

# NOTAS SOBRE LA NOVELA NEGRA CHILENA: SINTOMÁTICA DE UNA CRISIS LITERARIA A TRAVÉS DE DOS AUTORES REPRESENTATIVOS

NOTES ON THE CHILEAN HARD BOILED DETECTIVE NOVEL:  
SYMPTOMS OF A LITERARY CRISIS IN TWO REPRESENTATIVE  
AUTHORS

HORACIO GABRIEL SIMUNOVIC DÍAZ\*

## RESUMEN

La literatura chilena de las últimas dos décadas tiene la marca de un fenómeno: la novela negra ha penetrado el mundo editorial como nunca antes lo hizo ningún subgénero policial. Muchos de los últimos escritores han coqueteado con las estructuras y temas de la novela policial, han reconocido el poder de este tipo de narrativa y la utilidad de sus herramientas. Algunos de ellos se han convertido en escritores policiales habituales; pero, ninguno de ellos ha alcanzado el nivel literario para dar al género el estatus estético logrado en otras épocas y latitudes.

*Palabras clave:* Literatura chilena, novela negra, policial, estética, ingenuidad estética.

## ABSTRACT

Chilean literature of the last two decades has the sign of a phenomenon. *Hard boiled detective fiction* has penetrated the editorial world as never before. Many of the latest writers have been flirting with the structures and themes of detective stories, they have recognized the power of this kind of narrative and the usefulness of its tools. Some of them have become habitual detective writers; but none of them has yet attained a sufficient literary quality to give the genre the aesthetic status it has achieved in other periods and latitudes.

*Keywords:* Chilean literature, hard boiled, crime fiction, aesthetics, aesthetic naivety.

*Recibido:* 03.03.2008. *Aprobado:* 12.11.2008.

\* Profesor de Lingüística y Literatura. Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción). E-mail: hsimunovic@udec.cl

SI SE toma en consideración la narrativa de las últimas décadas, se hace evidente el intento de los autores chilenos por encontrar paradigmas a través de los cuales realizar su labor productiva, pero también es notoria la relatividad estética de los resultados de esa búsqueda. Desde el punto de vista histórico, los esfuerzos de dichos autores se encuentran por demás justificados; sin embargo, no corresponde a la crítica hacer excesiva defensa de esta bondad histórica.

Estas páginas están destinadas a mostrar una perspectiva sintética del fenómeno socioliterario mencionado; en particular, la que encuentra expresión a través del formato policial negro en las letras chilenas de las últimas dos décadas y media, a través de dos de los autores más representativos. No se trata de hacer una comprobación exhaustiva de lo planteado, objetivo que excede los propósitos y dimensiones del trabajo presente, sino de dar una idea general y crítica del fenómeno de la novela negra desarrollada en Chile desde las postrimerías de la dictadura hasta nuestros días y que ha tenido una considerable acogida en el público lector.

Dicho formato narrativo, el policial, cualquiera sea su subtipo, tiene una tradición más o menos irregular dentro de la literatura chilena y sólo recientemente adquiere una presencia autoasumida dentro de la escena literaria nacional. El descrédito que ha oscurecido el ejercicio de los géneros populares en Chile y el mundo ha provocado que los autores escondieran habitualmente su identidad detrás de seudónimos y que la producción del género nunca fuera desarrollada de manera innovadora y arriesgada, sino siempre de forma epigonal y estéticamente limitada. La reciente etapa de experimentación en el género rescata para la vida pública al formato policial, pero la deuda estética persiste.

## I. LIMITACIÓN Y DEUDA ESTÉTICA (LA LECTURA)

Para no dejar sin explicar las nociones de “limitación estética” y “deuda estética”, partiremos por afirmar que lo que una novela genera como producto estético en sus lectores continúa su efecto hacia experiencias de más larga y amplia repercusión. Esto es, su efecto se extiende por sectores o, si se quiere, niveles e interniveles de cultura que involucran a grupos sociales más o menos amplios y complejos. Lo que sucede con el llamado neopolicial chileno<sup>1</sup>, durante este período, es que tiende a mostrar una composición esquemática e impostada, una sumisión declarada al formato convencional y a los clichés de la enunciación policial, los que ya forman parte del *imaginario lector colectivo* o del *sentido común* de los lectores más o menos

<sup>1</sup> La novela chilena que en los últimos veinte y tantos años ha ocupado un lugar de exposición pública y cultural, además de publicidad y presencia en el escenario de los intereses académicos.

acostumbrados al género. Sin embargo, lo que cierto lector crítico<sup>2</sup> pediría como proyecto estético de la obra: exploración de los límites genéricos, contextualización y adaptación atractiva a la cultura y realidad social chilena o, en general, *saliencia*<sup>3</sup> estética de alguna naturaleza; no se producen. A pesar de la incorporación de *tipos humanos* reconocibles, en una mezcla de diseño estereotípico de los personajes con una construcción neocostumbrista (este componente es notorio sobre todo en los personajes secundarios), las obras no logran recontextualizar el relato criminal de forma *verosímil*.

La deuda estética remite a un lector crítico (no “el” lector crítico) que tiene entre sus expectativas insatisfechas la lectura renovadora del “objeto conocido” como proyección anticipatoria y cooperativa de la actividad lectora. El punto de inflexión de la concurrencia de *saberes lectionarrativos* genera, como efecto lector, la inyección de expectativas más o menos exigentes sobre lo *comprendido* en el texto.

## II. ESCENARIO INTERNACIONAL

El *rebrote* del formato policial en la escena mundial y en la panorámica literaria latinoamericana cuenta con muchos cultores a nivel productivo, además de innumerables lectores. El interés por la literatura policial emana, en parte, de su persistencia como fenómeno literario mundial, pero también de la influencia ejercida por el culto que algunos destacados autores latinoamericanos han mantenido respecto del policial: Borges, Sábato, Vargas Llosa, Soriano, Piglia, Giardinelli, Saer, etc. También existen en la escena literaria latinoamericana y española actual varios nombres que sobresalen, la mayor parte de ellos dedicados exclusivamente al género: Paco Ignacio Taibo II, Leonardo Padura, Rubem Fonseca, Santiago Roncagliolo, Jun Sasturain, Manuel Vásquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Martín, etc.

Al fenómeno editorial ha seguido la imaginable oleada de encuentros de escritores, seminarios, cursos, festivales, etc. La novela negra adquiere, de pronto, una circulación editorial de encuadernación lujosa y de tiraje masivo. En Chile aparecen escritores que se relacionan con ella mostrando diversos grados de afiliación. Algunos como mero referente lateral o metafórico, otros como formato central y filiación esquemática. Se pueden citar como nombres destacados de este acercamiento chileno al género negro el de Jesús Sepúlveda, Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero, Jaime Collyer, Gregory Cohen, Claudio Jaque, Alejandra Rojas, Jorge Calvo y la lista seguiría

<sup>2</sup> Se desprende de esta opinión la apuesta por un lector crítico cuya existencia justifica el ejercicio somero de estudio que pretende ser este escrito.

<sup>3</sup> Usamos la noción de *saliencia* en el sentido usado sobre todo por la lingüística cognitiva, en tanto forma o elemento que destaca en un fondo o contexto.

ampliamente; sin embargo, este documento se centra en dos de los autores que con mayor decisión se han dedicado al género policial negro: Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero.

Los propósitos de este escrito no pasan por enjuiciar las condiciones del fenómeno de la novela negra actual en el contexto universal, sino por ofrecer una mirada a un objeto sociodiscursivo complejo de circulación nacional, mediante la crítica de sus dos principales representantes.

### III. EL GÉNERO

3.1. La literatura policial es una de las fórmulas narrativas más ligadas, temática y discursivamente, a la historia de la humanidad y ofrece la posibilidad de ser estudiada desde múltiples perspectivas. Su articulación como fenómeno cultural y discursivo manifiesto le da una visibilidad incontrarrestable y al lector, sea de la naturaleza que fuere, no le queda más que reconocer su presencia editorial y a veces pronunciarse socialmente respecto al asunto. Partimos de un escenario más o menos conocido para quienes tienen referencia de este (macro) género, en vez de cuestionarlo. En las siguientes líneas haremos la reseña convencional de su genealogía.

A pesar de que suele haber acuerdo en que el inventor del género es Edgar Allan Poe –con relatos como “Los crímenes de la calle Morgue” o “La carta robada”–, podemos descubrir, como piensa el argentino Juan Jacobo Bajarlía, ciertos elementos que resultan característicos de todo relato policial en narraciones tan antiguas como el libro de Daniel (XIV, 1-21) o Heródoto (Los nueve libros de la historia, 2, CXXXI) o en el *Edipo Rey* de Sófocles (Bajarlía 1964:13). De forma más actual, el género policial ha mostrado una tendencia a la diversidad que ha devenido en múltiples manifestaciones de diferente organización dentro de lo que en términos generales sigue concibiéndose como propio del género. Dentro de esta diversidad cabe mencionar como las principales variedades aquella que los críticos han llamado *novela enigma* y la denominada *novela negra*. Distinción, ya, clásica y archiconocida que sigue constituyendo el patrón general en el que se organizan las demás disquisiciones subgenéricas. Lo anterior puede sugerir una reducción clasificatoria, pero el objetivo de esta mención es puramente ilustrativo.

La primera tiene como primer exponente reconocido al ya mencionado Edgar Allan Poe y una nutrida tradición posterior con nombres tan conocidos como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Chesterton, entre otros. Se trata de un relato que organiza el material narrativo de tal forma que el *enigma* de un crimen involucra a investigador y lector en una misma pesquisa, con herramientas similares, aunque con resultados diferentes. El investigador de la novela enigma maneja la información de una manera que aparece a los

ojos del lector a través del filtro narrativo: la instancia del narrador, misma que organiza la distribución de la información a la que el lector tiene derecho, es la que nos informa de los progresos de la investigación por parte del detective. Este mecanismo de develación y escamoteo de la información hace que el lector ponga a prueba sus capacidades intelectuales e intente resolver el crimen como parte de su proyecto cognitivo de lectura.

La novela enigma es un formato de narrativa que busca el divertimento intelectual del lector basado en mecanismos racionales de anticipación y cuyo atractivo está en la abierta competencia por resolver el crimen. Es un tipo de novela que engancha al lector a través del desafío lógico y la anticipación. Se centra en las habilidades intelectuales, las mismas que apasionadamente ha enarbolado la modernidad como la condición esencial del ser humano. La racionalidad científica es llevada en la *novela enigma* al plano de lo literario de una forma más cercana a la práctica propiamente experimental que la que podemos verificar en el naturalismo. Esta vez, la novela obliga al lector a ser el contrapunto de una investigación cuyo ritmo siempre se le escapa por poco y cuya conclusión es siempre el reconocimiento de la superioridad intelectual del detective.

La modernidad posiciona a la razón en su centro, pero en la práctica, vivimos en una permanente incertidumbre y sentimos de alguna manera que las causas siempre se nos escapan. Vemos los acontecimientos y, a lo sumo, presentimos las causas; pero jamás conocemos si son las *verdaderas*, como tampoco accedemos al conocimiento de quienes estuvieron *realmente* involucrados. De alguna manera, se cumple la tesis de Bertold Brecht sobre la novela policial: “Fijar la causalidad de las acciones es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policíaca” (Link, 2003, 47). Experimentar el orden momentáneo del mundo como resultado de una reordenación definitiva, la de la resolución del enigma y la consecuente marginación (cuando no eliminación) del culpable.

3.2. La *novela negra* conserva elementos de la novela policial clásica, pero las predominancias son distintas. Ya no será la intelección del detective o del lector la que ocupe, como mecanismo intelectual, la función organizadora principal, sino que el interés se traslada a la acción y la velocidad. El realismo del mundo narrado aumenta en medida proporcional al abandono del juego lógico de las causas y los efectos. En todo caso se trata, como podrá suponerse, de un *efecto realista*, como ha sido siempre todo realismo estético. Las acciones tienen, ahora, resortes más ambiguos y éstos no se develan al final de la novela sino a través de todo el relato. Ya no importan las causas sino los efectos. No importa por qué un personaje pudo hacer lo que hizo, sino qué cosas suceden luego de que lo hizo. Esto no quiere decir que a veces las causas no sean enunciadas, sino que éstas siempre tienen la forma de

una manifestación exterior de algo más profundo, atávico e inexplicable. El interés por el dinero y la conducta compulsiva que muestran muchos de los personajes de las novelas negras no puede tomarse como un dato irrefutable o simple, a pesar de la aparente banalidad de las motivaciones psicológicas y la cuidada brutalidad de los perfiles. La novela negra es más una novela criminal que una novela policial, pero no por la admiración que puede sentir el lector por las capacidades intelectuales o la frialdad del criminal, sino porque el crimen es el componente esencial del mundo de la novela negra a tal punto que su sombra siempre sobrevive al mundo narrado en la novela, aun en el supuesto trágico de una mortandad total (o casi total) de los personajes como en *Cosecha roja* de Dashiell Hammett (1994).

Ernst Mandel afirma que la novela negra nace en el seno de una sociedad que se ve afectada por la tendencia al crimen organizado y que éste fue un mal augurio para la novela policial de salón. Mandel destaca "... la conciencia masiva respecto de la naturaleza de las actividades criminales se había aparejado con la violencia tipo 'día de San Valentín' lo suficientemente a tiempo como para hacer que los asesinos de salón se vieran cada vez más atípicos, si no es que improbables..." (Mandel en Link, 2003, 71).

Las revistas sensacionalistas y los *pulps* tuvieron un auge simultáneo a la proliferación del crimen organizado y fueron a su vez expresión de esa conciencia masiva respecto del mismo. El prototipo de revista que difundió por primera vez esta clase de narrativa fue *Black Mask*, fundada por dos desconocidos intelectuales norteamericanos H.L. Mencken y George Jean Nathan, quienes intentaron reunir fondos para financiar una revista más refinada llamada *Smart Set*. Algunos de los que colaboraron para dicha revista se harían después famosos, como Erle Stanley Garner y Dashiell Hammett. Para el mismo Raymond Chandler, el inicio de la novela negra está en Dashiell Hammett en los años 30 (Chandler, 1980) y no en el período de posguerra francesa -años '40 y '50- con la serie de *thrillers* criminales de la *série noire* de Marcel Duhamel, como piensan otros estudiosos de la narrativa policial.

Si concordamos con estos autores, la novela negra nace en una época convulsionada social, política y económicamente. El detective rudo y amoral se vuelve el único héroe verosímil para la narrativa policial del momento y esta transformación será de largo alcance puesto que si las novelas policíacas clásicas todavía cuentan con lectores y un lugar ganado en la tradición literaria, no es pensable, en cambio, que dicha forma de hacer policial tenga muchas posibilidades de reaparecer ni aun transformada. Al contrario, parece que la novela negra y sus secuelas estilísticas han acaparado la recepción policíaca de forma perdurable. En este artículo probaremos indagar la manera en que se ha manifestado, reformulada, en la escena literaria chilena de las últimas décadas.

## IV. LOS AUTORES

4.1. Ramón Díaz Eterovic, puntarenense de origen pero habitante capitalino, lleva ya dos décadas dedicado al género negro. Su primera novela, *La ciudad está triste*, publicada en Santiago de Chile en 1987 por Editorial Sinfronteras y últimamente reeditada por Lom en el año 2000, abre la serie protagonizada por el detective Heredia. Heredia a secas, sin un nombre que lo anteceda. Este detective deambula por las calles del casco viejo de Santiago y dibuja una geografía urbana reconocible para el lector chileno, sin que éste tenga que necesitar demasiada información para imaginar los ambientes y el carácter de los mismos. El detective vive y trabaja en un departamento-oficina que cumple ambos propósitos y desde allí organiza su investigación de los casos. Por único compañero tiene a un gato perezoso llamado Simenon, tal como el famoso escritor policial belga.

Heredia se deja atrapar por los casos que lo comprometen ética o sentimentalmente. La motivación económica es puramente formal y son los casos que prometen una odisea moral los que lo seducen al punto de olvidar muchas veces todo interés en el dinero. El detective es un lector habitual, un alcohólico nostálgico y romántico muy tendiente a las frases rebuscadas, las que lo proyectan como una especie de personaje de sí mismo, o sea, se trata de alguien (personaje) que se caracteriza estructuralmente por ser sobrecoherente consigo mismo en tanto construcción actancial. Se da en él una especie de vicio configurativo análogo al tema tan querido por la izquierda setentera de la *consecuencia política* (la mentada conciencia de clase), sólo que en el caso de Heredia esto se da a nivel de sí mismo como personaje literario, o sea, a nivel de la construcción y por lo tanto por fuera de la diégesis. A nivel diegético esto se expresa como una personalidad nostálgica de su propia juventud idealista y el desencanto es un verdadero lema que recorre todas las escenas con carácter obsesivo, explícito y casi publicitario.

Esta configuración del detective nos muestra, en parte, la tonalidad, el *ethos* de la voz enunciativa de las novelas. Podemos extrapolar lo que vemos en la construcción del personaje y las historias hacia la concepción estética del autor que nos resulta, así, ingenua y panfletaria; edificada desde una concepción explicativa de la narración y del arte, por no pensar en un abierto mecanismo comercial: de captación de un público ávido por consumir historias policiales en un formato de reivindicación política en un país marcado por la impunidad y el anonimato de los ofendidos. Quizá como una forma de participar de la *pequeña venganza*, el pequeño acto de justicia particular que lleva a cabo el detective en nombre de los oprimidos del país y del mundo, o al menos todos los que se conciben como tales, lo reconozcan o no.



R. Díaz Eterovic

La forma en que se desarrollan las historias en las novelas de Díaz Eterovic es similar a cualquier novela negra: capítulos cortos, preferencia por la acción y los diálogos (que a su vez se conciben como acción, como elementos tensionantes de la acción y los personajes) tomados del imaginario social, éstos se acomodan a la historia de manera que la investigación *olfativa* del detective se perfila entre bares, hipódromos y los laberintos del crimen institucionalizado. En Díaz Eterovic son los poderes fácticos heredados de la dictadura y persistentes en la endeble democracia los que ocupan el polo negativo y misterioso de la axiología. Misterioso porque los mecanismos y motivaciones del crimen resultan voluntariamente oscurecidos en las redes de la corrupción y accedemos a los hechos, como accede el detective, sin los datos de la causa y el culpable; aunque por la insistente programación novelística del autor, podemos presuponer que todo viene desde sectores del poder y sólo falta saber de cuál exactamente y en qué condiciones.

... ¿Pero quién libra del horror a los que ven y no cierran los ojos con indiferencia? ¿Quién los libra del miedo? ¿Del desencanto adherido a los días? No tengo respuestas. Miro hacia atrás, al pasado y me veo partido en dos, inconcluso... (Díaz Eterovic, 1993: 21).

Junto con estructurarse como novela negra en todo lo que de esquemático tiene tal denominación, las obras de Díaz Eterovic se encargan de ir definiendo una estética del desencanto ostentosa y estereotípica, empecinada en mostrarse como elemento diferenciador del personaje y matiz estético determinante de la novelística del autor. La cita pertenece a la novela *Nadie sabe más que los muertos*. El mismo ánimo se puede ver a través de todas las obras del autor.

... Durante un rato deambulé entre la gente y después, cansado, busqué un refugio en un escaño. Mi cansancio no era producto de la caminata, sino que de algo más profundo, relacionado con el reciente enfrentamiento en el bar y la constatación de que a pesar de mis sentimientos, la vida imponía el uso de códigos violentos para sobrevivir. Debía hacer el trabajo sucio, sudar la gota gorda o atisbar en la oscuridad. Y no me quejaba, porque era el oficio que me permitía pagar mis vicios y mi pan... (Díaz Eterovic, 2003a: 15).

En este fragmento de la novela *El color de la piel*, publicada diez años más tarde que la anterior, se mantiene el mismo espíritu quejumbroso del protagonista; a pesar de que dice no quejarse y de referirse en términos tan ramplones como estereotipados a los gajes de su oficio. Se trata de un personaje que siente compasión por sí mismo, aunque mezcle las quejas con atisbos de estoicismo, como el que canta para no sentir miedo al cruzar un túnel. Resulta “mentiroso” o inverosímil, entonces, por parte del narrador-



protagonista la expresión “*y no me quejaba*” como también su dicho “*sudar la gota gorda*”; sobre todo si el lector es testigo de sus hábitos de alcohólico que mientras trabaja se va de juerga, juega a los caballos o se desliza semidormido por la ciudad intentando eliminar los efectos de la resaca. Evidentemente, no se trata de enjuiciar la calidad moral del personaje, sino la honestidad (entiéndase verosimilitud) de la imagen que ofrece de sí mismo y lo tendencioso de su discurso.

Pensamos que la obra de Díaz Eterovic, como la de otros autores nacionales, tiene el valor de rescatar el género negro del olvido relativo en que se mantenía en el contexto de las letras chilenas, pero la deuda estética que mantiene junto a toda su generación de escritores, no sólo los policiales, está lejos de ser saldada de esta forma. Antes me he referido a lo que entiendo por “deuda estética”.

4.2. El otro autor es Roberto Ampuero, nacido en Valparaíso en 1953, ingresa a la escena literaria nacional con la publicación en 1993 de su primera novela, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* El detective de Ampuero es un cubano rechoncho y sibarita llamado Cayetano Brulé. El éxito de recepción obtenido por esta novela se prueba en las ocho ediciones que lleva en nuestro país.

Las novelas protagonizadas por Brulé se enmarcan en la organización de la novela negra y siguen patrones similares, en lo general, a los seguidos por las obras de Díaz Eterovic; sin embargo, los estilos de ambas sagas son distintos. Si en las novelas de Díaz Eterovic se impregnaban las obras de sentimentalismo y nostalgia desencantada; en las novelas de Ampuero, los sentimientos sólo tienen un lugar descriptivo. La narración se da ahora en tercera persona (no en primera como las del autor puntarenense) y la frialdad narrativa contrasta con el pintoresquismo colorido del personaje central.

La primera novela del autor narra la historia del asesinato de un joven empresario viñamarino que vivió en Alemania y en Cuba antes de instalarse en su ciudad natal con una pizzería. Sabemos que los espacios sociogeográficos mencionados son al mismo tiempo los referentes culturales y existenciales del autor. Se puede pensar en una analogía o en una proyección de la evolución política del autor en la forma de presentar estos espacios en relación a las tramas de los mundos novelescos. El autor describe un progresivo proceso de desvinculación de los ideales socialistas que lo llevaron al exilio alemán y cubano y la expresión de dicho desapego se articula en la axiología de las obras de forma que los espacios alemán oriental y cubano son vistos críticamente y ya lejos de toda idealización. Las novelas escenifican este proceso existencial del autor de tal forma que los que fueron espacios de exilio socialista para el autor histórico, resultan espacios turísticos de la decadencia del socialismo mundial, en el *mundo narrado* de sus novelas. De alguna manera, se entrevé el interés por el descrédito de dichos modelos de sociedad a través de la espectacularización de sus despojos.



R. Ampuero

En las novelas de Ampuero hay un marcado tránsito por la superficie de la realidad, como si entrar en otras dimensiones estuviera vedado de antemano a los personajes y al lector, quienes deben conformarse con la exterioridad de los hechos. Sin embargo, esta realidad aparente resulta ser la única realidad cuando las novelas terminan sin haber ofrecido, como experiencia lectora de esos hechos, más que concatenaciones lógicas de sucesos anodinos cuyo único interés resulta ser el que promete al lector el completar la finitud del texto. Cerrar el texto como experiencia de lectura, terminar de leerlo para poder dar el texto por leído, resulta el único motor de búsqueda. Esto no quiere decir que no haya pasaje alguno de los textos que pudiera despertar interés, sino que el resultado final de la lectura es de escaso valor existencial o estético.

Si asumimos que la literatura ha de provocar alguna especie de emoción, no encuentro en estas obras más que un interés intelectual por enterarme del texto: por cumplir con la tarea de terminar su lectura. El lenguaje es llano y la historia perfectamente comprensible; pero el misterio policial resulta mínimo y no existe un manejo de los mecanismos de suspenso de forma tal que el lector sienta el vértigo de la investigación o el placer hiperreal de la velocidad y la violencia, que hemos considerado antes como los resortes de este tipo de lectura, justamente vista como expectativa de género. El narrador en tercera persona resulta desabrido y el detective, a lo sumo, simpático. No está ya presente el patetismo de Díaz Eterovic, pero la deuda estética que reclama este artículo para las últimas generaciones narrativas persiste también en Ampuero. Su éxito de ventas es innegable, pero debemos pensar también que una crisis literaria no es sólo una crisis de los escritores, sino de los lectores, los medios de difusión, el mercado entero de la literatura en una época determinada. Las causales sin duda son múltiples; pero como no se trata de buscar causas en el sentido de justificaciones, nos queda la idea de que la narrativa tendrá que sacudirse esta modorra de alguna forma, aunque no veamos realmente cuál pueda ser. Confiamos en la capacidad que tiene la *voz* para reaparecer de manera renovadora: para decir lo mismo de forma inaugural.

Paso a mencionar un punto que resulta relevante para explicar la disconformidad con la estética desarrollada en la novelística de Ampuero que, con altibajos, mantiene un estilo a través de toda su obra. El nivel retórico de los textos nos parece un elemento digno de análisis y mención, en este sentido. La forma de contar los eventos resulta pobre, ininteresante, a la hora de realizar la lectura y actualizar la *comprensión* de la obra en el marco comunicativo que articula. La pobreza de estilo recorre los textos sin encontrar puntos de compensación ni en la construcción de la historia, ni en el experimento formal, ni en la alusividad a tradición alguna; por nombrar algunos recursos destacables en la estética de una novela. El siguiente fragmento puede servir de ilustración al estilo narrativo del autor:

... Samuel Léniz no llegó jamás a la cita con Cayetano Brulé.

Había muerto en su automóvil. El Volkswagen escarabajo del año 1976 se había desbarrancado en la carretera 68, a sólo tres kilómetros de Valparaíso, y luego incendiado.

El detective arribó al lugar del accidente pasadas las tres de la tarde. Suzuki había escuchado la noticia por radio y había corrido al restaurante del Bote Salvavidas, donde su jefe aguardaba a Léniz para el almuerzo convenido.

El cuerpo del accidentado yacía a medio camino entre el borde de la carretera y el Volkswagen, sobre la tierra árida, entre unos litros secos, cubierto con una frazada chica, que dejaba al descubierto sus pies descalzos. Como en las películas, pensó Brulé mientras encendía un cigarrillo y le ofrecía otro a un teniente de Carabineros.

—El escarabajo lo lanzó a través de la ventanilla, o si no habría terminado calcinado —opinó el oficial protegiendo la llama que le ofrecía Brulé para encender el Lucky Strike—. No le sirvió de nada —añadió encogiéndose de hombros (Ampuero, 2001, 54 y 55).

La narración es escueta, pero sin el desenfado de los narradores norteamericanos del género, ni la gracia y humorismo de Vásquez Montalbán (por nombrar un destacado ejemplo de ejercicio de la novela policial en lengua castellana). Los hechos relatados se vuelven aburridos, acumulativos, meramente justificatorios de la estructura general de la fábula. El accidente, en tanto suceso, asoma como un elemento de tensión, pero como el personaje apenas sí había sido nombrado con anterioridad, el *muerto* resulta más o menos indiferente al lector. Más aún tomando en cuenta la forma desaprehensiva e indirecta de presentación del hecho. “Había muerto en su automóvil...”. El hecho resulta anodino, menor, en el contexto de una historia en que ni siquiera la muerte central, la de Cristián Kustermann, tiene, quizá, el interés necesario para la *historia*.

Finalmente, esta novela parece trasladar (o al menos hace compartir) el interés por la identidad del asesino hacia el desciframiento de la “misteriosa” personalidad del personaje asesinado. Por tramos, ese interés lector parece lograrse mediante dosificaciones crecientes de información que generan expectativas nuevas y variadas. Como ocurre con las secuencias desarrolladas en el capítulo II de la novela en que Cayetano Brulé ha viajado a Alemania a rastrear la vida que Cristián Kustermann llevó en ese país antes de volver a Chile y dedicarse a la administración de un restaurante. Brulé confía en que las claves para resolver el caso se encuentran en alguna parte de Alemania y logra el financiamiento de la pesquisa por parte del contratante, el padre de Cristián.

La *historia* modifica su referente espacial y nos transporta a otro país en otro continente, con un repertorio de personajes nuevo y la promesa reiterada del hallazgo de claves decisivas, por parte del narrador. Esto hace

que la historia, sin perder su linealidad temporal, adquiriera una velocidad distinta y un marco referencial diferente. De tal forma que, como en la segunda novela de Díaz Eterovic *Solo en la oscuridad*, el cambio de espacialidad produce un efecto de *velocidad* en la *historia* que se traduce en la captación del interés por parte del lector y en el aumento de la tensión narrativa. Estas secuencias, temporalmente sucedentes, adquieren un *plus* tensional que las vuelve un resorte narrativo necesario para dotar de dinamismo a la *fábula*. El emplazamiento de la historia en diferentes locaciones causa, entonces, un efecto cuyo mecanismo es el de la novedad, el movimiento y la curiosidad. La novedad del emplazamiento, el movimiento de los personajes y de los acontecimientos, la curiosidad que despiertan estos cambios es incrementada por la promesa explícita, del narrador, de la develación de datos claves para la comprensión del enigma.

Sin embargo, a pesar de ello, la mirada turística que desarrolla el narrador por los espacios, los personajes y las acciones determina un efecto desaprensivo para el lector, que deviene turista en segundo grado de unos hechos que no resultan importantes ni para el narrador ni para el lector.

Pensamos, finalmente, que la narrativa policial en Chile tiene ya un terreno abonado para el ejercicio atractivo y novedoso, crítico no sólo de la sociedad sino también del propio oficio literario. Me parece que la decisión de los escritores ha sido definitivamente la de profesionalizarse en la actividad literaria y relacionarse con ella, antes que de una forma problemática, de manera cómoda y comercial.

La idea de ingenuidad estética, como actitud que marca la producción de los escritores estudiados y define el resultado de sus prácticas creativas, puede ser definida como la creación de artefactos que intentan dialogar con el lector contestándose a sí mismos. Se trata de textos narrativos para los que la evidencia resulta más atractiva que la sutileza y para los que la artificiosidad de los recursos no es un procedimiento consciente e intencionado, sino un desliz inevitable, una obviedad no detectada, un tono no elegido.

La crisis literaria mencionada se relaciona con esta característica entre otras. Evidentemente, este artículo no pretende vaticinar el Apocalipsis literario nacional o destacar la actualidad literaria como la única o más importante crisis en una historia de regularidades y de *éxitos*. Se intenta sentar un precedente evaluativo del *estado del arte narrativo* en nuestro país, al menos de una parte de él, para el que la crítica ha sido demasiado blanda, generalmente obsecuente y, por lo mismo, cómplice de la crisis de la narrativa actual. El género negro llegó para quedarse, pero tendrán que hacerlo brillar autores, descontando el desaparecido Roberto Bolaño<sup>4</sup>, que aún no han hecho su aparición.

<sup>4</sup> Por cierto que Bolaño trasciende el encasillamiento en ese género como en cualquier otro.

## REFERENCIAS

- Ampuero, R. 2001. *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A. Tercera edición (Bolsillo).
- Bajarlía, J.J. 1964. *Historia del género policial*, en *Selecciones Policiales Codex*. Buenos Aires: Editorial Codex, S.A.
- Bolaño, R. 2003. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama. Segunda edición en Compactos.
- Cánovas, R. 1997. *Novela chilena: Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Chandler, R. 1980. *El simple arte de matar*. Barcelona: Bruguera.
- . 1998. *El largo adiós*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A. Tercera edición.
- . 2003. *La dama del lago*. Barcelona: Editorial Sol90.
- Chico Rico, F. 1988. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Díaz Eterovic, R. 1993. *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A. Biblioteca del Meridión. Primera edición.
- . 2000. *La ciudad está triste*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. Segunda edición.
- . 2003a. *El color de la piel*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. Primera edición.
- . 2003b. *Solo en la oscuridad*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. Primera edición en Chile.
- Hammett, D. 1994. *Cosecha roja*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. Undécima reimpresión. El libro de bolsillo.
- Link, D. (compilador). 2003. *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar Alan Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora. Colección de Cuadernillos de Géneros.
- Mandel, Ernst. 2003. “Sociología de la novela negra”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar Alan Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora. Colección de Cuadernillos de Géneros.

