una evolución discursiva en la que la representación del espacio va desde un grado mínimo hasta ser el punto central de la novela.

La configuración del medio ambiente en las novelas de Ramón Díaz Eterovic, como en las otras señaladas, responde a las necesidades particulares y las circunstancias extra-literarias del autor. En las novelas de Díaz Eterovic, como en las de Ampuero, los motivos ambientales enmarcan sus obras en el Chile postpinochetista y apuntan a los problemas ocasionados por los años que Chile vive bajo ese sistema político opresivo y a las dificultades que enfrenta el país como un estado moderno emergente bajo los efectos del neoliberalismo. Díaz Eterovic dice que sus novelas de alguna manera trazan los últimos 20 a 30 años de la historia y evolución chilenas y santiaguinas. El autor toma casos empíricamente identificables de la actualidad chilena y los ficcionaliza con acierto, perfilando los pormenores de una sociedad en la época dictatorial y en transición política

hacia la democracia. La parte anecdótica de sus novelas se inserta en espacios urbanos oscuros y marginales de un Santiago desequilibrado a la sombra de un sistema político autoritario.

Díaz Eterovic utiliza la caracterización del espacio como indicio de las alteraciones sociales, económicas, ecológicas, etc., que están ocurriendo en Chile desde la época militar. En las novelas, se describen lugares precisos del medio que han existido o existen todavía para conducir la atención del lector hacia el referente que el autor pretende denunciar. Heredia vive en la calle Aillavilú cerca de la Estación Mapocho del barrio Estación Mapocho. Es un sector central de Santiago que tiene un colorido distinto del resto de la ciudad. Durante las décadas del 20 y 30 es el lugar de encuentro para la antigua bohemia literaria santiaguina. Hoy día es un barrio popular de la ciudad y, a pesar de ser un sitio de considerable violencia, es un lugar de mucha actividad. El lector acompaña a Heredia mientras indaga en casos delicados como el drama de los detenidos desaparecidos, el narcotráfico, el contrabando de armas, los atentados ecológicos, la corrupción política y hasta el homicidio de un crítico literario y el racismo hacia los exiliados peruanos en Santiago.

Tradicionalmente, la literatura chilena se ha destacado como un discurso artístico que pretende entregar una imagen realista de la sociedad chilena tanto en sus buenas cualidades como en sus defectos. La desabrigada realidad que Heredia nos expone, que surge a partir del gobierno militar, significa un desarrollo reciente dentro del discurso literario realista. Nos hace testigos del lado marginado y decadente de la experiencia urbana de Santiago. Heredia sale a las calles a deambular por los barrios metiéndose en

los más negros, más precarios vericuetos. Sus reflexiones llaman la atención sobre la decadencia moral de la sociedad, víctima de un poder inidentificable. En *La ciudad está triste* Heredia denomina ese poder “la ciudad”: “se llamaba Andrea y estaba en el café de espectáculos por lo mismo que todas las demás muchachas. 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 influencias” (27). Las andanzas del detective también le permite a Díaz Eterovic “hablar de los distintos ambientes de una ciudad como Santiago, en una suerte de registro urbano que nombra espacios que están siendo destruidos y que no sólo tienen que ver con los normales cambios arquitectónicos de una ciudad, sino con el cambio de formas de convivencia y con la destrucción de la memoria de un país” (“La novela policial”). Heredia nos hace cómplices en su desentrañamiento de la condición humana. Nos obliga a conocer el otro lado de la sociedad, el lado oscuro de la vida chilena.

En conclusión, hemos visto que el medio ambiente en el discurso de la novela policial va cobrando vida con cada etapa por la que pasa el género. Los narradores hispanoamericanos del neopolicial le han otorgado una nueva importancia social, antes muy poco significativa en el discurso de la novela detectivesca canónica. Su configuración, sin embargo, puede variar algo con cada autor según sus propios juicios y las circunstancias dictadas por las condiciones socio-políticas de su país. En lo que todos están de acuerdo es que el medio ambiente, aunque a veces sirve sencillamente para construir espacios verosímiles para enmarcar sus narraciones, también puede funcionar como índice de niveles significativos no siempre evidentes a primera vista, normalmente

con el fin de revelar y criticar algún mal. Podemos considerar el discurso de la novela negra hispanoamericana un legítimo espacio donde los autores pueden experimentar con cuestiones estéticas a la vez que testificar sobre comunidades que luchan por sobrevivir las condiciones ocasionadas por gobiernos opresivos y por tener que navegar las aguas turbulentas de la modernidad.

En los siguientes capítulos de esta tesis, hago un estudio pormenorizado del espacio, de su caracterización y las funciones que desempeña en el discurso neopolicial de Díaz Eterovic como lo ha constatado a través de sus nueve novelas. El capítulo dos será una descripción histórica y geográfica del espacio recreado en los textos, el cual se reduce a unos pocos sectores marginales de la ciudad de Santiago. La mayor parte de la acción ocurre en el histórico barrio Mapocho, un sector cerca del centro y que linda con el río del mismo nombre que atraviesa la ciudad. A partir del capítulo tres el trabajo se concentrará en estudiar las técnicas de representación de los referentes utilizados por Díaz Eterovic en sus novelas. En este tercer capítulo estudiaré cómo el narrador reconstruye psicológicamente en el texto el espacio que lo rodea. Consideraré cómo las caracterizaciones del medio responden a la función denunciadora que Díaz Eterovic asigna a sus novelas. El capítulo cuatro estudiará el espacio como índice de la perduración de las nocivas estructuras sociales impuestas por la dictadura en la transición a la democracia. Finalmente, el capítulo cinco analizará el espacio como agente de conductas que altera o destruye a los individuos que viven en su interior.

## Notas - Capítulo 1

<sup>1</sup> Ésta es una opinión sostenida casi unánimemente entre los críticos de la novela de detectives, como Elliot L. Gilbert, John T. Irwin, Julia A. Kushigian, Mempo Giardinelli y Leonardo Padura Fuentes, entre muchos otros. Por su parte, Díaz Eterovic ve rasgos del género policial también en la novela *Un asunto tenebroso* de Balzac, quien es contemporáneo a Poe. Dice que más que el acertijo policial, de mayor evidencia en Poe, en esta novela están los antecedentes de formas posteriores de la novela de detectives de la vertiente social, las cuales se consolidan casi un siglo después en la novela negra ya que la novela de Balzac reflexiona en torno a la justicia y su relación con el poder político (Díaz Eterovic, “Negras” 1).

<sup>2</sup> Los críticos usan varios términos intercambiamente para referirse a este género en cualquier momento histórico sin implicar las diferencias que existen en él en sus diferentes manifestaciones. Algunos de los términos más comunes son “novela de detectives,” “novela detectivesca,” “novela policial,” y “novela policiaca.” “Novela de misterio” se utiliza para hablar particularmente de las formas tradicionales frente a las formas actuales de corte negra, aunque en inglés se ha usado para referirse al género en términos generales. Yo lo utilizo en la primera instancia.

<sup>3</sup> Para una definición de la novela detectivesca clásica véase la sección “El discurso detectivesco canónico” más adelante en este capítulo.

<sup>4</sup> La novela negra, en términos generales, es una vertiente contemporánea de la novela detectivesca y se distingue de la primera en su función social y en la caracterización del detective. Para más información sobre la novela negra, véase la sección de este capítulo titulado “El discurso neopolicial.”

<sup>5</sup> Véase nota 4.

<sup>6</sup> Los exponentes de la novela-problema son, quizás, los que han escrito más ensayos sobre la naturaleza del relato detectivesco y cómo éste se debe de escribir. Para ellos escribir relatos detectivescos significa adherir estrictamente a una fórmula prescrita.

<sup>7</sup> El término más apto en español, como equivalente de *hard-boiled* en inglés, es “novela negra.” Por la infiltración del inglés al español, algunos textos usan “la novela dura” o la novela “de estilo duro.”

<sup>8</sup> La novela rosa es un género novelesco de consumo masivo. Icarito La Tercera la define como una novela en la que:

la protagonista es casi siempre una mujer joven de costumbres en apariencia muy libres, que la mayoría de las veces entra en conflicto con un personaje masculino, con el cual, luego de luchas y desencuentros, se casa. En otros casos se trata de una muchacha pobre o que es mirada en menos por su entorno social, de la cual se enamora un rico y atractivo galán, capaz de ver en ella un diamante en bruto, y con el cual se casa.

Las novelas por entrega mantuvieron su popularidad hasta fines de la primera mitad del siglo XX, y fueron sustituidas por las novelas rosas, obras más breves y dirigidas a un público femenino. Su argumento central gira en torno a las peripecias amorosas de sus protagonistas.

<sup>9</sup> Me gusta como Díaz Eterovic plantea la cuestión. Dice que la novela negra es por definición, “una suerte de escupitajo al poder” (“Letras”).

<sup>10</sup> Aunque en las primeras elecciones democráticas en casi dos décadas Patricio Aylwin ganó la presidencia con un 55 por ciento del voto, la presencia del gobierno anterior no dejó de imponer su presencia durante la transición a la democracia. Pinochet negó a renunciar su cargo como comandante en jefe de las fuerzas armadas hasta 1998. El ejército todavía mantenía un alto nivel de independencia y, al contrario de lo que se esperaba, la DINA, la policía secreta de Pinochet, no se abolió sino que se integró al CNI, la inteligencia militar. Además, sucedieron varios episodios que indicaban que en el período democrático todavía se practicaba el espionaje político (Collier 381-84).

<sup>11</sup> Para una lista más exhaustiva de exponentes de la novela neopolicial en Chile y sus obras véase *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea: Las novelas de Heredia* de García-Corales y Pino (50-51).

<sup>12</sup> Capítulo 3, “El concepto de texto.” 69-79.

<sup>13</sup> Véase Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction*.

<sup>14</sup> Éste es un término que ha sido usado de manera arbitraria para referirse al género literario de detectives en general y también como referencia a un sub-género de esta forma de narrativa. Dictionary.LaborLawTalk.com define la ficción de misterio como:

a distinct subgenre of detective fiction that entails the occurrence of an unknown event which requires the protagonist to make known (or solve). It is similar to the whodunit in that the clues may often be given to the reader by subtle means. Though it is often confused with detective fiction, it does not require a crime to have occurred or the involvement of law enforcement.

Ésta página también afirma el parentesco de la ficción de misterio con la ficción de detectives pero constata que la segunda da más énfasis sobre el enigma que resolver que la primera. En esta circunstancia yo utilicé el término como sinónimo de la ficción detectivesca de la vertiente clásica.

<sup>15</sup> Mempo Giardinelli se refiere a esto en su ensayo “The Hard-Boiled Detective Novel in Latin America.” Dice que a diferencia de la mayoría de los escritores latinoamericanos quienes no tienen fe en el sistema político de sus países, el escritor norteamericano, por la mayor parte, hasta el presente tiene confianza en su sociedad y en el sistema de creencias y expresan esta confianza en sus obras. Dice Giardinelli: “Due to that essential trust in the political-social system and its corrective capability, they hold the conviction that the possibilities are endless and anything can be achieved with an honest effort and personal courage” (xxxix).

<sup>16</sup> Taibo II popularizó el término “neopoliciaco” y es el que se usa en México. En Chile y Sudamérica se usa más el término “neopolicial” aunque ambos se refieren al mismo fenómeno. También en la crítica es frecuente el uso genérico de “novela negra hispanoamericana” para hablar de lo mismo. En este trabajo suelo usar neopolicial porque mi énfasis es la novela policial en Chile, pero para variar también utilicé “novela negra hispanoamericana” sin sugerir que los diferentes términos signifiquen una variación de la práctica.

---

<sup>17</sup> Hay algunas excepciones a esto. El escritor cubano, Leonardo Padura Fuentes, por ejemplo, crea un detective policía, Mario Conde. A causa de las limitaciones que existen en Cuba bajo Castro, no se puede hacer una crítica abierta del gobierno. Lo que hace Conde es mostrarnos las consecuencias de la opresión social. El lector ya conoce las causas.

<sup>18</sup> Los teóricos utilizan varios términos para referirse al espacio: el medio ambiente, el medio, la atmósfera, el espacio, los motivos ornamentales, las informaciones. Aquí se utilizan todos con el mismo significado, sólo que al usar “atmósfera” ya estoy sugiriendo un intento por parte del narrador de crear un tono particular.

<sup>19</sup> Algunos de los textos fundamentales para el estudio del espacio literario son *The Poetics of Space* de Gastón Bachelard, *El espacio literario* de Maurice Blanchot, *Critique of Everyday Life* y *The Production of Space* de Henri Lefebvre y *El espacio en la novela realista* de María Teresa Zubiaurre.

<sup>20</sup> El resto de la cita va así:

a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of money-making, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practicing; a world where you may witness a holdup in broad daylight and see who did it, but you will fade away quickly back into the crowd rather than tell anyone, because the holdup men may have friends with long guns, or the police may not like your testimony, and in case the shyster for the defense will be allowed to abuse and vilify you in open court, before a jury of selected morons, without any but the most perfunctory interference from a political judge. (533)

<sup>21</sup> A los motivos ambientales Roland Barthes también los llama *informaciones* y sirven para crear una imagen auténtica del referente.

<sup>22</sup> Juan Armando Epple cree que el período justo después de este congreso fue un tiempo nefasto en la política cultural cubana. Hubo un intento de “reeducar” a los artistas “porque se consideraba que estaban desviados o pretendían hacer una literatura que no era la que se debería escribir en un país socialista en ascenso” (Epple 50). Como consecuencia al Congreso sucedió un fenómeno que se denominó “parametración” que se refería a que los que no cumplían con los parámetros sentados no podían trabajar como educadores o artistas. Los más castigados por la parametración fueron los homosexuales (Epple 50).

## CAPITULO II

### **Descripción fisonómica e histórica de los referentes urbanos utilizados por Ramón Díaz Eterovic**

No cabe duda que cuando leemos una novela cualquier familiaridad que tengamos con los espacios donde tienen lugar los acontecimientos, si es que existen estos espacios en la realidad, o cualquier conocimiento histórico que poseamos, enriquece nuestra experiencia como lectores y nos ayuda a aceptar la “verdad” del mundo forjado en el texto. Lo mismo sucede si pretendemos hacer un análisis de los referentes que aparecen descritos o implicados en las páginas de una obra literaria. Mayor familiaridad con los referentes metaficcionales, sea empírica o por medio de textos no literarios suplementarios, sólo puede facilitar un análisis más preciso y acertado de los espacios de la ficción. Lo que se pretende en este capítulo es realizar una especie de recorrido temporal-espacial en el cual fijar una descripción tanto fisonómica como histórica de los referentes metanarrativos que sirven para enmarcar las aventuras del detective de Ramón Díaz Eterovic con el fin de facilitar el análisis del medio ambiente textual en sus novelas. La descripción de los referentes no será exhaustiva sino que se dará mayor énfasis a los más destacados o representativos tanto en la realidad histórica como en los textos.

En la segunda novela de la serie detectivesca de Díaz Eterovic, *Solo en la oscuridad* (1992), Heredia viaja a Buenos Aires para investigar la muerte de una azafata que conoció pocos días antes en Santiago. La mitad de la historia tiene lugar en Buenos Aires. La historia entera de *Nunca enamores a un forastero* (1999), la quinta novela, sucede fuera de Santiago en la ciudad natal del autor, Punta Arenas, donde va Heredia para socorrer a un antiguo amigo abogado. Si consideramos los referentes narrativos de la serie Heredia en su totalidad, las

excursiones a Buenos Aires y Punta Arenas, aunque entretenidas, significan dos casos excepcionales porque salen del patrón que Díaz Eterovic establece a lo largo de la serie. Es claro que el autor centra sus historias en Santiago. Por lo tanto, en este capítulo Buenos Aires y Punta Arenas no serán incluidos dentro del marco de referencia. Sin embargo, sí son considerados en los análisis del espacio que se hacen en los siguientes capítulos porque ayudan a forjar una descripción de la poética del espacio negro de Díaz Eterovic.

A su vez, el autor no abarca todos los espacios de Santiago en sus novelas. Es decir, hace una suerte de selección en la que reduce la totalidad de la ciudad—representada en los espacios de la aristocracia en la novela decimonónica—a algunos entornos marginales de Santiago. Como señalé en el capítulo anterior, solamente los espacios que giran en torno al andar del detective son actualizados en las novelas. La aversión de Heredia hacia los sectores más modernos y comerciales ocasiona que falte casi por completo su representación en los textos. Por eso prácticamente no hay referencia al Barrio Alto,<sup>1</sup> por ejemplo, una especie de suburbio de Santiago en las orillas de la cordillera donde se concentra la gente adinerada y que esencialmente ha llegado a constituir un segundo Santiago. Díaz Eterovic ha creado una serie de novelas cuya acción se centra dentro de los parámetros del barrio Mapocho, un sector pintoresco e histórico que linda con el antiguo centro de Santiago.

Mi acercamiento a la descripción de los referentes metanarrativos del barrio Mapocho será en términos de su ubicación, su descripción arquitectónica y de su referencia histórica porque estos tres aspectos delimitan la singularidad de los entornos representados frente a los no representados. Por eso, no trataré el aspecto histórico aparte del arquitectónico o geográfico sino en su conjunto, a pesar de que no todos los edificios o estructuras del barrio

Mapocho gozan de un trasfondo histórico igual de extenso o interesante aparte de su importancia en las novelas. Tampoco excluyo detalles de interés con respecto a algunos referentes para ser justos con otros que prescinden de trasfondo histórico.

En términos generales, el barrio Mapocho—al igual que la ciudad de Santiago en su totalidad como la Ciudad de México, Buenos Aires, Río de Janeiro y cualquier otra metrópolis tanto en Hispanoamérica como en el mundo—se adhiere al modelo urbano que David Harvey denomina la ciudad postmoderna. El posmodernismo, describe Harvey, significa el cultivo de la concepción del espacio urbano como fragmentado, “a ‘palimpsest’ of past forms superimposed upon each other and a ‘collage’ of current uses, many of which may be ephemeral” (Harvey, “Postmodernism” 66). En Santiago, donde mejor se ve manifestado ese concepto del *collage*, de “usos actuales efímeros,” y del palimpsesto, de estilos marcadamente desemejantes yuxtapuestos y superimpuestos en un espacio, es en el barrio cívico y en el centro. En estas zonas en especial no sólo ha habido mucho derrumbe y construcción, pero ha faltado el interés por conservar lo antiguo o por mantener un estilo particular. Es de lo más común ver al lado de un suntuoso



Figura 1

edificio colonial curvilíneo levantarse un almidonado rascacielos de vidrio ultramoderno, como es el caso de la Catedral Metropolitana (Fig. 1). En el barrio Mapocho los ejemplos no son tan

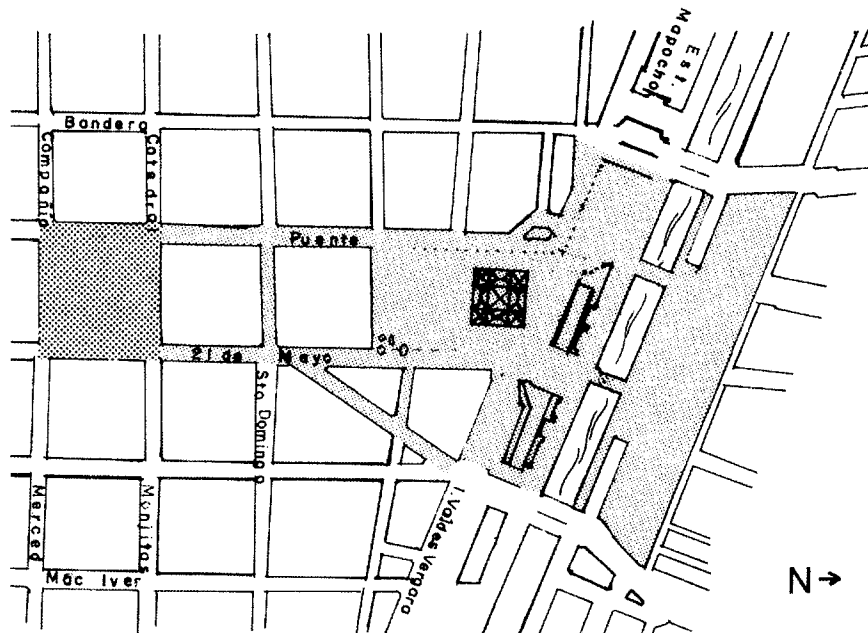


Figura 2

marcados, no obstante, un análisis topográfico descubre los labores del posmodernismo también allí.

El barrio Mapocho se ubica a unas cuadras hacia el norte de la Plaza de Armas, la plaza principal y antiguo centro de la ciudad (Fig. 2). No es un barrio grande. Comprende una quincena de manzanas más o menos en lo que se considera parte del Santiago Histórico. Básicamente el barrio comprende dos secciones, una sección pública y abierta próxima al río y una residencial, aunque esta división es estrictamente descriptiva; no se reconoce ninguna delimitación geográfica o cívica entre las partes. El desarrollo de esta zona de la ciudad data desde su fundación. Allí se encuentran—o se encontraban—algunos de los hitos arquitectónicos

santiaguinos de su periodo virreinal y de las primeras décadas de la república. La zona mapochina no tiene los altos edificios como los que salpican el horizonte del barrio comercial.

Es esencialmente un barrio residencial con casas de alojamiento, pero también ofrece centros de diversión cultural y social y de abastecimiento.

El barrio Mapocho recibió su nombre del Río Mapocho que lo delimita por el lado norte (Fig. 3). Sus aguas bajan de la cordillera de los Andes en el oriente y corren la ciudad entera hacia el lado poniente de Santiago. Antes de la canalización del brazo norte del Mapocho en 1888, el que

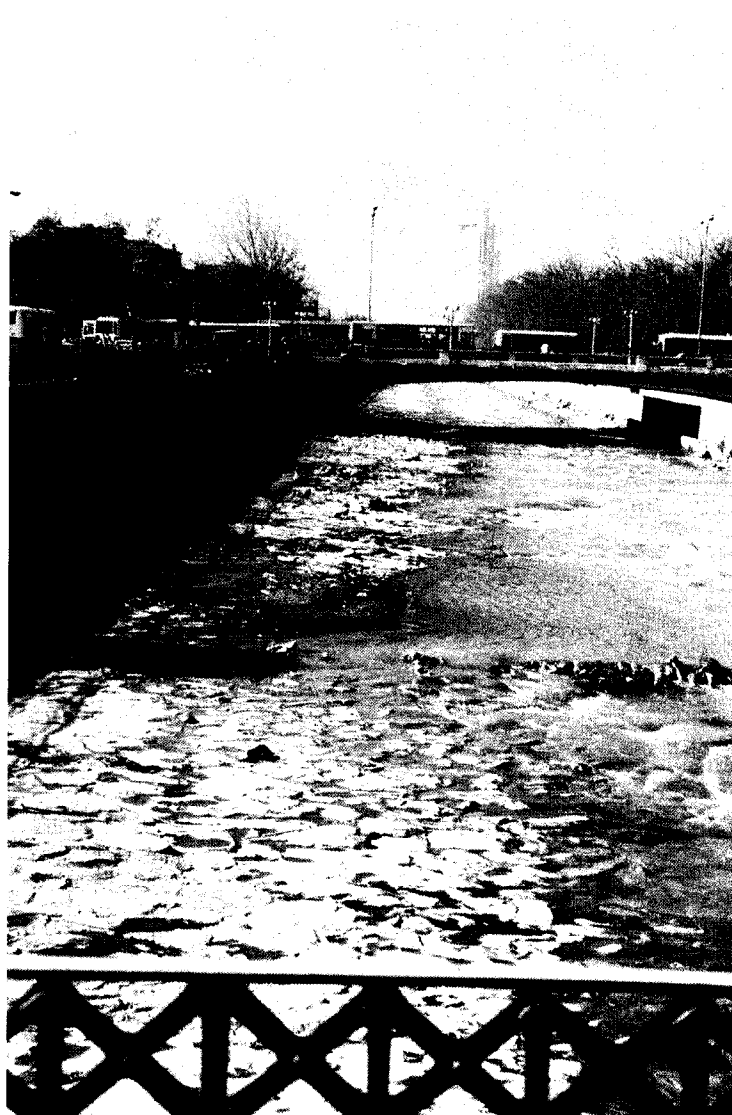


Figura 3

hoy día es el único cauce del río, había otro brazo, el brazo sur. Estos dos brazos originales junto con el cerro Santa Lucía constituían las principales fronteras de la ciudad durante siglos. A partir de la canalización, el antiguo brazo fue convertido en la calle más importante de la ciudad, el Paseo de la Alameda de las Delicias, la que hoy día es referida simplemente como la



Figura 4

Alameda. Por la mayor parte los santiaguinos no toman muy en serio al río. Durante los meses de verano es apenas un chorro; fluye poca agua y el cauce del río se seca. Pero en el invierno y en la primavera el río puede ponerse bravo o, como se dice por ahí, “salirse de madre” con las lluvias y el deshielo de la cordillera y es capaz de desbordar sus orillas y repartir destrucción por todos lados (Merino, *Santiago de memoria* 106). El conocido escritor chileno Roberto Merino cuenta de dos de estas ocasiones en su entretenida obra de anécdotas históricas, *Santiago de memoria*. Una fue en 1783 y otra ocurrió tan reciente como en 1982 cuando las aguas desbordaron la ancha cuenca “arrastrando automóviles, bestias y bienes muebles que llegaba a dar gusto” (106). En esta ocasión se colmó de agua la Plaza Italia tanto que no había otra forma de ir de un lado a otro sino en “botes mercenarios” (106).

Antes de la canalización, los márgenes del Río Mapocho, a lo largo de su extensión, eran los “basurales” de Santiago, “zonas de peligro” donde se congregaban vagos, delincuentes

y mendigos (Aguirre Silva 20). A partir de la terminación de la canalización, se empezó un proceso de urbanización y embellecimiento de los deslindes, lo cual resultó en el Parque Forestal, un parque lineal muy importante para la ciudad ubicado un poco al este del barrio Mapocho. En la actualidad, pese a la estación del año, el río está siempre sucio y repleto de basura y sus barreras de cemento están rayadas de garabatos y consignas (Fig. 4). Merino afirma que el siglo pasado del XIX se ganó el apodo de “el camaleón” porque los colores de sus aguas cambian a menudo (*Santiago de memoria* 106). Hasta recientemente, los concursos acuáticos estudiantiles al inicio de cada año escolar tomaban lugar en estas aguas. Terminadas las carreras en sus botes improvisados, los participantes tenían que correr rápidamente al médico a vacunarse para no pegarse una de las cantidades de enfermedades que subsisten en las aguas (107).

Dada la condición repugnante del río, es difícil creer que hasta alrededor de los años 70 las riberas del Mapocho tenían sus habitantes. Estas personas de tendencias primitivas y violentas se instalaban en bandas familiares en las orillas del río. Se las llamaban “los pelusones” y vivían de lo que robaban de bolsas y carteras (107). Esta forma de vivencia fue capturada en el libro *El río* (1969), novela autobiográfica de Alfredo Gómez Morel. En la actualidad vuelven familias a instalarse en torno al río pero, como afirma Merino, “desaparecen con misterio” (107).

La fisonomía del barrio Mapocho ha cambiado bastante a través del tiempo. No obstante las influencias de la modernidad, algunos pocos remanentes arquitectónicos de su pasado histórico lejano han sobrevivido a la demolición y los terremotos. Desafortunadamente, esto no ha sido el caso de una de las obras arquitectónicas más queridas por el pueblo

santiaguino. Enfrente de donde desemboca la calle Puente están los restos del famoso Puente de Cal y Canto (o Calicanto) (Fig. 5 y 6). Como otros arquitectos e historiadores, Merino considera que el antiguo puente fue durante

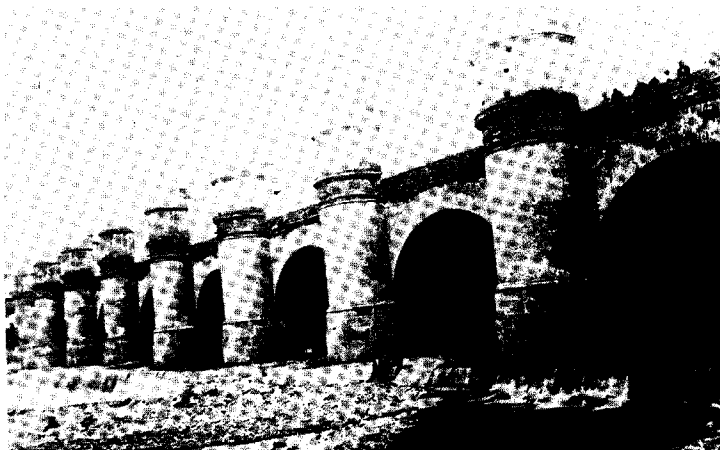


Figura 5

su momento “la obra arquitectónica monumental de Santiago” (*Santiago de memoria* 15).

Jorge Aguirre Silva marca la construcción del puente un hito en la historia chilena, un modelo del periodo colonial en el cual se enuncia “la singularidad de una época” (68). El ciudadano común, afirma Aguirre Silva, asocia el puente con “sus momentos de mayor bienestar, de su alegría de vivir y lo hace amar la ciudad y el espacio que la cobija” (71).

Los libros de la historia de Santiago suelen contar la historia del antiguo puente enfocando su gestación notoria y trágica. El plano para el Puente de Cal y Canto fue trazado por un alarife del siglo XVIII, José Antonio Bidart. Su construcción se llevó a cabo durante quince años entre 1767 y 1782 bajo la escudriñadora vigilancia del temido y celoso corregidor vasco Luis Manuel de Zañartu. Zañartu—quien hacía las veces de alcalde y jefe de policía—dirigía la construcción con un brazo duro imponiendo terror en los obreros. En primer lugar, el mismo corregidor reclutaba con sus propias manos a más de 200 trabajadores diarios. Pescaba de la calle, de las pulperías, de los presidios o de donde fuese a los vagabundos, los borrachos y los presidiarios para someterlos a trabajar como esclavos encadenados de dos en dos. Desde la salida del sol hasta el ocaso tenían que aguantar los latigazos, la mala alimentación y la

humillación, (Zañartu, de Aguirre Silva 69). Los indios y mestizos, en particular, fueron tratados de manera inhumana, sometidos constantemente al chasquear de látigos. Además, Zañartu hizo construir una gran casa con mirador cerca de la construcción desde donde pasaba el día con sus catalejos vigilando celosamente la mano de obra. Estaba dispuesto en cualquier momento a bajar del mirador y repartir una buena porción de bastonazos o latigazos—e incluso balazos—si los trabajadores no se portaban bien (Merino, *Santiago de memoria* 15). El escritor Sandy Zañartu observa que el Corregidor sólo tenía que asomarse al balconete para acabar con las sublevaciones de los presos (citado en Aguirre Silva, 69).

Una vez terminado, el puente era una obra neoclásica magistral. Contaba con once arcadas que Sandy Zañartu llama “once ojos ciclópeos que avisoraban el valle del Mapocho como centinelas de la hispana civilización” (citado en Aguirre Silva 68). El pueblo, orgulloso de la solidez del puente, afirmaba que en la argamasa que se usó para cimentar la piedra y el ladrillo se usaron más de 500,000 claras de huevo, un dato que en la actualidad se recuerda y se cuenta con orgullo (69). El nuevo puente cumplía con una función imprescindible para Santiago, facilitando el comercio interno de un lado del riacho al otro, y posibilitando un vínculo con el comercio internacional (Aguirre Silva 70). La calle Puente recibió su nombre del antiguo Puente de Cal y Canto cuyo declive llegaba hasta la calle San Pablo. Se formó en torno a la

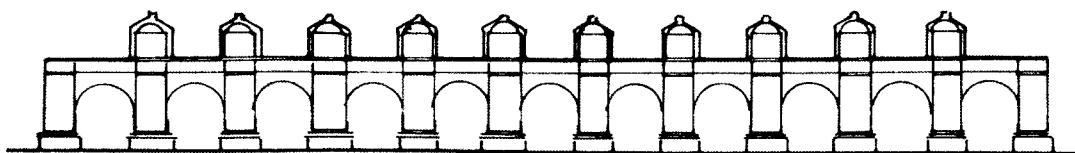


Figura 6

rampa sur tal tráfico de comercio que llegó a extenderse hasta la Plaza de Armas a la esquina de la Catedral y el Viejo Palacio de los Presidentes, el cual hoy día es el edificio del Correo Central (69).

El Puente de Cal y Canto y el Puente de Palo fueron los únicos puentes para cruzar el río durante la colonia. Una crecida del río en 1877 acabó con el Puente de Palo (Aguirre Silva 20). El de Cal y Canto funcionó durante 100 años hasta que en 1887 los planificadores urbanos lo encontraron ya inservible por el desgaste ocasionado por las turbulentas aguas del río. En 1887 el ingeniero Valentín Martínez, encargado con la canalización del río, hizo dinamitar al Cal y Canto contra la negativa del pueblo que consideraba el derrumbe innecesario. Zañartu describe la ocasión así: “El pueblo lloró su derrumbe como si fuera la muerte del abuelo; lo quería como algo suyo, de su sangre. Allí estaba todo su pasado: los azotes de la primera infancia, sus juegos de niño, sus romances, sus trabajos y pesares de hombre, sus glorias” (citado en Aguirre Silva 72). Hoy día en su sitio existe un puente de fundamento funcional, exento de consideraciones estéticas. Todavía se conservan en el sitio los cimientos del antiguo puente como recuerdo de su pasada grandeza.

El Mercado Central (Fig. 7) y la Estación Mapocho (Fig. 8) son dos de las estructuras todavía existentes y bien mantenidas que son emblemáticas del Santiago histórico. Su presencia representa un periodo importante de finales del siglo XIX y principios del XX en el que la ciudad experimentó mucho crecimiento. El Mercado Central y la Estación Mapocho se localizan en el área más pública y abierta del barrio próximo al río y cerca de los restos del antiguo Cal y Canto. Esta zona es muy transitada por los santiaguinos que además de acudir a eventos culturales vienen para conseguir los abastecimientos en el Mercado Central y el



Figura 7

Mercado Vega Chica. El Mercado Central es considerado la puerta de entrada del norte al Santiago histórico. Es un edificio decimonónico cuadrado situado en la manzana enmarcada por los lados este y oeste por las calles 21 de mayo y Puente y por los lados norte y sur por General Mackenna y San Pablo. La entrada principal da cara al río y al espacio público abierto que comprende el Parque Valenzuela con sus pequeños palmares y arbustos, una estación del Metro y las calles muy circuladas General Mackenna y Balmaceda que corren paralelo al río. En la esquina de las calles Balmaceda y Bandera se sitúa la Estación Mapocho, un edificio impresionante al lado sur del río. Al igual que el mercado, la fachada de la estación da cara al espacio público abierto pero desde el oeste. Siendo tan abierto este sector del barrio, se permite una vista más extensa de la ciudad y el horizonte. Al pararse enfrente de la estación se

puede ver en la distancia hacia el este la cordillera y hacia el sureste los altos edificios de los barrios cívico y comercial.

Tanto el Mercado Central como la Estación Mapocho son típicos ejemplos de edificios construidos a partir de la revolución industrial en el sentido que se construyeron de materiales industriales antes inexistentes o apenas accesibles. A diferencia del Puente de Cal y Canto que se fabricó sin el uso de soportes metálicos, el mercado y la estación tienen esqueletos de acero incrustados en cemento, una técnica utilizada en Inglaterra desde el siglo XVIII tardío. El mercado fue diseñado en Chile pero su estructura metálica se fabricó en Inglaterra. Luego de traer los materiales a Chile el edificio fue construido en su presente lugar entre 1868 y 1872. Sobre el núcleo central formado del marco metálico se agregaron bloques de ladrillos creando espacios menores en su derredor con accesos exteriores para completar el proyecto. El edificio tiene un diseño exterior sencillo, el cual refleja el eclecticismo estilístico practicado en Europa durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. La resurrección clásica de moda en Inglaterra y otras partes de Europa durante el siglo XIX se evidencia en la arcada de la fachada a nivel de la calle con sus arcos romanescos y pilastras dóricas. Otro motivo clásico es el frontón sobre el marco del portal de la entrada principal. La cúpula ojival gótica del techo es típica del periodo victoriano en Inglaterra.

Desde su construcción original el edificio ha sido modificado en su forma y en su uso. El mercado se concibió originalmente para exposiciones artísticas pero no tardó mucho en convertirse en un mercado de comestibles. Allí van los santiaguinos para comer y comprar todo tipo de pescado y mariscos de los puestos y pequeños restaurantes que llenan el edificio hasta

los bordes. A partir de la quinta novela de la serie de Heredia, *Ángeles y solitarios*, el detective siempre recordará al Mercado Central como el lugar donde vio el violento asesinato de su mejor amigo, el comisario Dagoberto Solís.

Antes del período dictatorial, cuando el tráfico ferroviario fue suprimido, la Estación Mapocho era el centro de ferrocarriles. Fue la segunda de tres estaciones de ferrocarril construidas en Santiago, después de la Estación Central y antes de la Pirque que ya no existe. Su construcción en Chile se llevó a cabo entre 1905 y 1912, durante lo que se considera el período tardío de la edad de la estación ferroviaria. Básicamente se construía durante los mismos años que la quintaesencia de la estación de ferrocarriles—la Gran Central Station—



Figura 8

edificada en Nueva York entre 1903 y 1913. La obra mapochina, sin embargo, no tiene ni la grandeza estilística ni la monumentalidad de la otra ni de la Estación Central de Santiago.

La Estación Mapocho tiene muchos elementos arquitecturales en común con el Mercado Central a pesar de que fue construida casi cuarenta años después. Como el mercado, la estructura de cemento es reforzada por un marco de acero que fue construido en Europa, en este caso en Bélgica, y transportado a Chile para finalizar el armamento. En la actualidad la estación funciona como un centro cultural pero su nuevo uso no traiciona su origen ferroviario. En la fachada principal tiene una triada de vastos arcos romanescos—populares en Europa durante el siglo anterior—que eran los tres accesos principales de los trenes. El techo de éste es una bóveda de acero que se destaca por encima de la estructura de cemento. En las esquinas del edificio cuadrado hay cuatro pabellones con rotundas que sugieren la influencia del *château* francés, aunque los pabellones de la Estación Central se asemejan más al modelo europeo. Además de los arcos romanescos, el edificio ostenta otros motivos clásicos como los frontones que enmarcan las ventanas de los pabellones y las balaustradas que recuerdan el neoclasicismo francés.

A partir de la época democrática con la presidencia de Patricio Aylwin la Estación Mapocho fue renovada y hoy en día se usa como un centro cultural donde se realizan conciertos, exposiciones de arte, ferias de libros y obras de teatro y danza.

Hasta ahora la descripción del barrio Mapocho se ha orientado en torno a los referentes localizados en el sector abierto próximo al río porque allí se encuentran algunos de los edificios más antiguos y más importantes del barrio. Si salimos de esta área y vamos en dirección al sur nos adentramos en la parte residencial del barrio. Esta parte se compone de

edificios de departamentos habitados por gente de bajos ingresos, y de boliches<sup>2</sup> de variada índole, los cuales en su mayoría son establecimientos que se especializan en la entretención de los hombres.

Esta sección del Mapocho tiene una de sus épocas más pintorescas durante las décadas del 20 y 30 del siglo pasado cuando los bares y los boliches del Barrio Mapocho fueron lugares de encuentro para los intelectuales o la antigua bohemia literaria santiaguina. Merino cuenta que cuando Rubén Darío llegó a Santiago quedó hipnotizado por el “Santiago opulento” de fines del siglo XIX. No fue así para Pablo Neruda cuyas primeras experiencias en Santiago fueron barriales (*Santiago de memoria* 100). Se podían encontrar a menudo a Neruda, Pablo de Rokha y otros poetas y escritores disfrutando de copas, conversación y poesía en los locales de la zona sur del Mapocho. Aun presidentes de la república han visitado algunos de sus populares establecimientos cuya fama llegó a explayarse hasta lugares remotos de la república y más allá. Gente de todas partes de Chile y otros países venía a conocer la vida nocturna en los boliches mapochinos. En suma, en su momento el barrio de la Estación Mapocho atraía a gente de todas partes y de todas clases, desde la gente común hasta incluso a algunos de los personajes más ilustres en la historia contemporánea chilena.

De estos días cuando los intelectuales y artistas frecuentaban el barrio de la Estación Mapocho han dejado de existir la mayoría de los establecimientos que ellos ayudaron a popularizar y hacer famosos. De las boites<sup>3</sup> de las calles Bandera, San Pablo, Aillavilú y otros rincones del barrio—el famoso Zepellin, el Wonder, el bar La Bomba y El Hércules, sitios cuyo espíritu alegre animaba la vida nocturna santiaguina—existen en la actualidad sólo unos recuerdos en las memorias de la gente y en las páginas de unos pocos libros. En su entretenido

libro *El Santiago que se fue*, Oreste Plath deja constancia de dos de estos locales inolvidables, El Hércules y el Cabaret Zeppelin. El Hércules se localizaba en Bandera 840 entre las calles San Pablo y General Mackenna, justo por donde se ubica el edificio de Heredia. Abierto hasta las cuatro de la mañana, se podían pedir de entre los platos especiales “el chupe de guatitas, los porotos, los riñones con arroz, caracoles en su salsa y la jalea de patas de vacuno” (Plath 228). Plath nos cuenta de varios sucesos dignos de recordar que tuvieron lugar en El Hércules. Entre ellos se cuenta la despedida de soltero de Tomás Lago en 1926, al cual acudieron tales personajes de la bohemia como Rojas Jiménez, Neruda, Julio Ortiz de Zárata, Diego Muñoz, Raúl Fuentes Besa, Renato Monestier, Abelardo Bustamante, Paschin, Julio Barrenechea y Orlando Oyarzún Garcés, todos portando turbantes en la cabeza (228). Otro evento importante en la historia de El Hércules fue la animada fiesta en honor de la visita del escritor español Ramón Gómez de la Serna en 1931, al cual llegaron tanto escritores como clientes habituales para festejarlo (228). El Hércules se cerró definitivamente en 1984 junto con muchos otros establecimientos que en este año sufrieron el mismo destino. El Cabaret Zeppelin, también de la calle Bandera, tiene una historia entretenida. A mediados de la década de los 1920 el dueño del restaurante La Marina, popular entre poetas, escritores y “gente inquieta,” decidió abrir un cabaret que se llamaría Zeppelin. Diego Muñoz, un amigo artista del dueño que en 1926 se integró a la bohemia del barrio, se ofreció para pintarlo (Plath 265). Hasta el momento sólo se conocía como dibujante pero aspiraba por ser pintor y ahora tenía la oportunidad. Por el trabajo Muñoz recibió la mitad de la cantidad contratada en efectivo. La otra parte la recibió en un crédito de cerveza que tenía abierto y que sus amigos ayudaron a cobrar (266).

A través de los años se iba desvaneciendo ese grupo de bohemios al igual que los locales populares que frecuentaban. El barrio Mapocho se ha convertido además en un lugar poco acogedor para jefes de estado. Hoy día la barriada tiene otra facha. Es el arrabal, abundante en el peligro y decadencia tan rampante en los entornos arrabaleros de la urbe moderna. En el barrio pueden ocurrir incidentes espeluznantes, especialmente de noche, como sucedió en 1981 cuando en frente de un boliche un hombre dio por acabada la riña que tenía con otro hombre al sacarle un ojo de la cara con un puñal (Merino, *Santiago de memoria* 104). Merino relata que sin miedo el agresor dejó a la víctima agonizando en la vereda y volvió a entrar al bar para tomar tranquilamente un trago antes de volver sobre sus pasos tal y como había llegado (104). Además del peligro, la decadencia destaca en los espacios físicos. Los inmuebles, algunos bellos ejemplos arquitectónicos en su momento, han caído en ruina y amenazan con ser demolidos. Sólo se conservan unos pocos locales que han sobrevivido de los días bohemios de antaño. Ahora más que nada existen en sus lugares establecimientos de poca monta: bares trasnochados, hoteles de mala muerte, cabarets y topless baratos, salones de pool, tiendas de ropa usada, restaurantes baratos y los “Todo a mil” inspirados en las tiendas todo-a-un-dólar de moda en los EE.UU. Y aún la suerte de estos establecimientos es indeterminada. La fachada del barrio cambia casi a diario. Una tienda reemplaza a otra. Se derrumban inmuebles y se ponen en su sitio otros más modernos. Es probable que hayan existido por aquí otras edificaciones del pasado histórico santiaguino—palacios, palacetes, mansiones, casonas, paseos—pero a causa de la descontrolada demolición de edificios antiguos para dar lugar a construcciones modernas, y la reacomodación de espacios, estas edificaciones son cosas del pasado. Díaz Eterovic dice, además, que no todas las mutaciones



Figura 9

tienen que ver con la fisonomía arquitectural del barrio sino que ha habido cambios culturales también. Han llegado a establecerse por ese rincón de la urbe muchos inmigrantes peruanos que han traído consigo su cultura, sus costumbres, sus centros de llamado y sus restaurantes. No obstante la decadencia y marginalidad que se observan en la actualidad— donde antes florecía la vanguardia cultural—o tal vez precisamente por eso, el barrio

Mapocho es la parte de la

ciudad, casi la única parte con excepción de algunos otros rincones marginados a la periferia del centro, donde el detective de Díaz Eterovic se siente en casa. En el Mapocho prevalece la criminalidad y el vicio pero es también un sector de mucho ajetreo y vitalidad.

En la esquina de las calles Aillavilú y Bandera, no muy lejos de la Estación Mapocho, se sitúa el edificio de departamentos donde habita Heredia en la ficción (Fig. 9). Aillavilú es una calle de una sola cuadra que corre paralela al río y está separada de sus lindes por la calle

General Mackenna y una serie de edificios bajos en fila que delinear la calle. Se destaca en el horizonte el edificio de Heredia por ser el más alto de ese cuadrado aunque no ofrece mucho placer para el ojo. Es un ejemplo de arquitectura funcional, completamente utilitario. Casi no tiene ningún elemento ornamental, ningún adorno ni expresión artística atractiva. El edificio refleja el estilo arquitectural del alto modernismo de mucha influencia en Europa y los EE.UU. a partir de alrededor de 1920. Probablemente fue construido en los años 30 o 40 pero podría haberse edificado tan tarde como durante la década de los 60.

El exterior del inmueble es estucado y pintado de un color tenue como los otros edificios del barrio. Tiene nueve pisos. La planta baja consiste en unos establecimientos comerciales como restaurantes y una distribuidora de vinos y licores grande. El segundo piso funciona como dosel para éstos. El diseño de la estructura es en la forma de una 'e' con el eje en la esquina y dos alas que se extienden por ambas calles Bandera y Aillavilú. Este diseño permite más acceso de luz natural y la formación de una pequeña plaza enfrente del eje interior. Todos los departamentos tienen pequeños balcones con balaustradas de metal que sobresalen de la superficie del edificio. Los inquilinos los utilizan para usos múltiples como almacenaje de chucherías y juegos de niños, para secar ropa o poner plantas que hacen las veces de un jardín. Los departamentos en la esquina del edificio tienen generosos balcones curvados sin balaustradas y con muchas ventanas en fila. Además de su pobreza estética, el edificio está en pobres condiciones arquitectónicas. Es un inmueble sucio con varias ventanas rotas y paredes carcomidas.

Díaz Eterovic dice que en las novelas el departamento de Heredia está en el noveno piso en la esquina con balcón curvado. Heredia nos describe aspectos del interior de su

departamento en varias ocasiones, pero aquí no voy a considerar su contenido porque a diferencia de los otros espacios mencionados, el contenido del hogar ficticio no tiene correlato en el del referente. Díaz Eterovic no conoció el interior de los departamentos hasta después de haber publicado ya varias de las novelas de la serie. Las descripciones que Heredia nos provee de los objetos en su casa son puras invenciones del autor y serán analizados en otro capítulo.

Cabe mencionar brevemente dos otros referentes cerca de la casa de Heredia que juegan un papel importante en las historias. En la vereda justo enfrente del edificio hay un pequeño quiosco verde que vende periódicos, revistas, botanas y tarjetas de lotería. Parece un detalle inconsecuente del referente y sin embargo Díaz Eterovic lo incorpora a las novelas. En la



Figura 10

ficción el puesto pertenece a Anselmo, el ex-jockey y amigo sesentón de Heredia que lo mantiene informado de los acontecimientos del barrio. También sobre la calle General Mackenna a unas dos cuadras hacia el oeste del departamento de Heredia está el Cuartel Central de la Policía de Investigaciones que figura de vez en cuando en las novelas. Es el central de investigaciones donde trabaja Solís antes de su muerte en *Ángeles y solitarios*.



Figura 11

En frente de la casa de Heredia y a lo largo de Aillavilú, hay dos edificios bajos de tres o cuatro pisos que se extienden a lo largo de la calle y cubren toda la manzana. En la planta baja de estas edificaciones se han instalado pequeños negocios que ofrecen una variedad de servicios mientras que los otros pisos son de uso residencial o de alojamiento. El edificio al norte de la casa de departamentos de Heredia es una bella obra arquitectónica del siglo XIX, probablemente de alrededor de la mitad del siglo. A lo mejor era originalmente una casa particular de una familia rica o tal vez un hotel de lujo. Al igual que la Estación Mapocho, su

diseño exterior sugiere la influencia de la arquitectura francesa de la tradición clásica. El segundo y tercer pisos tienen muchas ventanas rectangulares entabladas que se extienden hasta el piso. En la actualidad estos paneles están pintados del mismo color del edificio. Encima de las



Figura 12

ventanas del tercer piso hay otra sección de vidrio arcada sobre el marco rectangular la cual está coronada por arcos romanescos. Estos están apoyados por una especie de pilastras dóricas. Ambos niveles tienen balaustradas tomadas de la tradición francesa. Las del segundo piso encierran largos balcones mientras las del tercer piso son de metal y no tienen patio. Otro elemento clásico es el frontón arcado que corona una sección de ventanas saledizas en el centro de las tres fachadas. Los últimos toques ornamentales son las elaboradas cornisas y la escultura

en bajo relieve francesa localizada sobre las ventanas del segundo piso y otras ventanas principales.

A pesar de ser un encanto arquitectónico el edificio se encuentra en pobres condiciones. Al igual que el de Heredia, este inmueble está sucio, despintado, tiene muchas hendiduras, ventanas y esculturas en relieve rotas y muchos balaustres estropeados.

Recientemente fue declarado monumento histórico, lo cual significa que no puede ser derrumbado y que la ciudad va a invertir algún dinero para su renovación. En su planta baja se encuentran dos negocios reconocibles de las novelas de Díaz Eterovic: el bar-restaurant el Touring (Fig. 11 y 12) y el Hotel Central (Fig. 13). Ambos establecimientos tienen entradas en los dos lados del edificio; las que dan a Aillavilú son las entradas traseras. El otro lado, el cual mira hacia la



Figura 13

calle general Mackenna y el río, tiene las entradas principales. Ambas entradas al hotel, sin embargo, son igualmente sospechosas y si uno no sabe lo que busca no da con ellas fácilmente.

El Touring es una de las boites más populares y más duraderas del barrio Mapocho. Junto con La Piojera, otro histórico bar popular de la zona, el Touring se cuenta entre los pocos remanentes de la bohemia santiaguina del siglo pasado. Sobre las dos puertas de entrada en General Mackenna, una que abre al bar y otra que abre al restaurante, se colocan



Figura 14

dos letreros rojos que anuncian en grandes letras blancas el nombre del local a la vez de promover la Coca-cola. Las puertas están rodeadas de ventanas de paneles y grandes tablas negras que dan a conocer el menú del día. En el Touring la comida es tan económica como el ambiente. Adentro, el restaurante ofrece unas pocas mesas cubiertas de manteles floreados de acrílico y unas sillas duras de madera o de plástico. Las paredes están adornadas de afiches de refrescos y licores mientras que el piso es bastante mugriente y gastado. La gran atracción del

local es sin duda el bar. El largo mesón está cubierto de una lámina delgada de metal y mosaicos blancos en las paredes. Detrás del mesón están los estantes abastecidos de botellas de licores y de vino. Pero en estas boites santiaguinas las bebidas predilectas son la chicha y el pipeño. Ambos son una especie de vino mezclado con jugos de mora y se guardan en unos jarrones de vidrio sobre el mostrador para tentar a los clientes.

Al salir del Touring y caminar unos pasos hacia el oeste, se topa con la entrada al Hotel Central. Las únicas indicaciones de que allí existe un negocio son la estrecha puerta abierta pintada de un azul brillante y rodeada de rejas de metal también azules, y un pequeño letrero colocado un par de metros arriba de la entrada que da el nombre del hotel. La entrada es pequeña y oscura y bastante desagradable. Se supondría que el interior ofrece un espectáculo igual de triste. Es un hotel de mala muerte en todo sentido de la palabra. En la novela *Los siete hijos de Simenon* el asesinato de un abogado en este hotel pone a Heredia sobre la pista de otra investigación.

Justo en medio del Hotel Central y el Touring funciona un negocio que da la impresión de estar completamente fuera de tiempo y lugar. El limpio letrero moderno compuesto de los colores rojo y azul y con blancas letras grandes—inmediatamente reconocible para un norteamericano—contrasta drásticamente con la antigüedad y elegancia del edificio que lo enmarca. “Sherwin-William Paints” no necesariamente figura en las novelas de Díaz Eterovic pero lo señalo aquí porque da testimonio del concepto de collage de que habla Harvey. No se sabe con sólo mirarlo cuánto tiempo funciona la empresa en ese sitio, ni tampoco cuánto tiempo durará. Díaz Eterovic, que frecuenta el barrio aldeaño al Mapocho, dice que casi a diario los

locales cambian de rubros. En este espacio de “usos efímeros,” (Harvey) desaparecen negocios y al poco tiempo llegan otros nuevos para probar la suerte.

Muchos otros locales ocupan el espacio de las plantas bajas de los edificios del Barrio Mapocho. Al dar una vuelta por ese sector se puede ver unos restaurantes baratos que rehúsan sucumbir a la modernidad, como el restaurante la Victoria del edificio de Heredia. También sobre Aillavilú está la Yerbería San José, con sus paredes exteriores pintadas de blanco, verde y rojo, el restaurante Chicha y Chancho con la cabeza de un puerco pintado a un lado de la entrada y un barril de cerveza pintado al otro. A la disposición de los clientes masculinos hay una peluquería sólo para hombres, un salón de pool y unos cabarets con sus letreros de neón.



Figura 15

El “Flamingo El Mejor” (Fig. 14) se ubica sobre Bandera casi enfrente de la casa de Heredia donde desemboca Aillavilú y a un corto tramo de donde funcionaba el Zepellin. La “Robertina Show” está en pleno Aillavilú. Está custodiado por un muchacho que vigila la entrada donde también se anuncian las atracciones del show en unos afiches de mujeres semidesnudas.

La calle San Pablo, a una cuadra de distancia de Aillavilú y paralela a ella, también forma parte de esta zona histórica mapochina. En esta calle famosa se sitúa otro de los sitios que frecuenta Heredia en la ficción de Díaz Eterovic, el Bar Central (Fig. 15). Es un edificio estucado de dos pisos. El segundo piso es el comedor mientras el primer piso es el bar. El Bar Central tiene uno de los exteriores más llamativos entre los locales del barrio. Tiene un frontis pintado de verde floreciente en el cual se destacan muchas concavidades de forma rectilínea pintadas de color amarillo que parecen marcas tribales. Además los marcos de las ventanas y puertas y los letreros son amarillos. No obstante su facha llamativa, el Bar Central tiende a ser uno de los boliches más tranquilos de la zona. Adentro el ambiente es acogedor. Hay amplio espacio para las muchas mesas y sillas de madera. Como las del Touring, estas mesas están cubiertas de manteles de plástico con cuadritos de blanco y verde y con fruta encima. Las luces florecientes que iluminan el local proyectan un leve color amarillento o verdoso sobre el espacio, enfatizado en los manteles, las paredes y el frontis. La banda de espejos que corre una porción de las paredes ayuda a crear la sensación de espacio abierto. Al igual de los otros bares vecinos, aquí se disponen sobre la sólida barra de madera las jarras de bebidas populares. También se puede saborear los bocadillos locales al son de los boleros que salen de los parlantes colocados en lugares estratégicos. Lo que más llama la atención del sitio, sin embargo, son los afiches turísticos de paisajes chilenos que cuelgan en las paredes encima de los espejos y distraen a los clientes mientras comen y beben.

Sin duda la boite del barrio Mapocho con más historia y de mayor popularidad es La Piojera (Fig. 16). La Piojera se ubica en un rincón de Aillavilú número 1030, próximo a la esquina con la calle Puente. El negocio funciona en una vieja casona con una portada pintada de

amarillo y rojo y con un letrero grande colocado sobre la entrada deletreando el nombre del local. Para llegar al mero bar hay que pasar por un portón de madera grande, cruzar un pequeño patio empedrado donde dormitan los gatos del barrio en las ramas de un árbol hasta dar con la entrada. Adentro es un recinto oscuro donde concurren personas de todas clases desde los borrachines del barrio hasta ejecutivos vestidos de traje para tomar un hiato de la rutina diaria. El decorado es viejo y



Figura 16

oscuro. Como los otros boliches del barrio tiene paredes sucias y despintadas y el piso de cemento está también bastante gastado. No obstante, La Piojera tiene su encanto. En casi cualquier momento del día el viejo mesón de madera oscura está repleto de gente acodada bebiendo y conversando. El alto techo es de paja y saco y está sostenido por vigas de madera oscura. El ambiente se sentiría muy encerrado por la falta de luz natural si no fuera por la altura

del techo. La poca luz que hay viene de unas lámparas florecientes que cuelgan del techo. Hay muchas mesas de madera para sentarse a comer. Todas son diferentes y todas son muy usadas. Algunas están pintadas de colores brillantes como rojo y anaranjado mientras otras están cubiertas de manteles de plástico. Las sillas son de madera y paja. Al fondo del recinto hay un segundo piso casi como un pequeño escenario lleno de barriles y jarrones de barro. En las paredes se cuelgan afiches de variada clase, unos cuadros de paisaje y del techo se cuelgan una guirnalda de banderitas chilenas.

La Piojera abrió en 1916. El dueño se llamaba Carlos Benedetti y fue el padre de las dos señoras que hoy día administran el negocio. Ellas recuerdan que en el tiempo de la compra el local tenía un nombre así como “La Parra” o “La Viña” (Plath 324). En sus inicios La Piojera no tenía cocina, pero los dueños permitían que los clientes entraran con su propia comida. Incluso se les facilitaban los servicios (Plath 323). Oreste Plath afirma que los clientes casi siempre llegaban con mariscos del cercano Mercado Central.

Durante los últimos años se han escuchado rumores de que van a cerrar el establecimiento y poner en su lugar un centro comercial. Pero hasta ahora sólo han sido rumores y el bar sigue operando. Pero ¿qué es lo que todavía atrae a tantos clientes a La Piojera? Porque tiene muchos y algunos de los cuales han frecuentado el lugar durante tres décadas o más. Pues, además de ofrecer un poco de convivencia, tiene todas las bebidas tradicionales—la chicha, el pipeño, la cañita de vino—y una selección de vinos y licores. Para comer se puede pedir por unos pocos pesos el arrollado o el pernil, unos bocadillos tradicionales muy sabrosos, y siempre está al alcance sobre el mesón una fuente de huevos duros. Parte de la atracción también son los cantores que circulan entre las mesas tocando sus

guitarras y cantando los  
 boleros y canciones  
 tradicionales que los clientes  
 les pidan. Entre los más  
 celebrados clientes en la  
 historia de La Piojera  
 cuentan Neruda y sus  
 camaradas que venían a  
 tomar un trago y recitar sus  
 poemas, algunos  
 parlamentarios importantes y  
 varios ex presidentes de la  
 república como Arturo  
 Alessandri. Es al mismo  
 Alessandri a quien se le  
 atribuye el nombre del bar.



Figura 17

Llevado allí por algunos  
 amigos, al entrar el presidente se quejó de que lo habían traído a una piojera (Díaz Eterovic,  
 “Jornada” y Plath 323). Díaz Eterovic recuerda una ocasión especial en La Piojera. Fue durante  
 los años duros de la década del ochenta cuando él estaba en la universidad. Como lo hacía la  
 banda de Neruda, Díaz Eterovic y unos amigos poetas concurren allí y espontáneamente se  
 pusieron a recitar sus poemas—acompañados de una jarra de chicha—a la clientela del bar. Al



Figura 18

poco tiempo los clientes empezaron a congregarse en torno a los poetas y a mandar a su mesa botellas de bebida local (“Jornada”).

Son muy pocos los lugares fuera de barrio Mapocho que atraen al detective de Díaz Eterovic. Pero una descripción de los referentes metanarrativos enfocados en sus novelas no sería completa si no visitáramos un establecimiento cerca del barrio Mapocho que ejerce

cierto poder de atracción sobre Heredia. Al salir del barrio Mapocho y caminar sobre la calle Puente, pasando la Plaza de Armas, se topa con la calle Compañía. Al doblar hacia el oeste y caminar unos pocos metros se encuentra con uno de los lugares más preferidos no sólo por Heredia sino también por Díaz Eterovic, por santiaguinos en general y por provincianos que llegan a la capital. En Compañía 1051 se sitúa el histórico City Hotel y contiguo al hotel, el famoso City Bar (Fig. 17 y 18).

El City Bar Restaurant y el City Hotel ocupan dos sólidos edificios gemelos. Los nombres de los establecimientos se anuncian con grandes letreros de neón: en sentido vertical corren desde lo alto del edificio las letras rojas del “City Hotel”; abajo, a lo largo de la fachada en sentido horizontal aparece “City Bar Restaurant” en elegantes letras cursivas de un neón blanco. Este bar de ambiente nostálgico parece formar parte del escenario de una película de Humphrey Bogart. Al igual del Touring y La Piojera, es uno de los pocos lugares con historia que no ha sido derrotado y reemplazado por una construcción moderna.

El City Bar y el City Hotel se remontan a 1938 pero la forma arquitectural de los edificios se asemeja a las edificaciones del estilo Modernista temprano practicado sobre todo en los EE.UU. en las décadas de 1880 hasta las primeras dos o tres décadas del siglo XX. Cada estructura tiene seis amplios pisos y está construida de grandes ladrillos de cemento, oscurecidos por el tiempo y la contaminación. Por la mayor parte, su diseño exterior es sencillo con la excepción de algunos motivos clásicos como la cornisa que separa los primeros dos pisos del resto de la construcción, las ventanas arcadas del segundo y sexto pisos y los capitales en bajo relieve que enmarcan las ventanas del primer piso. Además de los capiteles, estas ventanas están enmarcadas por los lados por unas esculturas espirales en cemento que recuerdan las formas orgánicas del *Art Nouveau*. En los cuatro lados las fachadas superiores tienen una sección de ventanas saledizas que se extienden desde el segundo piso hasta arriba. Además, las esquinas de los edificios son planas creando el efecto de una cortina en las cuatro fachadas. Hay también algunas pequeñas esculturas cuadradas en relieve entre las ventanas saledizas.

El bar y restaurante ocupan los primeros dos pisos de uno de los edificios. Encima de ellos y también en el edificio de al lado se encuentran las habitaciones del hotel. El acceso principal al City Bar es por medio de una sólida puerta giratoria de madera oscura. Una vez adentro el cliente tiene la sensación de haber regresado unas décadas en el tiempo porque el interior se conserva en su estado original. El mismo color de madera que se usó para la puerta también compone la barra, las mesas y sillas, la parte inferior de las paredes y mucho del decorado. El bar es un recinto amplio con tejado alto y un comedor con balcón en el segundo piso. La barra, en forma de una ele, está cubierta de una lámina de metal delgada y provista de algunos taburetes altos y una amplia selección de licores por detrás.

Mucha atención se prestó a los detalles del decorado interior del bar. Además de los objetos de madera, el bar está adornado de unos trabajos de metalistería muy del *Art Nouveau*. De las paredes cuelgan varios faroles hechos de curvas biomórficas en hierro y vidrio opaco con corazones rojos pintados encima ofreciendo una luz tenue al recinto. También sobre las ventanas de la parte inferior del bar se han instalado unas varitas de hierro, pero trabajados en diseños geométricos como en forma de tejidos, círculos, enroscados, corazones y otras formas varias que a la vez de proveer seguridad aumentan el valor estético del lugar. En las novelas policiales de Díaz Eterovic, Heredia asocia el City Bar con momentos felices que compartió con una muchacha, Griseta, con la que se enamoró en *Ángeles y solitarios*. En las últimas novelas de la serie el City Bar es también el sitio donde Heredia se encuentra con un autor que él llama el Escriba. Este, curiosamente, toma los relatos que compone Heredia sobre sus aventuras y los convierte en novelas policiales.

Mi énfasis en los referentes que he seleccionado para describir en este capítulo no significa que no figuren otros en las novelas policiales de Díaz Eterovic. De hecho, a medida que progresa la serie se nombran cada vez más referentes del espacio extratextual. Sólo que por su importancia histórica o por la frecuencia con que aparecen referidos en los relatos, enfocar estos sitios nos da una idea mejor de la imagen espacial que Díaz Eterovic tiene en mente cuando concibe sus narraciones. A partir de ahora veremos cómo estos entornos se transforman, cómo se cargan de significado cuando aparecen recreados dentro de los parámetros de la ficción.

## Notas - Capítulo 2

---

<sup>1</sup> El Barrio Alto en el lado oriente de Santiago es el resultado de una explosión demográfica y rápido crecimiento entre 1930 y 1980. Fue considerada una “nueva ciudad” y diseñada con nuevos criterios urbanos, opuestos a los criterios de acuerdo a los cuales fue concebida la “vieja ciudad” (Aguirre Silva 29).

<sup>2</sup> Zorobabel Rodríguez, en su *Diccionario de chilenismos* de 1875, define *boliche* como el término equivalente a lo que en España sería un *figoncillo* o *bodegón de mala muerte*. Es un término cuyo uso se originó en las provincias del norte del Chile y en el dialecto “jermanesco” (sic) significa casa de juego o garito (64). En la actualidad el término es más elástico. Puede referirse a cualquier local ya sea de carácter pobre o elegante. Es un vocablo común en la jerga chilena y especialmente en la de Heredia.

<sup>3</sup> *Boite* es una palabra difícil de encontrar en un diccionario de chilenismos. Viene del verbo francés *boiter* y significa un club nocturno, un cabaret.

### CAPITULO III

#### La configuración del espacio

Como indiqué en el primer capítulo, en las formas más recientes de narrativa policial en Hispanoamérica, el componente espacial ha experimentado un gran reacomodo que lo ha situado en un plano privilegiado con respecto a los otros componentes discursivos. Siendo así, y debido a la escasez de estudios sistemáticos sobre el asunto, es preciso tratar de contestar algunas preguntas que surgen acerca de cómo son estos espacios, cómo se materializan en los textos, cuáles recursos estilísticos se utilizan para lograr cierto efecto y cómo contribuye su configuración a la formulación del mensaje que se comunica. Un proyecto de esta índole no puede llevarse a cabo independientemente de un análisis de la categoría del narrador—la figura responsable por la recreación de estos espacios. La participación del narrador no es neutra, como simple relator desinteresado de los acontecimientos de una historia, sino que el narrador es quien organiza el mundo textual de acuerdo a un propósito ideológico. El autor lo infunde de valores y actitudes particulares que desea comunicar al lector por medio de la ficción (Booth, cited in Lanser 45).

En las novelas de Ramón Díaz Eterovic, se perciben dos principales funciones que tienen significativas consecuencias para la configuración del medio. Por un lado, desde *La ciudad está triste* las novelas están estructuradas de manera que lleven a cabo un proyecto denunciador. Según los textos lo que constituye el objeto principal de la crítica son las perniciosas máquinas de poder que perjudican a la sociedad. Estas máquinas fueron impuestas por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989) a raíz del

golpe de estado de 1973 y siguen ejerciendo su influencia hasta bien entrada la época democrática.

Mientras la denuncia de la dictadura y sus efectos para la configuración del espacio serán el enfoque de este capítulo, en el capítulo cuatro estudiaremos cómo Díaz Eterovic modifica la función denunciadora a medida que avanza la serie y el objeto de denuncia—la dictadura como origen de los males—va desvaneciéndose del referente. El enfoque de la crítica caerá, entonces, sobre los sistemas sociales y las costumbres inauténticas que se instalan como una extensión de las fuerzas destructivas de la dictadura y el sistema económico neoliberal impuesto por Pinochet, como la corrupción, la enajenación, la incomunicación y falta de solidaridad, el miedo, la destrucción del pasado y de la memoria colectiva. Esta aniquilación del pasado operante en varios niveles del referente motivará, además, que Díaz Eterovic asigne otra función a la novela policial. A partir de *Solo en la oscuridad* y en forma progresiva y con cada vez más insistencia, las novelas llevan a cabo un proyecto de preservación histórica, lo que Díaz Eterovic llama la creación de una memoria urbana.<sup>1</sup> Desde la instalación del gobierno de Pinochet, y especialmente a partir del fin de su régimen, Chile, en general, y Santiago, en particular, han experimentado grandes cambios sociales, políticos y económicos que han provocado una falta de interés por el pasado chileno, por su aspecto socio-histórico, que va convirtiéndose en olvido. Este fenómeno tiene considerables ramificaciones en la Historia oficial, en el comportamiento social y en los espacios físicos, por nombrar sólo los ámbitos donde más se evidencia. Aunque aludiré de pasada a la función preservadora

en este capítulo, estudiaré con profundidad sus consecuencias para la representación del espacio textual también en el siguiente capítulo.

Las percepciones, actitudes y comportamiento de Heredia reflejan el temple de ánimo del narrador, y a la vez, como el personaje está tan íntimamente conectado con su ciudad, manifiestan la temperatura o condición de la ciudad. El detective aprueba o desaprueba ciertas facetas de la realidad chilena, como *él* las percibe, mediante el uso de diferentes recursos narrativos que se manifiestan en los diferentes niveles textuales como su selección léxica, la ironía, los tropos y otros recursos retóricos a nivel de la enunciación y por medio de sus acciones a nivel del enunciado. Heredia presenta de manera positiva elementos de la realidad urbana que él ve como buenos y vitales, como el bullicio y la energía de la gente, los espacios públicos—los parques naturales, el parque de diversiones—que sirven de escape al caos de la ciudad, o elementos que asocia con el pasado anterior al golpe, como los bares populares de la bohemia, la arquitectura antigua y una forma de vivir más sencilla. A esta realidad se oponen elementos de la vida santiaguina derivados de la dictadura que Heredia califica como negativos como la violencia, la injusticia, la hostilidad, el enajenamiento, la rapidez de la vida, la contaminación y la reorganización espacial que no sólo va cambiando la topografía de la ciudad y las formas de convivencia sino que va borrando los rastros del pasado.

En este capítulo estudiaré las modalidades narrativas y descriptivas del narrador-protagonista Heredia en la articulación de la imagen textual que se forja del espacio extra-textual—el Chile dictatorial y post-dictatorial—que sirve de asunto para las novelas. Partiré de una discusión sobre el punto de vista del narrador, es decir, dónde se

sitúa en el tiempo y espacio para desarrollar el enunciado. Analizaré cuáles son las implicaciones del punto de vista del narrador en su relación con el medio santiaguino. Pero más importante, consideraré cómo el punto de vista de Heredia está organizado para comunicar efectivamente la perspectiva del detective que, a su vez, es la que proponen los textos. Planteo que la perspectiva del detective está codificada en su caracterización del medio ambiente.

El medio ambiente, cabe reiterar, es el espacio recreado por el narrador que delimita las dimensiones físicas, temporales y sociales del mundo narrativo. Incluidas en esta definición del medio ambiente son las implicaciones que el espacio tiene en el comportamiento de los habitantes de dicho medio (Álvarez Méndez 28). Una vez establecido el punto de vista del narrador, muestro cómo el autor-narrador<sup>2</sup> emplea ciertas estrategias para producir la congruencia entre el punto de vista y perspectiva del lector con los de Heredia como narrador-personaje. Asimismo, considero la manera como la codificación de la perspectiva del detective en el espacio va evolucionando a lo largo de la serie en la medida que la representación imaginaria del espacio va aproximándose al referente histórico.

En la serie de novelas policiales creada por Díaz Eterovic, la percepción que Heredia tiene del medio ambiente—los espacios, el momento histórico y su efecto sobre la sociedad—y la manera en la cual lo representa son determinadas por una complicada red de factores que, en su conjunto, informan su posición ideológica—su perspectiva. Entiendo dicha categoría como el conjunto de dimensiones éticas, estéticas e intelectuales que operan en el proceso enunciativo del detective-narrador<sup>3</sup> (Promis, “Notas”).

No es posible tratar como entidades distintas cada dimensión de la perspectiva de Heredia. Están interconectadas y constantemente en juego cuando el detective deja traslucir su posición ideológica en los textos. Cuando Heredia critica la arquitectura moderna en Santiago, por ejemplo, no se basa solamente en un criterio estético sino también ético. Heredia sabe que las construcciones modernas sólo pueden existir al borrar del mapa espacios y construcciones antiguos, los cuales representan etapas de la historia de Chile. Entonces, es preciso destacar los factores personales y socio-históricos que informan su perspectiva y por consiguiente su manera de interactuar con el entorno.

En *Ángeles y solitarios* el lector aprende algunos detalles de la niñez y juventud de Heredia cuando él se los explica a Griseta, la hermana menor de un amigo que murió a causa de su militancia izquierdista durante la dictadura. Heredia pasó la mayor parte de su juventud y adolescencia en un orfanato de curas. Nunca conoció a su padre y su madre murió cuando tenía tres años. El único contacto familiar que tenía fue con una tía que dos veces al año le llevaba la ropa usada de sus hijos (79). Heredia recuerda impresiones de su juventud: “las interminables tardes del internado, sin otra entretención que recorrer sus sombríos pasillos, impregnados de un olor a cera, incienso y comida rancia” (79).

En parte, esa experiencia de inestabilidad y soledad de huérfano dificultan todas las relaciones románticas que Heredia tiene como adulto e imposibilitan cualquier tipo de nexos permanentes con una mujer. A lo largo de la cadena de novelas, Heredia tiene algunos romances de corta vida y también se enamora de varias mujeres—Andrea, Fernanda y Griseta—las cuales le hacen considerar la posibilidad de sentar cabeza. No obstante, su temor y desconfianza al matrimonio son demasiado dominantes. Poder

retener a cualquiera de estas mujeres a su lado, según ellas mismas indican, significaría tener que modificar su forma de existencia; tendría que encontrar un trabajo menos peligroso y más consistente, dejar de ser alcohólico y de vagar por la ciudad hasta muy noche, entre otras cosas. La imposibilidad de las amantes de Heredia—las que llegan a integrarse temporalmente a su mundo—de conformarse a su estilo de vida ocasiona que ellas terminen por dejarlo, tal como lo dejaron sus padres muchos años antes. Cada amor fallido hace que el detective termine cada vez más resentido y cínico, y siempre solitario.

El referente histórico que le tocó vivir desde sus años como colegial y universitario hasta el presente de las novelas es, quizás, el factor de mayor consecuencia cuando uno toma en cuenta la función denunciadora de estos textos. Como el autor de carne y hueso, Heredia vivió sus años universitarios durante las décadas del 70. Fueron los años correspondientes a la Revolución Cubana que prometía realizar importantes cambios socio-políticos para los jóvenes de Hispanoamérica. Heredia también era estudiante de leyes de primer año cuando sucedió el golpe de estado de 1973. Con el golpe dejó la facultad y nunca más regresó porque “comprend[ió] que la justicia se movía por otra parte, amparada por la complicidad del dinero y el silencio” (*La ciudad* 10). El detective adoptó su propia forma de justicia e instaló su oficina de “investigaciones legales.”

Estas experiencias de sus años formativos hasta el golpe militar dejaron profundas y permanentes huellas en el detective. El nexo que Heredia mantiene con ese momento histórico, abortado por la dictadura, le provoca fuertes sentimientos de nostalgia por los tiempos anteriores al golpe de estado y una actitud melancólica y crítica hacia la presente

realidad en la que vive. Este presente constituye un Chile visto por el detective como un espacio anti-utópico donde ya no tienen cabida los valores de las viejas utopías—la justicia, la memoria, la verdad, la solidaridad y el sentido de comunidad—e invadido por el neoliberalismo norteamericano y la rápida modernización, sistemas sociales inauténticos que la dictadura deja como herencia. Heredia ve estos fenómenos como origen de los problemas que aquejan al país en la actualidad.

Todos estos factores, el orfanato, la dictadura y la acelerada modernización del país, han marcado irreparablemente el carácter del detective. Heredia es un personaje con un complejo existencial cuyo temple de ánimo nostálgico, melancólico, cínico, triste y solitario condiciona las interpretaciones del universo que se concretiza en sus narraciones.

### **El punto de vista del narrador**

No pocos teóricos y filósofos han reconocido la importancia del punto de vista en la representación artística. En *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset muestra que el punto de vista en el tiempo y el espacio desde el cual se contempla un objeto tiene mucho que ver con la percepción y consecuente representación artística de dicho objeto. Yuri Lotman dice que la comunicación del mensaje o significado de un texto y su capacidad para construir una imagen del mundo, depende del reconocer la centralidad del punto de vista (“Punto de vista” 34, véase Lanser 57). Asimismo, el pintor americano Maurice Grossner dice que la lejanía o proximidad con que un individuo observa una actividad o paisaje determina su grado de participación afectiva en el asunto. Realizar un

retrato, por ejemplo, sólo es posible a una distancia adecuada (citado en Gullón 19). Al contemplar un paisaje desde una larga distancia, situado a nivel del horizonte, la estructura de elementos jerarquizados desaparece. Ningún elemento se destaca de los demás sino que todo se vuelve trasfondo, confundido y plano y pierde su calidad tangible y corpórea (Ortega y Gasset 102, 114). En cambio, a una corta distancia, el retrato es imposible porque el ojo sólo puede focalizar lo más cercano y central, distorsionando lo que está a la distancia o en la periferia.

Gracias a la contribución de la teoría literaria en cuestiones de narrador y punto de vista—la desarrollada por Todorov, Uspensky y Lotman que, a partir de los 70, ha pasado más allá de ser una crítica intrínseca de las estructuras narrativas—se aceptan dentro del marco de análisis cuestiones con implicaciones extra-textuales como ideología, contexto social y la relación entre escritor y lector (Lanser 54). Esto es de doble consecuencia para comprender el mensaje ideológico de las novelas policiales de Díaz Eterovic. Por una parte, se inscriben dentro de los parámetros de la novela negra, una forma literaria estrechamente vinculada al contexto social en el que se produce, y por otra, porque la serie de Díaz Eterovic pertenece a la categoría de literatura de la dictadura en la cual la presencia de la dictadura está de alguna manera codificada en el texto.

En las novelas en cuestión, la voz principal es la de Heredia, narrador autodiegético que organiza la enunciación del texto desde su propio punto de vista. La voz narrativa de Heredia enmarca otras formas de discurso—u otras voces—como los diálogos que Heredia como personaje tiene con personajes secundarios y los relatos personales de éstos, los cuales ocurren en el presente de la historia. La perspectiva de

Heredia se establece como el punto básico desde el cual se miden las otras ideologías subordinadas que se hacen presentes mediante los discursos de personajes secundarios. Su propio comportamiento es analizado y revisado desde su punto de vista interior y, por lo mismo, el lector tiene acceso a sus pensamientos, sentimientos, percepciones y emociones; asimismo, el comportamiento de los demás—al igual que acontecimientos y paisajes—está presentado desde el punto de vista de Heredia. Las conclusiones que saca Heredia al observar dichos fenómenos reflejan su perspectiva. Tanto a nivel del enunciado como a nivel de la enunciación Heredia desacredita ideas, valores, comportamientos que van en contra de sus convicciones personales y reafirma aquéllas que las complementan.

El espacio textual que el narrador dedica a la narración y descripción del medio y la transcripción de los diálogos y monólogos es más o menos proporcionado, dando la misma oportunidad tanto al narrador para orientar los hechos y comentar las situaciones y las personas como a los personajes para dar a conocer sus historias privadas. Heredia no es el detective docto ni iluminado como algunos de sus predecesores clásicos. Tampoco es el propósito del neopolicia incitar al lector a interpretar pistas; el neopolicia busca dar a conocer el medio y desenmascarar los ocultos poderes corruptos. En su lugar las novelas de Díaz Eterovic entregan mucha de la información socio-histórica que rodea los años de la dictadura a través de historias personales de personajes periféricos. En *Ángeles y solitarios*, por ejemplo, Stevens, un vecino ciego de Heredia, y Blest, un conocido de Stevens, exponen sobre la producción y tráfico de armas de destrucción masiva en Chile y otras partes de Hispanoamérica. En *El ojo del alma*, Heredia y otros relatan

experiencias personales o las de otros que ocurrieron durante la dictadura, dando a conocer aspectos de la vida en esa época. Heredia recuerda la historia que le contó un viejo amigo, Andrés Traverso, de cuando él y su novia pasaron una noche de miedo y triunfo escribiendo consignas en contra de la dictadura en varias murallas de la ciudad.

En las novelas de Heredia la focalización temporal-espacial del narrador con respecto al mundo textual es un componente clave en la construcción del significado del texto y en determinar cómo el lector va a percibir los espacios. Heredia opera como apuntador o reconstructor de los hechos ya que narra desde una posición posterior a lo narrado (Genette). La ordenación temporal puede considerarse de grado cero porque existe un lapso de tiempo indeterminado entre el momento de la historia y el momento del discurso. La situación cambia en *Los siete hijos de Simenon*. Al final de esta novela Heredia empieza a escribir las primeras líneas de *La ciudad está triste*, la primera novela de la serie. Varios índices en las novelas entre medio sugieren que han pasado ya varios años cuando Heredia se decide a contar los hechos que aparecen en los primeros textos. Sin embargo, demostraré más adelante que es imposible determinar con exactitud cuánto tiempo ha pasado desde los acontecimientos de la primera novela y este momento.

Este truco narrativo de Heredia, el supuesto autor de los relatos, no debe tomarse, sin embargo, como un intento de crear distancia cronológica que favorezca la verosimilitud de los acontecimientos, como era programado en la novela tradicional. Mediante una variedad de recursos textuales, los autores de la novela tradicional trataban de dar la impresión de que escribían sus relatos cuando ya había pasado un lapso significativo de tiempo desde los hechos que contaban. Esta distancia les daba la

credibilidad que el texto necesitaba para convencer al lector que los hechos sucedían tal y como eran relatados.

La creación de distancia temporal entre el discurso y los hechos relatados en las novelas de Díaz Eterovic obedece a otra función de la asignada por los escritores tradicionales. En términos generales, como sostiene Lanser, narradores que están más lejos en el tiempo de los acontecimientos que relatan (o profetizan) “are essentially less event-bound [...] and are thus relatively more free to ‘imagine’ the narrated world” (199). Heredia ha indicado en muchas ocasiones cuál debe ser la actitud del lector con respecto a los acontecimientos. En *Ángeles y solitarios*, al explicarle a Griseta sobre un caso anterior (el que se relata en *Nadie sabe más que los muertos*), Heredia declara que los acontecimientos de dicha historia constituyen:

Una historia que sirvió para que un ocioso aficionado a los gatos escribiera dos novelas sobrecargadas de *fantasías* y tragos. Se la conté una noche y si ganó algunos pesos con su trabajo, nunca lo supe. [...] A veces tengo ganas de ubicarlo y decirle que se deje de *pendejadas*. Pero, ¿para qué? Es sólo un escritor que trata de ser feliz con las *mentiras* que cuenta. (94 énfasis mío)

Otra razón para creer que la creación de la distancia temporal entre los acontecimientos y el momento en que Heredia empieza a transcribirlos al papel no fue un intento de dar credibilidad a los hechos es que Díaz Eterovic no lo hizo desde un principio sino hasta la sexta novela de la serie. Mostrar que Heredia comenzaba a escribir la primera novela al final de *Los siete hijos de Simenon* puede ser parte de un juego narrativo que el autor introduce en *Nadie sabe más que los muertos* que va aproximando el mundo ficticio cada vez más al mundo real. En esta novela, Heredia alude, de paso, a

la existencia de un autor que se interesa por adquirir sus historias (14). En *Ángeles y solitarios* el autor aludido empieza a adquirir rasgos de Díaz Eterovic, como cuando Heredia dice que: “El tipo suele aparecer en los diarios hablando de literatura policial y de mí” (94). En *Los siete hijos de Simenon*, además de referirse al escritor como su biógrafo (138) y como ganador de un concurso literario por las historias sobre el detective (191), Heredia menciona al autor en la lista de los que participaban en las históricas reuniones de los poetas de La Unión Chica durante la época de la dictadura, a las que Heredia acudía también. Con la misma ironía que emplea Heredia al hablar del “autor ocioso” que le pide sus historias, menciona “Un tal Díaz” (84). A partir de *El ojo del alma*, el escritor, quien Heredia llama el Escriba, empieza a figurar como ocasional personaje en las novelas.

La introducción a la historia de un personaje que se identifica directa o indirectamente con el autor de carne y hueso es una característica que las novelas de Díaz Eterovic tienen en común con las de otros autores hispanoamericanos que utilizan los códigos del relato policial. En varias de las novelas de Ricardo Piglia aparece el personaje Emilio Renzi, ficcionalización del autor Ricardo Emilio Piglia Renzi. Este personaje aparece de manera menos sutil en su novela *Nombre falso* donde el narrador-detective se llama Ricardo Piglia. La aparición del autor en el texto ha sido identificada como un rasgo común de las novelas consideradas dentro de la categoría de la posmodernidad, como en las novelas y cuentos de Roberto Bolaño o en las novelas de Fernando Vallejo. No tiene nada que ver con el truco de los escritores decimonónicos que legalizaban la autoridad del texto al declarar explícitamente su autoría. Más bien, tal

juego de ingenio rompe la autonomía del texto artístico, aproximando el mundo ficticio del texto al mundo extraliterario para afirmar que el primero está socialmente comprometido. Su mensaje depende de la intertextualidad entre el mundo narrativo y el mundo real.

El manejo del tiempo por parte de Díaz Eterovic es otra indicación que el autor escribe para testimoniar un momento y una época particulares de su país. Se ha dado más atención a conjugar los acontecimientos de las novelas con momentos específicos de la historia reciente de Chile que en crear una cronología perfecta entre cada novela. Es decir, el desarrollo del tiempo interior de cada novela corresponde a parámetros diferentes que el desarrollo temporal a través de la serie en su totalidad. El enunciado de las novelas en su conjunto se compone de dos distintos niveles de tiempo, o cronologías, que constituyen la historia: un tiempo que Uspensky llama objetivo (68) que es más o menos determinado y corresponde a momentos históricos precisos del referente a los cuales los eventos de cada novela están vinculados, y otro tiempo subjetivo menos determinable que corresponde al desarrollo cronológico del los personajes ficticios, principalmente Heredia.

A nivel del tiempo subjetivo—y a diferencia de la novela detectivesca clásica donde el tiempo no avanza de una novela a otra—estas novelas seriales de Díaz Eterovic y las de otros escritores neopoliciales que escriben en serie dialogan entre sí para crear una sensación de progresión temporal. Con cada novela Heredia afirma haber envejecido un poco. Físicamente, tiene más dolor en los huesos y más canas. Emocionalmente, está cada vez más solo y desencantado. La sensación de avance de tiempo se transmite

también en la evolución de algunos personajes secundarios a través de varias novelas, como Dagoberto Solís, el mejor amigo del detective; Anselmo, el suplementero del barrio; Griseta, una de las amantes de Heredia y Marcos Campbell, su amigo periodista. Asimismo, el desarrollo temporal se percibe en las menciones que aparecen en cada novela de casos, sucesos y personajes de novelas previas. Por ejemplo, en *Nunca enamores a un forastero*, Yasna, la hija del dueño de la pensión donde aloja Heredia en Punta Arenas, hace pensar al detective en una mujer que amaba en la primera novela: “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).

Finalmente, los enunciados de las últimas novelas van perdiendo progresivamente su vínculo con el referente de la dictadura que aparecía en las novelas iniciales de la serie. El caso que investiga el detective en *Los siete hijos de Simenon* está levemente relacionado con la dictadura. Es un caso de la explotación ecológica. *El hombre que pregunta* está casi completamente desvinculado críticamente del gobierno militar, ya que el homicidio que se investiga ocurre dentro del ámbito de la crítica literaria. Está presente la descripción de un medio opresivo y de algunos problemas sociales que se desarrollan en otras novelas; sin embargo, el contexto político que alimentaba las primeras novelas se ha desvanecido.

A pesar de estos indicios de continuidad entre las novelas, el desarrollo temporal de la serie está regulado por una lógica subjetiva que no logra completa verosimilitud porque es más importante subordinar el tiempo subjetivo al tiempo del referente para

cumplir el propósito crítico de la novela. Esta afirmación se basa en varias observaciones textuales. Primero, el detective parece hallarse detenido en un perpetuo presente.

Constantemente vive situaciones similares de una novela a otra que no llevan al mejoramiento social ni personal. Los casos que investiga siempre se solucionan a medias, sin que se logre erradicar el mal. Mientras son castigados los delincuentes que funcionan como instrumentos de una invisible red de crimen, los sistemas que amparan al crimen quedan intactos. En *Nadie sabe más que los muertos*, el juez Cavens trata de convencer a Heredia que investigue el caso de una pareja desaparecida por los militares. Heredia no está conforme con el pedido y ofrece como excusa la probabilidad de no alcanzar un desenlace favorable. Dice Heredia: “En los últimos años he tenido demasiados encontrones con esos tipos. No he obtenido nada con verles la cara y dudo que en esta oportunidad las cosas sean de un modo distinto” (31).

Asimismo, en todas sus relaciones amorosas Heredia comete los mismos errores, lo cual ocasiona que cada relación amorosa termine en un desenlace de fracaso. El mismo detective reconoce este patrón al comentar que “[m]uchas veces pienso que todos mis actos no son otra cosa que una repetición de otros anteriores. Los mismos errores, rostros, palabras. Algunos lo llaman cansancio. Yo aún no le encuentro un nombre” (*Nadie sabe* 71). El lector se queda con la sensación de que nada cambia de una novela a la otra a pesar de sus referencias al contexto histórico-social correspondiente.

Además de las mencionadas indicaciones, sirve como prueba más convincente la misma desatención del autor a la creación de una cronología exacta en la vida del detective entre las novelas.<sup>4</sup> De una novela a otra, y en algunos casos en la misma novela,

Heredia da información conflictiva sobre cuándo sucedieron acontecimientos anteriores. En *La ciudad está triste* Heredia dice que ha estado ejerciendo como detective y arrendando su apartamento en la calle Aillavilú durante diez años (10). En la segunda novela, *Solo en la oscuridad*, contradice lo dicho en la primera novela al contar que tiene siete años viviendo en su departamento-oficina y trabajando como detective (20). Luego, en la tercera novela, *Nadie sabe más que los muertos*, en una parte dice tener quince años de arrendar su oficina y de recibir a clientes (21) pero, muchos capítulos después en esta misma novela vuelve a decir que han sido diez años, como en la primera novela (119). En *Nunca enamores a un forastero* vuelve a decir que han sido quince años y cuatro novelas después de ésta,<sup>5</sup> dice que durante quince o más años ha operado como detective privado. Luego, en *Nunca enamores a un forastero*, *Ángeles y solitarios* y *El ojo del alma*, la cuarta, quinta y séptima novela en el orden del contenido, Heredia dice tener en todas ellas cuarenta y cinco años cuando muchos otros índices indican que el tiempo ha avanzado entre cada una.

A este tiempo subjetivo que corresponde al ámbito cotidiano de Heredia se opone un tiempo objetivo que enraíza las historias individuales en la realidad histórica inmediata de Chile. Con la excepción de *El hombre que pregunta*, cada relato se inserta en la reciente historia socio-política de Chile al testimoniar casos o crímenes históricamente comprobables o verosímiles, o problemas que aquejan el país a partir del periodo dictatorial y post-dictatorial. Las primeras tres novelas tienen lugar durante el periodo del régimen autoritario y tratan delitos de la dictadura. En *La ciudad está triste*, el crimen que investiga el detective es el caso de personas que buscan a sus familiares

desaparecidos. En *Solo en la oscuridad* Heredia investiga una red de narcotráfico en la cual participan personas asociadas con las autoridades militares. *Nadie sabe más que los muertos* sucede justo antes del periodo democrático durante las elecciones presidenciales en diciembre de 1989 y trata el tráfico ilegal de niños de mujeres desaparecidas. Las otras novelas de la serie muestran la continuación del control de los sistemas de poder instalados por la dictadura, como *Nunca enamores a un forastero*, *Ángeles y solitarios*, y *El ojo del alma*, o problemas que aquejan al país en su proceso de rápida modernización a partir del periodo democrático como *Los siete hijos de Simenon* y *El color de la piel*. La estrecha conexión que estas novelas guardan con el contexto histórico, al igual que estas otras circunstancias señaladas, apoyan la tesis denunciadora al comprobar que no importa tanto que la noción de tiempo se perciba como verosímil, sino que conduzca la atención del lector al referente histórico.

Las funciones que Díaz Eterovic asigna a sus novelas determinan también el punto de vista espacial donde se sitúa el narrador para relatar sus historias. Las novelas no muestran una imagen totalizante de la ciudad y la sociedad sino *recortes* de espacios cuidadosamente seleccionados por el narrador.<sup>6</sup> Díaz Eterovic ha prescindido de un narrador con omnisciencia y ha optado por un narrador cuyo contacto con la realidad es limitado, exterior, inmediato, y más que nada físico. Heredia tiene un campo de dominio restringido del medio ambiente. No tiene acceso a los pensamientos de los personajes o a lo que queda detrás de paredes y puertas cerradas. Su saber espacial se limita a lo que percibe empleando los cinco sentidos, principalmente la vista, y su conocimiento a priori del entorno.<sup>7</sup>

Por lo general, Heredia y lo que observa se sitúan en el mismo plano. El detective camina por las calles de Santiago, entra a los edificios y comenta lo que alcanza a ver en su mismo horizonte: el comportamiento de la gente, los decorados, la vegetación, las fachadas de las construcciones, etc. Esta orientación espacial que contempla desde dentro del escenario—y no desde afuera o arriba—comunica un mayor sentido de involucramiento por parte del narrador y un mayor sentido de inmediatez del mundo narrativo (Lanser 192). Su punto de vista limitado y exterior le permite comentar las cosas como *él* las percibe, llevado en sus interpretaciones por motivaciones y creencias profundas. La perspectiva del detective queda acentuada por la proximidad de su contacto con los personajes, eventos y espacios que describe. Éstos funcionan como un texto que él lee e interpreta. Al caminar una noche por la ciudad Heredia contempla el comportamiento de la gente que ve en las calles e interpreta sus motivaciones: “La gente caminaba despacio, despojándose, tal vez, de tediosos horarios y tareas de oficina [...]” (*Ángeles* 236).

Las excepciones son las ocasiones cuando Heredia contempla el cielo o en las pocas ocasiones cuando observa el barrio desde una orientación fuera del escenario, como cuando contempla lo que está pasando en las calles desde la ventana de su oficina o como al principio de *Ángeles y solitarios* sube al Cerro San Cristóbal y mira el barrio desde allí. Estos cambios en punto de vista permiten un retrato más completo del espacio santiaguino y algunos breves momentos de distanciamiento en los cuales el detective puede confirmar o contradecir sus percepciones de cuando está dentro del escenario. Así sucede en el ejemplo de *Ángeles y solitarios* cuando Heredia observa Santiago desde la

cumbre del Cerro San Cristóbal. Este punto de vista panorámico también le permite trazar la separación entre el ser y el parecer, entre lo que Santiago parece ser y lo que es. Desde lejos Santiago parece una fiesta de luces, pero es un engaño. Desde cerca Santiago no es una fiesta sino un espacio hostil. Dice Heredia: “Disfruté de ese momento hasta que algo en mi interior me dijo que se trataba de un espejismo. La cara oculta de una moneda falsa. Abajo había otra ciudad, y me bastaba rehacer el camino para reencontrar mi barrio, sus bares y el olor a humedad que me despertaba cada mañana [...]” (16).

Físicamente, Heredia es un observador distanciado del medio en el sentido que no se acerca a lo que contempla para contarnos detalles mínimos, aun cuando focaliza objetos a su alcance inmediato. El detective no escudriña el escenario con un vidrio de aumento o con la objetividad y exactitud de un científico, como hacían sus predecesores clásicos que buscaban pistas escondidas. Más bien sus descripciones constituyen breves y frecuentes recortes del espacio urbano y sus impresiones de la gente desempeñando sus actividades cotidianas. El distanciamiento temporal-espacial que mantiene el detective-narrador con relación al referente no significa que su reconstrucción del medio sea arbitraria. En cambio, Heredia está muy apasionado por lo que cuenta y aún en los momentos en los cuales aparenta comentar casualmente el paisaje o las acciones de la gente su selección y recreación textual de escenarios está motivada por cuestiones ideológicas.

### **El imaginario del lector en la creación del espacio textual**

En términos generales, gran parte del éxito de la novela en sí en la comunicación de su mensaje ideológico depende de la facilidad con que el lector se identifique con el personaje (o personajes) que funciona como el portavoz de dicho mensaje. En las novelas de Heredia, se utilizan—intencionalmente o no—varios mecanismos narrativos que crean simpatía entre el lector y Heredia y buscan aprisionar al primero en el ámbito interior de la historia donde el otro se sitúa. La creación textual del punto de vista de Heredia automáticamente posiciona al lector dentro del círculo perceptivo del detective-narrador, quien organiza el mundo narrativo desde la focalización espacial donde sucede la acción, principalmente al nivel de la calle. El lector familiarizado con el medio santiaguino no tiene dificultad en verse físicamente en los zapatos del detective porque camina por espacios familiares. El detective es un personaje, además, que despierta la simpatía del lector, especialmente porque no es el héroe infalible. Tiene muchas fallas pero al mismo tiempo está dispuesto a pagar con su pellejo para ver repuestos en la sociedad los valores que él estima pero que considera perdidos. Al colocar al lector en los zapatos de Heredia y lograr que simpatice con él, se logra que aquél asuma también su perspectiva, aunque sea solamente por la duración de la lectura.

Ciertas construcciones textuales utilizadas por el autor-narrador ayudan a aproximar a éste y el lector al incitar—si inconscientemente—la participación del lector en la configuración imaginaria del espacio. En su libro *The Reader's Eye*, Ellen J. Esrock sostiene que textos literarios despiertan el acto de formar imágenes mentales en el lector mediante recursos estilísticos que escritores y retóricos han conocido y usado por mucho

tiempo (183). Verbos de percepción, por ejemplo, sugieren que hay algo que ver y cuando los personajes del texto participan en actos de percepción visual, invitan al lector a visualizar lo mismo que están viendo. Este fenómeno se ve facilitado cuando la experiencia del narrador se presenta como *voyeur* porque sus intereses *voyeuristas* atraen afectivamente al lector y lo instigan aún más a ver lo que ve el narrador (Esrock 194).

Según Esrock, la formación de imágenes mentales (que Esrock llama en inglés “imaging”<sup>8</sup>) es un acto consciente que tiene efectos pragmáticos tanto cognitivos como afectivos.<sup>9</sup> Algunos textos favorecen la visualización de acontecimientos, prescindiendo de descripción de espacio y personajes. En otros, como en las novelas de Heredia el ambiente cobra dimensiones protagónicas y promueve las correspondientes visualizaciones del lector (182).

Como narrador, Heredia obliga en ocasiones al lector a ver lo que él ve mediante abundantes pasajes descriptivos y el frecuente empleo de verbos de percepción como observar, ver, mirar, vigilar y divisar. Heredia funciona como *voyeur* cuando describe escenas que ocurren tras puertas cerradas, las cuales el pudoroso narrador decimonónico habría dejado sin mencionar. Por ejemplo, Heredia hace cómplice al lector de la descripción del cadáver del corrupto policía Cerda:

Sobre una cama de dos plazas reconocí el cuerpo desnudo de Cerda. Estaba boca abajo; tenía un grueso pene de plástico incrustado entre las nalgas y a su cuello había sido atada una media nylon. A su alrededor se encontraban otros penes sintéticos de distintos tamaños, una peluca, papelillos de cocaína y media docena de revistas con fotos de efebos que se daban por el culo o se besaban las vergas. La pieza estaba pintada de color salmón y sus paredes recubiertas de espejos que reflejaban desde diferentes ángulos el espectáculo montado sobre la cama. (*Ángeles* 195-96)

En otras oportunidades la invitación para ver pretende que el lector tome conciencia del acto de ver. En *Solo en la oscuridad*, al observar desde la ventana empolvada de su departamento, Heredia sugiere que el verdor del parque al lado del río se alcanza a ver “si uno esforzaba la vista” (28-29). En la misma novela, introduce al lector a los cartoneros—gente marginada que sobrevive de los despojos de la ciudad—que viven en el edificio en demolición en frente de su departamento. Heredia constata que es una realidad que sólo se ve “si se abren bien los ojos” (26).

Aunque los textos apelan predominantemente a la vista, la realidad que se comunica es altamente sensorial en todos los sentidos. Heredia comunica la realidad de la vida de la gran ciudad moderna y particularmente de la realidad chilena al registrar olores, sabores, sonidos y hasta el sentir físico del medio santiaguino. De este modo, se aumenta el número de puntos de contacto entre el narrador y el lector, como en esta descripción de su barrio:

La Estación Mapocho, convertida en una feria de libros y vanidades, iluminaba la noche orillera, maloliente y pecaminosa que se extendía desde la boca de la calle San Martín y Hurtado de Mendoza.<sup>10</sup> La observé desde lejos mientras iba reconociendo los aromas recargados de los restaurantes, los puestos de frutas y el Mercado Central. Era una noche ideal para conversar una botella de vino o sumergirse en los locales nocturnos que abrazaban a los transeúntes con sus luces multicolores. Respiré ese aire que me pertenecía [...]. (*Nadie sabe* 43)

Lo anterior compruebe que algunas de las modalidades narrativas utilizadas en las novelas de Heredia recuerdan modalidades narrativas del *Nouveau Roman* francés. Según Bobes Naves, las novelas que caben en esta categoría describen superficialmente; simplemente transmiten sensaciones y el lector añade lo que falta. En muchos casos, el

narrador sólo recoge las sensaciones pero se niega a interpretarlas (citado en Zubiaurre 22, 201). En sus descripciones de espacios, Heredia suele prescindir de descripciones abarcadoras para proporcionar sus impresiones con un mínimo de detalles o con recortes de espacios, lo cual hace reaccionar la imaginación del lector para suplementar los vacíos. En *La ciudad está triste* Heredia describe el café de espectáculos, el Caribe Show, donde después conoce a su novia Andrea, como “una mezcla de luces rojas, mujeres semidesnudas y tipos sudorosos y calientes” (26). Otros fragmentos descriptivos, como en *Ángeles y solitarios*, parecen la transposición de un cuadro impresionista. Esta escena, que anticipa la muerte de un policía corrupto, Baeza, crea un espacio no tanto real o tangible sino atmosférico y misterioso: “Santiago ocultaba su brumoso cielo diurno. Al poniente, el horizonte era una mancha roja sobre las siluetas ennegrecidas de iglesias y edificios; al oriente, la cordillera espejeaba sus últimos reflejos; y a mi lado, avenida Los Leones se convertía paulatinamente en un carrusel de luces artificiales” (236).

En la novela decimonónica el narrador entregaba descripciones totalizantes de los espacios y dejaba poco a la imaginación del lector. En cambio, en estas novelas, como indica Esrock, el lector se ve motivado a suplementar los espacios, a elaborar sobre las descripciones textuales para producir detalles visuales no proporcionados explícitamente en los textos. Este acto ayuda al lector a agudizar su percepción cognitiva del mundo ficticio (192). Pero, el propósito no es solamente cognitivo. El lector puede rellenar con informaciones afectivas aportadas por el propio lector (192).<sup>11</sup>

El uso de descripciones espaciales sin lujo de detalles al igual que recortes de espacios son elementos estilísticos que utiliza el narrador en todas las novelas de la serie;

sin embargo, la comunicación de sensaciones se usa particularmente con gran eficacia en las primeras novelas de la serie. Aunque esta praxis no desaparece de las novelas, a medida que avanza la serie, el autor-narrador prescinde un poco de comunicar sensaciones para empezar a explicar el significado de los sitios<sup>12</sup>, como se nota en su descripción del Billar Chicago que aparece en la quinta novela:

El salón estaba en el segundo piso, con vista al costado oriente de la Vega. Era amplio, roñoso, y en su interior había media docena de mesas de pool y billar. En uno de sus extremos estaba la barra y los clientes que se acodaban en ella parecían sobrevivientes de una guerra rigurosa. La mayoría eran hombres, y sólo tres mujeres maltrechas observaban el entrechocar de bolas sobre los tapetes raídos de las mesas. (*Ángeles* 244)

Otro recurso sintáctico que produce un efecto cognitivo y afectivo similar al anterior ocurre cuando Heredia comunica su impresión de un lugar utilizando negaciones.<sup>13</sup> Es decir, Heredia en ocasiones describe lugares sospechosos diciendo lo que no son. Al entrar en una ocasión en el bar el Zíngaro Heredia afirma: “los rostros que vi al entrar no eran precisamente los de un centro de madres” (*Ángeles* 49). Si el lector se da fácilmente a la formación de imágenes mentales cuando lee, su imaginaria automática y rápidamente incita características asociadas con un centro de madres y recurre a un sistema de oposiciones para concebir como son esas caras. Podrían ser muchas cosas diferentes pero ninguna de esas podría ser tranquilizadora.

### **La metamorfosis espacial y la función denunciadora**

La doble función denunciadora-preservadora de las novelas, sumada a la influencia de ciertas circunstancias externas—la presencia inicial y posterior desaparición del régimen militar—determina tanto la cuidadosa selección de los referentes que describe Heredia como la manera en la cual éstos están reconstruidos en el espacio textual. Según Pingaud, en un primer instante, la selección y descripción del medio ambiente cumple una función centrada; antes que nada obliga al lector a ver, a contemplar exclusivamente la realidad que se coloca ante sus ojos (citado en Zubiaurre 47). En un segundo instante cumple una función desplazada; conduce a significados secundarios que escapan a la realidad inmediatamente aprehensible de los objetos.

En las novelas en cuestión, se observa una clara intención de señalar objetos y paisajes específicos y de presentarlos de manera que funcionen metafóricamente. El espacio, afirma Zubiaurre, raramente agrega información nueva sino que enfatiza conceptos que ya están presentes en otras formas en el discurso (22). La selección y descripción del medio ambiente en las novelas policiales de Díaz Eterovic revela la perspectiva del detective y contribuye oblicuamente a la formulación del mensaje ideológico que los textos pretenden comunicar.

Desde las primeras novelas de la serie se recalca una función netamente denunciadora. *La ciudad está triste* es la única novela de la serie de Heredia que fue escrita durante el periodo de la dictadura pero la historia de ésta y la de las dos que siguen ocurren todavía durante los tiempos del dominio militar. En *La ciudad está triste* y *Solo en la oscuridad*, nunca se hace referencia directa al gobierno o a la dictadura, pero la

omnipresencia de su adverso poder invade todas las facetas de la vida del detective. Por eso, su huella está omnipresente en las observaciones ambientales que hace el detective.

A lo largo de la serie las representaciones de espacio urbano pasan por un proceso de metamorfosis. El espacio va desde ser un espacio ciudadano ambiguo, figurativo y aparentemente ahistórico en *La ciudad está triste* para ir aproximándose al espacio del referente histórico en las novelas que vienen después. Ese proceso de referencialización se ve paralelizado por procesos complementarios. A medida que avanza la serie, alejándose cada vez más del contexto de la dictadura en el que se inició, se percibe una alteración en el uso del registro de lenguaje. Sin que su lenguaje figurado desaparezca por completo, Heredia prescinde de muchas formas figurativas cuando describe espacios. Emparentado con esto, la crítica del poder deja de llevarse a cabo principalmente mediante referencias sintomáticas. En su lugar el narrador enuncia directamente el origen de los problemas.

El título de la primera novela, *La ciudad está triste*, alude a dos dimensiones claves que se van a desarrollar en la novela con respecto al espacio. Por un lado, el vocablo “ciudad” se refiere a una dimensión física, un espacio que va a constituir la imagen central de la historia. El título no indica a cuál ciudad se refiere, ni siquiera se menciona el nombre de la ciudad en el texto. Solamente se reconoce por el significante “la ciudad”. Por otro lado el calificador “triste” remite a un nivel metafórico donde la ciudad se convierte en un portador de connotaciones abstractas pero cargadas de significado.

Un análisis del significante “ciudad” en esta novela demuestra que no es un término fijo y univalente sino dinámico y cambiante de acuerdo a las diferentes manifestaciones sugeridas por el contexto. Ante todo y siempre se plasma como un espacio geográfico urbano. La falta de referencialidad a una ciudad en particular crea una imagen espacial figurativa, más poética que la imagen que adquiere a partir de la siguiente novela del ciclo. Esta ambigua imagen pictórica se forja a base de varias circunstancias textuales. Por lo general, los lugares que se nombran no tienen correlativo exacto en el referente. El sitio que se menciona más es el Zíngaro, un bar de mala muerte que nunca existió en el referente metaficticio bajo ese nombre, pero que podría representar cualquier bar de esa índole. En esta novela Heredia demuestra preferencia por ese sitio, un espacio que ofrece una forma provisional de comunidad y una manera de escapar a la soledad y la tristeza que percibe en las calles. Heredia dice poco sobre el espacio tangible del lugar. Más que nada comunica, con una economía de palabras, sus impresiones: “El Zíngaro era lo de siempre. Un atolladero de humo, ruido y borrachos. En algunas mesas se jugaban al dominó y en otras, la mayoría, sólo se tomaba” (17).

Además de indicar sitios con nombres específicos en el texto—el Zíngaro, el Caribe Show, los Cuatro Dedos—Heredia usa frecuentemente términos genéricos para referirse a lugares populares, como “el boliche de la esquina,” “un restaurante,” “un bar de mala muerte” o “un café autoservicio.” A primera instancia, la escasez de referentes precisos hace difícil fijar el espacio. No obstante, existen suficientes antecedentes para identificar la ciudad como Santiago, pero estos se limitan casi exclusivamente a referentes del barrio Mapocho, el marco esencial en el que se desarrolla la historia.

Heredia menciona la estación de ferrocarriles (38), “el río que atraviesa la ciudad” (51)—referentes claves del barrio, que, a partir de la segunda novela empiezan a ser indicados por sus nombres exactos. Lo que permite fijar definitivamente el referente es la mención del lugar exacto donde se ubica el departamento de Heredia en la esquina de las calles Allavilú y Bandera, dos calles históricas y conocidas del barrio.

Cinco años después de publicar *La ciudad está triste*, Díaz Eterovic lanza *Solo en la oscuridad*. El autor de las novelas confiesa que al publicar la primera novela no había pensado crear una serie. Pero con el buen acogimiento de *La ciudad está triste* decidió continuar con el personaje de Heredia. Mientras que en *La ciudad está triste* incursiona por primera vez en el relato policial de estilo duro, creando una ominosa ciudad imaginaria “negra” modelada por la ciudad capital de Chile, a partir de la segunda novela el autor altera ligeramente la función de la novela, preocupándose ahora por dar constancia de la realidad chilena de los años después del golpe militar.

Consecuentemente, esto provoca una leve modificación estructural, en la cual se le ha concedido más atención a la elaboración de los espacios y éstos, a su vez, han cobrado una mayor carga de referencialidad; la ciudad pierde algo de su ambigüedad y misterio de la primera novela. Nombrar y describir lugares precisos del referente viene a ser una práctica cada vez más indispensable. En esta novela, incluso, se da el nombre de la ciudad y el país. Las referencias al Zíngaro en *Solo en la oscuridad* contribuyen a un sentido de continuidad entre las primeras dos novelas pero las frecuentes visitas del detective a este sitio son substituidas por visitas a otros locales. Por último, Heredia todavía menciona sitios del referente de manera genérica; mientras en esta novela se

refiere al mercado principal del Barrio Mapocho como “el mercado que sirve de eje al barrio” (26), en *Nadie sabe más que los muertos* Heredia lo menciona con su nombre exacto, el “Mercado Central” (71).

En *Solo en la oscuridad* el espacio narrativo se aproxima más al medio ambiente extratextual no sólo al señalar un mayor número de lugares precisos de Santiago, sino también al dar indicaciones del momento histórico. Primero, el periódico que lee Heredia menciona un enfrentamiento en el que muere un agente del servicio de seguridad del “Ejército,” el cuerpo militar que hacía el trabajo sucio de Pinochet (172). Está también la idea de la oscuridad, sugerida por el título, que funciona como una referencia metafórica a los tiempos en el sentido que la palabra se asocia, entre otras cosas, con el miedo, la noche, la obstrucción visual y la noción del mal.

A partir de *Nadie sabe más que los muertos*, el momento histórico de la acción adquiere mayor especificidad que en las primeras novelas. La historia ocurre en diciembre de 1989. También, todos los espacios imaginarios se corresponden con el referente histórico. El Zíngaro deja de figurar entre el repertorio de lugares de interés del detective y ya no se menciona. Este lugar imaginario es reemplazado por locales reales de la ciudad.

En *La ciudad está triste*, más allá de su manifestación geográfica como espacio físico y tangible, al significante “ciudad” se le atribuyen otras características que remiten a expresiones no espaciales del término. En la novela, se le atribuyen a la ciudad manifestaciones adversas que apuntan al nefasto poder del medio. En un momento se refiere a su dimensión operacional. La ciudad es un objeto entre manos, un aparato

multifacético que ciertas personas tienen el poder para manipular a su beneficio: “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” (37). También, la ciudad se caracteriza como una intangible fuerza adversa. La ciudad es un repartidor de castigo, “mierda,” para los que tratan de superar su condición social honestamente, sin acudir a métodos deshonestos: “Se llamaba Andrea y estaba en el café de espectáculos por lo mismo que todas las demás muchachas. 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 fuerzas” (27).

En la línea de Balzac, Heredia asigna sentimientos humanos a la ciudad, lo cual abre varias posibilidades de interpretación. En el primer párrafo de *La ciudad está triste*, Heredia percibe que la ciudad está triste y sola por circunstancias que no menciona pero que al final del párrafo aparecen aludidas de manera metafórica. Heredia declara que: “lo único real es la oscuridad y el resuello de los lobos agazapados en las esquinas” (9). Esta caracterización de la ciudad como animal feroz, continúa en otras ocasiones en la novela. Heredia, acodado en la ventana de su departamento, comenta sobre el medio: “Afuera la ciudad rugía secretamente” (14). Cabe destacar lo obvio: cuando una novela del tipo de *La ciudad está triste* es publicada durante un periodo de gobierno represivo, no se puede evitar encontrar correlaciones entre el contenido de la novela y lo que está pasando en la sociedad en la que se publica. La precaria situación socio-política figura en esta descripción del medio como un mal no identificado pero cuya presencia se percibe como

un animal voraz omnipresente que queda en espera de una víctima. El acto de atribuirle a la ciudad sentimientos humanos de tristeza y aludir a la presencia de fuerzas antagonistas como un animal voraz tiene que entenderse como referencias soslayadas a la sociedad chilena bajo el mando del gobierno militar.

Después de *Nadie sabe más que los muertos*, la denuncia al gobierno militar deja de ser velada. En las novelas tardías, especialmente a partir de *Ángeles y solitarios*, los textos apuntan al gobierno militar como el origen de los problemas que aquejan al país. Paralelamente a estas alteraciones indicadas, vienen a menos las caracterizaciones animalizadas del perverso poder oculto operando en las calles de la ciudad. Estas representaciones encuentran su cúspide en *Ángeles y solitarios* y de allí empiezan a escasear. Sólo en pocas ocasiones más la ciudad está representada de esta manera. En *Los siete hijos de Simenon* esta figuración sirve como un vínculo intertextual al momento histórico del contenido de la primera novela. Al hablar de los poetas de La Unión Chica, Heredia dice que eran: “[g]ente tranquila que trataba de sobrevivir en una ciudad triste, mientras afuera los buitres afilaban sus picos” (84). A pesar de que el objeto de crítica en las primeras novelas ya no sea misterio en las novelas subsecuentes, el propósito denunciador no deja de quedar implicado tangencialmente en las observaciones espaciales del detective.

### **Las modalidades narrativas y descriptivas para caracterizar el espacio**

En la medida que el narrador Heredia es el portador del mensaje ideológico de estas novelas y que narra desde una condición de marginado, surge una relación recíproca

directa entre su temple de ánimo y la condición social. El desencanto que sufre el detective, que él transfiere a los entornos, es el reflejo de la general desilusión de la sociedad. Heredia percibe la abatida condición de la ciudad—entendida ésta última en su sentido social—porque él y el espacio citadino son las dos caras de una misma moneda. El detective declara, “Como la ciudad, estoy solo” (*La ciudad* 9).

Las percepciones espaciales de Heredia reflejan la condición de la sociedad al mismo tiempo que son índices del momento histórico. Al comienzo de *La ciudad está triste*, Heredia afirma que es “un día malo como tantos hace tiempo” (9) Esta declaración es una indicación del temple de ánimo del detective—pobre, marginado y solitario—y a la vez una alusión a la situación sociopolítica del momento. De la misma manera, Heredia intuye la tristeza de la ciudad, porque la tristeza que él siente es la misma. Heredia comparte este sentimiento con el espacio que lo rodea cuando se ve sin asomos de trabajo ni forma de pagar sus cuentas. A partir de tener un caso que investigar, sin embargo, la tristeza se convierte en algo ajeno y exterior al detective y un claro indicio del momento histórico. Dice Heredia: “Miré a mi alrededor y no había nadie. La ciudad sigue triste, pensé y escupí al suelo mi pena. No importaba. Era un ebrio con un caso que investigar, y aunque a nadie le importara, eso me hacía feliz” (20).

A través de la serie de novelas de Díaz Eterovic, Heredia privilegia varios signos que utiliza para comunicar el estado desilusionado de su universo. En los textos, casi todos los significados del signo “gris” conllevan connotaciones negativas. Según el Diccionario de símbolos, las interpretaciones del simbolismo de colores constatan que en el discurso artístico, el color gris connota la neutralización, el egoísmo, la depresión, la

inercia y la indiferencia (52). En estas novelas de Heredia, además de ser representativo del clima santiaguino, el gris es un signo de malestar y alteridad; sugiere una realidad sombría y lúgubre, como en esta descripción de la Alameda<sup>14</sup> de noche, Heredia dice que “adopta un tono gris de abandono” (*El hombre* 23). En *Nadie sabe más que los muertos*, el detective afirma que esta condición constituye la norma: “Sí, algunos días eran grises, y otros los menos, brillaba un tibio sol” (22).

Si en *Sólo en la oscuridad* Heredia comunica una imagen melancólica del mundo mediante una relación metafórica, al comentar que las paredes de su oficina “seguían siendo grises, igual que la tarde que la arrendara siete años atrás” (*Sólo* 29), en *Los siete hijos de Simenon* Heredia establece plenamente la conexión: “Mi ánimo era semejante al aspecto de las paredes del cuarto. Gris, desgarrado y a punto de caer por los suelos” (23). El gris es el color que predomina al señalar los edificios y los espacios urbanos que lo rodean. Aunque el detective afirma que le atraen los colores del centro de Santiago, el gris es el color que selecciona para describir los edificios y los espacios urbanos que lo rodean: “En la Plaza de Armas [...] los turistas [...] recorrían la plaza, contentos de hallar un breve oasis en medio de tanto edificio gris” (*Ángeles* 15).

Al igual que el color gris, la lluvia comunica un estado de desencanto. Como elemento consistente con el referente chileno, la lluvia figura como una constante en las historias que ocurren en invierno. Heredia emplea este signo al estilo chandleriano, como complemento al general malestar social en la urbe moderna. En la primera novela, la lluvia, en conjunto con el frío de invierno, enfatiza la noción de una ciudad triste, especialmente por el efecto que tiene en Heredia que la nota más todavía por los agujeros

en sus zapatos. Al final de la novela, la lluvia funciona como una desalentadora señal de los tiempos. Después de terminar su investigación, sin haber podido reparar el mal cometido, Heredia va al Zíngaro para tomar un trago y olvidar su pena. Refiriéndose literalmente al clima pero también metafóricamente a la situación histórica, Heredia declara lacónicamente: “Vendrán tiempos mejores” y como si el clima le contradijera, “[comienza] a llover en la ciudad” (75).

En *El hombre que pregunta* la lluvia se impone con insistencia sobre la ciudad. A lo largo de la historia el detective llama la atención constantemente sobre la lluvia que casi no deja de caer. Esta novela, como excepción de las demás, constituye un relato casi totalmente desvinculado del contexto de la dictadura y se acerca más en su forma a las novelas de estilo duro publicadas en los EE.UU. durante los años 20 y 30. Se trata de un homicidio cometido en el ámbito de la crítica literaria. Sin embargo, otros temas de la serie, como el desencanto y desigualdad social, siguen vigentes en esta novela y están enfatizados por el constante caer de lluvia. La lluvia sirve como pretexto para poner en relieve las pobres condiciones en las que vive gran parte de la gente. Heredia advierte que en la televisión pasan noticias sobre las “barriadas anegadas” que no tienen los recursos para contrarrestar los efectos de la lluvia. Heredia afirma que son “pobladores sorprendidos en su pobreza, desamparados y tristes, como perros apaleados” (141). En síntesis, el color gris y la lluvia siempre funcionan como índices de una condición subyacente de desengaño social y de un estado alterado de la normalidad.

### **La indeterminación del medio ambiente**

En el detective operan dos fuerzas o impulsos contradictorios e irresolutos que dificultan la posibilidad de establecer una relación estable entre el detective y el espacio urbano en el que se mueve. Por un lado, el detective ama Santiago “como a una vieja amante que sólo abandonaría cuando encontrara un trozo de playa desde el cual oír el mar y la música de Mahler” (*Ángeles* 16). En los momentos cuando está de buen humor y especialmente cuando se ve forzado a salir de la familiaridad de su medio, manifiesta su afecto por la ciudad y su disgusto por tener que dejarla. Cuando el detective tiene que viajar a Punta Arenas para ayudar a un viejo amigo, profesa sus opiniones de aprobación por su ciudad:

Odio salir de Santiago. Me gusta su gente dándose codazos en las calles, los gritos de los vendedores, el esmog, los rostros desconocidos y, sobre todo, la posibilidad de beber a solas, sin que nadie contabilice los tragos que consumo. [...] Mi mundo es la ciudad y todo el tiempo que ella me da para escuchar los tangos de Rivero, leer a Hemmingway y estudiar los programas hípicos de cada fin de semana. (*Nunca enamores* 7-8)

Por otro lado, su desprecio por los nefastos sistemas de poder que operan en la ciudad, por los cambios geográficos y sociales que se han impuesto, problematizan la situación. La mayoría de las ocasiones, el pesado ambiente de la ciudad moderna, sumado a sus sentimientos de malestar, provoca una reacción contraria en el protagonista. Un buen ejemplo de esta oscilación entre aprobar y desaprobar la ciudad se encuentra en *Los siete hijos de Simenon*. El detective tiene seis meses viviendo en la costa después de haber tenido que huir de Santiago para evitar un posible atentado contra su vida al final de

*Ángeles y solitarios.* El detective confiesa su nostalgia por la ciudad: “en mi interior hervía la inquietud, las garras de estar en mi oficina próxima a la Estación Mapocho [...]” (9). No obstante, el detective no hace más que pisar la acera de la ciudad cuando empieza a desear estar en otra parte: “En las veredas se veía a la gente que transitaba hacia sus casas, y algo en la expresión cansada de sus rostros me hizo añorar la tranquilidad de la playa” (17). Éstos y otros muchos ejemplos demuestran que Heredia es un ser cuya esencia depende de la ciudad pero que no logra conciliarse completamente con ningún espacio. La conexión profunda que comparte con la ciudad y “[su] barrio” no le deja abandonarla. Al mismo tiempo, su condición marginada y contestataria no permite la asimilación perfecta al medio. Hay momentos en los cuales el detective reconoce su condición indeterminada: “creía sentir que ya no existía un lugar para mí en esa ciudad tan amiga y ajena al mismo tiempo” (*Nadie sabe* 61).

Esta imposibilidad de conciliación se manifiesta en las percepciones que el detective tiene del medio ambiente, ocasionando que el espacio se configure como un constante conflicto caracterizado por la oposición semántica amigo vs. enemigo; es decir, entre un espacio solidario con el detective y un espacio hostil, ajeno y contradictorio. Cuando Heredia está contento con su vida y con el andar de las cosas, proyecta sentimientos positivos sobre el entorno. El espacio cobra una dimensión benéfica por medio de un léxico que sugiere ternura y amistad. En una ocasión Heredia va a buscar a un antiguo amigo del liceo. Inspirado por la promesa de ver al amigo, sus pensamientos vuelven a esos tiempos queridos. Declara que esa época, al inicio de los años setenta, fueron tiempos de felicidad al describir como “alegres” las cervezas que compartía

entonces con su amigo (*Nadie sabe* 73). Heredia expresa su afecto por su barrio al usar palabras que lo personifican, atribuyéndole el comportamiento de un querido amigo. Dice Heredia del barrio Mapocho que es “[...] el barrio que a diario me abrazaba con sus olores a frituras y borrachos” (*Ángeles* 15). Aun en momentos cuando tiene el temple de ánimo bajo, el detective puede sentir solidaridad con el medio. Así ocurre al final de una noche de borrachera, cuando Heredia sabe que tiene que enfrentarse con algunos Nazis escondidos en Chile. Al abordar el tren en la estación del metro declara “compartí mi tristeza con la estación en penumbras, y dejé seguir de largo dos trenes antes de actuar” (*Nadie sabe* 135).

Heredia recalca en la hostilidad que el medio asume en otras ocasiones empleando un léxico que sugiere agresión y tropos que desplazan el significado de “ciudad” al de “fuerza hostil y amenazante.” En *Solo en la oscuridad* la representación del espacio como enemigo surge del estado de ánimo del detective que se siente solo y triste. Entre la primera novela y ésta no sólo ha perdido a su novia, Andrea, pero se ha visto obligado a dejar de tomar bebidas alcohólicas a causa de un balazo recibido en el estómago. Su malestar ocasiona que perciba el hogar como un espacio hostil y terrible. El espacio cobra vida y representa una fuerza asfixiante que persigue al detective: “las paredes amenazaban con juntarse como en una vieja historia de terror” (9-10). Además, Heredia alude a la tristeza como fuerza que invade su espacio al destacar la imagen de “las arañas que entraban en la habitación [que] eran más de las que podía soportar” (10).

En las primeras novelas de la serie Heredia alude a los hostiles sistemas de poder al representar el medio urbano con las imágenes ferinas descritas anteriormente: existen

“lobos agazapados en las esquinas” (*La ciudad* 9), el poder oscuro [que] acecha como “el tigre” (*Ángeles* 185) y “los lobos que hacen su negocio” (*Ángeles* 163). Acodado en la ventana de su departamento, el detective observa también que: “Afuera la ciudad rugía secretamente” (*La ciudad* 14). La precaria situación socio-política figura en estas descripciones del medio como un mal no identificado pero cuya presencia se percibe como un animal voraz omnipresente al acecho de una víctima.

La alternancia de la configuración del medio como un espacio amigo y enemigo se solidifica en las interpretaciones que construye Heredia de las manifestaciones climáticas. Aunque de vez en cuando Heredia encuentra grato el clima—cuando está contento, después de una noche de amor—la mayoría de las representaciones del clima señalan su efecto adverso en el detective. Éste trasfiere su temple de ánimo a las manifestaciones climáticas, en cuyas extremas circunstancias, sostiene Persephone Braham, queda acentuada la irracionalidad del medio en la novela negra (*Crimes* 88). El detective señala el carácter adverso del clima al seleccionar verbos de agresividad para describir su naturaleza. Para dar constancia de cambios atmosféricos que se imponen en su oficina como una fuerza intrusa, emplea frecuentemente el verbo “invadir.” Así el sol, las luces, las sombras de la tarde y otros fenómenos semejantes quedan personificados como elementos que no respetan el espacio personal del detective. Momentos después de que el departamento de Heredia es saqueado, relata que “Las sombras de la tarde comenzaban a invadir la habitación, pero ninguno de los dos se atrevió a encender la luz” (*Ángeles* 163).

Otra frase verbal que enfatiza el efecto opresivo que el clima produce en el ánimo del detective es “dejarse caer,” verbo compuesto que se emparenta con otros indicios de pesadumbre: “La noche se había dejado caer con la suavidad de una roca” o “Un sol pesado se dejaba caer [...]” (*Nadie sabe* 88). Además, en *La ciudad está triste* abundan otras imágenes de fenómenos climáticos agresivos que reflejan la violencia operando en el referente extratextual. La humedad de la lluvia aparece como fuerza devastadora “comiendo [los] pies” del detective (9). En otras ocasiones describe el efecto del sol en la cara que lo golpea “con la suavidad de un martillo” (21-22) o “el aire helado” que rebrota en su rostro “como una cachetada” (37).

### **La denuncia del gobierno**

El marco crítico en el que se insertan estos textos ocasiona que los espacios que despiertan sentimientos negativos en el detective se vean como una prolongación del carácter nefasto y falta de solidaridad del gobierno autoritario. Espacios o recursos en desuso o deteriorados apuntan a la falta de inversión de fondos o descuido a causa de problemas económicos. Estos problemas existían desde el gobierno de Salvador Allende pero empeoraron a partir del gobierno de Augusto Pinochet, cuya política económica neoliberal no sólo impuso mayor distinción entre las clases sociales sino que también provocó la crisis económica de 1982. El cuerpo del joven desaparecido en *La ciudad está triste* es encontrado en un patio vecino de la estación de ferrocarriles. La casualidad del paradero del cuerpo resulta estratégica porque permite que el ojo nostálgico de Heredia caiga sobre los carros en desuso del tren, de los cuales comenta que “el óxido y humedad

dominaba cada vagón” (38). Efectivamente, durante la dictadura de Pinochet el tráfico ferroviario fue cancelado y esta imagen, aparte de ser una alusión indirecta a la dictadura, también sirve como recuerdo de un pasado mejor, progresivo y optimista, frente a la degradación del presente.

La condición predominante del espacio textual en el discurso de Díaz Eterovic es su carácter degradado. Se trata de un medio ambiente visto como un espacio anti-utópico que contrasta drásticamente con la manera como Heredia recuerda estos mismos espacios en la época de su juventud. Casi todos los sitios que visita el detective, por costumbre o por obligación de sus investigaciones, son sucios, decaídos y marginados—los bares, los cabarés, los restaurantes y las calles y vericuetos de los barrios de Santiago. El ojo de Heredia constantemente enfoca espacios o lugares que para él representan los “tiempos mejores” de los años antes del golpe de estado, pero muestra que han caído en ruina y que ahora son lugares de mala muerte. El Capricho, por ejemplo, que fue un lugar popular de la antigua bohemia, es ahora una “ratonera pringosa” (*Solo* 174-75).

A estas imágenes de decadencia se contraponen otras que los textos definen como problemáticos signos de la modernidad y posmodernidad. Heredia nunca explica exactamente lo que entiende por estos términos pero los usa como signos de la manifestación de un espíritu contrario que influye negativamente en la dirección en la que va el país. Para él la modernidad se refiere a la alteración de las apariencias o eficacia de las cosas—como de los edificios o los aparatos electrónicos—desplazando lo pasado y reemplazándolo con formas más tecnológicas, complicadas o eficaces mientras que la posmodernidad se evidencia en el comportamiento de la gente que desprecia lo auténtico

y vive de apariencias y engaños. Por eso, Heredia reprende el comportamiento de su amigo Anselmo por participar en esta mentalidad: “¿Qué pasa? Te dejo solo unos meses y tragas la pastillita del posmodernismo. Seguro que estás lleno de tarjetas de crédito y teléfonos celulares” (*Los siete hijos* 42).

Aun cuando Heredia no utiliza los términos modernidad y posmodernidad directamente en los textos, destaca objetos que él asocia con ellos. En los edificios lujosos Heredia focaliza las alfombras y el acrílico como signos de superfluidad y de mal gusto. En *Ángeles y solitarios*, Heredia tiene que investigar la muerte de su ex-amante, Fernanda, que tuvo lugar en el lujoso Hotel Comet. Las tres veces que entra al edificio menciona las alfombras en los pisos. En *Solo en la oscuridad*, los objetos de lujo que destaca Heredia en las oficinas del editor Garcimuñoz y el abogado Sosa—cuyas profesiones sirven de tapadera para una red de narcotráfico—conllevan connotaciones negativas ya que son, en el contexto del relato, signos de dinero ilegalmente acumulado: “El despacho [de Sosa] era amplio, pulcro y con un ventanal que permitía ver los edificios vecinos [...]. Las alfombras eran gruesas y los muebles finos. Se podía vivir en un sitio así [...]. El único problema era Sosa” (142).

Estas representaciones textuales del espacio físico del referente dan constancia tangible de un proceso de degradación que está ocurriendo en el paisaje urbano de Santiago a partir del gobierno de Pinochet. Además, las acotaciones sobre el aspecto sucio de los entornos ponen en evidencia la pobre condición humana en estos entornos de la urbe moderna. Pero todavía más allá de ser una representación meramente material, a nivel simbólico remite a una pobre condición moral de la sociedad, alterada por la

reorganización social desplegada por el gobierno autoritario y sus contraproducentes sistemas de poder.

Por lo mismo, a partir de la cuarta novela, las referencias al estado deteriorado del espacio dejan de ser indicios de problemas ocasionados durante el gobierno militar y de sistemas sociales nocivos impuestos durante el gobierno autoritario existente, y funcionan como indicios de la perduración de dicha problemática aún durante la transición política y la reinstalación del gobierno democrático que sigue a la caída de Pinochet. En el capítulo cuatro estudio las consecuencias que tiene la continuación de estas modalidades en la configuración del espacio en las novelas restantes.

### **Conclusión**

Hemos visto que la función denunciadora que Díaz Eterovic asigna a sus novelas, ocasiona que los otros elementos—tanto a nivel de la enunciación como a nivel del enunciado—giren en torno a esa función. El autor ha optado por un narrador con punto de vista limitado que le permite registrar y dar constancia del medio ambiente chileno desde los márgenes de la sociedad donde los problemas son más destructivos. A este narrador-detective le ha dotado de las características indicadas para que comunique efectivamente el mensaje ideológico de los textos. Al mismo tiempo, el autor-narrador promueve el mensaje ideológico aún más al utilizar ciertas modalidades narrativas que facilitan la introducción del lector dentro del mundo narrativo donde asume la perspectiva de Heredia.

A través de las representaciones espaciales, Heredia desacredita el gobierno militar al representarlo como una fuerza destructiva y odiosa que interrumpió un proceso socio-político y económico que iba bien encaminado, y que además ha ocasionado todos los males sufridos en Chile a partir del golpe de estado de 1973. Estos males abarcan desde los crímenes contra los derechos humanos, al general desencanto social, hasta las negativas consecuencias que el Estado ha tenido en la configuración del espacio urbano santiaguino. En las primeras novelas del ciclo, en las cuales la imagen del espacio es ambigua, esta denuncia está codificada en los espacios físicos y sociales que recrea el narrador mediante el uso de lenguaje figurado, un léxico selecto, tropos y otros métodos narrativos. Mientras avanza la serie, el espacio narrativo pasa por un proceso de metamorfosis en la que va aproximándose al espacio del referente histórico. Este proceso, a su vez, está paralelizado por cambios en las formas de representación y en los modos de denuncia que son cada vez menos figurados y más directos.

## Notas – Capítulo 3

<sup>1</sup> Estas características no son únicas a las novelas de Díaz Eterovic sino que caracterizan la poética policial de muchos cultores del género en Hispanoamérica como Paco Ignacio Taibo II y Leonardo Padura.

<sup>2</sup> Utilizo este término porque es obvio que las ideas de Heredia corresponden a las de Díaz Eterovic.

<sup>3</sup> El origen de esta idea viene de Boris Uspensky en su libro *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. University of California Press, 1973.

<sup>4</sup> Díaz Eterovic confesó en una conversación personal que no tenía la costumbre de volver a las novelas de la serie que ya había escrito para ver lo que decía en ellas. Esto, seguramente, ha ocasionado las discrepancias.

<sup>5</sup> *El hombre que pregunta*.

<sup>6</sup> Esta idea está desarrollada por Roman Ingarden en el capítulo ocho de *The Literary Work of Art*. Allí Ingarden habla de los “aspectos” de un objeto percibido que no son el objeto en sí pero pueden ser presentados como la totalidad del objeto.

<sup>7</sup> En *Tiempo y novela* Jean Pouillon distingue entre tres posiciones psíquicas desde donde el mundo ficticio puede ser percibido: la visión “con,” la visión “por detrás” y la visión “desde afuera.” La visión “con” ocurre cuando el lector se sitúa en el interior de un personaje y ve el mundo ficticio y a los otros personajes a partir de ese mismo personaje, como es el caso de Heredia; el lector experimenta todo desde su perspectiva. La visión “por detrás” es cuando el “autor” (narrador) se exterioriza al personaje y contempla su vida psíquica objetivamente. La otra posibilidad es la visión “desde afuera” cuando el narrador solo narra lo que es materialmente observable en cuanto al medio, el aspecto físico de los personajes y sus acciones. Ésta sería la relación que Heredia mantiene con los otros personajes de la novela.

<sup>8</sup> No hay verbo equivalente en español. El término sugiere el acto de formar imágenes mentales.

<sup>9</sup> Esrock señala que los experimentos muestran que no todos los individuos toman el tiempo para formar imágenes mentales al leer y que algunos no son capaces de hacerlo. No obstante, a la vez sostiene que es natural para muchas personas y puede beneficiar bastante el acto de leer.

<sup>10</sup> El sitio que se anota aquí es el barrio más conocido de casas de prostitución en Santiago.

<sup>11</sup> Como se ve, las teorías de la recepción se prestan admirablemente para el análisis de las novelas de Heredia. Véase José Antonio Mayoral, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Acro Libros, 1987; Wolfgang Iser. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987, y especialmente el estudio de Hans Robert Jauss.

<sup>12</sup> Como mostraré en el capítulo siguiente, esta evolución, además de ser el resultado del natural desarrollo del programa narrativo del autor, responde a la función de preservación que más tarde Díaz Eterovic comenzará a desarrollar en los textos y es paralela a otras alteraciones en las formas de representación.

---

<sup>13</sup> El *A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z* define la negación como: “A form of assertion in which the speaker’s statement of a position includes a refusal of the asserted predicate or of part of it.

<sup>14</sup> La Alameda es la calle principal de Santiago.

## CAPITULO IV

### **El espacio como índice de la perduración de las estructuras políticas y sociales impuestas por la dictadura**

#### **Introducción**

En la tercera entrega de la serie policial de Ramón Díaz Eterovic, *Nadie sabe más que los muertos*, el autor ficcionaliza un caso histórico del pasado reciente de Chile, el “caso Alfaro,”<sup>1</sup> ocurrido en 1982. El incidente tuvo que ver con el brutal asesinato del prominente líder del sindicato de empleados públicos, la Asociación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF), Tucapel Jiménez Alfaro y de varias otras personas que desaparecieron en el mismo asalto. Heredia investiga la muerte de un joven matrimonio que figura entre los desaparecidos del caso Alfaro. Antes de que la pareja muriera en una cárcel clandestina la mujer parió un niño. La acción está puesta en marcha cuando Cayasso, uno de los agentes de la CNI<sup>2</sup> que participó en el secuestro y asesinato de los jóvenes, confiesa su participación y los pormenores a Cavens, el juez que investiga el caso. Este, a su vez, sabe del niño por los abuelos de él y persuade a Heredia para que indague su paradero.

La investigación conduce al detective sobre la pista de una establecida red de contrabando de niños. A partir del fin de la segunda guerra mundial unos oficiales nazis se escaparon a Chile, donde seguían organizados al amparo del gobierno y reclutando para su causa. Con el golpe de estado formaron un acuerdo con los militares para pagarles la entrega de niños nacidos de mujeres desaparecidas para su campamento en Brasil. A

estos niños los entrenaban y los indoctrinaban en la filosofía Nazi para perpetuar su causa en el mundo.<sup>3</sup>

El enunciado de esta novela ocurre a finales del período dictatorial de Augusto Pinochet (1973-1989) justo antes de las elecciones presidenciales de diciembre de 1989. Como indica Ojeda y García-Corales, esta novela trata la problemática de la conciencia político-moral, individual y colectiva del país (57). La novela se vincula a un momento fundamental en la historia reciente de Chile y uno que ha tenido ramificaciones duraderas para el país.

A partir del colapso económico de 1982-83 y el movimiento laborista, Chile entra en una etapa de oposición vocal y movilización masiva de chilenos contra el régimen imperante entre 1983-1986. Con el declive de la dictadura surgen oportunidades para que los tribunales de justicia empiecen a investigar crímenes de la violación de derechos humanos efectuados por el Estado durante esos años de terror. Además, la Constitución de 1980 declara un plebiscito para 1988, el cual Pinochet tiene confianza que va a ganar, asegurando su posición como presidente del país hasta 1997.<sup>4</sup> Al contrario de lo que el general da por sentado, el 5 de octubre de 1988 éste pierde el plebiscito y las próximas elecciones presidenciales son fijadas para diciembre de 1989. Por primera vez en diecisiete años, los chilenos llegan a tener el derecho a elegir a sus representantes políticos,<sup>5</sup> hecho que despierta sentimientos de esperanza en ellos ante la promesa de cambio anunciada por un nuevo gobierno.<sup>6</sup>

La desintegración del gobierno autoritario se ve paralelizada por el surgimiento de una nueva retórica en Chile—promulgada por los medios de comunicación—que designa

el período de la transición como los “nuevos tiempos.” Como muestra la novela en cuestión, el sector público se aferra a esta nueva retórica porque quiere creer que las cosas son y van a seguir siendo mejores y que el terror de otros tiempos finalmente va a acabar. La nueva retórica dice que el retorno a la democracia significa que la dictadura y el mal que ésta ha generado es cosa del pasado. Díaz Eterovic capta el alborozo de la gente ante este evento histórico al final de la novela arriba mencionada al hacer hincapié en las demostraciones de santiaguinos celebrando la aproximación de las elecciones presidenciales. Desde su ventana Heredia observa el espectáculo: “[...] unos cantos y gritos me hicieron asomarme a la ventana para ver una marcha de partidarios de la Concertación Democrática. Las elecciones presidenciales se aproximaban y un rumor de fiesta rondaba las calles del barrio. Decidí bajar a curiosear [...]” (*Nadie sabe* 164).

En medio del regocijo y euforia de la gente se destaca la escéptica voz del detective literario de Díaz Eterovic, quien presenta una perspectiva opuesta a la de la sociedad. No obstante el general optimismo de la gente, Heredia nos muestra que la realidad de la situación es mucho más desalentadora. El escéptico detective se niega a unirse a las mencionadas celebraciones primero porque, de acuerdo a su condición de marginado, no es partidario de la política y, más que nada, porque sabe que en el fondo nada va a cambiar realmente con las elecciones:

En la calle me confundí con la gente, y a la vuelta de una esquina me encontré cara a cara con Anselmo. Se aprontaba a incorporarse a una de las columnas y en sus manos portaba un montón de panfletos que tenían escrita la leyenda “Gana la Gente.”

-¿No viene, don? Preguntó, mientras hacía volar por los aires los panfletos.

-Pasó el tiempo en que me entusiasmaban los discursos, Anselmo.

- ¡Vamos, don! No arrugue. Vuelve la alegría y la libertad.
- ¿Las dos cosas de un viaje? ¿Estás seguro?
- ¿No escucha los gritos de la gente? ¡Todo volverá a ser como antes!
- Todo, no.
- ¿Cómo que no?
- Nada es igual. Es otra la época y faltan muchos nombres que no se pueden olvidar, dije. (164-65)

Es clave para el significado de esta novela el hecho de que la acción ocurre en los umbrales del nuevo gobierno. Ésta y las novelas subsiguientes del ciclo nos entregan afirmaciones textuales de lo que la historia y los textos históricos sobre este momento nos han confirmado ya en muchas ocasiones en años más recientes: que la infraestructura desplegada por el gobierno militar fue tan bien instituida y organizada que su control e influencia sobre el país no terminan cuando Pinochet pierde las elecciones.<sup>7</sup> Steve J. Stern afirma esta observación cuando señala: “[...] the reality of democratic transitions or rebirths [in Chile] includes substantial continuing power not only by former direct perpetrators of atrocity, but also by a social base that identified or sympathized with the outgoing or defeated regime” (2).

En efecto, la democracia reinstaurada con la elección del presidente Patricio Aylwin estuvo nublada durante muchos años por el legado de la dictadura y por un cuerpo militar que todavía ejercía mucho poder en el país. La causa de esta situación fue que la Constitución de 1980 bosquejada por Pinochet permitía la extensión de su control y el del ejército más allá de su presidencia. Después de que perdió las elecciones, el general permaneció en el puesto de comandante en jefe del ejército durante ocho años más, hasta marzo de 1998. Durante ese tiempo hizo varias cosas para mostrar a la sociedad chilena que seguía siendo un jugador muy presente en la política del país.<sup>8</sup> Y es

más, cuando terminó su jornada como líder del ejército y se retiró del servicio militar activo se hizo senador para toda la vida bajo las reglas de la Constitución de 1980 (Stern 1).

He señalado en los capítulos anteriores que la función dominante de las novelas policiales de Ramón Díaz Eterovic es dar testimonio del carácter destructivo de la dictadura. En casi todos los libros de la serie la condición de investigador privado de Heredia ocasiona frecuentes encuentros con las ruinas dejadas por el Estado que él trata de reordenar a su manera. Los textos presentan muchos indicios que implican a la dictadura como causante de los males que se han vivido durante los años militares y después.

A partir de *Nadie sabe más que los muertos* el autor empieza a ambientar los enunciados de las novelas en el período de la transición a la democracia en Chile. En este texto y los subsecuentes, la condición del espacio tanto físico como social apunta a que los procesos destructivos—según los presenta el narrador—puestos en marcha durante el régimen militar siguen ejerciendo su poder sobre una sociedad vulnerable e ingenua. Aquí conviene reiterar una vez más que el espacio urbano no consiste sólo en sus manifestaciones materiales sino que abarca varias dimensiones psicológicas afectivas que se crean como consecuencia de los comportamientos de los personajes (Álvarez Méndez 131-32).

A diferencia del capítulo anterior que se enfocaba más en las representaciones físicas del espacio urbano representado en las novelas, este capítulo, aunque hasta cierto punto trata de la concretización del espacio físico, se preocupa más de perfilar el aspecto

social del mismo.<sup>9</sup> Como veremos, las consecuencias de la dictadura han afectado de manera trascendente la dimensión social del espacio al mismo tiempo que, en ciertas situaciones, han tenido también graves repercusiones para el espacio material.

### **Desarrollo histórico que lleva al régimen militar**

Desde la década de los 1930 hasta la de los 60 Chile pasaba por una etapa de reconstrucción democrática y económica. Con la mayor parte de las tierras agrarias perteneciendo a un número reducido de familias, la falta de libertad y justicia social ocasionó que muchos pobres del campo huyeran a los centros urbanos, principalmente la capital. Para los años 50 y 60 Santiago ya no podía acomodar el influjo de gente. Consecuentemente, se formaron *callampas*—pueblos pobres que rodeaban la ciudad donde los habitantes ni siquiera tenían provistas sus necesidades más básicas—que se llenaron de obreros pobres, vendedores callejeros y migrantes en busca de trabajo (Collier 294).

Cuando Salvador Allende ganó las elecciones en 1970 su gobierno socialista hizo bastante para restaurar las incongruencias sociales y económicas en el país. Durante sus tres años como jefe de estado de Chile, el presidente Allende ejecutó un agresivo plan económico socialista que, pasado algún tiempo, tendría graves efectos en su popularidad y en el bienestar económico del país. El plan consistía en parte en el aumento de dinero que invertía en proyectos sociales, la nacionalización en gran escala de industrias y compañías que antes pertenecían a enormes corporaciones extranjeras o privadas y la acelerada reforma del sistema agrícola, la cual consistía en la apropiación y redistribución

de propiedades privadas. Muchas industrias privadas, principalmente la minería por ejemplo, pasaron a manos del Estado.

El plan socialista que inició el presidente fue bien intencionado, pero las medidas drásticas que tomó para contrarrestar el espiral económico que iba hacia abajo y la rapidez con que las implementó no resultaron ser la respuesta adecuada para Chile. Los efectos de nacionalización de las industrias no se sintieron de inmediato, sin embargo, y Chile gozó un año de prosperidad bajo sus auspicios. A partir de 1972, y por razones varias, el sistema económico socialista empezó a mostrar sus flaquezas en todos los ámbitos. Muy pronto después se hizo evidente que Allende no iba a poder cumplir con sus promesas de mejorar el estándar de vida de los chilenos, dejando el país en una situación económica desesperada (Collier 344).

A pesar de su incapacidad de realizar cambios positivos en la economía del país, el proyecto socialista de Allende correspondía al tiempo de la Revolución Cubana, los ideales socialistas y la propagación de ideas grandilocuentes en Chile como en otras partes de Latinoamérica. Los jóvenes educados y progresivos se inspiraron en la Revolución Cubana y sus ideas de justicia social y revolución (Stern xxii). Como señala Stern, la Revolución promovió la creencia que los activistas y revolucionarios jóvenes podrían efectuar una ruptura notable con las injusticias del viejo régimen y que una revolución era tanto posible como necesaria para abrir al país a un futuro brillante (16).

El golpe de estado de 1973 acabó con ese período de optimismo entre los jóvenes chilenos al mismo tiempo que anuló el plan económico de Allende y sus intentos de promover justicia social en el país. Desde un principio, el gobierno de Pinochet empezó a

imponerse con fuerza en todos los ámbitos de la sociedad chilena. Sin duda, el aspecto más notorio de su gobierno ha sido su sanción de métodos extremos en cuanto al tratamiento de sus opositores. La dictadura significó para la nación un largo período de represión masiva y radical reordenación sistemática en las formas de pensar y vivir. Como forma de controlar a la población, el régimen militar cultivó intencionalmente el miedo. Además, otras consecuencias que, según Stern, han sido muy analizadas en términos de Chile y otros países de Sudamérica que han pasado por dictaduras son la imposición de la política de la económica neoliberal y la correspondiente desintegración de operaciones estatales de asistencia pública y desarrollo económico, el aumento en la cultura tecnócrata despolitizada y sus consecuencias para el activismo político, y los tratados que aseguran la continuidad en el poder de las fuerzas armadas que condicionaron la transición y calidad posteriores de la democracia (xx). El impacto de esta nueva política sobre Chile ha sido tan fuerte que sus ramificaciones han sido sentidas durante muchos años después. A pesar de que Chile volviera a un sistema democrático en 1990, esta re-programación social haría imposible que el país jamás regresara a ser lo que era en la época pre-golpe.

Al contrario de las intenciones progresivas del socialismo, la dictadura introdujo en la sociedad chilena la violencia y el odio como el modo de operación normal. Lo primero que hizo Pinochet una vez que se instaló la junta militar fue imponer una serie de decretos que arrebataron a la sociedad cualquier representación democrática y esperanza de justicia. Desde un principio se inauguró una política de represión violenta que traspasó los márgenes establecidos por la decencia humana y los procedimientos legales (Stern

xxii).<sup>10</sup> Ésta cobró tales dimensiones en un país tan pequeño que la mayoría de familias, incluso las que simpatizaban con el régimen, fueron afectadas por la muerte de un familiar, amigo o conocido (Stern xxi). Sostiene Stern que el impacto de esta violencia fue tan grande que muchos chilenos se resistían a creer en ella (xxii). Asimismo, el Chile de Pinochet fue pionero en una nueva técnica de represión en Hispanoamérica: la desaparición sistemática de personas (Stern xxi-xxii).

Además de estas tácticas represivas, la junta militar cerró el congreso, desbandó los partidos políticos izquierdistas mientras forzó a los otros a tomar un receso, purgó extensivamente de opositores las universidades y la administración pública, impuso un estricto toque de queda e hizo desaparecer las revistas y periódicos de izquierda, entre muchas otras violaciones de derechos democráticos (Collier 350, 359).

### **La metamorfosis de las estructuras de poder en el espacio ficticio**

La ficción de Díaz Eterovic ha convertido en su referente privilegiado la injusticia social imperante desde el gobierno impuesto en 1973. Aunque en la época democrática se han tomado medidas para compensar a las familias de las víctimas,<sup>11</sup> los relatos ponen de relieve que la injusticia social que se desplegó durante el régimen ha continuado como herencia de la dictadura en el período democrático. En otras palabras, muestran que a partir del régimen militar, se estableció un marcado patrón de injusticia en los rangos más altos del gobierno y el sistema judicial, el cual ha tenido sus garras sobre el país desde entonces. Por ejemplo, en *Ángeles y solitarios* Solís reconoce que fue despedido del trabajo como policía por razones políticas y después lo reincorporaron los jefes para dar

la impresión que les importaba la justicia. Dice Solís: “-¿Y todo para qué?-se preguntó-. Me reincorporan con el mismo grado, pero no pasa de ser una pantalla, los cabrones que me despidieron siguen mandando, han moderado sus discursos y sonrían a los políticos del gobierno. Aporrean ladrones de poca monta y hacen la vista gorda con los negocios sucios” (51). Asimismo, en *Los siete hijos de Simenon*, el joven policía Bernales es dado de baja en el trabajo por “tratar de llegar al fondo de las cosas” (128). En consecuencia, Heredia critica el estado de la justicia en Chile en la actualidad: “Hace años que la justicia dejó de ser una vara de medida. Existe en los libros, se habla de ella en los discursos, pero nada más. Frases huecas. [...] Este país no tiene arreglo porque cambió las utopías por la fanfarria, la verdad por los acomodados, la lucha por el consenso. Nos vendimos o nos vendieron” (129).

Una de las formas en que la injusticia se ha perpetuado en la democracia ha sido en la apatía de investigar y castigar crímenes estatales. Chile ha sido negligente en juzgar a los individuos que cometieron crímenes contra la humanidad en nombre del Estado bajo Pinochet.<sup>12</sup> Esto, en parte, tiene que ver con que durante los últimos años de la dictadura y especialmente después en la etapa de transición política, muchos militares y personas del sector civil que fueron contratados por el Estado y eran responsables por la tortura y brutalidad—agentes de seguridad (DINA)<sup>13</sup> y oficiales de alto rango, médicos, abogados, jueces, etc.—fueron simplemente reincorporados a la esfera pública. Por lo general estos individuos nunca recibieron castigo por los crímenes que cometieron porque fueron protegidos bajo la ley de amnistía de 1978 que perdonó a los combatientes de la “guerra”

hasta ese año. Muchos individuos recibieron trabajos civiles, algunos de ellos en importantes puestos de seguridad, y otros, cuando necesario, nuevas identidades.

No pocas de las novelas de la serie estudiada aquí exponen a ex-agentes de seguridad operando en trabajos civiles donde viven en el anonimato o donde muchos, más que hacer más segura la sociedad, son una amenaza al bienestar social: ejercen la misma represión brutal e injusta de los años del régimen. En *Nadie sabe más que los muertos*, por ejemplo, varios hombres, como Belmar y el Noño Veliz, que participaron en secuestros, interrogatorios y también asesinatos durante el régimen, ocupan cargos en la policía civil (30). Veliz, incluso, tenía fama de ser uno de los más brutales en el tratamiento de los sospechosos y en la historia ficticia de la novela ocupa el importante y respetado cargo de jefe de Seguridad en la Estación Universidad de Chile del Metro. En *El ojo del alma* Heredia recibe una larga explicación de su amigo periodista, Marcos Campbell, sobre el destino de los que trabajaron en asuntos de seguridad en la dictadura:

Los que eran uniformados, fueron pasados a retiro, asumieron cargos secundarios dentro del Ejército o se les envió como agregados militares en embajadas de bajo perfil. Los civiles fueron ubicados en bancos, financieras, cadenas de supermercados, grandes casas comerciales, salmoneras y empresas forestales. Casi siempre en labores de seguridad o relacionadas con la administración del personal. Otros, se suponen, que están en los mismo de antes, ya que la seguridad militar sigue intacta, y también están los que aprovecharon sus contactos con el hampa para dedicarse al tráfico de drogas. (87)

En ese sentido, los relatos nos recuerdan que el enemigo no desapareció con la derrota de la dictadura. Lo que en efecto cambió fue simplemente la dinámica del enemigo. Éste sigue siendo el régimen militar y sus cómplices civiles pero al mismo

tiempo ha sufrido un cambio de piel volviéndose más difuso, más difícil de identificar. En el espacio imaginario de las novelas éste se ha visto forzado a funcionar al amparo de la clandestinidad. En *Nunca enamores a un forastero* Heredia se da cuenta que el verdadero mal con que tendrá que enfrentarse es más difuso y escondido que los ex-agentes de la CNI con quienes ha tratado hasta ahora: “Los hechos tenían una cara oculta que no podía reducir a dos o tres palabras. Los matones que hasta ese momento había enfrentado eran la pálida imagen de seres más oscuros que no darían pasos en falso; eran dueños del dinero y del fuego; de ese poder que ni siquiera adivinaban las personas que recorrían las calles [...]” (155-56). En *Ángeles y solitarios* el hecho de que Heredia tiene que enfrentarse otra vez con ex-agentes de seguridad que ahora son policías corruptos, involucrados en el contrabando de armas, le da varias oportunidades de comentar la naturaleza del enemigo durante la dictadura y en la democracia. Stevens, el amigo ciego de Heredia que sabe mucho sobre la venta ilegal de armas en Hispanoamérica, le advierte a Heredia el peligro de tratar de sacar a luz la identidad de los culpables: “-Los que se dedicaron a la represión durante la dictadura siguen organizados. Se protegen entre sí y son capaces de cualquier cosa por mantener el anonimato y la impunidad. No quiero ir a tus funerales, Heredia” (125). Más adelante Heredia y Solís también discuten la identidad del enemigo en la actualidad: “-No embromes, Heredia. ¿Por qué te interesa Villa Grimaldi?<sup>14</sup> -Nostalgia. La pura y puta nostalgia. Entonces el enemigo estaba más claro. Hoy en día, el consenso me confunde” (130). Asimismo, en *Los siete hijos de Simenon* Heredia reflexiona lúcidamente acerca del carácter ambiguo del bien y el mal en la actualidad: “Todo solía ser más claro, como en las películas de vaqueros que daban en las

matinés. Ahora ya no se entiende nada. Los buenos se pusieron malos, y los malos, al no tener que ser tan malos, nos parecen buenos. Parece discurso de Cantinflas, sólo que no me hace mucha gracia” (101).

La incorporación a la sociedad de estos individuos con mentalidad de torturadores y asesinos sin haber tenido ellos que responder por sus acciones sólo ha terminado sancionando y perpetuando el mismo comportamiento inhumano y violento de los años dictatoriales en la época democrática. Durante el régimen militar, Pinochet aseguró la perduración del gobierno y su posición como el jefe de estado al tejer una red de cómplices en diferentes sectores de la sociedad que se beneficiaban mutuamente el uno del otro y del sistema mismo. Con la desintegración del régimen y el subsecuente cuestionamiento de los crímenes cometidos por él, estos individuos se han encontrado obligados a proteger sus propios intereses cuando las circunstancias los ponen en peligro de ser descubiertos en sus crímenes.

Las investigaciones que hace Heredia de delitos en los cuales están involucrados ex-agentes de seguridad u otros relacionados con el gobierno del dictador, funcionan como el gato que remueve el nido de ratones, por decirlo así. Las circunstancias de los distintos casos motivan al detective a husmear en vidas ajenas, frecuentemente incomodando a los que tienen un pasado (o un presente) que esconder. Ejemplos de esto ocurren en varias de las novelas. Para recurrir otra vez a *Nadie sabe más que los muertos*, por razones personales que no se llegan a conocer hasta al final de la novela, el juez Cavens hace públicos demasiado temprano los detalles del caso que investiga, aun sabiendo que este acto pondría en peligro la vida de Cayasso. Unos años antes del

enunciado de esta novela, el hijo militar de Cavens había recibido como hijo a un niño de una mujer desaparecida. Cavens cubría la verdad de que su nieto es el hijo de la joven pareja cuya desaparición Heredia investiga. Cayasso, desde luego, es asesinado inmediatamente después de que los detalles del caso se hacen públicos y Heredia aprende que sus asesinos tienen influencias entre los policías (67). Los mismos agentes con que Cayasso militó antes lo han asesinado porque éste divulgó información que los incriminaba.

Una situación similar sucede en *Nunca enamores a un forastero*. El enunciado de esta novela ocurre por primera vez en plena época de la transición a la democracia. Heredia viaja a Punta Arenas para ayudar a un antiguo amigo universitario, Severino Caicheo, quien es abogado y que ha estado recibiendo amenazas anónimas. El caso que investiga Caicheo, el bombardeo de una iglesia durante los años 80, ha despertado las inquietudes de los responsables por dicho acto, quienes en la actualidad desempeñan otras actividades en la ciudad. Heredia descubre que Bergamon, uno de los matones relacionados con el bombardeo de la iglesia, es uno de los individuos que persigue a Caicheo—y después a Heredia—por tratar de llegar al fondo de las cosas.

Bergamon había sido miembro de la inteligencia de Pinochet (CNI) que trabajaba en la represión de grupos políticos. En el presente de la novela las actividades de Bergamon siguen impunes y éste en sus mismas andanzas de antes, aunque ahora en el derrotero civil. Caicheo pone al día a Heredia sobre la situación del matón a partir del nuevo gobierno: “El tipo había seguido viviendo bien, sin que se le conocieran sus actividades; y desde entonces se le vinculaba a la ‘Liga de la Patria,’ una organización de

carácter anticomunista y anticristiana. Un grupo del que nadie daba cuenta pública, a pesar de que las murallas de la ciudad amanecían rayadas con sus sentencias y amenazas” (17). Cuando Heredia rehúsa dejar de husmear en asuntos ajenos su amigo es asesinado a manos de Bergamon y de las personas que detonaron la bomba y la vida del detective se pone en peligro.

La proliferación de la corrupción como una de las fuerzas más destructivas que aquejan a la sociedad chilena es un leitmotif en las novelas de Heredia. Según el detective es otro de los productos residuales del gobierno de Pinochet que subsisten en la época democrática. El oficio de Heredia permite que Díaz Eterovic muestre el funcionamiento de este leitmotif en el sistema político y judicial y la manera cómo afecta a todos sus niveles desde los rangos más altos hasta los matones más bajos. Sin embargo, el interés prioritario de Díaz Eterovic es destacar la corrupción en el ámbito del sistema policial.

Según se presenta en los textos, ya no es el propósito de la mayoría de los policías lograr implementar la justicia en la sociedad. Ahora se preocupan de cuidarse a sí mismos: aprovechar el poder de su oficio y la protección de sus superiores o simplemente no ofender a los que tienen el poder. En cambio, los policías honestos que creen todavía en la justicia, como Solís y su “discípulo” Bernales, son castigados por el corrupto sistema, como vemos en esta conversación entre Bernales y Heredia:

-Hoy entregué a mi superior un informe relacionado con el lavado de dólares provenientes del narcotráfico. Fechas, transacciones, nombres. ¿Sabe lo que hizo? Rompió el informe y luego dijo que no me metiera en las patas de los caballos. Que esos nombres pertenecían a gente que había financiado varias campañas de senadores y que él quería terminar tranquilo su carrera. [...]

Y responde el detective: “-La justicia es un ideal, Bernales. Y la mayoría de las veces, sólo conseguimos alcanzar sus reflejos” (*Los siete hijos* 164).

En casi todos los crímenes que ocurren en las novelas—aun los que no se relacionan directamente con la violación de derechos humanos—están implicados investigadores policiales. En *Ángeles y solitarios* tres policías jubilados, Jaime Cerda, Rogelio Baeza y Doroteo Tionioni, están involucrados en el tráfico de armas. A su vez, ellos están respaldados por un personaje poderoso dentro del sistema policial (190-91). En *Nunca enamores a un forastero*, el policía Spolletto pertenece a la misma organización anticomunista y anticristiana de Bergamon, que mencioné antes, la cual sigue en la violenta represión de izquierdistas a pesar de ser tiempos democráticos. Junto con Bergamon, este hombre es responsable por varios asesinatos de gente inocente en la novela y lleva a cabo atentados contra Heredia también. Y en *Los siete hijos de Simenon*, Bernales está investigando un cartel de narcotráfico en la cual figuran unos policías (102).

El propósito de las novelas no es sólo juzgar al sistema policial y judicial sino también sacar a luz a sus cómplices. Según sugieren los textos, hay múltiples sectores de la sociedad, como los medios de comunicación masiva, que sacan beneficio al respaldar a los corruptos. Éstos mienten, manipulan la verdad o simplemente la ocultan. Heredia hace su parte en exponer la parcialidad de los medios de comunicación masivos. Cuando en *Ángeles y solitarios*, Solís es asesinado por unos policías corruptos que son respaldados por individuos poderosos, todas las declaraciones, incluso las de los periódicos, prescinden de declarar la verdad:

[...] las declaraciones efectuadas por los cargadores en el cuartel de la policía habían ratificado la historia de un asalto, en un lugar y a una hora en la que solían deambular los cogotos y pungas que actuaban en los alrededores de la Estación Mapocho y el Mercado Central. Los diarios alimentaban la morbosidad de sus lectores y, junto a largas descripciones sobre el estado del cuerpo de Solís, dedicaban sus titulares enrojecidos a especular sobre supuestas venganzas entre narcotraficantes. Todo lo que se escribió tenía el inconfundible acento de la mentira [...]. (211-12)

En *Los siete hijos de Simenon*, Campbell, el amigo periodista de Heredia, está muy al tanto de la agenda de los medios de comunicación masiva:

[...]. En este país está corriendo mucha información entre líneas, cosas que todo el mundo sabe y nadie dice. Mucha ingeniería política en torno al silencio y al cuidado de las espaldas. La verdad para unos pocos y el resto que se conforme con la publicidad del exitismo y la irrealidad.

-De todo eso no tengo la menor idea, Campbell.

-Vivimos en la realidad virtual que entregan los diarios. Siempre hay un tema banal para titular las primeras planas y los problemas reales son relegados a la miseria de cinco o seis líneas interiores. (155)

Todos los horrendos crímenes contra la humanidad, la aniquilación de los derechos humanos, los juegos psicológicos del régimen, la reincorporación de los individuos que efectuaron torturas y asesinatos en nombre de seguridad nacional, la corrupción rampante en los ámbitos que en una sociedad saludable mantienen la justicia y la protección de sus habitantes, todos estos son comportamientos sancionados por la dictadura de Pinochet que continúan en la época democrática. Este comportamiento iniciado durante el régimen militar no cesa cuando el país vuelve a la democracia. Además, es un claro indicio de que los nefastos aparatos de poder que operaban en el país

a partir del 11 de septiembre de 1973 siguen ejerciendo su influencia sobre la sociedad en la actualidad.

Asimismo, este comportamiento ha ocasionado otras consecuencias desafortunadas, aunque lógicas, en los individuos que constituyen la sociedad postdictatorial. El miedo, por ejemplo, es una realidad muy presente que las personas afectadas negativamente por la dictadura tienen que negociar en la vida cotidiana. Los efectos que ese miedo tiene en la gente será tema de enfoque del capítulo cinco donde estudio las consecuencias que tiene el medio urbano santiaguino en el comportamiento de los que habitan dicho medio.

### **El neoliberalismo y el fetichismo cultural**

Idelbar Avelar sostiene que en los países que han atravesado por un régimen militar en el siglo XX, se ha producido un cambio radical en su sistema económico. La nueva realidad de estos países ha sido su ingreso casi repentino al mercado global (1).

Efectivamente, desde un principio la junta militar chilena propuso deshacer todos los programas realizados por el gobierno de Allende. Una de sus primeras acciones después de tomar control del país fue abrir el mercado chileno al sistema de mercado libre capitalista e instalar la economía neoliberal de sello norteamericano. Se impuso un plan para deshacer el patrón de intervención del Estado en el sistema económico que se desarrollaba en Chile desde los años 20 (Collier 365). Además, se detuvo de inmediato la reforma agrícola y más de 400 compañías que pertenecían al Estado o que estaban controladas por él fueron privatizadas, entre muchos otros cambios de esta índole (Collier

366). De hecho, en las décadas del 70 y 80, según Collier y Sater, la política neoliberal causó tal impacto que la reverencia para el mercado libre en Chile llegó a extremos (398).

De acuerdo a Stern, a partir de 1973 Chile llegó a ocupar un gran espacio simbólico en la cultura mundial. El nuevo régimen, en términos económicos, transformó el país en una especie de laboratorio al ser uno de los primeros ejemplos de neoliberalismo en Latinoamérica. Los ojos del mundo estaban puestos en Chile para observar el éxito o fracaso del experimento (xxiv). No hay duda que la imposición de esta forma de economía ha ocasionado alteraciones notables en la cultura chilena y otros ámbitos de la vida en Chile—como lo ha hecho para todos los países hispanoamericanos en situaciones similares.

La actitud de Heredia frente a los efectos del neoliberalismo globalizador es de malestar e incomodidad. Para él, la economía neoliberal ha conducido a su país en una dirección errónea. En su discurso Heredia presenta los síntomas de la economía neoliberal como sinónimo de posmodernismo. Uno lleva la marca de “posmoderno” o un comportamiento se considera “posmoderno” si refleja una mentalidad neoliberal. Como mencioné en el capítulo anterior, el posmodernismo, según lo presenta el detective, es una actitud que se expresa a través de hábitos que Heredia caracteriza como negativos o absurdos: el comprar a crédito, el consumismo, el culto a las marcas, el mimar el comportamiento norteamericano y el poseer muchos objetos electrónicos. En otros momentos Heredia critica prácticas insignificantes pero que al detective le resultan totalmente ilógicas, como el nuevo tipo de envase del vino barato: “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 posmodernidad había decidido envasarlo” (*Nadie sabe* 106). En síntesis, Heredia critica la participación de la muchedumbre en las prácticas que promueve el neoliberalismo, mostrando que éstas desmoronan los valores de un pasado más auténtico e introducen otros que no concuerdan con la visión del Chile de antaño que está desapareciendo. Por ejemplo, destacar objetos o espacios que ejemplifican un estándar de mediocridad es una de las maneras en que Heredia da a conocer su desprecio por el neoliberalismo. Según el narrador, los muebles del departamento del Dr. Beltrán, el médico de la primera novela que vigilaba los interrogatorios y torturas efectuadas por agentes de seguridad, “carecían de estilo y se podían comprar a crédito en cualquier tienda comercial” (*La ciudad* 57).

Las acotaciones de Heredia destacan dos condiciones asociadas con el tardío capitalismo. Por una parte, se alude al fetichismo, una praxis social que estima modelos o reproducciones baratas mientras desplaza objetos auténticos o antiguos. Por otra parte, también queda implícita en su crítica el hábito de consumir objetos y de comprar a crédito,<sup>15</sup> es decir, el satisfacer una compulsión inmediata sin importar la disponibilidad de fondos.<sup>16</sup> En efecto, una de las consecuencias que la económica neoliberal ha producido en Chile como en otras partes de Hispanoamérica es el hedonismo y el desmedido consumismo (Collier 375). En las sociedades neoliberales, por ejemplo, se ha generalizado la creencia de que la adquisición y posesión de objetos electrónicos o de marca es evidencia de un alto nivel de estatus social. Heredia se burla de las personas que ponen excesiva importancia en tener estos objetos, como su amigo Anselmo:

[Anselmo] [v]estía jeans gastados, una polera que recordaba el recital de Rod Stewart (sic) en el Estado Nacional y un gorro con la insignia de los *Toros de Chicago*. En su mano izquierda traía una hoja, 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 en proveer su quiosco de fax, televisor conectado al tevé cable, un microhorno que utilizaba para recalentar completos y un computador personal cargado con varias docenas de juegos [...]. (*Ángeles* 141)

En estas oportunidades, Heredia está criticando el engaño que produce el tardío capitalismo al afirmar que la adquisición de objetos significa estabilidad y progreso y conduce a la felicidad.<sup>17</sup> Heredia nos muestra en sus andanzas por los espacios marginales de Santiago que una gran parte de la sociedad, si no la mayor, no se beneficia del capitalismo,<sup>18</sup> como en esta escena de *El hombre que pregunta*:

Frente a un portal divisé a dos vagabundos construyendo un refugio de cartón y frazadas mugrosas. Santiago es una ciudad donde cada día hay más gente abandonada, como si de pronto se hubieran cansado de luchar y se resignaran a la humillación de implorar una limosna. [...] Viejos, hombres de extremidades mutiladas, muchachas de rostros sucios, ciegos jóvenes de miradas extraviadas. Una colección de personajes a los que nadie pregunta ni sus nombres. (41)

Una de las consecuencias más visibles que ha tenido la introducción del neoliberalismo de sello norteamericano en Chile ha sido la infiltración de la cultura estadounidense. Se ha puesto de moda todo lo que tiene que ver con ella, incluso hasta los hábitos culinarios. Modelar el comportamiento chileno por el comportamiento de la sociedad estadounidense viene a ser un índice de estatus y cosmopolitismo.

Heredia critica dicha identificación destacando lo que él considera sus aspectos ajenos a las costumbres tradicionales chilenas. Según él, se ha puesto de moda en su país

comportamientos tan contradictorios como lo es seguir dietas norteamericanas. Esto consiste en tomar alimentos *diet* y comer en McDonalds. En *Ángeles y solitarios*, Heredia y Griseta salen a desayunar en un nuevo restaurante cuya selección de comida—que se asemeja demasiado a dietas de moda en los EE.UU.—provoca el sarcasmo del detective: “-¿Cuándo lo pensaste?-pregunté, sentado junto a la mesa del restaurante al que habíamos llegado a desayunar; un boliche nuevo, ubicado frente a la Iglesia Santa Ana, especializado en dietas vegetarianas y macrobióticas. Un sitio ideal para gringas paliduchas y sosas, habituadas a cortar rodajes de carne con una hoja de afeitar” (92).

En las mismas líneas de lo anterior, la apertura del mercado chileno a la libre empresa también abrió el país a las empresas e importaciones extranjeras.<sup>19</sup> Los productos extranjeros en Chile, especialmente los que vienen de Asia, siempre son objeto de crítica y sarcasmo para el detective porque representan la globalización y la obsolescencia de los productos nacionales auténticos. Al estar comiendo en un restaurante, Heredia observa las actividades de su barrio y se fija en que: “Un enjambre de vendedores ambulantes se repartía a lo largo de las veredas, voceando el último desecho importado de Taiwán” (*Nadie sabe* 119). En *El color de la piel*, con su gato el detective critica la proliferación de imitaciones de productos de marcas lujosas y el origen asiático de la mayoría de ellas:

Recorre los baratillos del barrio y descubrirás que estamos rodeados de imitaciones que ayudan a los chilenos a mantener el sueño de la opulencia. Relojes con nombres que se asemejan a los de las buenas marcas, colonias que imitan aromas afamados. Lentes para el sol, camisas, radios, discos, lapiceras; el artículo que imagines tiene una marca más falsa que la sonrisa de un vendedor de

publicidad. Estamos llenos de imitaciones y no me extrañaría que tú tengas en la panza una inscripción que diga: Hecho en China. (139-40)

Luego, en *Los siete hijos de Simenon*, Heredia tiene que manejar su desvencijado coche de marca Chevy al Barrio Alto donde reside la gente rica de Santiago. El detective muestra su desprecio por los valores de la gente de ese sector al burlarse de su predilección por coches de marca asiática, de sus “modelitos japoneses que le arriscaban su nariz [al Chevy] cada vez que los sobrepasaba con su ronronear de gato mañoso” (148). Es curioso, sin embargo, que el Chevy, por viejo y destartalado, no recibe la misma crítica de los prístinos coches japoneses a pesar de ser también una importación.

La “trivialización al estilo americano” de los medios de comunicación ha sido, según Collier y Sater, otro efecto del neoliberalismo aplicado a Chile (375). Heredia muestra que los diarios, por ejemplo, publican detalles insignificantes y dejan sin anunciar las cosas que importan. Así pasa en *Nadie sabe más que los muertos*. Heredia aprende que Dieter Kurtz, el comerciante de importaciones, es el líder de una organización de Nazis en Chile que está traficando niños chilenos a Brasil. Cuando Kurtz se suicida para evitar ser capturado por una organización clandestina semita, el diario publica los detalles menos significantes sobre su vida y muerte y deja fuera lo que realmente constituye noticias: “Víctima de un accidente falleció el antiguo empresario Dieter Kurtz, propietario de una importante cadena de restaurantes y de otras empresas dedicadas a las importaciones” (151). Según Heredia, lo que leyó en el periódico fue “[l]a vieja superficialidad de los diarios desplegada más o menos en cuarenta líneas” (151).

Además, Heredia resalta la contribución de los medios de comunicación y el marketing en la promoción del neoliberalismo. Según él, los discursos públicos son manipulados por medio de imágenes y lemas motivadores. La retórica promulgada por las revistas populares intenta crear una nueva imagen del chileno moderno, modelado por la estética norteamericana que valora el poder económico como signo de calidad social. Heredia predica sarcásticamente a su gato Simenon sobre el comportamiento adecuado para ser moderno según lo propagan las revistas populares:

Creo que comes demasiado y a las gatitas no les simpatizan los obesos. Están fuera de moda. Hoy en día hay que ser esbelto, consumir alimentos diet, trotar todas las mañanas y usar un computador personal como sucedáneo de las amantes. No, por cierto que no es un invento mío, lo puedes leer en las revistas caras o del corazón. (*Nadie sabe* 14)

### **La imposición del olvido y el rescate de la memoria**

En la sección anterior hemos estado discutiendo los efectos que la imposición del neoliberalismo durante el gobierno de Pinochet ha tenido en la economía y cultura de Chile y cómo esto ha contribuido a la perduración de la dictadura en la democracia. El neoliberalismo, como veremos en esta sección, también contribuye a otro fenómeno que está ocurriendo en Chile a partir del pinochetismo—la pérdida de la memoria colectiva. Según Avelar, la estabilidad del mercado libre, exista donde exista, depende de un acto imprescindible: la imposición del olvido. El mercado libre establecido por las dictaduras latinoamericanas sobrevive y se perpetúa al proveer siempre nuevas comodidades, que, a su vez, reemplaza comodidades anteriores (Avelar 2). Esto es especialmente significativo

para los países como Chile que, en términos económicos, se benefician por olvidar las atrocidades de su historia reciente. Explica Avelar:

The free market established by the Latin American dictatorships must, therefore, impose forgetting not only because it needs to erase the reminiscence of its barbaric origins but also because it is proper to the market to live in a perpetual present. [...] [T]he market operates according to a substitutive, metaphorical logic in which the past must be relegated to obsolescence. The past is to be forgotten because the market demands that the new replace the old without leaving a remainder. (2)

En Chile y México, como en otros países de Hispanoamérica, varios escritores de las generaciones de Ramón Díaz Eterovic, Isabel Allende y Paco Ignacio Taibo II, entre otros, se han dado cuenta que una invisible conspiración está en juego en sus respectivos países para borrar y hacer olvidar el pasado en los ámbitos de la cultura y especialmente en la política. Hablando del México de Taibo, Bill Nichols afirma que, “[...] el pasado se ve amenazado por las tácticas represivas de la historiografía ‘oficial’ y usurpado por el orden establecido y la amnesia cultural imperante entre la población en general” (“Nostalgia” 26). Lo mismo puede decirse del Chile de Díaz Eterovic.

Las novelas de Díaz Eterovic nos muestran que además de la imposición del olvido exigida por el neoliberalismo se propuso sistemáticamente eliminar el pasado. Puede afirmarse que la dictadura de Pinochet—por muy lejano que sea su influjo—está en la raíz de todo designio contra la memoria. Probablemente uno de los factores más significativos en la imposición del olvido ha sido la permanencia en posiciones de control de individuos que formaban la infraestructura de la dictadura. Estos individuos han podido seleccionar lo que permanece en el recuerdo y lo que se relega al olvido. Afirma

Teresa Meade que la escasez de recursos dirigidos a establecer un record público de lo que sucedía en los centros de detención y tortura y en sacar cuenta de los desaparecidos sugiere que a muchos individuos en los círculos gubernamentales les gustaría que ciertas actitudes de comportamiento humano durante la época de Pinochet permanecieran ignoradas (206).

La tarea de estas personas para hacer olvidar el pasado se ha visto facilitada por una sociedad que, en general, ya no quiere saber nada de los terrores de la época de la dictadura y simplemente prefiere olvidar esa parte de la historia (Meade 195). Según Stern, la anti-memoria es la sensibilidad expresiva de una nueva generación de chilenos (4). Ojeda y Stern concurren también en que la actitud dominante del pueblo chileno en la actualidad es la de indiferencia y apatía. En general, no hay interés hacia la historia reciente ni la política. Esta actitud puede resumirse en el lema popular de estos días “nada me toca, no estoy ni allí” (Ojeda 57). En ese sentido la dictadura ha logrado producir, como procuraba, una sociedad más bien despolitizada (Stern xx).

Pero no solamente la época de la dictadura se va desvaneciendo de la memoria de los chilenos, sino también otras épocas del pasado como la antigua bohemia santiaguina y el optimismo y las promesas del utopismo socialista de los 50 y 60. Los tiempos antes del 11 de septiembre de 1973—que representan para Díaz Eterovic tiempos más puros y auténticos—y los espacios históricos que sirven como vínculo a ese pasado están encontrando el mismo destino. Díaz Eterovic, como otros de su generación, reconocen la utilidad de la novela para evitar la destrucción de la memoria colectiva. Dice Isabel Allende al respeto en su ensayo “Vamos a nombrar las cosas”: “¡Cuidado! La palabra

escrita ya no se puede recoger. Tal vez ésa es la clave. Escribir para que los hechos no se esfumen, para que la memoria no sea barrida por el viento. Escribir para registrar las cosas y nombrar las cosas. Escribir lo que no se debe olvidar” (292). Efectivamente, los críticos de la literatura chilena, como Ojeda y García-Corrales, constatan que la nueva narrativa chilena está obsesionada con ajustar cuentas con el trauma del pasado (60). La novela chilena se ha aferrado a los residuos del pasado para ponerlos ante los ojos del público en un intento de contrarrestar los discursos políticos hegemónicos que buscan su aniquilación.

El ciclo de novelas de Díaz Eterovic forma parte de un corpus mayor de literatura que lleva a cabo un proyecto de memoria. Esta literatura, ya sea ficción o no ficción, intenta sacar algún sentido del pasado chileno reciente, de recuperarlo y de legalizarlo. Así como declara Stern, la cuestión de memoria ha sido un tema estratégico en la política y cultura chilenas desde los 1970. La memoria colectiva ha jugado un papel importante en sacar el significado del inconcluso trauma heredado de la dictadura y en entender cuáles han sido sus consecuencias tanto políticas como económicas (xxiii). Para la frustración de muchos, sin embargo, durante varios años después de la llegada de democracia ha habido un atolladero en los proyectos de memoria porque no se ha sabido cómo recordar el pasado (1).

La función claramente preservadora que Díaz Eterovic asigna a la novela no se evidencia, curiosamente, desde el comienzo de la serie. Como señalé en el capítulo anterior la función predominante de sus relatos policiales es denunciadora: denunciar el carácter destructivo de la dictadura de Pinochet. Pero ya un poco avanzada la serie Díaz

Eterovic amplía el concepto que tiene de la novela policial y la empieza a utilizar para conjugar la crítica con la preservación de la memoria colectiva.

En las novelas de Heredia vislumbramos la manifestación de la problemática de un país en conflicto entre estas dos fuerzas contradictorias: la memoria versus la desmemoria. Por un lado hay una gran facción del país que, por razones varias como las que he mencionado, desea relegar al olvido todo lo que tiene que ver o con las ideas revolucionarias o con el terror y desasosiego de la época de la dictadura para poder concentrarse en el presente y futuro de sus propias vidas. Griseta, un amor del detective, por ejemplo, corta con él en parte porque ella no siente el mismo vínculo a un pasado que él rehúsa dejar: “-Hubo un tiempo en que creí que habría algo entre los dos. Después comprendí que yo era un estorbo. [...] Comprendí que sacarte de tu mundo era una tarea para la cual no estaba dispuesta. Estás atado a un pasado que no me corresponde y quiero hacer mi vida sin tener que arrastrar sombras ajenas” (*Los siete hijos* 54). Bernales, por otras razones, tampoco siente ese vínculo al pasado y, como Griseta, pertenece a esta nueva generación que mencionó Stern, la cual tiene diferentes intereses que no tienen nada que ver con los ideales del pasado. Dice Bernales:

Lo que pasó ya nadie puede enmendarlo. No podemos aferrarnos aun pasado que ni siquiera vivimos. 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. (*Los siete hijos* 166)

Por otro lado, hay una facción del país que, como Heredia y como su creador, está incómoda con el Chile actual; no desea olvidar épocas felices anteriores ni rehúsa hacer

la vista gorda ante las atrocidades ocurridas durante la época dictatorial. Heredia está incómodo con la pérdida del pasado y combate esta incomodidad rodeándose de recuerdos y residuos del mundo distante que el neoliberalismo no ha podido borrar. Como acierta Ojeda y García-Corales, por ejemplo, al señalar los pasatiempos del protagonista—escuchar los boleros de antaño y leer libros de otras épocas—Heredia crea vínculos tangibles con ese pasado anhelado.

A partir de *Nadie sabe más que los muertos* las novelas de Heredia activan de manera consistente el tema del olvido, recordándonos que “olvidar es hacerse cómplice” (31). En las otras novelas de Heredia, el detective se queja de que la sociedad en general relega precipitadamente los eventos de la dictadura y de los tiempos pre-golpe al archivo del olvido para no desenterrarlos más. Por ejemplo, en *Ángeles y solitarios* Heredia está sentado en un restaurante frente al parque Bustamante en Santiago observando cómo la construcción de la línea cinco del Ferrocarril Metropolitano se convierte al mismo tiempo en un proceso destructor: “Una enorme pala mecánica hundía su garra en la tierra, arrasando plantas y flores [...]. De cerca, imperturbable sobre su caballo de bronce, Manuel Rodríguez observaba cómo la ciudad despedazaba su historia, reemplazándola por trenes subterráneos y larguiruchas torres de concreto” (156). En *Los siete hijos de Simenon* Heredia va de regreso a su departamento una noche cuando se pone a pensar en los cambios que sucedían alrededor de él. Dice el detective:

El mundo cambiaba de prisa y yo me resistía a cambiar con él [...]. Era un extraño en mis propias calles y recorrerlas era un ejercicio cada vez más exigente para la memoria. Mi barrio cambiaba; crecían edificios nuevos, antenas y avisos de neón que ocultaban el azul del cielo. La vieja cárcel había sido demolida y en

su reemplazo se alzaban dos torres de concreto. [...] La perfección de lo nuevo contenía un inevitable sentimiento de pérdida y las banderas de la rebeldía se arriaban en beneficio de la conformidad. (216-17)

Heredia es un personaje dotado de varias características que lo hacen un vehículo favorable para resistir la desmemoria. A diferencia de una gran parte de la sociedad chilena, Heredia cree todavía en la visión utópica de las décadas de los 60 y 70, cuando los estudiantes universitarios en Hispanoamérica y otras partes del mundo se aferraban a la ideología de la Revolución Cubana. Heredia establece su posición ideológica con respecto al socialismo al referirse a esa época como la “edad de la ilusión,” “la realidad que ya no existe” (*Nunca enamores* 39) y “aquella época que algunos pretendían borrar” (39). Y en las novelas busca defender y hacer permanecer en el Chile actual los valores e ideales perdidos. En este sentido Heredia posee tendencias quijotescas. Trata de reinstalar valores de una ideología que no tiene cabida en la época actual. La imposibilidad de esta hazaña destina al detective al fracaso y despierta ciertos sentimientos en él que proyecta sobre su mundo: el cinismo, el desencanto, la nostalgia, la melancolía y la tristeza.

Como su colega mexicano, el detective Hector Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo II, Heredia tiene la costumbre de pensar frecuentemente en el pasado. El detective está tan desencantado con la realidad que le toca vivir en el presente que prefiere recordar la vida de aquella época. De esta manera justifica su afición a la lectura: “Al contrario de quienes leen para vivir o soñar, yo lo hacía para encontrar imágenes o palabras que me permitieran recordar” (*Ángeles* 175). Sus lealtades a los ideales socialistas y su frustración con las consecuencias que el plan económico de Pinochet ha producido en la sociedad chilena hacen imposible que se identifique con la nueva retórica

de estar viviendo nuevos tiempos y por lo tanto se resiste a asimilarse a esta moda de pensar. En la segunda novela de la serie, *Solo en la oscuridad*, se introduce el tema de la pérdida de un pasado mejor frente a un presente degradado. A partir de esta novela, Heredia y otros personajes aluden a “otras épocas,” “otros tiempos” o los “viejos tiempos,” expresiones que deben entenderse como referencias a los años del socialismo que preceden al golpe de estado.

Los sentimientos que vinculan al detective con el pasado también se manifiestan en sus descripciones de los entornos. En *Solo en la oscuridad*, su tristeza por el estado de las cosas en el presente hace que su nostalgia por el pasado nuble su percepción del entorno. Desde un boliche donde está tomando café, Heredia contempla el Hotel Normandie, un viejo hotel histórico donde se alojaban personas asociadas con la antigua bohemia santiaguina, como Pablo de Rokha. En la actualidad el hotel ha caído en ruinas y abandono y corre el riesgo de ser derribado. Heredia transfiere sus propios sentimientos sobre el hotel:

Junto al bar se ubicaba el Hotel Normandie. Viejo y destartado como un buque encallado en la arena. Años atrás había tenido la idea de arrendar las únicas piezas habitables que le restaban, pero el polvo de las escaleras y el ruido de los fantasmas me habían forzado a huir. Desde entonces lo miraba a la distancia. Su tristeza no tenía límites y al observar sus ventanas ennegrecidas, me pareció verlo mirar con nostalgia hacia la Estación Mapocho. (75)

Díaz Eterovic no sólo ha procurado preservar la memoria del pasado en el espacio de la novela sino que también utiliza la novela para preservar la historia de los espacios presentados en ella. Una de las consecuencias del enorme influjo de gente a la capital

chilena a partir de los 1930 ha sido los grandes cambios en la topografía de la ciudad. Surgieron nuevos barrios y nuevas formas de construcción, como la posibilitada por la tecnología “anti-sísmica” de los años 60 que permitía por primera vez la construcción de edificios altos. Surgieron también supermercados y centros comerciales en la parte este de la ciudad y luego en otras partes de la ciudad (Collier 375). Todos estos cambios fueron el inicio de un espíritu de modernización urbana. A partir de la década de los 70 y el gobierno de Pinochet el país pasó por una etapa de rampante construcción que se ha prolongado hasta la actualidad. Desde entonces la modernización urbana sigue cambiando drásticamente el rostro de la ciudad. Dice Díaz Eterovic al respecto:

Santiago, la ciudad, es una víctima más del neoliberalismo y de la falsa modernidad impuesta en nuestra sociedad. Su destrucción y transformación, en muchos casos irracional, es también un atentado contra nuestra memoria colectiva. Se han transformado o destruido muchos espacios públicos y con ellos se ha destruido una forma de convivencia. (“Entrevista”)

Consecuentemente, muchos de los viejos edificios han sido derrumbados y reemplazados con construcciones modernas mientras que locales populares, especialmente los de los años 20 y 30 que correspondían a la vida nocturna de la bohemia santiaguina, han sido reemplazados con otras empresas que muchas veces han ocupado el espacio por poco tiempo cuando son reemplazadas por otras.

Al escribir sus relatos, Heredia compone una especie de crónica de lugares de Santiago. En la primera novela, y hasta cierto punto en la segunda, Heredia acostumbra visitar con mucha frecuencia un número reducido de lugares de entretención y servicio, como el cabaret El Caribe Show y el bar el Zíngaro—cuyo nombre es una invención del

autor y nunca existió en la realidad. Pero, en las otras novelas, sobre todo a partir de *Ángeles y solitarios*, Heredia visita muchos lugares distintos, casi sin repetirlos en la misma novela. Esto le da la oportunidad de nombrar y comentar una variedad de espacios de la ciudad, particularmente los de los barrios. Díaz Eterovic ha creado un detective que, durante sus investigaciones, acostumbra contar anécdotas históricas sobre lugares populares de Santiago que “han sobrevivido a la modernidad” o que ya han desaparecido. Incluso, en *El ojo del alma*, *Los siete hijos de Simenon* y *El hombre que pregunta*, aparecen trozos de narrativa donde Heredia da listas de lugares de barrios populares.<sup>20</sup> En *Los siete hijos de Simenon*, Heredia regresa a Santiago después de haber estado en la costa reposando durante seis meses y se pone a observar las tiendas y restaurantes de su barrio, los cuales nombra para el lector:

Estaba en mi barrio y entre su gente. Hacia la izquierda podía ver el letrero de la *Sombrerería Olguín*, el *Hotel Bandera* y los letreros llamativos del *Rey del Pescado Frito*. A mi derecha, la calle Aillavilú [sic]. El restaurante *Victoria*, [...] los muros colorinches de *La Piojera*, la *Tienda Scutti*, el *Touring Bar*, el restaurante *Chicha y Chancho*, y a la vuelta de éste, el *Tú y Yo*, un café que ofrecía el espectáculo de unas obesas y cansadas bailarinas. (37)

Finalmente, además de contar anécdotas sobre espacios históricos, Heredia protesta contra las alteraciones que ha presenciado en su ciudad al criticar las construcciones modernas que observa en sus andanzas. Ve con ojo desaprobador los cambios arquitectónicos que han modificado el rostro de la ciudad y que han dejado alienados a los habitantes, como en la novela citada arriba: “[...] advertí los cambios del barrio en los últimos meses. Algunas viejas tiendas de 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” (71).

Heredia desprecia los nuevos espacios que han tomado el lugar de los antiguos, sentimiento manifestado en el lenguaje que utiliza al describirlos. Por ejemplo. Al referirse a la arquitectura contemporánea, destaca los materiales de construcción que para él demuestran “mal gusto,” como en esta descripción de un edificio del Barrio Alto, la parte oriental de la ciudad donde se concentra la gente rica: “Las oficinas de la Consultora Benex estaban en el séptimo piso de uno de los tantos edificios que crecen en Providencia y alrededores, contaminando el paisaje con sus fisonomías de cristales y aluminio” (*Los siete hijos* 148).

En otras situaciones Heredia utiliza una metáfora en la cual combina un término que se refiere a un objeto grande y uno que se refiere a un material para dar una impresión negativa de dichos espacios. Para describir El Cuatro Dedos, un cabaret de lujo, Heredia lo reduce a “un montón de acrílico, luces rojas y pechos prominentes” (*La ciudad* 67). El Castillo, que en los años 70 fue una “cueva sórdida” es ahora un “amasijo de acrílico y luces” y empleando la misma construcción sintáctica describe secciones del Ferrocarril Metropolitano como “larguiruchas torres de concreto” (*Ángeles* 156).

## **Conclusión**

En conclusión, en este capítulo hemos visto que el espacio de las novelas policiales de Díaz Eterovic ha revelado varias situaciones en las cuales el gobierno de Augusto Pinochet ha logrado influenciar la presente y futura dirección de Chile en

términos económicos, históricos, políticos y culturales que se extiende mucho más allá de los 17 años en que el país vivió bajo control dictatorial. Sus relatos muestran que los problemas de violencia, injusticia, corrupción y acomodo político, entre otros, que se desplegaron durante la dictadura han condicionado a tal punto el medio que dichos comportamientos anormales se han transformado en comportamientos normales de una sociedad civilizada.

Asimismo, el medio chileno ha sido irrevocablemente alterado por la introducción de la economía neoliberal que literalmente ha sacado al país de la época premoderna y lo ha transformado en un espacio posmoderno. Para Heredia, la posmodernidad ha significado la banalización de la cultura chilena en la medida que ésta valoriza formas, costumbres y productos extranjeros o inauténticos mientras desprecia lo propio y genuino. El neoliberalismo y los proyectos de modernización, junto con otros factores de índole política como la ley de amnistía, han tenido graves consecuencias, además, para la memoria colectiva del país. Ramón Díaz Eterovic ha reparado en el creciente problema de la desmemoria en una gran parte de la sociedad. Él, como otros, ha acudido a la novela para criticar la pérdida del pasado y tratar de rescatar la memoria de su país. Por esta razón, a medida que avanza la serie se empieza a notar la modificación paulatina del programa narrativo del autor al integrar una función preservadora de un pasado y una historia que van desapareciendo. Díaz Eterovic quiere usar el espacio de sus novelas policiales como una especie de crónica en la cual cuestionar los hechos del pasado inmediato, para dar constancia de lo que destruyó el gobierno militar y para preservar espacios físicos que constituyen parte de la memoria histórica y de la identidad chilena.

## Notas – Capítulo 4

---

<sup>1</sup> Este es un buen ejemplo de la literaturización del espacio porque lo que ha hecho Díaz Eterovic es alterar el nombre del caso. En los libros de historia no se refiere a este caso como el caso Alfaro sino como el asesinato de Tucapel Jiménez.

<sup>2</sup> La CNI, Central Nacional de Informaciones, se formó como un reducido cuerpo de la policía secreta de Pinochet después de que, por presión internacional, el general se vio obligado a disolver la DINA, la Dirección de Inteligencia Nacional. La DINA se formó en 1973 bajo el control de Pinochet mismo y dirigido por el Coronel (luego General) Manuel Contreras. La DINA reclutó la mayoría de sus agentes del ejército y para 1977 contaba con un número alrededor de 10,000; sus informantes pagados llegaban a casi tres veces este número. A la DINA (y la CNI) se puede atribuir la mayoría de los incidentes de tortura, desaparición y muerte durante el régimen militar (Collier 360-61).

<sup>3</sup> El tráfico de niños que pertenecían a las personas desaparecidas fue una práctica común durante el período dictatorial en Chile tal como lo fue en Argentina. Estos niños fueron vendidos o regalados a familias de militares de alto rango u otras personas con altos cargos civiles que operaban bajo el amparo del gobierno. Este asunto del tráfico de niños ha dado origen a varias formas de arte en Hispanoamérica, especialmente en el Cono Sur, como la película *La historia oficial* en Argentina.

<sup>4</sup> Después de una serie de intentos en diferentes sectores de la sociedad para sacar a Pinochet de la presidencia y restaurar la democracia—protestas, una iniciativa del arzobispo cardenal de Santiago y hasta un atentado contra el dictador por un grupo paramilitar llamado los *rodriguistas*—la oposición empezó a darse cuenta que la única forma de sacar a Pinochet era operar dentro de los parámetros de la Constitución de 1980. Entonces, a pesar del desquite del gobierno que resultó en más de 2000 encarcelamientos en la primera mitad de 1988, se formó la Concertación de Partidos por el No, la cual vinculó a más de 15 partidos y movimientos en un esfuerzo para ganar el voto de “no” en el próximo plebiscito. Enfocaron grupos específicos para inculcar a los votantes y aprovecharon el sistema televisivo para divulgar el mensaje (Collier 379-80).

<sup>5</sup> Después de unos debates, la Concertación seleccionó a Patricio Aylwin, quien había sido el portavoz oficial de la Concertación durante la campaña del plebiscito (Collier 380).

<sup>6</sup> Los chilenos anticiparon que la Concertación sería la coalición para guiar al país en la entrada de una nueva fase—una fase de re-democratización que combinaría la aceptación general de una economía global con un renovado interés en la justicia social (Collier 380).

<sup>7</sup> Es preciso destacar que Díaz Eterovic publicó esta novela en 1993, es decir, tres años después del fin del régimen militar. Éste ha visto con sus propios ojos que la transición a la democracia ha sido turbulenta y muchas de las promesas de justicia y cambio no han sido realizadas.

<sup>8</sup> Instigado por investigaciones en escándalos financieros involucrando a oficiales del ejército y el yerno del general, Pinochet exigió el acuartelamiento de las tropas en diciembre de 1990, y en mayo de 1993 hizo rodear el ministerio de Defensa con soldados

---

y exigió a sus generales a ponerse la vestimenta de batalla para ir al trabajo ese día (Collier 384).

<sup>9</sup> Álvarez Méndez afirma que en cuanto al espacio geográfico que constituye la ciudad, no se trata de un elemento unívoco. Al contrario, éste consta de varios planos: el espacio social, el económico, el político, etc., que conforman la cultura de dicha ciudad (132-33).

<sup>10</sup> Stern presenta algunas estadísticas sobre el número de personas afectadas de alguna forma por el régimen militar. Dice al respecto:

In a country of only 10 million people in 1973, individually proved cases of death or disappearance by state agents (or personas in their hire) amount to about 3,000; torture victims run in the dozens of thousands; documented political arrests exceed 82,000; the exile flow amounts to about 200,000. These are low-end figures, suitable for a rock-bottom baseline. Even using a conservative methodology, a reasonable estimated toll for deaths and disappearances by state agents is 3,500-4,500, for political detentions 150,000-200,000. Some credible tortures estimates surpass the 100,000 threshold, some credible exile estimates reach 400,000. (xxi)

<sup>11</sup> El presidente Aylwin estableció la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, también conocida como la Comisión Rettig por su presidente Raúl Rettig Guissen, para investigar cada caso de violación de derechos humanos que terminó en la muerte o en la desaparición de una persona (Stern 47). Además de documentar estadísticas sobre muertes ocasionadas por el Estado, el reporte criticó fuertemente la aquiescencia del sistema judicial durante el régimen militar.

<sup>12</sup> No fue hasta el regreso de Pinochet a Chile después de su detención en Inglaterra en 1989 que se formularon cargos contra varios miembros de la junta militar. En *Nadie sabe más que los muertos*, algunos de los ex-agentes de seguridad que efectuaron las torturas y asesinatos correspondientes al caso de Tucapel Jiménez reciben el castigo de muerte a manos del detective. En la vida real no fue hasta el 9 de marzo del 2004 que la corte suprema chilena castigó a cuatro generales jubilados del ejército por su involucramiento en el asesinato de Jiménez en 1981 (Meade 206-07).

<sup>13</sup> Véase nota 2.

<sup>14</sup> Villa Grimaldi era una antigua villa en las orillas de Santiago que los militares convirtieron en un centro principal de tortura entre 1974-1978. Alrededor de 5000 prisioneros pasaron por el sitio. Se ha documentado que allí hubo 240 muertes o desapariciones. En la actualidad es un memorial de tortura en Hispanoamérica (Meade 195).

<sup>15</sup> En 1979 apareció la primera tarjeta de crédito en Chile: el Diner's Club de Chile (Collier 370).

<sup>16</sup> Véase Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Después de sufrir una crisis económica en 1982, a partir de 1985 Chile empezó a experimentar nuevo crecimiento económico. La re-estructuración neoliberal, en términos económicos, trajo buenos resultados. Chile empezó a exportar productos agrícolas a

---

mercados extranjeros. Aumentaron los ingresos extranjeros, particularmente de los EE.UU., que el país no había experimentado antes. Chile, en su aparente prosperidad, surgió como modelo para otros países latinoamericanos que estaban enterrados en una recesión que duraba más de una década. Pero la realidad de la situación era que los fondos no llegaban a toda la gente. La distribución de ingresos se hizo más polarizada con los que estaban mejor acomodados recibiendo los beneficios mientras el sector más pobre y algunas secciones de la clase media experimentaban un declive en el estándar de vivir (Collier 369, 371-72).

<sup>19</sup> En los años 70 empezaron a llegar a Chile por oleadas las importaciones extranjeras. Llegaban, por ejemplo, televisores y radios japoneses, automóviles coreanos, perfumes franceses, y aguardiente escocés (Collier 370).

<sup>20</sup> El énfasis creciente en nombrar o describir espacios—o contar anécdotas sobre ellos—que sobreviven de los años de la bohemia o que ya han sido destruidos indica que, una vez iniciada la serie—como ya hemos visto—Díaz Eterovic ha alterado levemente o ha ampliado el concepto que tiene de la novela policial.

## CAPITULO V

### **El espacio como agente de las alteraciones conductuales y de la destrucción de los individuos**

A partir de la década de los noventa, aproximadamente, se empezó a incorporar en la narrativa chilena contestataria el concepto de Santiago como dos ciudades o Chile como dos países (Promis, “Delito” 6-7). La generalización de esta imagen surgió como respuesta literaria a las incongruencias que se veían entre la imagen de Chile proyectada por el discurso oficial del pinochetismo y la realidad aprehendida a diario en las calles de Santiago. Se describían dos Chiles que coexistían con bastante proximidad y a veces en un mismo espacio, pero que al mismo tiempo eran diacrónicamente distintos y en oposición el uno al otro. Como constata José Promis, el concepto de los dos Chiles se generalizó para desmentir “la imagen triunfalista” impuesta por el gobierno militar, la cual fue aceptada y luego continuada por los gobiernos demócrata-cristianos que siguieron a la dictadura (6-7).

La imagen del “primer Chile” propagada por el discurso oficial se identifica con el sistema económico neoliberal y anuncia un país moderno, progresivo y lleno de oportunidad. Éste es el Chile que llega a ser publicitado en el exterior del país, a encontrarse retratado en los libros turísticos y a ocupar las páginas de las revistas populares. Al otro lado de la moneda está la imagen del Chile no oficial—la pobreza, la tortura y la muerte, la enajenación, el desempleo, la gente sin hogar, etc.—que, no obstante su cara fea, resulta ser una representación más verosímil de la vida de las masas en el país durante el pinochetismo y postpinochetismo. Esta imagen complementaria no

se llega a figurar en el discurso dominante ya que la hegemonía de la primera depende del desplazamiento de la segunda. Consecuentemente, la imagen menos atractiva del Chile de esta época se mantiene escondida detrás de barreras tanto físicas—piénsese en las paredes interiores de la ciudad construidas para esconder las barriadas más pobres— como invisibles—la imagen triunfalista impuesta por el neoliberalismo.

Uno de los primeros escritores chilenos para desarrollar este concepto de los dos Chiles en su narrativa fue Isabel Allende. El narrador de *De amor y de sombra*, novela publicada en 1984, por ejemplo, alude a la coexistencia de dos Chiles en oposición: “Mediante una ley de segregación no escrita, pero conocida por todos, funcionaban dos países en el mismo territorio nacional, uno de la élite dorada y poderosa y otro de la masa marginada y silenciosa” (175).<sup>1</sup> Esencialmente, lo que ilustra esta imagen de dos países distintos en un mismo espacio es la consecuente fragmentación del espacio santiaguino en términos socio-económicos y geográficos que empezó a distinguirse desde la década de los años 20 cuando la situación económica debilitada en los espacios rurales hizo estallar un gran éxodo y desplazamiento demográfico hacia la ciudad en busca de mejores oportunidades y condiciones vitales (Collier 291).

El influjo de las masas a la capital en esa época produjo otro desplazamiento demográfico, esta vez de la gente de clase alta y media alta que abandonaba el centro de Santiago y migraba hacia los crecientes suburbios del este que se extendían hasta las faldas de la cordillera de los Andes. La gente buscaba aire más puro y un espacio menos violento, a diferencia de lo que había llegado a constituir la realidad creciente del centro. Esta expansión geográfica hacia el oriente se ha llamado el Barrio Alto y corresponde al

sector más elegante y prestigioso de Santiago. El “otro Santiago,” que existe en oposición al Santiago oficial, obedece a otra demarcación espacial y consiste en las barriadas de Santiago, algunas de las cuales componen los distritos al norte del Río Mapocho (y en las riberas de él) y en las secciones en el sur de la metrópolis donde se concentran las clases más pobres y la clase obrera (Collier 292).

En los textos de Heredia, Díaz Eterovic también explora el concepto de Santiago como dos ciudades en oposición para poner en tela de juicio el sistema económico neoliberal y las consecuencias que ha ocasionado en los espacios marginados. La yuxtaposición de estas dos facciones del país ocurre con tanta frecuencia a lo largo de la serie de novelas que se vuelve un leitmotiv. En el capítulo anterior vimos el desprecio que siente Heredia hacia el neoliberalismo porque en sus ojos ha sido la causa de la decadencia de la cultura chilena al mismo tiempo que ha contribuido a otra problemática en la época post-golpe. A diferencia de la cita que vimos de *De amor y de sombra*, cuyo narrador recalca en la discrepancia entre los dos Chiles sólo en términos de clase social,<sup>2</sup> Heredia traza una clara distinción tanto socio-económica y política como espacial entre lo que para él constituyen las dos caras de la ciudad o del país.

En términos socio-económicos y políticos, la imagen del Chile elegante, próspero y democrático es la que llega a explayarse en las grandes carteleras de la ciudad, en las revistas sociales y en los periódicos. El “otro Santiago,” en cambio, se refiere a los aspectos del país que, desde la perspectiva del Chile oficial, son degradados o marginales, los cuales no llegan a diseminarse en las mismas revistas de la imagen oficial. Heredia expone la tensión que existe entre los dos espacios que componen la ciudad en términos

simples, al sugerir que la ciudad está dividida “entre barrios custodiados y luminosos, y otros arrabaleros, de cuyos rincones salía cada mañana una caravana de seres resignados” (*Los siete hijos* 216).

El “otro Santiago” también designa otra problemática interna, frecuentemente de índole política, que ha ennegrecido la historia reciente de Chile. Heredia se fija en la discrepancia entre la realidad presentada en las estadísticas y la realidad vivida a diario: “Revisé noticias económicas y políticas que hablaban de un país extraño, diferente al que veía cada día en las calles o desde la barra del bar. Tropecé con discursos vacíos, palabras sobre palabras, declaraciones para aquietar conciencias [...]” (*Ángeles* 48).

En términos espaciales, Heredia alude a una línea invisible un poco arbitraria que separa a Santiago en las dos partes, la parte oriente que es la más nueva y la parte poniente que constituye la parte original e histórica. En una ocasión Heredia designa la Plaza de Armas, justo al sureste del Barrio Mapocho donde reside, como el punto de referencia que demarca la división.<sup>3</sup> En otra ocasión, Heredia traza la línea un poco más al este indicando la Plaza Italia como el punto cero entre los dos sectores<sup>4</sup>: “Salí a la calle y me dejé llevar por el aroma que brotaba de los árboles. Me dije que amaba Santiago; cada uno de sus rincones desde Plaza Italia al poniente, sus calles semidesiertas a las dos de la madrugada y la promesa de una navaja en el vientre de los solitarios [...]” (*El ojo* 35-36).

Lo que es evidente es que el detective quiere mostrar que la división oriente-poniente no es solamente la distinción entre dos sectores de la ciudad, la adinerada al oriente y la empobrecida al poniente, sino que es simbólica de dos mundos muy

diferentes, de dos formas de vivir y ver el mundo que trascienden las demarcaciones espaciales. La parte al poniente de la línea donde habita el detective simboliza, según él, el sector marginado, oprimido, auténtico, y la parte al oriente, que va acercándose al Barrio Alto, representa el lado moderno,<sup>5</sup> ostensible, esnobista. Constituye otro mundo, lejos de la realidad que vive Heredia a diario, la del “rumor amargo de la oficina, ascensores quejumbrosos, borrachos y putas” (*Nadie* 146).

El vínculo que siente el protagonista con los principios del socialismo y su propia condición de marginado informan su actitud respecto a los dos Chiles. Heredia simpatiza con la gente con quien comparte la alteridad: los pobres, los desvalidos, los ancianos, los indefensos, las prostitutas y los solitarios—mientras que por otro lado desdeña a los que pertenecen al “primer” Chile. A consecuencia de esto, Heredia se preocupa por retratar el lado marginado de Chile, por poner en relieve los problemas que los individuos que existen en dicho espacio se enfrentan para despertar la conciencia social de los lectores.

He insistido tanto en desarrollar este concepto de los dos Chiles porque sirve como puerta de entrada al tema que quiero explorar en este capítulo, el espacio santiaguino visto como agente de conductas. Para Heredia, hay otra distinción entre las dos facciones de la ciudad que trasciende su designación social y geográfica o su función simbólica. Heredia asigna a estos dos espacios un significado ético-moral que se desprende de lo que el espacio posibilita o lo que imposibilita para los que viven allí. El lado oriente posibilita tales cosas como la oportunidad, estatus y dinero mientras que el lado poniente prohíbe la realización de ellas. Según Heredia, “la vieja diferencia” entre la

gente que pertenece a los dos espacios radica entre “los que vivían sus sueños y aquellos que los veían pasar” (*Ángeles* 156).

En las novelas de Heredia existe una directa correlación entre el espacio y la conducta de sus habitantes. El espacio físico y el espacio moral funcionan como agentes de la conducta de los habitantes. Uno es como es, o vive como vive, por la influencia que el espacio ejerce sobre el que lo habita (Gullón 15-16). En este sentido, Heredia asigna una suerte de valor determinista al espacio ciudadano. La conducta del detective, por ejemplo, es frecuentemente determinada por variables del medio urbano que están fuera de su control. Como sostiene Ojeda y García-Corales, en la novela *Nadie sabe más que los muertos* el destino del detective parece decidido por siniestras variables políticas (54). Cavens, el juez encargado con el caso, tiene un secreto personal que esconde en cuanto al caso y entonces contrata a Heredia, a quien había encarcelado una vez hace tiempo, pensando que podría controlar los pasos del detective quien le ayudaría a descubrir la información que necesita sin descubrir su secreto. Cuando Heredia le pregunta porque lo eligió para investigar el asunto, Cavens responde con más sinceridad de lo que el detective esperaba: “-Usted lo dijo, Heredia. Escribo una novela y necesito un personaje idiota” (34).

En los capítulos anteriores analicé la caracterización del espacio pinochetista y postpinochetista de las novelas de Heredia por parte del detective-narrador. Éste recrea el medio de acuerdo a variables exteriores del referente, particularmente el momento histórico, y también de acuerdo a su temple de ánimo. Demostré que la representación del espacio obedece a la tensión que existe entre los sentimientos del detective hacia el

medio, los cuales oscilan entre fascinación y rechazo. Esta indeterminación en la representación del espacio se traduce en el medio percibido por el narrador como la oposición entre solidario y amigable, y hostil y no amigable para con el detective.

No obstante eso, mostré que a nivel de la enunciación y a nivel del enunciado la dominante configuración espacial elaborada por el narrador-detective termina siendo la representación del medio ciudadano santiaguino en la época post-golpe como un espacio degradado o decadente. Lo que hace Díaz Eterovic en sus novelas es desarrollar el personaje del detective empleando el motivo del extraño en el mundo para resaltar la problemática del espacio que habita. En otras palabras, el autor coloca como protagonista, narrador básico y portador de la visión ideológica de los textos a un ser marginado cuyos valores idealistas no corresponden con los del medio para subrayar la decadencia del medio. El idealismo del detective funciona como espejismo de la degradación del espacio, el cual va desde ser un espacio utópico durante la época del socialismo a ser un espacio desmoralizado y retrógrado a partir del golpe de estado de 1973. Esta representación del espacio degradado responde a las influencias del momento histórico que dominan dicho espacio: los problemas económicos desplegados durante el gobierno de Allende que empeoraron durante el de Pinochet, la funesta presencia del régimen militar, los valores inauténticos impuestos por el neoliberalismo y sostenidos por los que habitan el medio y la decadencia topográfica ocasionada por la destrucción de espacios históricos y su reemplazo con edificios modernos de mal gusto y sin ninguna conexión con la memoria del país.

Dentro de los textos, el espacio cobra una significación negativa no sólo por la caracterización que le asigna el narrador, sino también como mencioné arriba, por lo que posibilita o impide que los individuos realicen allí. Los individuos de estas novelas son presentados como víctimas de las circunstancias del medio que funciona como una fuerza destructiva contra la cual son indefensos para enfrentar ni mucho menos cambiar. Heredia percibe, por ejemplo, que la gente no encuentra forma de salir adelante ni de realizar sus sueños, “tan gastados como neón,” por los límites que se les imponen (*Hombre* 54). Entonces, como afirma García-Corales y Pino, 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” (*Poder y crimen* 94). Consideremos este parlamento del protagonista al respecto:

Todos estamos cansados—contesté—. Sin embargo el circo sigue su 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, 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. (*Solo* 214)

A continuación, vamos a indagar algunas de las diferentes circunstancias en las cuales ciertas manifestaciones del referente provocan la alteración conductual de los individuos en el espacio novelesco. Los textos exhiben que muchos de ellos, por la imposición del medio decaído, han perdido la autenticidad. Es decir, a causa de variables externas o ajenas—que son los mismos mecanismos de índole económica, social o

política antes mencionados que provocaron la degradación del medio—la conducta de los habitantes considerada anormal por el detective se vuelve la normalidad. Éste muestra que la conducta alterada de los seres humanos surge en algunos casos del deseo de sobrevivir en el medio degradado: “Lo demás era sobrevivir, como el mayordomo que custodiaba la entrada de mi edificio de la calle Aillavilú [sic] con Bandera; el vecino que cada día, a las seis, marchaba a su trabajo en una fábrica de ollas y sartenes, o las ocho mujeres que en el departamento vecino animaban el espectáculo del cabaré “La Dalia Azul” (*El ojo* 113). En otras situaciones la conducta de los personajes surge del deseo de sacar provecho de un medio que favorece el oportunismo. Y en otros casos, como veremos, Heredia quiere mostrar que el estado decaído del medio no sólo altera a los habitantes sino que puede llevarlos hasta la destrucción última del ser, ya sea una destrucción existencial o física.

No es posible obviar las implicaciones del marco histórico que sirve como escenario para los acontecimientos de las novelas. Al ambientar los enunciados dentro del período del pinochetismo y postpinochetismo, las novelas implican directa o indirectamente a la dictadura en la conducta de las personas regidas por este espacio. Como mostré en el capítulo anterior, Heredia vincula la dictadura a todos los problemas que han aquejado al país a partir del golpe de estado. Asimismo, el régimen militar es también un determinante, por muy lejano que sea, en la conducta de los individuos.

En las primeras novelas, en las cuales Heredia no declara abiertamente un paralelo entre los dos—ya que la dictadura no se menciona hasta el tercer episodio del ciclo—hemos visto que la caracterización metafórica del espacio conduce la atención del

lector al referente histórico—la dictadura que controla y trasciende el medio. A partir de la cuarta novela, se puede notar ocasiones cuando Heredia engarza explícitamente la causa con el efecto, como en este caso de *El ojo del alma*. Al hablar de un antiguo amigo, dice el detective: “Era un luchador condenado al fracaso. Pero no era su culpa, sino de la época que marginaba y convertía en parias a los que pensaban como él” (25). El régimen militar es, si sólo por vía indirecta, la causante principal (aunque no la única) de las limitaciones que se imponen sobre los habitantes.

Durante el régimen militar en Chile, los militares procuraron eliminar toda la oposición que podría ser una amenaza a su mando político. Una de las formas en que lograron proteger su hegemonía fue por medio de la opresión física. La otra forma, la cual se desprendió de la primera, era inundar a la gente de miedo. La cultivación del miedo en la sociedad fue una táctica de poder explotada por los militares para controlar a la gente chilena, para subjetivarla y motivarla a la pasividad e inacción. Sostiene Stern que el miedo ha sido un fruto común de los gobiernos represivos en Hispanoamérica en general:

As military regimes displaced civilian ones, they defined a mission more ambitious than transitory relief from an untenable administration. They would create a new order. The new military regimes would conduct a “dirty war” to root out subversives and their sympathizers once and for all, to frighten and depoliticize society at large, to lay the foundation for a technocratic public life. (xxiii)

Como vimos en el capítulo anterior, el terror no terminó con el regreso de la democracia. Al contrario, las novelas de Heredia ilustran que, en efecto, el miedo, como

la opresión, continúa perturbando a la sociedad mientras que las personas responsables por la opresión siguen andando libres por el espacio. Vimos que la ley de Amnistía de 1978 permitió la integración de los agentes de crimen a la sociedad sin ser castigados por sus crímenes. Además, muchos individuos de alto rango y con mucha influencia permanecieron en posiciones de poder después en la democracia. Los relatos de Heredia muestran que mientras perdura la amenaza eminente, el miedo sigue siendo una sensación que continúa paralizando a la sociedad, como veremos a continuación.

El miedo de la gente que se siente vulnerable ante el poder del Estado es un tema recurrente en las novelas de Heredia. Por la regularidad con que los personajes experimentan esa emoción en la vida cotidiana, vivir con miedo llega a constituir la norma en un país tan maltratado como el Chile post-golpe. Cuando en *Los siete hijos de Simenon* un testigo de un caso en que Heredia y Bernales colaboran es descubierto colgado del techo de su casa, los investigadores que lo encuentran también encuentran estas frases escritas en el piso: “No más miedo. No más mentiras” (165). Para Bernales estas frases reflejan el estado de ánimo de alguien “atemorizado o en estado depresivo”. Para Heredia su significado es mucho más trascendente porque: “[...] resumen las dudas de cualquier persona en estos tiempos. Miedo a la vida que pasa de largo, asco a las mentiras que consumimos a diario, la existencia es cada día más falsa. Importan las apariencias no las personas” (165).

Los encuentros que tiene el detective con diferentes individuos que fueron víctimas de la ira de la dictadura ofrecen ejemplos de vidas marcadas por el miedo con el que viven ahora. En *Ángeles y solitarios* Heredia se encuentra con un viejo conocido

suyo, Jerónimo Larios, que unos años atrás había pasado por Villa Grimaldi,<sup>6</sup> uno de los centros de tortura más grandes y notorios. Cuando Heredia le pide que recuerde sus experiencias en Villa Grimaldi “[l]a mirada de Larios se congeló en una expresión cercana al miedo, y demoró varios minutos en recuperar el ánimo” (133). Otro personaje de esta misma novela que tiene que vivir con el miedo es el abogado Ortega. Ortega y Heredia colaboran en la investigación de la desaparición de un espía norteamericano y la venta de armas ilegales en Chile. Al contrario de otros abogados que Heredia conoce en los relatos, Ortega se mantiene en el lado de la justicia y no la corrupción. Es por eso que el miedo es parte de su dieta diaria: “-¿Tiene miedo u oculta algo, Ortega? [...] -Le he dicho más cosas de las que debía comentar con extraños. No me presione. Y en cuanto al miedo, es un costo que incluyo en la boleta de honorarios” (*Ángeles* 111).

Carmen Vega es un personaje cuya vida ha sido alterada irremisiblemente por el miedo a continuación de sus experiencias en un campo de detención durante el régimen militar. Ella sale brevemente en *Nadie sabe más que los muertos* y figura entre los personajes de la serie que ofrecen una perspectiva personal de la dictadura, diferente a la que puede ofrecer Heredia. El detective tiene una breve entrevista con ella para tratar de sacar datos acerca de unos ex-agentes de seguridad que trabajaban en el centro de detención donde estuvo ella y que están también relacionados con el caso que Heredia investiga en la novela (75-82). Carmen fue uno de los presos tratados de manera inhumana de esta versión ficcionalizada del caso de Tucapel Jiménez Alfaro que fue asesinado en 1982<sup>7</sup> junto con varias otras personas. Después de su detención y tortura ella se encerró en sí misma. Aunque han pasado muchos años desde entonces Carmen vive

una vida solitaria sin poder confiar en la gente y sin conocer la alegría. Ella sabe que los militares (o gente vinculada al régimen) todavía le pueden hacer daño si ella los comprometiera de alguna forma: “-¿Tendré que declarar en un juzgado?-preguntó Carmen-. Ellos me amenazaron, y si aparezco en público la puedo pasar mal de nuevo” (82).

A Heredia le llama la atención los efectos que el miedo ha operado en ella. La presenta como una mujer condenada al silencio “que reprimía sus emociones y la dejaba a la merced de los recuerdos” (82). Su ejemplo, junto con el de otros, sirve como clara indicación que la dictadura les ha robado a muchos miembros de la sociedad chilena, como ella, la posibilidad de una vida normal y feliz. Efectivamente, se podría afirmar que las experiencias de Carmen durante la dictadura han conducido a su destrucción existencial. El discurso de Heredia—sus descripciones, sus impresiones al verla—hacen pensar que ella nunca volverá a conocer la felicidad y la paz. Dice Heredia que “nada en su aspecto hacía presagiar la sonrisa de una mujer feliz” (79). A nivel del enunciado hay evidencia también de lo mismo. Después de la conversación con Carmen, Demetrio, el amigo de ella y de Heredia, expresa su preocupación por la calidad del futuro de ella: “-¿Alguna vez olvidará sus temores?-me preguntó Demetrio al verla desaparecer. -¿Quién puede saberlo? ¿Olvidas tú los tuyos?” (82).

Las acciones de Heredia, Solís y otros personajes también son determinadas por el miedo cuando se sienten vulnerables al haber provocado la ira de individuos casi siempre vinculados al régimen militar tanto antes como después de su tiempo en el poder. En *Ángeles y solitarios*, Solís sabe que la investigación que desempeña de crímenes llevados

a cabo por policías colegas suyos lo pone en una situación de vulnerabilidad. Se da cuenta que las fuerzas contra las cuales se enfrenta son siniestras y que son mucho más poderosas que él. El miedo de Solís—además del abandono de su mujer que se cansó de estar casada con un policía—lo conduce a usar drogas y a beber excesivamente. En los momentos antes de entregar un reporte a su director que incrimina a los policías, Solís le pide a Heredia que lo acompañe un tiempo para que no tenga que estar solo (202).

Cuando Heredia se encuentra con él, se da cuenta que el miedo lo tiene turbado y lo ha impulsado a asumir comportamientos ajenos al policía: “Solís me aguardaba a la entrada de la estación. Estaba demacrado y una barba incipiente ensuciaba sus mofletes. Me saludó de mano, como si fuéramos dos extraños que recién se conocían. Su aliento olía a trago, y en el suelo, junto a sus pies, reconocí en envase apachurrado de una caja de vino” (203).

La siguiente escena del asesinato de Solís comunica el axioma que los seres buenos (aunque pueden ser problemáticos) están condenados al fracaso en un espacio decadente. El espacio constituye una fuerza más poderosa que el individuo y en un universo dominado por valores degradados los individuos con valores humanistas están destinados a la destrucción. Si Heredia no ha llegado a ser completamente destruido a causa del medio que habita y desafía es porque es el protagonista de la serie y sin él se acaban las historias.<sup>8</sup>

En la misma novela, cuando Heredia y Solís son asaltados por el policía Baeza y otros matones en el Mercado Central y el detective contempla el homicidio a garrotazos de su amigo, éste pasa cuatro días de espera escondiéndose en su departamento. El sabe

que es vulnerable y que los asaltantes lo pueden buscar en cualquier momento. Normalmente un hombre de acción, Heredia está paralizado por el miedo. Su autoclausura a nivel de la historia y su descripción del espacio que lo rodea a nivel del discurso revelan el estado alterado del detective: “Era la madrugada del cuarto día de espera. El departamento seguía a oscuras, quieto, habitado por murmullos fantasmales, rechinar de cañerías y lentos advenimientos de grietas sobre las pinturas y escayolados de las paredes. Los ruidos reiteraban el aliento de la muerte, las amenazas y la duda” (211). La sensación de miedo que experimenta el detective en este caso y en otros surge de la conexión del presente con una sensación latente de los tempranos años de la dictadura cuando él y sus amigos tenían “[m]iedo, mucho miedo, y la inocencia cortada de raíz” (*El ojo* 27). El miedo es, pues, una antigua sensación que Heredia conoce bien y que asocia con “rostros nocturnos” y “frenadas repentinas” de otra época (*Nadie sabe* 107).

De manera similar a la situación de Carmen Vega que mencioné anteriormente, cuya existencia ha sido permanentemente marcada por sus experiencias durante la dictadura, las novelas exhiben otras situaciones en que el medio santiaguino ha ocasionado que individuos de este espacio sean forzados a vivir una vida que no cumple con sus expectativas o anhelos. En *La ciudad está triste*, Heredia conoce a Andrea, una bailarina de un café de espectáculos con la que se identifica a causa de su compartida soledad.

Andrea es uno de los primeros personajes que Heredia presenta como víctima de “la ciudad,” es decir, del poder invisible que manipula la vida de los habitantes. Heredia trata de justificar la presencia de Andrea en el cabaré como la única opción honesta que

tenía en una ciudad que no toma en cuenta a sus habitantes: “Se llamaba Andrea y estaba en el café de espectáculos por lo mismo que todas las demás muchachas. 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 influencias” (27). En último término, Heredia presenta a Andrea como víctima de las circunstancias del medio. Es bailarina de cabaré no por la fuerza de su propia voluntad sino por el determinismo del espacio: “-No es lo que piensas. No soy quién para venir a insultar. Te lo digo porque una mujer como tú se vería mejor en otro sitio. ¿Entiendes?-le pregunté, como si yo entendiera el afán de revolcarme a diario entre la escoria de la ciudad, procurando en vano modificar el final de la película de horror que nos tocaba vivir” (27). Consecuentemente, Heredia intuye desde la primera conversación que tiene con ella que sus circunstancias han alterado sus sentimientos, despertando en ella “una tristeza que parecía no tener fin” (27).

Heredia traza un correlato directo entre la conducta humana degradada de unos individuos y el espacio dominado por los valores que promueve la dictadura. Las novelas apuntan al deterioro del medio como agente de la correspondiente degradación de la conducta de los que habitan dicho espacio. El medio santiaguino del pinochetismo y postpinochetismo, por ejemplo, se caracteriza como un espacio dominado por el oportunismo, el acomodo político y el arribismo social. La dictadura provee las circunstancias indicadas para que ciertos individuos—sin otras posibilidades de tener éxito por las insuficientes ofertas del medio o por la falta de mérito individual—se superen social, económica o políticamente al alinearse con el régimen y avanzar su agenda en el país.

Javier Ferrada, por ejemplo, es uno de esos individuos que “se han vendido” para lograr un poco de éxito profesional (*Solo*). Ferrada es un poeta pobre que, al darse cuenta que sus libros de poemas no son suficientemente buenos para que los publiquen, acepta un soborno del editor Garcimuñoz. Éste está metido en un negocio lucrativo de narcotráfico, junto con un policía y otros que tienen conexiones con los militares y luego con Ferrada también. Las cosas se complican cuando la esposa de uno de los involucrados empieza a representar una amenaza al éxito de su negocio. Garcimuñoz promete a Ferrada publicar sus libros si le da una sacudida a la mujer—que resulta ser amiga de Ferrada—para espantarla y obligarla a que siga ayudando. Pues, la mujer muere en la sacudida y Garcimuñoz no cumple con su promesa de publicar los libros. Esencialmente, Ferrada trató de beneficiarse de las circunstancias de la corrupción de unas personas poderosas porque no podía superarse por su propio mérito. Lo que le trajo fue la auto-destrucción. Incapaz de vivir con los remordimientos, Ferrada se suicidó.

Mencioné en el capítulo anterior que, con la derrota de Pinochet y la llegada de la democracia, surge el discurso público que declara el período de la democracia como los “nuevos tiempos.” Las novelas también enfocan las consecuencias negativas que esta retórica opera en la conducta de la gente. Como sucedió durante la dictadura, este discurso ocasiona la propagación del oportunismo y el arribismo social. Los relatos de Heredia muestran escenas en las que la gente celebra esta retórica porque quiere creer que los problemas y la opresión van a terminar.

Como parte del concepto de los nuevos tiempos corre la idea que hay que dejar el pasado en el pasado para dedicarse al presente y futuro. A las personas ambiciosas que

quieren lograr para sí mismo un nombre y una posición en la sociedad post-dictatorial conviene abrazar los nuevos tiempos porque los que no se adaptan no prosperan. En términos básicos, entonces, la conducta que premia la dictadura es la conformidad y la que perjudica es la individualidad. A causa de estas circunstancias, mucha gente sucumbe a la corrupción sancionada por el sistema político porque vive en un medio que no permite la superación individual por medio de métodos honestos.

Estos textos de Díaz Eterovic enseñan que la sociedad chilena ha venido a menos porque ha olvidado los ideales pasados que la sostenían. Según Heredia, ya no se es motivado por cuestiones filosóficas, por fe en principios, sino por el provecho que uno le puede sacar a las circunstancias. Los que antes se aferraban a ideales “altos,” como la justicia y la verdad, pero que luego cambiaron de lealtades y creencias, son el enfoque de la crítica más aguda del detective. Muchos de estos individuos eran amigos de Heredia durante el liceo o la universidad. Directa o indirectamente ellos se comprometieron con la oposición derechista y mediante esos vínculos han podido mejorar su estatus social y económico. Las investigaciones del protagonista ocasionan reencuentros con ellos y le dan oportunidad de criticar este tipo de comportamiento oportunista tan común a partir del golpe de estado. Mientras que algunos pocos de sus amigos permanecieron fieles a los ideales son muchos los que los han traicionado.

En *Nadie sabe más que los muertos*, Heredia busca a un viejo amigo de la facultad de leyes, Reinaldo Silva, porque cree que puede darle información acerca del caso que investiga. Resulta que Silva fue el fiscal militar que instruyó los procesos de unos detenidos izquierdistas relacionados con el asesinato de Tucapel Jiménez Alfaro, un

caso con vínculos al delito que investiga el detective. Heredia se sorprende al saber de su involucramiento porque él y Silva habían sido buenos amigos antes y, como acierta Gutiérrez, otro amigo del pasado del protagonista “Tu amigo antiguo y el implacable juez militar del presente no son la misma persona. Silva está con el enemigo y eso lo convierte en uno de ellos” (77).

Cuando Heredia se encara con él sobre la naturaleza de su trabajo, Silva se defiende pretextando la falta de alternativas profesionales en ese tiempo. Según él no tenía ni influencias, apellidos, ni dinero para instalar una oficina de abogado, entonces terminó aceptando la primera oferta que recibió: “combatir terrorismo” izquierdista. A medida que avanza la conversación el altivo juez militar se ablanda y le confiesa a Heredia que no hizo nada con malas intenciones, reconociendo indirectamente en su improvisada disculpa su complicidad: “-Jamás quise meterme en líos-comenzó a decir Silva-. Me interesaban los aspectos legales, pero a medida que mi trabajo se destacó tuve que asumir otras funciones. Nunca he tenido que ver con torturas. Los detenidos llegan confesos a mi despacho” (102). A pesar de que Silva trata de disculparse alegando que nunca participó en los interrogatorios, en el contexto de la historia Silva se ve como oportunista que olvidó sus ideales anteriores y aprovechó las circunstancias de la dictadura para lograr acomodo económico.

De la misma manera, en *Ángeles y solitarios*, la investigación de la venta ilegal de armas motiva a Heredia a localizar a otro antiguo conocido de la juventud con quien él y otros muchachos frecuentaban un bar para hablar de muchos temas diversos. Éste, Jerónimo Larios, trabajó en periodismo pero evidentemente era demasiado perezoso para

tener éxito en él. El texto no identifica la nueva profesión de Larios pero por la conversación que tiene con el detective es evidente que traicionó sus creencias de antes a cambio de dinero y la buena vida:

-Ha pasado mucha agua bajo el puente desde entonces-dijo, empleando esas frases hechas que le eran tan habituales-. La vida cambia y uno lo hace con ella. Tuve fortuna. Encontré otras relaciones y creo que al fin he logrado el sitio que me corresponde. [...] En aquel bar de Catedral se enterraban los fracasados-continuó. -Entonces parecía disfrutar del lugar. [...] -¿Sigue pensando igual? Sus ideas eran bastante radicales.  
 -¿Yo? [...] Travesuras del pasado. Como suelen decir...  
 -Pecados de juventud -interrumpí.  
 -Los tiempos están para otras ideas. El que no se adapta se queda atrás. Hoy conocemos los errores históricos, los muros burocráticos, el engaño... (132)

Otro ejemplo de este tipo de comportamiento se ve en *El ojo del alma*. Heredia una vez más busca a otro conocido de la universidad, Bernardo Torres, que trabaja en negocios. Éste dedica mucho tiempo al trabajo por lo que éste le puede aportar mientras descuida a su familia. Éste también compartía las mismas ideas socialistas de Heredia pero evidentemente durante la dictadura cambió de alianza para no quedarse atrás. Heredia no tiene pelos en la lengua al demostrar el disgusto que le provoca la vida de Torres: “-Bueno, yo tampoco me arrepiento -se apresuró en decir Torres-. Sólo me pregunto si valió la pena el esfuerzo para al final terminar en el lado de los perdedores. -¿Perdedores? Diría que supiste cambiar de tren a tiempo. Antes a eso le llamaban oportunismo, hoy creo que le dicen visión de futuro” (108).

A diferencia de los que comprometen sus valores a cambio de éxito personal, los que tratan de superarse, o simplemente sobrevivir, fuera de estos parámetros establecidos

por el ambiente postpinochetista, son castigados por el sistema. Dagoberto Solís, el mejor amigo de Heredia, sale en varias de las novelas de la serie hasta su muerte en *Ángeles y solitarios*. Solís es un personaje cuya vida es alterada continuamente por el poder estatal durante el régimen militar y aun todavía en la época post-dictatorial. Como policía, Solís tiene que tratar a diario con ex-miembros de la inteligencia de Pinochet que fueron incorporados a la policía civil con la desintegración de la dictadura. Además de esto, dentro de los rangos más altos de la policía permanecen individuos todavía leales al general, los cuales, por lo demás, participan en otras actividades ilegales que no desean que salgan a la luz.

A Solís, como persona que se rige todavía por los “viejos valores” de justicia y verdad, estos individuos perjudican su carrera policial en varias ocasiones. Se le cierran casos criminales que implican a policías, antiguos agentes de seguridad u oficiales que están todavía amparados por el sistema de poder, como vemos que sucede en *Nadie sabe más que los muertos*. Solís le dice a Heredia que en un momento anterior al enunciado de este relato, investigaba clínicas clandestinas donde se efectuaron abortos forzados, algunos para la venta de críos. Avanzaba bien en la investigación cuando sus jefes le ordenaron que investigara otras cosas. En otras ocasiones, al policía le dan de baja por tratar de hacer bien las cosas e incluso lo obligan a retirarse, como vemos que sucedió entre los enunciados de la novela anterior y la que acabo de mencionar. Heredia atribuye el forzado retiro de Solís a la dictadura y a gente de algo rango en investigaciones que simpatiza con los militares. Ejemplos como estos comprueban que en los altos rangos del

sistema una mano invisible maneja las vidas de los demás de acuerdo a sus propios intereses.

Si consideramos la importancia textual del detective en términos más amplios que trascienden su capacidad de ilustrar el poder de la dictadura para alterar directa o indirectamente el comportamiento de los individuos, la vida del detective representa la solitaria existencia del ser marginado en la gran ciudad moderna. Como mencioné antes, los valores del viejo socialismo que profesa el detective no coinciden con los del medio dominado por los valores del neoliberalismo. Al detective, entonces, se le hace imposible integrarse a la sociedad, formar parte de ella. Consecuentemente, uno de los rasgos más característicos del detective es su soledad.

La condición de marginado y solitario de Heredia se enfatiza en la novela *Solo en la oscuridad*. En ésta se observa de manera tajante la soledad del detective como producto de vivir en un espacio incompatible y ajeno a él. Al comienzo de la novela Heredia sale a andar entre la gente para alejar su soledad. Pero pronto se da cuenta que es fútil porque se le hace imposible identificarse con las personas que van al cine o se ilusionan ante las chucherías de las vitrinas de las tiendas. El detective experimenta la cercanía física de estas personas por ocupar un mismo espacio, pero no hay comprensión y no hay interacción. Lo que es preciso para el mensaje ideológico de estas novelas es que la posición marginada del detective le permite destacar desde una perspectiva exterior los problemas que existen en este espacio urbano moderno y las consecuencias que han tenido en la existencia de los miembros de la sociedad.

García-Corales y Pino señalan que en las novelas de Heredia, la calle, es decir el espacio público, funciona como escenario de la desintegración del vínculo social, de la incomunicación y la marginalización (100). En el espacio público es donde el detective percibe más tajantemente el deterioro de las relaciones humanas. Como gran lector y observador del ambiente, en sus andanzas por los decadentes espacios urbanos Heredia da a conocer la pobre condición humana y el bajo estado de moral de la sociedad.

Un índice textual de la pobre condición humana en el que Heredia suele hacer hincapié es la vestimenta que usan los individuos. Heredia identifica la perturbación socio-económica de la gente al destacar la condición gastada o la talla inadecuada de la ropa de la persona que la usa. Por ejemplo, en *Los siete hijos de Simenon* el guardia del edificio donde vive Heredia en el Barrio Mapocho, un barrio popular de la ciudad, se adhiere a esta esquematización física: viste “un deslavado traje de guardia y una gorra que a duras penas se mantenía sobre su cabeza tres o cuatro tallas más grande” (19). Un poco más adelante en la misma novela Heredia destaca la vestimenta del mozo del Touring, un tugurio de su barrio, que atiende a Heredia: “Un mozo bajito y algo soñoliento se acercó a la mesa. Llevaba una chaquetilla blanca que le quedaba estrecha y pantalones negros, con fundillos brillantes por el uso” (21).

La cantidad de gente abandonada en Santiago es otro índice de la pobre condición de los seres humanos en esta gran urbe sudamericana. Heredia atribuye este fenómeno al agobio del medio ya que el detective caracteriza la vida en esta ciudad como una constante lucha que algunos se cansan de continuar (*El hombre* 41). Los cartoneros, por ejemplo, captan el interés del detective en varias de las novelas. Éstos son gente

anónima—como todos lo marginados de esta ciudad<sup>9</sup>—que salen de noche a recoger los desperdicios de la ciudad. Son individuos condenados a una pobre existencia por la influencia del medio y sin embargo, Heredia simpatiza con ellos porque los ve como víctimas y porque constituyen una realidad tan presente del Chile como lo son “el sol o la cordillera” (*Solo* 26). En *Los siete hijos de Simenon*, Heredia vislumbra algunos cartoneros andrajosos recogiendo papeles y cartones tras un carro tirado por un caballo blanco. La primera reacción del detective al contemplarlos es de glorificarlos en su estado decaído. El caballo blanco “[p]arecía resplandecer y creí que alzaría vuelo, como un pegaso empobrecido. Pero no ocurrió nada” (168). No obstante, la realidad vuelve a mostrarse ante los ojos del detective con tal impacto que éste proyecta la tristeza que siente por la condición de los hombres sobre su caballo: “Los hombres siguieron en su trabajo y el caballo los siguió con toda la tristeza del mundo reflejada en sus ojos” (168).

Para los historiadores urbanos, la ciudad funciona como un texto que se lee tal como se lee un texto literario y puede ofrecer mucha información sobre la sociedad que la habitó. Ángel Rama postula que la ciudad moderna es un espacio unificado y esencialmente leíble que gira en torno a una plaza central—que es el sede de autoridad religiosa, militar y gubernamental (5)—y desde este punto se extiende jerárquicamente en todas las direcciones. La ciudad moderna es, por lo tanto, un espacio objetivo y aprehensible, capaz de ser representada como una totalidad (Rama). Con la caída del positivismo y el surgimiento de nuevos discursos más representativos de las nuevas realidades de la época contemporánea, las imágenes de la ciudad en la literatura pasan de ser objetivas a ser subjetivas. La ciudad contemporánea, cuya ordenamiento refleja la

ideología de la época, se resiste a ser representada en su totalidad y empieza a manifestarse en la literatura como recortes del espacio (Lynch 89).

En esta segunda categoría de representación se inserta la novela negra. Como afirma Braham, ésta se preocupa por describir un medio urbano postmoderno que se escapa a la ordenación (82). Comenta Néstor García Canclini al respecto que ya no se puede leer la ciudad como texto de la misma manera porque se ha convertido en un espacio polifónico, desmembrado, fragmentado y multiplicado (51). La falta de un centro que ordene el espacio ocasiona su compartimentación geográfica y la desvinculación de las varias clases sociales que han perdido el contacto las unas con las otras (Braham 95; Jameson, “On Raymond” 27).

El fenómeno que describe García-Canclini, Braham y Jameson, ha ocurrido en todas las grandes ciudades latinoamericanas bajo los efectos de neoliberalismo y globalización—muy evidente en la Ciudad de México—y Santiago de Chile no es una excepción. Con el desplazamiento espacial de la gente adinerada fuera del centro y hacia la cordillera se ha provocado exactamente lo que se describe arriba: el aislamiento de las clases sociales de manera más tangible que en épocas pasadas de la ciudad (Collier 292).

La enajenación e incomunicación en la actualidad citadina chilena es una condición que Heredia enfoca regularmente en todos sus relatos. Se nota, sin embargo, un creciente interés en retratar esta problemática en las novelas posteriores de la serie cuando la crítica del detective va dirigida no tanto a la dictadura sino a las consecuencias de ella y en particular a la deteriorada situación social. Como acabo de señalar arriba, la enajenación social y la consecuente fragmentación del espacio en términos físicos y

económicos son unas de las características de las sociedades posmodernas bajo los efectos del neoliberalismo. Heredia muestra que a pesar de los avances tecnológicos introducidos en Chile a causa de la globalización, no se ha podido impedir el retroceso social que impone este sistema económico: “A diario los instrumentos de comunicaciones eran mejores y sin embargo, la gente cada día estaba más incomunicada y sola. La perfección de lo nuevo contenía un inevitable sentimiento de pérdida y las banderas de la rebeldía se arriaban en beneficio de la conformidad” (*Los siete hijos* 216-17).

En las novelas, escasean escenas de gente participando en actividades comunitarias. Las plazas, los centros comerciales, los parques, en fin, los espacios públicos, son lugares que atraen a grandes números de ciudadanos. Por la forma en la que Heredia describe los escenarios lo que se ven son situaciones en las cuales mucha gente está reunida en un mismo lugar pero no se percibe interacción entre ellos. Consideremos a modo de ejemplo unas típicas descripciones de espacios públicos: “El centro comercial seguía con su ritmo alocado y sin pausas. La gente entraba y salía de las tiendas, y en sus ojos había un brillo extraño, como si todo lo que en ese instante veían fuera el reflejo de un sueño luminoso del que no sabían cómo despertar” (*Los siete hijos* 233); “La plaza de Armas ofrecía su habitual espectáculo de actores callejeros, pintores, hombres estatuas, predicadores y comerciantes de afiches y libros. A su alrededor se congregaba un sinfín de rostros sudorosos, atentos al voceo de las ofertas o a las actuaciones de los artistas” (*El color* 15), o bien:

El atardecer comenzaba a caer sobre los escaños, donde unos ancianos veían el fin del día, aprestándose a regresar a sus hogares sin más alegría que haber

sobrevivido a otra jornada, mirando pasar a la gente, a los jugadores de ajedrez reunidos en la glorietta de la plaza o a los artistas que exhibían sus óleos, acuarelas y retratos. Era la vida y su rutina, arrastrando a las personas con su oleaje inagotable. (*El hombre* 105)

Otra escena describe muy bien la fragmentación del espacio social y la incoherencia entre las comunidades de personas:

[Santiago] parecía una ciudad semidesierta, en la que sólo quedaban unos pocos testigos de su destrucción. Muchachas que apegaban sus caras en los vidrios humedecidos de las vidrieras; maniqués risueños que conversaban entre sí; guardias de casas comerciales que atisbaban el horizonte. Gente anónima. Y detrás de los cristales, Santiago. Sus calles deshilachadas y la faz gris de sus edificios. (*Los siete hijos* 199)

Heredia pone especial énfasis en los bares como espacios que revelan la fragilidad de relaciones humanas. Éste recuerda las reuniones de amigos y las tertulias que se llevaban a cabo en bares populares—como La Unión Chica—antes del golpe de estado y aún bajo el toque de queda como ocasiones de alegría, amistad y compañerismo: “Saludé al mozo que servía tras el mesón y miré hacia la mesa en que años atrás solía conversar con Rolando Cárdenas y Jorge Teillier, dos poetas amigos que me admitían en su mesa, y a los que oía charlar de poesía y fútbol sin importarme el paso de las horas [...]” (*Los siete hijos* 219). Sin embargo, cuando vemos gente reunida en los bares en el tiempo de los enunciados son personas que sufren una forma de marginalización o perturbación social: prostitutas, borrachos, viejos, vagabundos, solitarios. Entre estos seres no hay comunicación ni un sentido de comunidad compartido: “acaban de dar las dos de la mañana y el bar que dejábamos atrás seguía lleno de obreros trasnochados, prostitutas

que acaban de salir de un volteadero, patos malos y parejas de tiras que pasaban a beber cerveza por cuenta de la casa” (*Los siete hijos* 22). En otro bar de la misma novela encontramos una escena similar: “El bar [...] conservaba sus mesas de madera, a lo largo de un salón frecuentado por clientes tan añosos como los espejos que colgaban de las paredes” (51). En *Nadie sabe más que los muertos* Heredia presenta la enajenación entre los clientes del bar de manera hiperbólica: “La cansada nostalgia [...] me hacía soñar con la imagen de Lauren Bacall dibujada tras la barra de un bar en la calle Morandé, donde iban a morir cada tarde de sábado los borrachos más solitarios de todo Santiago” (90). Para el detective, incluso, los bares o boliches de la ciudad significan una oportunidad para escaparse a la muchedumbre donde puede ver pasar la vida “sin intervenir en ella” (*Solo* 170). En efecto, estas escenas tomadas del pasado y el presente dan testimonio de un proceso de decadencia y desintegración social operante en los años recientes de Chile.

Otra ramificación del neoliberalismo que ha originado esta problemática de la fragmentación del espacio y la desvinculación de las clases sociales en Chile ha sido la manifestación de un aire de indiferencia social de los ciudadanos. Entre la población en general existe una falta de conciencia del vecino. Heredia resume la apatía de la gente al plantearse la pregunta retórica “¿qué se sabe de los demás?” (*El hombre* 42). Heredia percibe que la gente está demasiado ocupada con sus propias vidas para pensar en los demás. Esto se evidencia en la prisa de la gente en su cotidiano ajeteo por las calles de la ciudad rumbo hacia el trabajo o de regreso a la casa o cumpliendo sus deberes cotidianos.

Heredia siempre se queja de este tipo de conducta porque refleja el desplazamiento de valores que él estima y que ya no se encuentran en la sociedad: “Ya no

se puede tomar una copa con los amigos. Todos trababan de sol a sol para llenar la olla o pagar deudas, sin un minuto de calma, confundidos en una carrera sin sentido” (*El hombre* 41). El detective se queja que no hay interés por ayudar al prójimo. Las muertes de varias personas son oportunidades para que Heredia critique el desinterés de la gente en las vidas ajenas. Cuando muere el abogado Gordón en *Los siete hijos de Simenon* Heredia comenta: “A nadie le interesa lo que sucede en un hotel de mala muerte” (30), cuando muere Solís en *Ángeles y solitarios* lamenta que: “A nadie le interesa la muerte de un policía [...]” y en la misma novela cuando muere el corrupto policía Cerda en una noche, Heredia contempla el escenario y se imagina lo que pasará en su edificio al próximo día:

El pasillo seguía desierto y se escuchaban los gritos de una mujer que retaba a sus hijos. La vida se multiplicaba en los ritos ajenos a la muerte de un hombre solitario. Los habitantes del edificio descansaban y al amanecer las dueñas de casa tendrían tema para conversar. Algunos recordarían haber visto a Cerda y después volverán a sus compras en la feria o a lavar las camisas de sus esposos. Eso y otra cosa, porque al final de cuentas, siempre había una preocupación más importante que la muerte. (198)

La monotonía y tedio son características que Heredia percibe o “lee” del comportamiento de la gente que habita el espacio santiaguino en la actualidad. Para el detective todos los días traen los mismos “rostros desalentados de costumbre” (*Solo* 14). Heredia demuestra su perspectiva nihilista de los seres que viven en Santiago. Aunque las grandes ciudades, como la capital chilena, también son centros de cultura y entretenimiento, Heredia caracteriza la vida para la mayoría de los individuos en esta urbe como una existencia sin sentido y vacío porque llenan su tiempo con actividades sin significado.

Más que seres vivos y vitales, los santiaguinos aparecen como seres sonámbulos, casi como robots ya que simplemente cumplen rutinas y repiten acciones: “Es cierto que [muchos individuos] están vivos, o al menos eso creen. Cumplen horarios y los sábados por las tardes van al fútbol o a un centro comercial. Se atiborran de cerveza y salsas, y tienen un buen tino de no pensar en la vida” (*Los siete hijos* 48). Al imaginarse la vida de los seres humanos de esta manera Heredia apunta al triste estado del ser colectivo en esta ciudad. En suma, la existencia del ser humano en este lugar constituye la sencilla repetición de formas de existencia como un ciclo vicioso que no presenta cambio ni estímulo: “Para la mayoría de la gente la vida se repite, día a día, siempre igual, como la lluvia de un reloj de arena. Lo demás es llenar el vacío que hay entre en primer y el último llanto. El único enigma está en saber cuándo se quebrará el cristal” (*Los siete hijos* 70).

De la misma manera que Heredia “lee” a la gente y su aspecto físico exterior para determinar su condición de marginado, también Heredia lee el aburrimiento de la gente en su comportamiento. Heredia enfoca individuos desempeñando sus deberes cotidianos y atribuye su triste aspecto al aburrimiento o cansancio. A la mayoría de los trabajadores con que se topa en diferentes locales—las camareras y camareros, los cantineros, los recepcionistas de hoteles baratos, etc.—Heredia los muestra como aburridos, desinteresados o cansados.

En *Solo en la oscuridad* aparecen varios personajes de quien Heredia interpreta su temple de ánimo por su aspecto exterior. En un restaurante Heredia se fija en la garzona que lo atiende: “Observé a la mujer mientras regresaba a su lugar junto a la barra. Se

notaba cansada. Deseosa de huir del restaurante y dejar en el pasado a todos esos tipos extraños a los que debía atender” (63). En la misma novela Heredia se topa con “el hombre más aburrido del mundo,” el cual maneja el ascensor de un edificio viejo (140). En *Nadie sabe más que los muertos*, Heredia tiene que verse con un gendarme no muy simpático de un edificio quien refleja el mismo estado de ánimo: “Era el clásico muñeco aburrido, malas pulgas, prepotente y con olor a sobaco que contrataban para ese oficio” (23). Asimismo, en *Los siete hijos de Simenon*, la recepcionista del Hotel Central, un hotel de mala muerte en el Barrio Mapocho, manifiesta un aspecto similar: “Tras [el mesón de recepción], encontré a una mujer envejecida y de aspecto aburrido, que seguramente había llegado a ese empleo cuando ya no le quedaba ánimo para seguir haciendo la calle” (22).

En este espacio santiaguino degradado, que imposibilita la felicidad y la realización de los sueños de la mayoría de personas, Heredia sugiere que la gente sobrevive mediante el autoengaño, el cual funciona como un escape de la vida cotidiana. El detective declara que todos buscan un espacio de escape aunque las representaciones de esta conducta son pocas en las novelas. Este hecho sugiere que el escape es un deseo de muchos pero una realidad para pocos.

Para los más, el escape se encuentra en el espacio próximo a donde viven. Es decir, no constituye un viaje físico sino metafórico. Campbell, el amigo periodista del detective, sostiene que los periódicos proveen el único escape disponible para algunos. Según él, la gente “está ávida de noticias fuertes y sensacionalistas, de asuntos que [les] hagan más placenteras sus adormiladas vidas” (*Los siete hijos* 75). Otro espacio de

escape al alcance de los ciudadanos son las vitrinas de las tiendas. Heredia nos muestra varias escenas de individuos pasándose la vida ante las vitrinas viendo sus sueños reflejados en ellas y creyendo “en la ilusión de un mañana mejor que nunca se presenta”

(Solo 10):

[Anselmo] se perdió entre la gente que a esa hora recorría las tiendas o se dirigía de regreso a su casa después de hacer algunas compras. Seguía sus huellas durante unos minutos, renegando de estas personas que se arremolinaban frente a las vitrinas, y deseé que llegara pronto el fin de semana para que el barrio recuperara su aspecto de pero cansado. (*Nadie Sabe* 89)

Además, la fiesta es una actividad que constituye un breve escape de la pobre existencia cotidiana. Una representación de la fiesta ocurre en sólo una de las novelas de la serie, *Solo en la oscuridad*. El enunciado sucede la época navideña. Heredia celebra esta navidad con su novia, Andrea, y con la hija de una amiga recién asesinada. Las celebraciones parecen ser una actividad comunal ya que al detective le llegan indicios, como el “murmullo de canciones y brindis,” de que en el barrio otros están celebrando también (209).

A pesar de que el detective trata de creer en la fiesta, en el escape, en la solidaridad de la gente y en la vida mejor, está demasiado atado a la realidad. Él sabe que las cosas que inventa la gente para olvidar sus vidas son sólo un remedio temporal y que la triste realidad aguarda al fin de la fiesta. Heredia desacredita todos estos espacios de escape como falsos. Las historias que la gente consume de los diarios son un engaño porque no pasan de ser “noticias fuertes y sensacionalistas” y no necesariamente tienen que ver con la realidad. La fiesta, a su vez, es una farsa porque sólo provee unas horas en

las que la gente puede olvidar la realidad en la cual vive a diario. Es una farsa también porque no existe para todos sino sólo para un grupo selecto. Los brindis no borran la realidad de que en las calles vive mucha gente que no tiene a nadie y sólo pueden “recoger las migas de la fiesta” (*Solo* 209). La soledad y la enajenación, no la fiesta, es lo más real e inmediato en este espacio. Las vitrinas son una decepción también porque representan “engañosas promesas”: constituyen una barrera entre el deseo y el satisfacer el deseo (*Los siete hijos* 87). Las novelas muestran que los objetos que se guardan detrás de ellas son sueños no realizados porque la mayoría de la gente no puede llegar al otro lado para satisfacer sus anhelos.

La gente, Heredia incluso, trata de aceptar la ilusión desplegada por los medios de comunicación de que la realidad no está tan mal como en efecto lo es. Éstos, junto con las grandes empresas, tratan de dar la impresión del progreso y la felicidad del ser humano—y al mismo tiempo vender su producto—por medio de estrategias de marketing. Heredia se fija en el letrero que cuelga cerca de su departamento que anuncia: “Coca-cola, la alegría de vivir” (*Solo* 25). Pero lo que éste proclama no concuerda con la realidad aprehendida en las calles. El letrero presenta una imagen engañosa de la vida en esta urbe, verdad que Heredia enfatiza al señalar la proximidad del anuncio con el edificio donde viven unos cartoneros de su barrio. Así Heredia rinde nula la verdad que el lema propone.

En resumen, hemos visto que Díaz Eterovic ha atribuido una función determinista al espacio en el sentido que éste es presentado como una fuerza que posibilita o imposibilita ciertos desenlaces conductuales en los individuos que corresponden

directamente a la condición dominante del medio. El espacio de la urbe santiaguina en estas novelas—cuyo referente histórico corresponde a la época post-golpe de estado y hasta bastante entrada la época democrática—está caracterizado como un espacio degradado o decaído por las influencias del momento histórico. Por lo tanto, las formas de conducta que dicho espacio condiciona son también degradadas en el sentido que muchas personas han asumido maneras de ser o vivir que no reflejan la misma existencia previa señalada por el narrador como más auténtica o pura: los individuos han sido alterados o destruidos por su condición de víctima de las circunstancias del medio que están fuera de su control o ellos se las han aprovechado para asegurarse una posición social superior que no podrían haber logrado por medio de métodos honestos. En algunas ocasiones, la causa de la degradación conductual ha sido claramente el dominio sobre el medio de la dictadura y los valores que promueve. En otras circunstancias, especialmente en las novelas tardías de la serie, la dictadura ha sido una causa indirecta como en las situaciones en las que la imposición del sistema económico neoliberal—una consecuencia de la dictadura—ha alterado los valores de los habitantes y ha ocasionado la disyunción del espacio físico y social al mismo tiempo de la enajenación existencial de los seres humanos. Éstos, consecuentemente, a pesar de morar en relativa proximidad los unos con los otros, han llegado a ser cada día más extraños viviendo, o por lo menos existiendo, en un mismo espacio.

## Notas – Capítulo 5

---

<sup>1</sup> En esta novela y también en *La casa de los espíritus*, el lector contempla imágenes del espacio urbano de la capital chilena en la época de Salvador Allende y después en la época de Pinochet. Allende logra perfilar la esencia fragmentada de este espacio en estas dos etapas recientes, aunque la distancia socio-económica y física se hizo más aparente en la época de Pinochet (Gilbert 320).

<sup>2</sup> La distinción espacial es evidente en el movimiento de los personajes por el espacio.

<sup>3</sup> “Era la única puerta para entrar en el mundo de las armas [...]. Un mundo ajeno a mis barrios habituales, al poniente de esa plaza que dividía la ciudad en dos sectores cada día más irreconciliables [...]” (*Ángeles* 156).

<sup>4</sup> La Plaza Italia, más que la Plaza de Armas, funciona como la puerta de entrada al Barrio Alto.

<sup>5</sup> Hay que recordar que para Heredia, el término “modernidad” o “moderno” tiene una valoración peyorativa. Para más información véase el capítulo 3.

<sup>6</sup> Véase nota 12 del capítulo cuatro.

<sup>7</sup> Véase el capítulo 4 para una explicación del asesinato de Jiménez Alfaro.

<sup>8</sup> Paco Ignacio Taibo II se ha dado cuenta que la muerte del detective hispanoamericano contemporáneo es una consecuencia inevitable debido al medio en el que se mueve y la naturaleza del enemigo. Es por eso que Taibo mata a su detective, Hector Balascoarán Shane, en la novela *No habrá final feliz*. El autor lo resucita, sin embargo, en la entrega siguiente.

<sup>9</sup> *Los siete hijos de Simenon* (199).

## CONCLUSION

A través de este estudio, se ha indagado la importancia que juega el espacio ficticio en la novela detectivesca contemporánea en Hispanoamérica como se ha observado en las novelas del escritor chileno Ramón Díaz Eterovic. Para llegar a entender la naturaleza y función de dicho espacio empezamos estudiando la evolución del género desde sus orígenes clásicos hasta las formas que ha asumido el género en Hispanoamérica en la actualidad. Hemos visto que autores de la novela de detectives clásica asignan a sus novelas una función lúdica predominante. Sobre todo pretenden entretener al lector por medio de la intriga y suspenso, armando un juego entre el narrador y el lector para ver quién resuelve primero el misterio. Consecuentemente, el elemento centrado en las formas canónicas es el enigma cuya resolución funciona como motor que hace avanzar la acción. El detective soluciona el misterio de sus casos mediante el cuidadoso análisis científico de la evidencia y el empleo del raciocinio y la deducción. El principio estructural básico de la tradicional novela de misterio es la presentación de una verdad oculta que mediante la investigación del caso termina revelada al final del relato. La organización en torno al enigma es una constante de la novela de detectives clásica, dándole una forma fija y cerrada al discurso.

La novela negra, o el policial negro, ha significado una ruptura con la novela detectivesca clásica ya que los escritores han alterado la función principal que se le asigna, relegando la función lúdica a un plano secundario y concediéndole al género una función crítica dominante. No obstante, la novela negra toma el elemento de la investigación de una verdad oculta de las formas clásicas y convierte el proceso de

deducción abstracta en una forma de búsqueda que saca al detective de los confines del “cuarto cerrado,” donde los clásicos racionalizaban sus casos, y lo transplanta a las peligrosas calles de la urbe moderna. El análisis racional y los experimentos científicos del investigador son desplazados por la intuición y la violencia como métodos más adecuados al nuevo medio.

En Hispanoamérica, a partir de la década de los 70, los escritores del relato policial adoptan la forma de la novela negra porque su función social crítica les permite cuestionar los problemas que aquejan a sus respectivas sociedades. El enigma ahora funciona más que nada como vehículo para echar una mirada tangencial al medio ambiente en el cual se desarrollan las historias, ya que el espacio figura como el elemento discursivo privilegiado en el policial negro.

El espacio ficticio en las novelas policiales de Ramón Díaz Eterovic, autor de una serie de más de nueve entregas, funciona como indicios (Barthes) que conducen nuestra atención a realidades y verdades más profundas que escapan a la realidad inmediatamente aprensible de los objetos (Zubiaurre 47). La forma en la cual se caracteriza el espacio puede ser indicio del temple de ánimo de los personajes, contribuyendo a su definición, o la creación de atmósferas infunden a las escenas de ciertos tonos que comunican el estado moral de la sociedad. El medio ambiente en las novelas en cuestión pone en relieve las deficiencias de la sociedad chilena y, tal vez de mayor importancia, también apunta a los orígenes de tales deficiencias. En los textos, se describen lugares precisos del medio que han existido o existen todavía para conducir la atención del lector hacia el referente que el autor pretende denunciar. El objeto principal de la crítica son las nocivas máquinas de poder impuestas por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989). Los problemáticos

espacios se vean como una prolongación del carácter destructivo y contraproducente de su gobierno autoritario.

Me interesé en las novelas de Díaz Eterovic particularmente por el énfasis que pone sobre el desarrollo de los espacios y cómo los transforma en un metalenguaje. Además, el número de entregas, ahora 10 en total, y la extensión de tiempo durante la cual cultiva la serie, unos dieciocho años, permiten estudiar la evolución del uso del espacio en la medida que los enunciados se van distanciando del contexto de la dictadura que originó su producción. Díaz Eterovic dice que sus novelas de alguna manera trazan los últimos 20 a 30 años de la historia y evolución chilenas y santiaguinas. El autor toma casos empíricamente identificables de la actualidad chilena y los ficcionaliza con acierto, perfilando los pormenores de una sociedad en la época dictatorial y en transición política hacia la democracia. La caracterización del espacio funciona como indicio de las alteraciones políticas, sociales, económicas, ecológicas, etc., que están ocurriendo en Chile desde la época militar. La parte anecdótica de sus novelas se inserta en espacios urbanos oscuros y marginales de un Santiago desequilibrado a la sombra de un sistema político autoritario.

La denuncia, sin embargo, va más allá del objeto inmediato para abarcar los sistemas sociales y costumbres inauténticas que se instalan como una extensión de las fuerzas destructivas de la dictadura y el sistema económico neoliberal que impone, como la corrupción, la enajenación, la incomunicación, la falta de solidaridad, la glorificación de la cultura norteamericana y la destrucción del pasado. Cabe mencionar que de las nueve novelas de la serie, *La ciudad está triste* es la única escrita durante el período dictatorial. No obstante, la crítica de los sistemas de poder figura en todas las novelas

aunque, mientras en las primeras la presencia de la dictadura es ubicua, en las últimas los delitos van perdiendo su vínculo con el contexto de la dictadura para concentrar su crítica en problemas residuales de los años del período dictatorial.

Las novelas llevan a cabo su denuncia desde la perspectiva del melancólico y solitario detective privado, Heredia, el protagonista, narrador y portador del mensaje ideológico. Heredia vive en la calle Aillavilú cerca de la Estación Mapocho del barrio del mismo nombre. Es un sector central de Santiago que tiene un colorido distinto del resto de la ciudad. Durante las décadas del 20 y 30 el Barrio Mapocho es el lugar de encuentro para la antigua bohemia literaria santiaguina. Hoy día es un barrio popular y violento, pero también un lugar de mucha actividad social. Heredia nos hace testigos del lado marginado y decadente de la experiencia urbana de Santiago. Sale a las calles a deambular por los barrios metiéndose en los más negros, más precarios vericuetos. El lector acompaña a Heredia mientras indaga en casos delicados como el drama de los detenidos desaparecidos en *La ciudad está triste*, el narcotráfico en *Sólo en la oscuridad*, el tráfico ilegal de niños de mujeres desaparecidas en *Nadie sabe más que los muertos*, el bombarzo de una iglesia por agentes de seguridad durante la dictadura en *Nunca enamores a un forastero*, el contrabando de armas por policías corruptos en *Ángeles y solitarios*, los atentados ecológicos en *Los siete hijos de Simenon*, la desaparición de un antiguo amigo que pudo haber sido informante de los organismos de seguridad durante la dictadura en *El ojo del alma*, el homicidio de un crítico literario en *El hombre que pregunta*, el racismo hacia los exiliados peruanos en Santiago en *El color de la piel* y el financiamiento electoral de un partido político a base de fondos ganados por una red de prostitución a través de la Internet en *A la sombra del dinero*.

Las percepciones espaciales de Heredia conducen la atención del lector al momento histórico que se pone en tela de juicio. La funesta presencia de la dictadura está codificada en sus caracterizaciones del medio ambiente como un espacio enemigo, hostil y contradictorio para con el ser humano. En las primeras novelas de la serie, Heredia alude a los hostiles sistemas de poder al atribuirle al medio urbano rasgos bestiales. En diferentes ocasiones, el detective declara que en su ciudad lo único real son “los lobos agazapados en las esquinas” (*La ciudad* 9), el poder oscuro que acecha como “el tigre” (*Ángeles* 185), “los lobos que hacen su negocio” (*Ángeles* 163) o “la ciudad [que] rugía secretamente” (*La ciudad* 14). La precaria situación socio-política figura en estas descripciones del medio como un mal no identificado pero cuya presencia se percibe como un animal voraz omnipresente al acecho de una víctima.

La condición predominante del medio ambiente textual en el discurso de Díaz Eterovic, siendo un espacio dominado por los valores del régimen militar y las destructivas estructuras de poder que impone, es su carácter degradado. Lo que el autor hace en sus novelas es desarrollar el personaje del detective empleando el motivo del extraño en el mundo para resaltar la problemática del espacio que habita. En otras palabras, el autor coloca como portador de la visión ideológica de los textos a un ser marginado cuyos valores idealistas no corresponden con los del medio para subrayar la degradación del medio, el cual va desde ser un espacio utópico durante la época del socialismo a ser un espacio desmoralizado y retrógrado a continuación del golpe de estado de 1973.

A partir de la tercera entrega de la serie, el autor empieza a ambientar los enunciados en el período post-dictatorial. Ahora, la condición del espacio tanto físico

como social apunta a que los procesos destructivos—según los presenta el narrador—puestos en marcha durante el régimen militar siguen ejerciendo su poder sobre una sociedad vulnerable e ingenua. Los relatos de Díaz Eterovic muestran que la herencia de la dictadura ha sido, entre otras cosas, la violencia, la injusticia, la corrupción y el acomodo político, la desmemoria, el sostenido miedo de los habitantes y la imposición de un nuevo sistema económico.

Según se presenta en las novelas, la imposición de la economía neoliberal ha ocasionado el decaimiento de la cultura chilena y otros ámbitos de la vida en Chile. La actitud de Heredia frente a los efectos del neoliberalismo—que él equivale al posmodernismo—es de malestar e incomodidad. Según él, la economía neoliberal ha conducido a su país en una dirección errónea. A consecuencia de ella se introdujeron a Chile hábitos que Heredia caracteriza como negativos o absurdos: el comprar a crédito, el consumismo, el culto a las marcas, el mimar el comportamiento norteamericano y el poseer muchos objetos electrónicos. En síntesis, Heredia critica la participación de la muchedumbre en estas prácticas, mostrando que desmoronan los valores de un pasado más auténtico e introducen otros que no concuerdan con la visión del Chile de antaño que está desapareciendo. Por eso, el detective reprende el comportamiento de su amigo Anselmo por participar en esta mentalidad: “¿Qué pasa? Te dejo solo unos meses y tragas la pastillita del posmodernismo. Seguro que estás lleno de tarjetas de crédito y teléfonos celulares” (*Los siete hijos* 42).

Para Heredia, una de las consecuencias más serias provocadas por la dictadura y agravadas por el neoliberalismo, ha sido la pérdida de la memoria colectiva. En Chile, como en México y otros países de Hispanoamérica, varios escritores como Díaz Eterovic,

Isabel Allende y Paco Ignacio Taibo II, entre otros, utilizan el discurso literario para contrarrestar la invisible conspiración operante en sus respectivos países para borrar y hacer olvidar el pasado en los ámbitos de la cultura y especialmente en la política. El ciclo de novelas de Heredia forma parte de ese corpus mayor de literatura que lleva a cabo un proyecto de memoria. Sin embargo, la función claramente preservadora que Díaz Eterovic asigna a la novela policial no se evidencia desde el comienzo de la serie. Como señalé antes la función predominante de sus relatos policiales es denunciadora. Pero ya un poco avanzada la serie Díaz Eterovic amplía su concepto de la novela policial y la empieza a utilizar para conjugar la crítica con la preservación de la memoria colectiva.

A partir de *Nadie sabe más que los muertos* las novelas de Heredia activan de manera consistente el tema del olvido. Vislumbramos la manifestación de la problemática de un país en conflicto entre estas dos fuerzas contradictorias: la memoria versus la desmemoria. Por un lado hay una gran facción del país que, por razones varias, desea relegar al olvido todo lo que tiene que ver con el pasado chileno, en particular las ideas revolucionarias y el terror y desasosiego de la época dictatorial. Por otro lado, se muestra una facción del país que, como Heredia y su creador, está incómoda con el Chile actual; no desea olvidar épocas felices anteriores ni rehúsa hacer la vista gorda ante las atrocidades ocurridas durante el régimen militar.

Además de preservar la memoria del pasado en el espacio de la novela, Díaz Eterovic también utiliza sus relatos para rescatar la historia de los espacios presentados en ellos. Una de las consecuencias del enorme influjo de gente a la capital chilena a partir de los años 1930 han sido los grandes cambios en la topografía de la ciudad. Al escribir sus relatos, entonces, Heredia compone una especie de crónica de lugares de Santiago

que están desapareciendo, rescatándolos para la memoria colectiva. Este proceso se inicia en la segunda novela y sigue en forma progresiva con cada novela nueva. A partir de *Ángeles y solitarios*, durante sus investigaciones el detective constantemente nombra y comenta una variedad de espacios de la ciudad, particularmente los de los barrios. Además, acostumbra contar anécdotas históricas sobre lugares populares de Santiago que “han sobrevivido a la modernidad” o que ya han desaparecido. Incluso, en *El ojo del alma*, *Los siete hijos de Simenon* y *El hombre que pregunta*, Heredia compone largas listas de lugares de los barrios populares.

La representación ficticia del medio ciudadano santiaguino en la época post-golpe como un espacio decadente es también consecuente para la representación de las vidas de las personas que habitan dicho espacio. En las novelas en cuestión existe una directa correlación entre el espacio y la conducta de los individuos. Al espacio Heredia le concede un valor ético-moral que se desprende de lo que éste posibilita o lo que imposibilita para los que viven allí. El espacio físico y el espacio moral santiaguinos funcionan como agentes de la conducta de los habitantes (Gullón 15-16). Para algunas pocas personas, la ciudad posibilita tales cosas como la oportunidad, estatus y dinero, mientras que para la mayoría de la gente ésta prohíbe la realización de ellas. Según Heredia, “la vieja diferencia” radica entre “los que vivían sus sueños y aquellos que los veían pasar” (*Ángeles* 156).

Los textos exhiben que muchos individuos, por la imposición del medio caído, han perdido la autenticidad. Es decir, a causa de variables externas o ajenas que son de índole económica, social o política—las mismas antes mencionadas que provocaron la degradación del medio—la conducta de los habitantes considerada anormal por el

detective se vuelve la normalidad. Heredia muestra, por ejemplo, que muchas de estas personas han perdido la alegría de la vida y que, como él, simplemente cumplen horarios y rutinas haciendo un ejercicio de supervivencia en un medio degradado, como en este parlamento suyo: “Estaba solo y eso no era ninguna novedad que alterara mi rutina diaria del último año. [...] Lo demás era sobrevivir, como el mayordomo que custodiaba la entrada de mi edificio de la calle Aillavilú [sic] con Bandera; el vecino que cada día, a las seis, marchaba a su trabajo en una fábrica de ollas y sartenes, o las ocho mujeres que en el departamento vecino animaban el espectáculo del cabaré “La Dalia Azul” (*El ojo* 13). En otras situaciones la conducta de los personajes surge del deseo de sacar provecho de un medio que favorece el oportunismo, como muchos de los viejos amigos de Heredia que traicionaron sus ideales cuando vieron la posibilidad de superarse por medio de la corrupción o el engaño. Y en otros casos Heredia quiere mostrar que el estado decaído del medio no sólo altera la conducta de los habitantes sino que puede llevarlos hasta la destrucción última del ser, ya sea una destrucción existencial o física.

En resumen, hemos visto que en la evolución del género detectivesco desde el relato clásico hasta la novela negra hispanoamericana el espacio ha sido revalorizado y ahora ocupa una posición privilegiada en el discurso donde cumple una función primordial. La manera en que el narrador caracteriza el espacio ficticio remite al referente histórico de la dictadura pinochetista que las novelas denuncian. A través de las representaciones espaciales, Heredia desacredita el gobierno militar al representarlo como una fuerza destructiva de odio irracional que ha ocasionado todos los males sufridos en Chile a partir del golpe de estado de 1973. Además, el espacio de las novelas policíacas de Díaz Eterovic ha revelado varias situaciones en las cuales el gobierno de Pinochet ha

logrado influenciar la presente y futura dirección de Chile en términos económicos, históricos, políticos y culturales que se extiende mucho más allá de los 17 años en que el país vivió bajo su control.

El medio chileno ha sido irrevocablemente alterado por la introducción de la economía neoliberal que ha significado la banalización de la cultura chilena y, junto con los proyectos de modernización y otros factores de índole política, ha tenido graves consecuencias para la memoria colectiva del país. Consecuentemente, Díaz Eterovic ha acudido a la novela para criticar la pérdida del pasado y tratar de rescatar la memoria de su país. Por esta razón, a medida que avanza la serie se empieza a notar la modificación paulatina del programa narrativo del autor al integrar una función preservadora de un pasado y una historia que van desapareciendo.

Finalmente, hemos visto que Díaz Eterovic también ha atribuido una función determinista al medio ambiente en el sentido que éste es presentado como una fuerza que posibilita o imposibilita ciertos desenlaces conductuales en los individuos que corresponden directamente a la condición dominante del medio. Éste está caracterizado como un espacio degradado por las influencias del momento histórico del pinochetismo y postpinochetismo. Por lo tanto, las formas de conducta que dicho espacio condiciona son también degradadas en el sentido que muchas personas han asumido maneras de ser o vivir que no reflejan la misma existencia previa señalada por el narrador como más auténtica o pura. En suma, Díaz Eterovic encuentra en el componente espacial de la novela negra un arma para dar a conocer los problemas que aquejan su país a partir del régimen militar y como estado moderno emergente.

## OBRAS CITADAS

- Abasalo Aravena, Jorge. Entrevista. "Existen prejuicios hacia la novela policial." *La Tribuna* 14 mayo 1996: 6.
- Achugar, Hugo. "Ciudad, ficción, memoria (Primer Ingreso a las ciudades sumergidas)." *Casa de las Américas* 208 (1996): 17-24.
- Aguirre Silva, Jorge. *Hitos en Santiago: esplendor y decadencia en su arquitectura y paisaje*. Viña del Mar: Artes Gráficas Diehgo, 1985.
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janes, 1982.
- . *De amor y de sombra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Amell, Samuel. "Literatura e ideología: El caso de la novela negra en la España actual." *Monographic Review. Revista monográfica* 3.1-2 (1987): 192-201.
- Ampuero, Roberto. *El alemán de Atacama*. Santiago de Chile: Planeta, 2001.
- . *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* 3a ed. Santiago de Chile: Planeta, 2001.
- Arenas Cruz, Elena. "Borges y la literatura policial." *Castilla* 17 (1992): 7-20.
- Avelar, Idelbar. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke UP, 1999.
- Azancot, Leopoldo. "Dashiell Hammett y la fundación de la novela negra." *Nueva Estafeta* 6 (1979): 48-53.
- Bachelard, Gastón. *The Poetics of Space*. Nueva York: Orion Press, 1964.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paydos, 1969.
- Braham, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

- . "Violence and Patriotism: La Novela Negra from Chester Himes to Paco Ignacio Taibo II". *Journal of American Cultura* 20.2 (1997): 159-69.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1974.
- Borges, Jorge Luis. "The Detective Story." *Selected Non-Fictions: Jorge Luis Borges*. Ed. Eliot Weinberger. Trad. Esther Allen, et al. Nueva York: Viking, 1999.
- Cánovas, Rodrigo. "Los límpidos caminos de la orfandad: Señales de vida de la novela chilena de las nuevas generaciones." *Taller de Letras* 24 (1996): 31-49.
- . "Una reflexión sobre la novelística chilena de los años 80." *Revista Chilena de Literatura* 38 (1991):101-08.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Boston: Houghton Mifflin, 1950.
- . *The Big Sleep*. Nueva York: Vintage Books, 1988.
- Chesterton, G.K. "Sobre la narrativa policiaca." *Teorías del cuento*. Ed. Lauro Zavala. Vol. I. México: UNAM, 1993. 315-19.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. 2a ed. New York: Philosophical Library 1971.
- Collier, Simon y William F. Sater. *A History of Chile, 1808-2002*. 2a ed. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Colmeiro, José F. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1994.
- Conan Doyle, Arthur. "The Five Orange Pips." *The Classic Mysteries of Sherlock Holmes*. Stamford: Longmeadow Press, 1992. 102-23.
- Déllano, Poli. "Díaz Eterovic en la narrativa chilena actual." *Punto Final* 395 (1997): 19.
- "Desde el folletín a la telenovela: La novela rosa." *Icarito La Tercera* 6 abril 2005  
<<http://icarito.latercera.cl/icarito/2002/874/pag5.htm>>
- "Detective Fiction." Dictionary.LaborLawTalk.com. 12 abril 2005  
<[http://encyclopedia.laborlawtalk.com/Detective\\_fiction](http://encyclopedia.laborlawtalk.com/Detective_fiction)>.
- Díaz Eterovic, Ramón. *A la sombra del dinero*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.

- . *Ángeles y solitarios*. 2ª ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.
- . *La ciudad está triste*. 1ª ed. Santiago de Chile: Editorial Sinfronteras, 1987.
- . *La ciudad está triste*. 2ª ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- . *El color de la piel*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.
- . *El hombre que pregunta*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.
- . "Una jornada de copas en la Piojera." (ensayo inédito) Santiago de Chile, 2001.
- . *Nadie sabe más que los muertos*. 1ª ed. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena, 1993.
- . "La novela policial en el cambio de siglo." Presentación. Feria de Francfort. Francfort, Alemania. 2001.
- . *Nunca enamores a un forastero*. Santiago de Chile: Libros La calabaza del Diablo, 1995.
- . *El ojo del alma*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- . "El poema del miedo." (ensayo inédito).
- . *Los siete hijos de Simenon*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- . *Solo en la oscuridad*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1992.
- Donoso, Claudia. "Mapocho se muere." *Carola* 80 (1985): 23-25.
- Dupriez, Bernard Marie. *A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z*. Toronto: U of Toronto P, 1991.
- Epple, Juan Armando. "Leonardo Padura Fuentes." *Hispanica: Revista de Literatura* 71 (1995): 49-66.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *The Book: Politics Poetics*. Ed. Catherine David and Jean François Chevrier. Ostfildern, Germany: Cantz, 1997.
- Franken, Clemens. Entrevista. "Ricardo Piglia habla acerca del género negro." *Libros y Lectores*. Año 1, No. 2 (2003): 80-90.

- . "La novela negra chilena: Entre el crimen institucional y pasional." Encuentro de Narrativa Policial Latinoamericana. Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional. 19 abril 2002.
- García Canclini, Néstor. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Trad e intro. George Yúdice. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.
- García-Corales, Guillermo. "Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic." *Pluma y Pincel* 158 (1993): 38-39.
- . "La poética del desencanto en la novela chilena de los noventa: el caso de Ramón Díaz Eterovic." *Pluma y Pincel* 175 (1996): 42-44.
- . "Nostalgia y melancolía en la novela detectivesca del Chile de los noventa." *Revista Iberoamericana*. 65.186 (1999): 81-87.
- . Entrevista. "Ramón Díaz Eterovic: Reflexiones sobre la narrativa chilena de los noventa." *Confluencia* 10.2 (1995): 190-95.
- García-Corales, Guillermo y Mirian Pino. *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea: Las novelas de Heredia*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 2002.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Giardinelli, Mempo. "La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencia, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana." *Los novelistas como críticos*. Comp. Norma Clan y Wilfredo Corral. Vol. 2. México, D.F.: Ediciones del Norte y Fondo de Cultura Económica, 1991. 585-93.
- . *El género negro: ensayos sobre literatura policial*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- . "The Hard-boiled Detective Novel in Latin America." *Latin American Mystery Writers: An A to Z Guide*. Ed. y trad. Darrell B. Lockhart. Westport: Greenwood Press, 2004. (xi-xxxvii).
- Gilbert, Elliot L. *The World of Mystery Fiction—A Guide*. Del Mar: The Mystery Library, 1978.

- Gilbert, Emily. "Transgressing Boundaries: Isabel Allende's Santiago de Chile." *Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem*. Ed. Meter Preston and Paul Simpson-Housley. London: Routledge, 1994. 307-330.
- Gillespie, Robert. "Detections: Borges and Father Brown." *Novel: A Forum on Fiction* 7 (1974): 220-30.
- Gómez Morel, Alfredo. *El río*. Andina, c1969.
- Gross, Patricio. *Imagen ambiental de Santiago: 1880-1930*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1984.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: A. Bosch, 1980.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989. 66-98.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 1989.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*. Trad. e intro. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP. 1973.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: L Taurus, 1987.
- Jameson, Fredric. "On Raymond Chandler." *The Southern Review* 6 (1970): 624-50.
- . "Postmodernism and Consumer Society." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. 11-25.
- . *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1986.
- Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- Lavquen, Alejandro. "Entrevista a Ramón Díaz Eterovic." 6 sept. 2002. 24 julio 2003 <<http://lavquen.tripod.cl/entrevistaaramondiazeterovic.htm>>.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life, II. Foundations for a Sociology of the Everyday*. Trad. John Moore. Londres: Verso, 2002.

- . *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell Publishing, 1991.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones ISTMO/Colección Fundamentos, s.f.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Nueva York: Syracuse UP, 1984.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: M.I.T. P, 1960.
- Martínez Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Mayoral, José Antonio, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Acro Libros, 1987.
- Meade, Teresa. "Holding the Junta Accountable: Chile's 'Sitios de Memoria' and the History of Torture, Disappearance, and Death." *Memory and the Impact of Political Transformation in Public Space*. Ed. Daniel J. Walkowitz and Lisa Maya Knauer. Durham: Duke UP, 2004.
- Merino, Roberto. *Santiago de memoria*. Santiago de Chile: Planeta, 1997.
- . *Horas perdidas en las calles de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2000.
- . "Zona Estación Mapocho: Un ojo en la vereda." *Hoy* 988 (1996): 59.
- Moody, Michael. "Roberto Ampuero y la novela negra, una entrevista". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 15.1 (1999): 127-41.
- Morales Piña, Eddie. "Aproximaciones a la novela neopolicial de Ramón Díaz Eterovic." Proyecto DIGI HUMI 05-0304: Diccionario de autores de la literatura chilena del siglo XIX al XX. <<http://www.upa.cl/publicaciones>>.
- Narcejac, Thomas. *La novela policial*. Buenos Aires: Editorial Paydos, 1969.
- . *Una máquina de leer: la novela policial*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Nichols, William J. "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 197-231.
- . "Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II." *Revista de la Literatura Mexicana Contemporánea* 6.13 (2000): 96-103.

- . "Private Eyes, Postmodernism and the PRI: Truth and Legacy of 1968 in Paco Ignacio Taibo II." Proceedings of the Ninth Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture. 1999.
- Ojeda, Cecilia y Guillermo García-Corales. *Los imaginarios de la decepción en las novelas chilenas de los 90*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2004.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *Modernidad, postmodernidad y novela policial*. Cuba: Ediciones Unión. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2000.
- . "Miedo y violencia: la novela policial en Iberoamérica." El Coloquio Internacional *El complejo arte de narrar: La literatura policial en América Latina*. Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas, Mantilla. Junio 2001.
- . *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- Pino, Mirian. "El género policial chileno argentino de los '80.'" *Relatos del sur: Ensayos críticos sobre Narrativas Latinoamericanas 1970-1990*. Córdoba, Argentina: Comunicarte Editorial, 1999. 75-89.
- Plath, Oreste. *El Santiago que se fue*. Santiago de Chile: Grijalbo Mondadori, 1997.
- Planells, Antonio. "El género policíaco en Hispanoamérica. *Monographic Review*. *Revista monográfica* 3.1-2 (1987): 148-162.
- Prada Oropeza, Renato. *Literatura y realidad*. Xalapa y Puebla, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Promis, José. "Notas sobre el narrador, su punto de vista y su perspectiva." *Kañina: revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 3.1 (1979): 83-89.
- . "Delito se escribe con D: dictadura, dinero, delito. La novela policial chilena del postpinochetismo." XXXIII Meeting of LASA. Washington D.C. Sept. 2004.
- Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Editorial Piadós, 1970.
- Rey, Elisa. *Los espacios de la literatura*. Buenos Aires: Academia del Sur, 2001.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez, Zorobabel. *Diccionario de chilenismos*. Santiago de Chile: Imprenta de "El Independiente," 1875.
- Sebreli, Juan José. "Dashuell Hammett o la ambigüedad." *Quimera* 119 (1993): 48-53.
- Stern, Steve J. *Remembering Pinochet's Chile: On the Eve of London 1998*. Durham: Duke UP, 2004.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Algunas nubes*. 2a ed. México D.F.: Planeta, 1993.
- . *Desvanecidos difuntos*. 2a ed. México D.F.: Planeta, 1999.
- . *Días de combate*. México D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1976.
- Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trad. Valentina Zavarin y Susan Wittig. Berkeley: U of California P, 1973.
- Van Dine, S.S. "Las convenciones del relato policíaco." *Teorías del cuento*. Ed Lauro Zavala. Vol. II. México: UNAM. 331-35. Reproducido en Thomas Narcejac. *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: FCE, Col. Popular 248, 1986. 98-102.
- Vásquez de Parga, Salvador. *De la novela policial a la novela negra*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1986.
- Villanueva, Darío. *Theory of Literary Realism*. Trad. Minai I. Spariosu y Santiago García-Castañón. Nueva York: State U of New York P, 1997.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.