

Sobre cuartos cerrados y barrios populares: Un estudio del espacio en el relato detectivesco desde el cuento clásico hasta el neo-policial hispanoamericano de Ramón Díaz Eterovic

Shalisa M. Collins

St. Norbert College

La noción e interpretación del espacio literario¹ por parte de tanto autores como teóricos han ido transformándose a lo largo del tiempo y en cada época literaria. Esto es evidente en particular en la manera en que el relato ficticio se ha ocupado de enmarcar y representarlo en sus variantes y subgéneros narrativos. María Teresa Zubiaurre señala, por ejemplo, que 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). En la teoría literaria contemporánea, el espacio literario del relato ficticio se entiende como 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 espacio es 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).

Una vez considerado una categoría estable y concreta, el espacio ficticio se vuelve un concepto a la vez problemático y dinámico a partir de la modernidad. Hasta finales del período moderno los teóricos no ven el espacio literario como creador de significados sino como marco de referencia, el escenario de los hechos narrativos

¹ 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.

(Álvarez Méndez 36). A partir del período contemporáneo la función del espacio llega 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.² 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 psicológico, 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.

Esta evolución que se observa en el espacio literario en general es al mismo tiempo ilustrativo de un proceso de revaloración del espacio que ha ocurrido en la novela policial contemporáneo en Hispanoamérica, en particular en la novela neo-policial. Un análisis detenido de las novelas neo-policiales, una variante popular de la novela negra practicada en Hispanoamérica en las décadas de los '80 y '90, demuestra un dramático reordenamiento de los elementos discursivos 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. En este trabajo voy a discutir la evolución del espacio literario en el género policial desde sus comienzos con el relato canónico hasta su desarrollo en el neo-policial. En particular mostraré cómo el elemento espacial, poco elaborado en el relato clásico, llega a figurar en el primer plano discursivo en la novela neo-policial y se utiliza para comunicar ideas abstractas. Acudiré principalmente a las novelas del escritor chileno Ramón Díaz Eterovic para ilustrar este punto.

Salvo en escasas excepciones, los cultores de la novela canónica prescinden de desarrollar los espacios ficticios más allá del cuarto cerrado. Normalmente el narrador se limita a describir lo indispensable para establecer los parámetros básicos del escenario, como observamos 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

² 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.

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, como en este ya clásico ejemplo de Poe: “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 [...]” (“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 G.K. 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 respeto 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). No obstante su “economía,” sabe utilizar las posibilidades de ciertos símbolos atmosféricos—el espejo, las ventanas, las puertas—primero explorados por Chesterton, con mucha efectividad 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, Philip 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 neo-policial 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 neo-policial 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 neo-policial. 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 neo-policial 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 neo-policial 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)³

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 neo-policia l 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

³ 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)

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). Por ejemplo, el lector acepta que el Santiago de las novelas de Díaz Eterovic, que inicia su serie de novelas detectivescas durante el régimen militar, es una representación fiel de la ciudad misma del Chile postpinochetista. 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 ambientales⁴ 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).

Porque en la novela negra generalmente faltan hilos narrativos que se desarrollan paralelamente con la investigación del detective, información histórica que escapa al saber del detective y que, entre otras funciones, contribuye a la configuración de un ambiente realista 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

⁴ A los motivos ambientales Roland Barthes también los llama *informaciones* y sirven para crear una imagen auténtica del referente.

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 discutidos anteriormente, cabría señalar brevemente la importancia del espacio en algunos textos de algunos destacados practicantes del neo-policial, Paco Ignacio Taibo II, Leonardo Padura y Roberto 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, Leonardo Padura perfila paisajes cubanos que despiertan la nostalgia en la memoria del teniente Mario 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 en los cuales 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.⁵ Los textos marcan este momento como un suceso que

⁵ 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

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 en su tetralogía “Las Cuatro Estaciones,” 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 en los cuales 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

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).

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 ficcionaliza casos empíricamente identificables de la actualidad chilena, 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 permiten 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 neo-policial 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.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002. Impreso.
- Ampuero, Roberto. *El alemán de Atacama*. Santiago de Chile: Planeta, 2001. Impreso.
- . *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* 3a ed. Santiago de Chile: Planeta, 2001. Impreso.
- Arenas Cruz, Elena. “Borges y la literatura policial.” *Castilla* 17 (1992): 7-20. Impreso.
- Azancot, Leopoldo. “Dashiehl Hammett y la fundación de la novela negra.” *Nueva Estafeta* 6 (1979): 48-53. Impreso.
- Christie, Agatha. *Death on the Nile*. New York: Bantam Books, 1971. Impreso.
- Conan Doyle, Arthur. “A Case of Identity.” Free Public Domain Books from the Classic Literature Library, 1. Web. 27 July 2011.
- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Boston: Houghton Mifflin, 1950. Impreso.
- . *The Big Sleep*. Nueva York: Vintage Books, 1988. Impreso.
- Díaz Eterovic, Ramón. *La ciudad está triste*. 2ª ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000. Impreso.

- . "La novela policial en el cambio de siglo." 53 FERIA Internacional del Libro de Frankfurt. Frankfurt, Alemania. 2001. Debate.
- . *Solo en la oscuridad*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1992. Impreso.
- Epple, Juan Armando. "Leonardo Padura Fuentes." *Hispanamérica: Revista de Literatura* 71 (1995): 49-66. Impreso.
- Gillespie, Robert. "Detections: Borges and Father Brown." *Novel: A Forum on Fiction* 7 (1974): 220-30. Impreso.
- Hammett, Dashiell. *Red Harvest*. New York: First Vintage Crime, 1992. Impreso.
- Jameson, Fredric. "On Raymond Chandler." *The Southern Review* 6 (1970): 624-50. Impreso.
- Nichols, William J. "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 197-231. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.
- Poe, Edgar Allen. "Murders on the Rue Morgue." In *The Gold-Bug and Other Tales*. New York: Dover, 1991. Impreso.
- Prada Oropeza, Renato. *Literatura y realidad*. Xalapa y Puebla, México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.
- Rey, Elisa. *Los espacios de la literatura*. Buenos Aires: Academia del Sur, 2001. Impreso.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate*. México D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1976. Impreso.
- 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. Impreso.
- Villanueva, Darío. *Theory of Literary Realism*. Trad. Minai I. Spariosu y Santiago García-Castañón. Nueva York: State U of New York P, 1997. Impreso.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.