

## EL NEOPOLICIAL CRIOLLO DE RAMÓN DÍAZ ETEROVIC<sup>1</sup>

*José Promis*  
University of Arizona

### I

Las modificaciones progresivas que se manifiestan ineludiblemente en el desarrollo de la estructura social producen efectos correspondientes en el modo de conceptualizar y asumir la responsabilidad de la producción literaria. Consecuentemente, determinan también las transformaciones de determinadas estructuras discursivas que han quedado incapacitadas para dar cuenta de tales modificaciones, justificando así el surgimiento de otras formas más adecuadas para la representación de los nuevos referentes histórico-sociales. Tales cambios del sistema literario fueron particularmente perceptibles durante los años que duró la dictadura militar chilena. Las formas del discurso lírico, por ejemplo, manifestaron una notable intensificación de la dimensión simbólica, mientras que el discurso de ficción, si bien privilegió en algunos casos el fraccionamiento del nivel de la enunciación narrativa, más generalmente, asignó fuerte carácter metonímico a la dirección referencial del discurso<sup>2</sup>. En este sentido, uno de los fenómenos literarios más interesantes que comienza a manifestarse en los momentos finales del gobierno militar es el surgimiento y popularización de la novela policial. Tal forma narrativa solo había tenido

<sup>1</sup> Este trabajo tiene su origen en una conferencia en el XXXIII Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, el año 2001. Esta versión se ha enriquecido con la lectura de las novelas de Heredia publicadas después de *Los siete hijos de Simenón* (2000), de trabajos críticos sobre la narrativa policial de Ramón Díaz Eterovic y de la tesis doctoral de Shalisa Collins, *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*. Universidad de Arizona, 2005.

<sup>2</sup> José Promis, "Balance de la novela en Chile: 1973-1990", *Hispanamérica* 29.55 (1990): 15-26.

cultivadores esporádicos en el país, sin llegar a constituirse nunca en una oferta de lectura dominante en el gusto de los lectores chilenos, quienes tradicionalmente habían favorecido los textos de autores extranjeros canónicos, la mayor parte de ellos provenientes del idioma inglés<sup>3</sup>, preferencia que Ramón Díaz Eterovic parodió por boca del juez Cavens, personaje de su novela *Nadie sabe más que los muertos*: “Además, para que una novela policial llame la atención debe ir precedida por un nombre en inglés. Si sus personajes no se llaman Mary, John o Bill, nadie las toma en serio” (57). En esto, el juez Cavens hablaba por experiencia propia. Durante su juventud había publicado con buen éxito novelas policiales en Buenos Aires, bajo los seudónimos de Bill Tully, Roy Logans o Burt Lewis.

Durante la década de 1990, varios narradores chilenos hicieron uso de las estrategias narrativas que ofrece el relato de intriga o el relato policial, al descubrir que éstas se prestaban admirablemente para ser utilizadas como instrumentos de denuncia de las condiciones de desequilibrio y alteración manifestadas en la estructura social. Sin llegar a utilizar del todo la forma modélica del relato policial, o a practicarla de manera sostenida, el manejo adecuado de algunas de sus técnicas más características les permitió construir en sus relatos el indispensable ambiente enigmático del género. Así se nota en textos como *El infiltrado* (1989), de Jaime Collyer, *El espejo de tres caras* (1996), de José Román o *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), de Marcela Serrano, por mencionar solo unos ejemplos. De manera más sostenida ha cultivado este género Roberto Ampuero, creador de la figura del detective Cayetano Brulé, un cubano exiliado en Chile que tiene su oficina de investigaciones privadas en un antiguo edificio del centro comercial de Valparaíso. La serie de novelas de Cayetano Brulé se inició con *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, que obtuvo el premio de novela de *La Revista de Libros* de *El Mercurio* en 1993, y continuó con *Boleros en La Habana* (1994), *El alemán de Atacama* (1996), *Cita en el Azul Profundo* (2001) y *Halcones en la noche* (2004). El novelista Ramón Díaz Eterovic, por el contrario, es quien ha convertido este género en su práctica narrativa dominante al descubrir las posibilidades que la narrativa del crimen ofrece para diagnosticar el estado social del referente al que las novelas apuntan. Hasta la fecha de la redacción del presente ensayo, ha publicado una consistente colección de diez novelas que tienen como protagonista al investigador privado Heredia, cuya oficina se

<sup>3</sup> En verdad, *La ciudad está triste*, de Ramón Díaz Eterovic, que consideramos como el texto que inicia esta popularidad hacia la novela policial, se publicó en 1987, es decir, durante los últimos años del gobierno militar, pero este género adquiere volumen una vez iniciada la década de 1990.

encuentra ubicada en un barrio popular de Santiago, bastante venido a menos en nuestros días, y aledaño a las márgenes del río Mapocho<sup>4</sup>.

Según afirma el Escriba, uno de los personajes creados por Díaz Eterovic, “...entre investigar un crimen y escribir una novela, no hay mucha diferencia. Escribir también es descubrir un misterio, buscar pistas en el inconsciente, seguir las huellas de las palabras o de un sentimiento. El novelista, como el detective, sólo intuye sus finales; y cada uno de sus personajes ocultan una historia por develar” (*El ojo del alma*, 120). La producción narrativa de Díaz Eterovic se desarrolla a la luz de este concepto. El mismo autor ha manifestado en varias oportunidades que sus novelas se inscriben en el *neo policial latinoamericano*, término que proviene originalmente del narrador de México, Paco Ignacio Taibo II; sin embargo, en algunas oportunidades en que se ha referido a su práctica narrativa, Díaz Eterovic ha utilizado alternativamente los términos de *novela policial*, *neopolicial* y *novela negra* para referirse a los relatos de Heredia, y también en otras ocasiones el autor pareciera establecer una distinción entre estos tipos de discurso en cuanto cada uno respondería a repertorios de códigos narrativos diferentes<sup>5</sup>. En verdad, la distinción entre ellos va más allá de simples sutilezas académicas. El neopolicial latinoamericano no puede ser identificado llanamente con el relato policial tradicional, característico de la cultura europea y anglosajona, ni con el llamado género *hard-boiled* estadounidense. La narrativa policial tradicional, llamada también “novela de cuarto cerrado”, utiliza el motivo del crimen para desarrollar una narrativa crucigramática cuyo propósito inmediato es la desorientación del lector. El *hard-boiled* surgió en los años de la depresión económica de Estados Unidos y sus modelos canónicos son los textos escritos por Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Se popularizó más tarde en el mundo hispánico con el apelativo de *novela negra*, cuyo origen, según algunos especialistas en el género, proviene del título de la revista *Black Mask*, donde Hammett, Chandler y otros autores publicaron originalmente algunos de sus relatos; o, según otros, del título *Série Noir* de la colección donde se publicaron más

<sup>4</sup> Las novelas de Heredia son, hasta este momento: *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad* (1992), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Angeles y solitarios* (1995), *Nunca enamores a un forastero* (1999), *Los siete hijos de Simenón* (2000), *El ojo del alma* (2001), *El hombre que pregunta* (2002), *El color de la piel* (2003) y *A la sombra del dinero* (2005). También se ha filmado una serie televisiva de varios capítulos con el título de *Heredia y asociados*.

<sup>5</sup> Ramón Díaz Eterovic, “A propósito de Heredia y su mundo”, introducción al libro *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*, Guillermo García-Corales y Miriam Pino. Santiago: Mosquito Comunicaciones, 2002.

tarde sus traducciones francesas. El neo policial latinoamericano es, como su nombre pareciera indicarlo, una tercera alternativa genérica que aprovecha los recursos narrativos de las dos modalidades mencionadas, una de formación euro y anglocentrista y la otra, manifestación típica de la cultura angloamericana de los años de mil novecientos treinta, reelaborándolos desde una perspectiva narrativa ausente de los dos casos anteriores y asignándoles una función social asimismo sui generis que no puede tampoco ser identificada con la de los *geno-relatos* europeos o angloamericanos. El neo-policial latinoamericano sería un discurso narrativo característico de la cultura hispanoamericana, comparable, en este sentido, a otros tipos de discursos identificados también como propios de esta misma cultura, como, por ejemplo, el discurso de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier, o el discurso hiperbólico de Gabriel García Márquez.

La narrativa policial practicada por Ramón Díaz Eterovic se instala así como una suerte de transformación de los códigos propios de dos discursos afines para dar testimonio de las situaciones producidas en la sociedad urbana chilena durante su historia reciente, en particular, los años postdictatoriales, con el propósito de denunciar no solo las alteraciones de la historia política, sino también las consecuencias que éstas arrojan sobre la vida privada de los individuos que viven bajo esa historia política oficial<sup>6</sup>. En efecto, en la introducción ya citada al libro de García-Corales y Pino, Díaz Eterovic afirma que sus novelas obedecen al deseo de “testimoniar ciertas situaciones marginales existentes en mi país” (11). El propósito de mi trabajo, por lo tanto, es doble: intento rastrear las modificaciones más importantes de los códigos de la novela policial canónica y de la novela negra que Ramón Díaz Eterovic lleva a efecto en sus relatos para satisfacer la función testimonial que asigna a las novelas de Heredia y, asimismo, la manera como es construida, consecuentemente con lo anterior, la figura de Heredia en cuanto personaje y narrador de sus propias aventuras.

## II

El narrador de la novela policial canónica interpreta el delito, y consecuentemente así es percibido por el lector, como la alteración del orden social burgués producida por una anómala situación privada que debe ser corregida para que el orden transitoriamente interrumpido se restablezca. Por lo tanto, el delincuente es asimismo una representación individual en todo el sentido de la palabra. No posee

<sup>6</sup> Alvaro Bisama, “El crimen y la memoria”. Entrevista a Ramón Díaz Eterovic, *Revista Entrevista*, diciembre 2000.

trascendencia social; es “el criminal”, es decir, una anomalía del sistema, lo cual permite que el investigador a cargo de la solución de la irregularidad pueda descubrir marcas individuales (pistas) que lo conducirán indefectiblemente al encuentro con el individuo cuya acción ha desequilibrado el orden del sistema. Una vez solucionado el caso, el orden social queda reestablecido y la tranquilidad se reinstala nuevamente en el espacio de los personajes. En todas las novelas del investigador privado Heredia, por el contrario, el lector contempla la transformación del delito privado de la novela policial canónica en un crimen social, es decir, en una alteración entendida como asunto de Estado en la medida en que es ejecutada frecuentemente por aparatos o agentes del Estado, y cuyas consecuencias afectan a toda la sociedad donde esta alteración tiene lugar. Afirma al respecto Salvador Vázquez de Parga que en la novela policial anticanónica, “el crimen, así, puede dejar de ser algo personal y privado, algo objetivo que afecta a un reducido número de personas, algo que se observa de forma fría y aséptica; el crimen ha pasado a ser un fenómeno social que afecta a todos y que se examina apasionadamente porque incide en una realidad”<sup>7</sup>. En este sentido, puede decirse que las novelas de Heredia exhiben ciertas características de la forma del llamado *thriller*, tal como ha sido definido por Jerry Palmer<sup>8</sup>, es decir, como un relato donde un héroe se enfrenta a una conspiración de naturaleza misteriosa pero amenazante para la totalidad del orden social. En las novelas de Heredia, el crimen inmediato no se identifica tanto con el enigma que el detective debe descubrir, sino más bien con la presencia del poder del cual emana la fuerza del crimen. Tal concepto queda establecido definitivamente en la primera novela de la serie y se conserva inalterado a lo largo del resto de la colección. En *La ciudad está triste*, Heredia declara que: “Ya no hay misterio que descubrir. Nunca lo ha habido. Todo no es más que un crimen. Un sucio, asqueroso y maldito crimen. Las pistas que revelan al culpable en la última página son para las novelas. La realidad anuncia a sus criminales con luces de neón. Se conocen sus nombres y apellidos, pero nadie hace nada por juzgarlos” (89). Tal idea resurge periódicamente en las novelas posteriores, constituyéndose así en uno de los motivos característicos de los relatos de Heredia. A propósito del asesinato del abogado Caicheo, que tiene lugar en *Nunca enamores a un forastero*, Heredia repite los mismos términos: “En ese asesinato no hay misterio. Su origen está en el juicio reabierto y en quienes se benefician con olvidarlo...” (118), o, por ejemplo: “Los peores crímenes se cometen en

<sup>7</sup> Salvador Vázquez de Parga, “Panorama internacional de la novela negra”, *Quimera: Revista de Literatura* (Barcelona) 78-79 (1988): 50-53.

<sup>8</sup> Jerry Palmer, *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre*. New York: St. Martin's Press, 1979.

los salones empresariales, las oficinas de gobierno y los cuarteles militares. Lo demás son asesinatos o robos cometidos por delincuentes menores, tan indefensos como sus víctimas” (*El hombre que pregunta*, 72).

Díaz Eterovic ha utilizado en las novelas de Heredia un recurso narrativo característico del *hard-boiled* estadounidense, que consiste en poner la narración en boca del protagonista de la historia narrada. De este modo se establece una considerable disminución de la distancia entre el momento del enunciado y el de la enunciación, indispensable para otorgar verosimilitud narrativa a la historia imaginaria. Pero, además, tal cercanía contribuye poderosamente para sostener la atmósfera de degradación moral en que se debate el detective; es una atmósfera que no ha desaparecido con la solución del crimen inmediato, sino que persiste inalterada en el momento en que el personaje relata la forma cómo logró llegar a aquella. El discurso de Heredia, por ende, no focaliza al crimen en sí mismo como el objeto privilegiado para la percepción del destinatario, sino la atmósfera que lo rodea y que persiste aún después de su desaparición. En este sentido, puede afirmarse también que la prisa narrativa y la elaboración de recursos para producir suspenso están ausentes del discurso del narrador, y que la utilización de motivos ciegos, característica de la novela “de cuarto cerrado”, se deja notar con mayor presencia solo en los últimos relatos de la serie. En general, puede decirse que el carácter enigmático del crimen no radica tanto en sus ejecutores materiales, sino en la identidad del poder que conspira y se oculta detrás de tales delincuentes. Todas las novelas de Heredia presentan crímenes que tienen lugar bajo el amparo del poder irrestricto y que constituyen mimesis de situaciones ocurridas durante los últimos veinte años de la historia chilena: la desaparición ilegal de individuos, la práctica generalizada de la tortura política, la actuación de carteles de narcotraficantes, el comercio clandestino de los hijos de detenidas políticas, la fabricación ilegal de armas, la destrucción ecológica, el odio racial, la corrupción del dinero, etc. La actividad deductiva del detective de la novela policial canónica asume, pues, una función narrativa diferente en las novelas de Heredia en la medida en que los culpables inmediatos del crimen son transformados en simples ejecutores de los designios de agentes ubicados en circuitos superiores de acción. Así lo denuncia Heredia con implacable frialdad: “En nuestro país hay demasiados asesinos sueltos. Lucen de cuello y corbata, aparecen en las páginas sociales de los diarios y opinan de la democracia y la justicia” (*A la sombra del dinero*, 93). El verdadero criminal, por ende, no desempeña en las novelas de Heredia tanto la función de ejecutor, sino más bien la de destinatario del acto criminal, alteración narrativa que a su turno provoca que la empresa que el detective debe llevar a cabo sea investigar y combatir no al delincuente, “tan indefenso como su víctima”, sino a la naturaleza de los poderes que lo utilizan. Tal objetivo, como otra marca característica de la narrativa policial de Díaz Eterovic, queda establecido también en la primera novela de Heredia: “Quienes dirigen 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” (*La ciudad está triste*, 47), y determina la significativa distinción semántica entre *crimen individual* y *crimen social* que recorre toda la serie de novelas posteriores.

Así, en el juego de las funciones narrativas (actanciales, según la terminología de A. J. Greimas), establecido en las novelas de Heredia, el verdadero oponente del detective no es un individuo privado, sino una presencia identificada simplemente como el poder. Es a la presencia amenazante de ese poder a la que se enfrenta Heredia en cada una de sus investigaciones. Su triunfo sobre los criminales inmediatos es solo una etapa del encuentro inevitable. Se trata de un poder que en el espacio textual de las novelas se instaló en la sociedad chilena durante los años del régimen militar y que ha continuado existiendo a pesar de la desaparición de dicho régimen. Según Heredia, solo han surgido ciertos gestos aparentemente democráticos para “hacer creer a los ingenuos que algo había cambiado, aunque el poder siguiera vestido de uniforme” (*Ángeles y solitarios*, 18). Pero según el ciego Stevens, un misterioso personaje que aparece y desaparece en las primeras novelas de Heredia, no hay tampoco que engañarse pensando que el poder se identifica con una fuerza personalizada como pudiera haber sido el régimen militar. El poder es una presencia situada más allá de las contingencias de la realidad inmediata: “Conociste el lado visible de la dictadura. Pero detrás de esa faz, existían otros movimientos. Gente que pensaba y decidía, intercambio de informes, conversaciones, acuerdos. Cada partido político administró información y generó acuerdos...” (*Ángeles y solitarios*, 191). El mismo Heredia reconoce en esta novela, cuya historia transcurre en los años inmediatamente posteriores al régimen militar, que las estructuras superficiales de la sociedad pueden haber cambiado con la recuperación de la democracia, pero que el poder contra el cual debe luchar permanece incólume. Las antiguas figuras siguen ocupando los titulares de los periódicos, “amparados en el poder que seguía intacto y se manifestaba frente a cada atisbo de justicia” (*Ángeles y solitarios*, 211), aseveraciones de Heredia que son apoyadas por el testimonio de otros personajes. Olmedo, por ejemplo, uno de los empresarios que participan en los actos delictuales relatados en *Ángeles y solitarios*, declara: “Después del cambio de gobierno, el año 1990, algunos sectores vinculados a los militares han seguido controlando ciertas esferas de poder a través de manejos económicos, influencias y desde luego, presiones derivadas de los intereses del Ejército (...) Quien tiene información controla el poder” (*Ángeles y solitarios*, 231-232). En este sentido, se nota la gran cercanía ideológica que existe entre el narrador personal Heredia y el narrador implícito del relato, quien, por lo general, manifiesta su perspectiva a través del discurso de personajes secundarios. Este narrador implícito participa de la misma desconfianza que siente Heredia hacia los alcances reales de la nueva democracia, tal como queda de manifiesto en

las palabras del personaje Stevens: “Nuestra democracia de cartón piedra fue un negocio entre unos pocos inversionistas y algunos políticos criollos. La dictadura dejó de ser rentable y buscaron una alternativa. Escucha los discursos y mira las páginas sociales. Hubo acuerdo para blanquear la historia. Acuerdo y complicidad para el olvido. Por eso, cada vez que se intenta establecer un asomo de justicia, los militares ponen sobre la mesa los términos del contrato” (*Ángeles y solitarios*, 191).

La nueva manera de caracterizar el delito va acompañada en las novelas de Díaz Eterovic por una consecuente y significativa reconfiguración de la figura del detective, el agente de la empresa punitiva. El personaje Heredia es el resultado de la modificación de dos códigos narrativos alternativos: el que se utiliza para construir al personaje agente en la novela policial canónica y el que se propone en la variante de la novela negra estadounidense. El primero asigna al comportamiento del héroe infalibilidad y poderío. El héroe-agente de un relato policial canónico no puede fracasar porque es el defensor del orden que la razón ha asignado al sistema social. Por lo mismo, es un imperativo del género que este orden transitoriamente amenazado por la presencia del delito sea reestablecido mediante la empresa de un héroe infalible encargado de descubrir y castigar al transgresor. La revelación del enigma significa el retorno de la tranquilidad social. El propósito más profundo de la novela canónica no es otro, pues, que demostrar a los lectores que la sociedad está bien configurada porque se sostiene sobre un orden racional y por lo mismo moralmente bueno. Es, en este sentido, una expresión narrativa privilegiada del optimismo característico de la conciencia burguesa moderna. Por el contrario, la novela negra estadounidense, surgida en la época de la gran depresión económica de ese país, propuso una oferta ideológica diferente nacida no del descrédito del orden social imperante, sino de la desconfianza hacia las manipulaciones que podía sufrir a manos de inescrupulosos intereses económicos. El cinismo y la dureza que exhiben los detectives del *hard-boiled* manifiestan el desencanto de los personajes al comprobar que el sistema social, en el cual participan y creen, puede ser alterado y deformado por intereses que mueven sus hilos desde la sombra. La empresa que acomete el detective sufre, por lo tanto, un cambio considerable de sentido. El agente lucha contra los criminales inmediatos, pero no logra llegar hasta los poderes que los mueven. De aquí que, según Jerry Palmer, la actitud de cansancio y melancolía característica del héroe de la novela negra manifiesta la desesperación que le produce saber que los verdaderos culpables de la corrupción de un sistema en el cual cree y al que defiende, escapan siempre de sus manos. La victoria del detective está siempre exenta de optimismo porque es una victoria incompleta.

La construcción narrativa del personaje Heredia resulta, pues, de un doble diálogo textual que asimila y transforma los códigos antes descritos. Tal como la figura del detective canónico, Heredia es infalible. Aunque durante el desarrollo de su empresa puede atravesar por momentos de confusión y desorientación, y que él mismo asigne a la “suerte” un rol fundamental en el éxito de sus investigaciones,

siempre descubre a los agentes del crimen inmediato, es decir, del delito que dio origen a su investigación, y los castiga ya sea entregándolos a la justicia, ejecutándolos por su propia mano o forzándolos a colocarse en una situación tal que permita que una tercera fuerza se encargue de eliminarlos. No obstante, Heredia sabe que la desaparición del instrumento deja intacta la presencia del verdadero poder que lo maneja, como afirma melancólicamente en un pasaje de *Los siete hijos de Simenón*: “Tal vez, como otros amigos a los que había conocido en el pasado, comprendí que quienes controlan el mundo no admiten cambios que afecten sus gordas bolsas de intereses y miserias. Y que por eso, para invertir el fuego triste de la derrota había que acumular la esperanza y las ideas” (36). En consecuencia, Heredia también recibe del código utilizado en la novela negra las actitudes de cansancio y melancolía que manifiestan sus detectives al constatar la inmunidad que exhiben los verdaderos culpables del delito: “Pensamos mucho, hicimos nuestro cada problema del mundo y para peor de males, cometimos el pecado de querer cambiar la sociedad”, dice Heredia en un soliloquio frente a la tumba de su amigo Dagoberto Solís (*Los siete hijos de Simenón*, 48). Tal actitud se ha intensificado en los relatos posteriores hasta desembocar en la desesperada indignación que manifiesta Heredia en su última aventura: “Y eso no era todo, porque sobre el malestar físico estaba el hastío, la certeza de saber que la vida seguiría royendo el añejo hueso de la injusticia y que cada uno de mis actos carecía de importancia. Simples gotas de agua en el desierto, el brillo de un fósforo en la oscuridad más espesa, los esquivos silbidos del viento deslizándose sobre la nieve” (*A la sombra del dinero*, 220).

Sin embargo, el rasgo novedoso que distancia a la caracterización de Heredia tanto del detective canónico como del detective de la novela negra, es su pérdida de la fe en el sistema. A pesar de sus diferentes configuraciones discursivas, los personajes agentes de la novela canónica y de la novela negra creen en la presencia benéfica del sistema. Su lucha tiene como propósito hacer desaparecer a los transgresores cuya acción lo altera o lo coloca en peligro. La diferencia entre ambos radica en la naturaleza del trasgresor. Mientras en la novela canónica se trata de un individuo, en la novela negra se trata de un poder, por lo general, económico, surgido a la sombra del sistema social, que amenaza, altera o desvía los fines beneficiosos de éste. En el fondo, ambos detectives son los defensores y baluartes de un sistema que el género policial correspondiente asume de antemano como bueno y digno de ser conservado de manera invariable. Pero en oposición a la ideología conservadora que se desprende como consecuencia de las empresas llevadas a cabo por los detectives de la novela canónica y de la novela negra, la confianza de Heredia en el sistema se ha derrumbado. El notable escepticismo y el desencanto que manifiesta Heredia comunican un desacuerdo más definitivo entre el personaje y su espacio, una ideología más agresiva, ausente del modelo de la novela negra, que saca a la luz la naturaleza intrínsecamente enemiga del sistema establecido.

El descrédito que siente Heredia hacia lo que llama genéricamente “el sistema” queda establecido en la primera novela de la serie, justificando su título y la atmósfera en que se desenvuelve la investigación del personaje. Así, por ejemplo, en su primer encuentro con Andrea, Heredia reconoce que su agresividad inicial hacia la muchacha obedece a su “afán de revolcarme a diario entre la escoria de la ciudad procurando modificar el final de la película” (*La ciudad*, 34)<sup>9</sup>. A partir de este momento, la actitud de descrédito del sistema ha sufrido un proceso de gradual intensificación y se ha transformado, desde un punto de vista genérico, en una de las marcas narrativas más significativas del mundo imaginario creado por Díaz Eterovic. Todas las novelas demuestran que dicha actitud no es solo característica de la psicología de Heredia como personaje y narrador, sino también del narrador implícito que se oculta detrás de él. El personaje Blest, por ejemplo, afirma en *Ángeles y solitarios* que “la democracia es una inversión como cualquiera” (110) y Heredia define a Chile como “...un país condenado a las mentiras y las apariencias” (*El hombre que pregunta*, 54) donde existen solamente dos sectores sociales: “Hoy en día hay dos clases de gente: la que el sistema agarra a patadas y no tiene dónde caerse muerta, y la que el sistema agarró de los cojones y las tiene locas, metida en el juego de trabajar y consumir, enferma de los nervios, neurótica, a punto de reventar, como globos a los que han inflado con más gas del recomendado” (*El color de la piel*, 23). Por este camino, el descrédito que siente Heredia por el sistema ha ido intensificándose notoriamente, hasta culminar, en el relato que hasta este momento constituye la última novela de la serie, en una actitud de indignado y radical nihilismo: “Todo a nuestro alrededor se está cayendo a pedazos por culpa de las mentiras, las ambigüedades y la maldita costumbre de guardar la compostura. Pocos se atreven a decir las cosas por su nombre. Lo que importa es la apariencia, el chillido, las tetas al aire. La verdad no es noticia ni el trabajo mérito. Estafa, asesina a tu amante, mastúrbate en la plaza pública, exhibe tu culo y serás famoso. Te llevarán a la televisión, tendrás los mentados quince minutos de fama y podrás ahorrar para la vejez” (*A la sombra del dinero*, 89)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> En la reedición de LOM, 2000, la contundencia de la declaración de Heredia se intensifica con el cambio: “la película de horror que nos tocaba vivir” (27).

<sup>10</sup> Otro rasgo característico de los relatos de Heredia es el doble discurso que el sistema establecido instala en las relaciones humanas. Dicho doble discurso adquiere incluso la función de motivo en la medida en que contribuye a obstaculizar las investigaciones del detective. Existen muchos ejemplos del doble discurso. Basta citar uno de ellos que ocurre cuando Heredia se dirige a un funcionario público en estos términos: “Desconfío de las verdades oficiales. Usted sabe lo que eso significa. Usted, al igual que yo, pasó largos años de su vida escuchando verdades oficiales que tenían un asqueroso olor a mentira” (*A la sombra del dinero*, 153).

### III

El tiempo interior que cubren las novelas de Heredia corresponde aproximadamente a los últimos veinte años de la historia chilena, aunque el espacio privilegiado en la mayoría de ellas sean ciertos barrios característicos de la ciudad de Santiago, con la cual Heredia experimenta una notable relación de amor y odio. Por lo mismo, las alusiones al referente extra-textual de los relatos han evolucionado en la misma medida en que dicho referente ha experimentado también progresivas modificaciones. Esta transformación del referente ha producido dos consecuencias fundamentales en la configuración narrativa de los relatos de Díaz Eterovic.

La primera de ellas es la notable intensificación del efecto de realidad que los relatos persiguen producir en la percepción del destinatario y la consecuente variación del propósito de denuncia que Díaz Eterovic asigna a su escritura. La novela que dio origen a la figura de Heredia, *La ciudad está triste*<sup>11</sup>, se publicó en una pequeña editorial de Santiago durante los últimos años del régimen militar. El recelo del autor frente a posibles suspicacias o represalias por parte de las autoridades que en ese momento conservaban todavía el poder político hizo que colocara en la segunda página del libro la conocida advertencia que aseguraba el carácter ficticio del relato, donde ni los personajes, los acontecimientos o el medio en que transcurría la trama debían ser identificados con referentes reales: “Ninguno de los personajes de este libro corresponde a personas reales, así como tampoco los hechos que se narran ocurren en ninguna ciudad. Cualquier coincidencia de nombre o hechos ha de tomarse como puramente accidental”. Consecuentemente, la ciudad donde tiene lugar la investigación inaugural de Heredia nunca es identificada con Santiago ni se introducen en el discurso descripciones de espacios que refieran a ella. Se trata, sencillamente, de una ciudad acosada por la acechanza de poderes innominados, permanentes e incógnitos, que Heredia metaforiza con una imagen ferina: “lo único real es la oscuridad y el resuello de los lobos agazapados en las esquinas” (9). Pero a partir de la segunda novela, el efecto de realidad comenzará a ser trabajado con mayor intensidad, coincidiendo con la progresiva transformación de las características que experimenta el referente histórico: lugares específicos de Santiago y otros espacios cercanos comienzan a introducirse con precisión geográfica en el discurso de Heredia. Asimismo, en las primeras novelas de la serie se representan principalmente los rasgos políticos y sociales del referente, pero a medida que Díaz Eterovic va desarrollando la historia de Heredia, tales rasgos tienden a ser reemplazados por otros

<sup>11</sup> Santiago de Chile: Editorial Sinfronteras, 1987.

que señalan las consecuencias negativas que la economía de una sociedad neoliberal ejerce sobre el comportamiento individual cotidiano. Significativo ejemplo de dicha modificación es la imagen ferina del medio que reaparece en *A la sombra del dinero*. Ahora las fieras ya no representan el poder político sino a un Chile real y concreto cuyos habitantes están empeñados en una lucha darwinista para sobrevivir en un sistema dominado por el consumo y las apariencias (69).

La transformación del referente histórico ha producido también una mayor complejidad del propósito de denuncia que Díaz Eterovic asignó a sus primeros relatos. Si bien el interés del narrador implícito para destacar los delitos que se cometen en Chile como resultado de las alteraciones sociales producidas durante el periodo de la dictadura militar no ha desaparecido en ninguna de las diez novelas de la serie publicadas hasta el momento, otros dos aspectos dominantes en la sociedad chilena de hoy han comenzado a acaparar paulatinamente su atención: la metamorfosis que produce en los modos de vida tradicionales la imposición del sistema económico neoliberal y la progresiva anulación del pasado que provoca ese mismo sistema. Así, podría afirmarse que al propósito de denunciar los desequilibrios político-sociales que justificó la escritura de las primeras novelas de la serie, se agrega en los siguientes relatos la denuncia de las alteraciones existenciales de la sociedad contemporánea junto a una dominante voluntad de rescatar la memoria colectiva<sup>12</sup>.

La “construcción conflictiva” de la figura de Heredia es la segunda consecuencia que la transformación del referente (de un objeto histórico de notas políticas dominantes a un objeto eminentemente socio-cultural) ha tenido en la arquitectura narrativa de las novelas de la serie. Con este término entendemos la condición de ambigüedad que caracteriza a Heredia como narrador, cuya figura ha exhibido alternativamente naturaleza literaria y naturaleza referencial a lo largo de la serie de novelas publicadas hasta el momento.

Heredia desempeña siempre la función de agente en el nivel semántico más profundo del enunciado. Su tarea es la empresa de descubrir a los responsables de un crimen. La configuración sintáctica de este agente llamado “Heredia” corresponde al tipo literario del *extraño en el mundo*. Heredia es un ser marginal que contempla y juzga el centro desde sus bordes; es un individuo desprovisto de orígenes, ya que fue criado en un orfanato y no conoce a sus progenitores; su existencia diaria corresponde, como él mismo también informa en *Solo en la oscuridad*, a la de un individuo lanzado a un mundo que no lo esperaba ni al cual él quería llegar. Quien mejor ha

resumido la condición de extrañeza de Heredia es el personaje Violeta, una muchacha peruana que aparece en *El color de la piel*. A propósito de un comentario de Heredia, Violeta le responde: “Lo dices como si fueras un marciano que observa todo desde una estrella.”(125). El tipo literario del extraño en el mundo se materializa finalmente en el personaje Heredia, el detective privado que apareció en la primera novela de la serie, *La ciudad está triste*, adornado con una serie de rasgos psicológicos que han sido aludidos en la mayoría de los trabajos escritos sobre el neopolicial de Díaz Eterovic. El comportamiento que asume en los diferentes episodios de la serie lo define como un detective privado (un “metiche”, como a veces se denomina a sí mismo) que envejece y manifiesta el deterioro físico que la edad, el alcoholismo y el tipo de trabajo con que se gana la vida tienen sobre su persona. Es un ser solitario que se siente atraído sentimentalmente por otros seres tan solitarios como él: todas sus amantes han estado marcadas por el mismo sello. Sin embargo, incapaz de establecer vínculos sentimentales definitivos, trata de escapar a su soledad con su afición a la lectura, a la música de Mahler y a los tangos, pero también cuenta con la lealtad de amigos incondicionales: el desaparecido Dagoberto Solís, el diarero Anselmo, el periodista Campbell, y su gato Simenon. Su escepticismo y su nostalgia del pasado son rasgos que afloran continuamente en su conducta, actitudes que se intensifican debido al desprecio que Heredia siente por lo que denomina los tiempos de la modernidad o postmodernidad que le ha correspondido vivir. Pero quizás sus rasgos psicológicos más importantes sean su altruismo y su fe indestructible en la justicia, aun a pesar de estar convencido de que la justicia “anda por otro lado”. La síntesis de su descripción como personaje es indirectamente ofrecida por el personaje Horacio Olivos: “La literatura buena es siempre lo mismo. Un hombre en el límite y una posibilidad de redención a través del amor o de un gesto heroico” (*Los siete hijos de Simenon*, 196). Heredia vive en el límite, pero hasta el momento no ha conseguido redimirse a través del amor, sino de los actos heroicos que realiza en cada relato.

Heredia ha conservado y enriquecido a lo largo de todas las novelas de la serie los rasgos que exhibe en el enunciado de *La ciudad está triste*, tanto en lo que se refiere a su función narrativa como al tipo literario elegido para llevarla a cabo y su correspondiente materialización psicológica. Es a nivel de la enunciación narrativa donde se manifiesta la “construcción conflictiva” de su figura que mencionábamos anteriormente.

La primera referencia de Heredia a su naturaleza de narrador ocurre en *La ciudad está triste* inmediatamente antes de mencionar por primera vez a su amigo Dagoberto Solís, detective que lo ayuda y protege en sus investigaciones. Heredia justifica la introducción de este personaje en el relato como cumplimiento de una norma literaria característica del género policial: “Todos los detectives de novela

<sup>12</sup> En la citada tesis doctoral de Shalisa Collins, se estudia pormenorizadamente esta función del rescate de la memoria colectiva.

tienen un amigo que funciona con los tiras y yo no podía ser la excepción” (20)<sup>13</sup>. El énfasis en la naturaleza eminentemente literaria del narrador se acentúa en *Nadie sabe más que los muertos*, cuando el gato Simenón reprocha a Heredia su demasiado interés por la literatura: “Deberías hacer como ese colega tuyo que inventó un escritor catalán, y quemar de una vez por todas todo tu pasado de libros y nostalgias” (45). Contradictoriamente, sin embargo, el carácter referencial de la figura de Heredia es sugerido en un pasaje de *Nunca enamores a un forastero*, cuando éste reconoce que su investigación “era como el inicio de una historia oculta. De esas que un amigo novelista me había enseñado a conservar en mi interior, atando cada uno de sus hilos y posibilidades” (9). La figura del “amigo novelista” adquirirá a partir de este momento una presencia cada vez más dominante en los relatos de Heredia. Así por ejemplo, cuando Heredia se refiere a la investigación que ha llevado a cabo en *Nadie sabe más que los muertos*, dice: “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. El tipo suele aparecer en los diarios hablando de literatura policial y de mí. A veces tengo ganas de ubicarlo y decirle que se deje de pendejadas. Pero, ¿para qué? Es solo un escritor que trata de ser feliz con las mentiras que cuenta” (100). A partir de esta secuencia, la naturaleza de Heredia adquiere una nueva dimensión; se transforma en el informante del autor de carne y hueso, es decir, en elemento del referente del mundo imaginario y redactor de la primera versión del texto, mientras que el autor de carne y hueso pasa a ocupar el lugar del escritor y narrador implícito del relato.

La distinción de dos narradores en el juego de la ficción, el narrador imaginario llamado Heredia, figura literaria que representa a un elemento del referente (detective real), y el narrador implícito identificado con quien elabora y publica los relatos de Heredia (autor imaginario), se retoma en *Los siete hijos de Simenón*. El lector se entera de que “un escritor que dice ser mi biógrafo, o algo así” (142) ha regalado a Heredia sus tarjetas de presentación, posiblemente en agradecimiento porque Heredia había suministrado al escritor el asunto de *Angeles y solitarios*: “Años atrás le conté un par de historias a un ocioso que conocí en el *City Bar*. Después le añadí varios polvos, dos o tres crímenes imposibles y ganó un concurso que le reportó un buen fajo de billetes. El tipo me sigue pidiendo nuevas historias y por eso acostumbramos a encontrarnos en el bar” (196-197). Como sabe cualquier lector de las novelas de Heredia, *Angeles y solitarios* obtuvo en 1995 el Premio de Novela

<sup>13</sup> En la segunda edición de *La ciudad está triste* (LOM), Díaz Eterovic reemplaza la frase “detective de novela” por “detective privado”, pero para efectos de este trabajo, considero significativa la forma que tiene la frase en la edición de 1987.

otorgado por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura. El desenlace de *Los siete hijos de Simenón* funda definitivamente el diálogo intratextual de un narrador imaginario y un narrador implícito característico de las novelas de Heredia. El personaje ha conseguido detener la construcción de un gasoducto que perjudicaría gravemente el equilibrio ecológico y regresa a uno de sus bares favoritos donde comienza a redactar el párrafo inaugural de *La ciudad está triste*: “Había comenzado a recordar mi historia en medio de una ciudad triste” (293). La importancia que esta imagen posee en la construcción narrativa de las novelas de Heredia se confirma con otra imagen similar que aparece en el discurso de *El hombre que pregunta*: “...en uno de los cajones de mi escritorio –dice Heredia– guardaba los poemas escritos en mi época de estudiante universitario, y el cuaderno con los esbozos de una historia que más tarde entregué al escritor del *City*. Él le añadió algunas anécdotas de su invención, mejoró la ortografía y escribió lo que se llamaba la crónica de una ciudad triste” (101).

Heredia, como figura narrativa que representa imaginariamente a un detective de carne y hueso, toma cuerpo de manera dominante en *El ojo del alma*. Heredia reconoce en su discurso que trató de escribir una novela después de abandonar sus estudios de Leyes durante los primeros años de la dictadura militar, pero, al comprobar que no tenía habilidad para ello se resignó a contar sus historias a un amigo escritor a quien llama el Escriba. El carácter supuestamente real de la figura imaginaria de Heredia es acentuado cuando comienza a relatar al Escriba su historia sentimental con Griselda, a lo cual éste le recuerda que la historia fue escrita por él, y añade: “Lo sé todo sobre ti, Heredia” (185). El juego con la relación entre el discurso imaginario y el referente real es actualizado nuevamente por la narración de Heredia en una escena de *El hombre que pregunta*: “Historias rutinarias que pensaba regalar al amigo escritor con el que solía reunirme en el *City*, y al que sólo le exigiría respetar el anonimato de mi nombre de pila y omitir la dirección exacta de mi oficina, para evitar que sus lectores llegaran a importunarme con sus preguntas sobre las diferencias entre la realidad y la ficción” (12). En otra escena de ese mismo relato, el Escriba acompaña a Heredia a los funerales del crítico literario Ritter, pero advirtiéndole que “disponía de poco tiempo, porque estaba escribiendo una novela acerca de los emigrantes peruanos en Santiago” (19)<sup>14</sup>.

El valor referencial que la figura de Heredia como narrador adquiere después de su caracterización inicial como figura literaria propia de un código narrativo

<sup>14</sup> Efectivamente, la novela publicada por Díaz Eterovic a continuación de *El hombre que pregunta* es *El color de la piel*, que tiene como asunto las vicisitudes de los inmigrantes peruanos en Santiago.

particular –el de la novela negra, cuyos detectives tienden a identificarse con personajes de ficción–, se quiebra bruscamente en la décima novela de la serie, *A la sombra del dinero*, demostrando una vez más la naturaleza conflictiva que exhibe la construcción de Heredia como narrador imaginario de sus aventuras. Si bien en una secuencia un mozo del *City bar* le cuenta que ha sabido por boca del Escriba que existen planes para filmar un serie de televisión con sus aventuras (186), el detective ha sostenido antes una conversación con un individuo a quien Heredia describe como “de mediana estatura, algo macizo y con cierta pereza en sus movimientos. Bordeaba los sesenta años y en sus hombros parecía concentrarse el desgano o los efectos de una tristeza reciente. Vestía pantalones negros y una casaca de gamuza” (29 y ss.). El individuo resulta ser Pepe Carvalho, el detective barcelonés creado por el novelista Manuel Vázquez Montalbán. De esta manera, si la primera escena antes citada insiste en el carácter referencial del narrador, la última ha reinstalado su dimensión exclusivamente literaria.

En síntesis, Ramón Díaz Eterovic ha creado un tipo de novela policial con características de eminente perfil nacional, un neopolicial criollo que al dialogar creativamente con los códigos de la novela canónica y de la novela negra, conserva una coincidencia relativa con los códigos modélicos que le dan origen. A través de la colección de volúmenes publicados hasta la fecha, el autor ha desenvuelto una historia imaginaria que satisface dos propósitos dominantes. En el enunciado narrativo pretende representar, en un primer momento, la aparición de delitos cometidos en Chile como consecuencia de los últimos años de su desarrollo político y, más tarde, las alteradas circunstancias sociales y culturales provocadas por los nuevos modelos económicos impuestos sobre ella, y a nivel de la enunciación narrativa denuncia las contradicciones del sistema que al amparar y favorecer la presencia de tales delitos ha perdido completamente su credibilidad. Sin embargo, la estrecha dependencia que tales propósitos suponen entre la imagen literaria de la realidad y el referente histórico representado por ella ha producido significativos cambios en la construcción de los relatos a medida que la serie de novelas se ha ido publicando. Tales cambios no solo afectan principalmente a la función asignada a los relatos, sino que también se manifiestan en el juego dialéctico entre el discurso de la ficción y el asunto que lo origina, y en la construcción de la figura de Heredia en cuanto relator de sus propias experiencias. Pero en el fondo, todos estos cambios no hacen sino reafirmar el valor que tienen las novelas de Heredia no solo como arquitectura narrativa sino también como testimonio documental, cercano a una época crítica de la historia nacional y comprometido con sus cambios y altibajos.

## RESUMEN / ABSTRACT

El novelista chileno Ramón Díaz Eterovic ha creado una serie de novelas policiales que tiene como protagonista al detective privado Heredia. La estructura narrativa de las novelas de Heredia proviene de la conjunción de dos géneros tradicionales: la novela policial canónica de cuarto cerrado y el *hard-boiled* americano, pero RDE ha modificado los códigos narrativos de cada uno de estos géneros para crear una tercera alternativa, que denominamos el neopolicial criollo. En el presente artículo se estudian las transformaciones narrativas que dan origen al neopolicial criollo, la relación que existe entre la ficción y la realidad histórica que esta ficción representa y la especial configuración literaria de la figura de Heredia que resulta como consecuencia de la relación anterior.

PALABRAS CLAVE: Ramón Díaz Eterovic, novelas de Heredia, novela policial, *hard-boiled*, neopolicial criollo.

## RAMON DIAZ ETEROVIC'S "NEOPOLICIAL CRIOLLO"

*The Chilean novelist Ramón Díaz Eterovic has created a series of detective novels centering around the character of private eye Heredia. The literary structure of these novels draws in equal measure from two opposed variations of the detective genre: the European and the Anglo-American canonical detective novel and the American hard-boiled detective novel of the 1930's. But Díaz Eterovic has transformed their narrative codes in order to produce a third alternative, which I call the "neopolicial criollo." In this paper, I study how those transformations take place in the novels centering around Heredia, the correlation between fiction and historical reality, and the particular literary construction of the character "Heredia" resulting from that correlation.*

KEY WORDS: Ramón Díaz Eterovic, detective Heredia's novels, detective novel, hard-boiled, new creole detective novel.