



Melancolía y (des)esperanza: La ciudad residual Heredia¹

Luis Valenzuela Prado

Universidad Andrés Bello

luis.valenzuela.p@unab.cl

<https://orcid.org/0009-0000-7552-128X>

Recibido: 30/10/2025

Aceptado: 01/11/2025

Resumen: Los ejes centrales de la obra de Ramón Díaz Eterovic pueden sintetizarse en tres dimensiones. En primer lugar, su narrativa lee y exhibe la memoria de la ciudad, con sus vicisitudes humanas, oscuras y sensibles a la vez. En segundo término, despliega un modo visual de articular la letra y el vínculo de Heredia con la literatura y la escritura. En tercer lugar, construye una novela social de nuestra época: una crónica que abarca casi cuarenta años de historia reciente. Estos ejes permiten trazar líneas que orientan el conjunto de su obra. La primera de ellas atraviesa la memoria y la dictadura como territorios simbólicos persistentes. Este artículo propone un entramado crítico y teórico que articula dichos ejes y líneas, sosteniendo la hipótesis de que la saga de Heredia configura una crítica social y política paradójica, fundada en la tensión entre la esperanza y la desesperanza. Dicha crítica se proyecta en su protagonista, quien—desde una mirada irónica, melancólica y pesimista— construye una memoria residual de la ciudad mediante un modo visual de narrar la experiencia urbana. El análisis persigue dos objetivos: identificar los rasgos irónicos y melancólicos que sostienen una crítica paradójica de la esperanza, y examinar los trazos espaciales del recorrido ciudadano como expresión de una novela negra de carácter social.

Palabras clave: Heredia; novela negra; memoria; ironía; ciudad.

Melancholy and (Des)Hope: Heredia's Residual City

Abstract: The central themes of Ramón Díaz Eterovic's work can be synthesized in three dimensions. First, his narrative reads and reveals the city's memory, portraying its human vicissitudes—both dark and sensitive. Second, it develops a visual mode of articulating the written word and Heredia's relationship with literature and writing. Third, it elaborates a social novel of our time: a chronicle spanning nearly forty years of recent history. These themes make it possible to trace the lines that structure his entire body of work, the first of which intertwines memory and dictatorship as persistent symbolic territories. This article proposes a critical and theoretical framework that

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt) regular n.º 1251796: «Narrativa territorial del crimen en el cuento criminal latinoamericano (2000-2024)», del cual soy investigador principal.

articulates these themes and lines, supporting the hypothesis that the Heredia saga constitutes a paradoxical social and political critique, founded on the tension between hope and despair. This critique is embodied in its protagonist, who—from an ironic, melancholic, and pessimistic perspective—constructs a residual memory of the city through a visual mode of narrating urban experience. The analysis pursues two main objectives: to identify the ironic and melancholic traits that underpin a paradoxical critique of hope, and to examine the spatial features of the urban journey as expressions of a socially conscious crime novel.

Keywords: Heredia; crime novel; memory; irony; city.

Melancolia e (des)esperança. A cidade residual de Heredia

Resumo: Os eixos centrais da obra de Ramón Díaz Eterovic podem ser sintetizados em três dimensões. Em primeiro lugar, sua narrativa lê e expõe a memória da cidade, com suas vicissitudes humanas, simultaneamente sombrias e sensíveis. Em segundo lugar, ela desenvolve um modo visual de articular a escrita e o vínculo de Heredia com a literatura. Em terceiro lugar, constrói um romance social de nosso tempo: uma crônica que abarca quase quarenta anos da história recente. Esses eixos permitem traçar linhas que orientam o conjunto de sua produção. A primeira delas atravessa a memória e a ditadura como territórios simbólicos persistentes. Este artigo propõe um tecido crítico e teórico que articula tais eixos e linhas, sustentando a hipótese de que a saga de Heredia configura uma crítica social e política paradoxal, fundada na tensão entre esperança e desesperança. Essa crítica se projeta em seu protagonista, que—a partir de um olhar irônico, melancólico e pessimista—constrói uma memória residual da cidade por meio de um modo visual de narrar a experiência urbana. A análise persegue dois objetivos: identificar os traços irônicos e melancólicos que sustentam uma crítica paradoxal da esperança; e examinar os contornos espaciais do percurso citadino como expressão de um romance *noir* de caráter social.

Palavras-chave: Heredia; romance policial; memória; ironia; cidade.

El reciente Premio Nacional de Literatura 2025 en Chile, otorgado a Ramón Díaz Eterovic, viene a reconocer una extensa trayectoria literaria en la que destaca, sin duda, su labor como novelista y creador de la saga protagonizada por el detective Heredia. Se trata de un premio que reivindica al género negro, muchas veces arrinconado en un lugar menor por el mundo literario y la crítica, pero que, sobre todo, reconoce a Díaz Eterovic su amplia y sostenida contribución como escritor, cuentista, poeta, antologador, reseñista-cronista de libros, editor y un activo difusor de las letras, en especial, las chilenas.

Como antologador, ha desarrollado un trabajo sistemático en torno al cuento negro, criminal y policial, sobre todo chileno.² En *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno*

² En paralelo a su labor de antologador dentro del género policial, Díaz Eterovic desarrolló un sostenido trabajo editorial junto con Diego Muñoz Valenzuela, con quien publicó *Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena* (1986), *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena* (1992) y *Cuentos en dictadura* (2003). Ese mismo año editó *Vagabundos de la nada. Poetas y escritores en el bar Unión*, una antología que reúne relatos y poemas de los escritores y poetas que frecuentaban el bar La Unión Chica, ubicado en la calle Nueva York, a pocos pasos de la

(1994), Díaz Eterovic identifica tres vertientes de la narrativa policial chilena presentes en su selección. Una que proviene de la literatura social de mediados del siglo XX; otra, de los cuentos escritos por funcionarios policiales, como René Vergara y José Miguel Vallejo; y, la última, de *lo literario*, reelaborando materiales reales a través de los códigos atribuidos al género policial. Años más tarde retoma el trabajo con *Letras rojas. Cuentos negros y policíacos* (2009). Posteriormente, publica la antología *El crimen tiene quien le escriba. Cuentos negros y policíacos latinoamericanos* (2016), donde destaca que la narrativa criminal, sea en su versión clásica de enigma o en su versión negra, es uno de los géneros literarios más leídos por los lectores de todo el mundo. Asimismo, subraya que en Latinoamérica esta narrativa tiene una «historia que va desde una etapa de imitación de los modelos clásicos hasta las últimas cuatro décadas, en que han encontrado sus particularidades y se ha convertido en una expresión destacada dentro del panorama de la narrativa latinoamericana» (2018, p. 5). Díaz Eterovic demuestra una notable capacidad para comprender la época que vive y leer el contexto de forma crítica. En *Crímenes con M de mujer. Cuentos policíacos de autoras chilenas* (2022), recoge el trabajo de las voces femeninas que renuevan, desde el siglo XXI, un espacio oscuro históricamente dominado por escritores.

La novela negra desplegada por Díaz Eterovic es deudora de los clásicos universales y latinoamericanos del género. De los que reconoce el autor, los más cercanos son Vásquez Montalbán, Osvaldo Soriano y Georges Simenon. Igualmente, se encuentran antecedentes chilenos en Alberto Edwards y René Vergara, y una literatura de corte social y crítica como la narrativa del 38, compuesta por autores tales como Manuel Rojas y Nicomedes Guzmán, entre otros. En esa línea, la saga de Heredia muestra diversas entradas para poder entamar una lectura crítica. Algunos estudios sobre la obra se centran en la revisión y estilización de modelos policiales y negros clásicos (Franken Kurzen, 2000); en las formas de resistencia que despliega el neopolicial (Espinosa, 2004); en las instancias del crimen y del poder (García-Corales y Pino, 2002); en los rasgos de narconovela (Vásquez, 2020); en la ciudad como tema central; y en la ciudad desde una lectura visual-espectacular (Valenzuela Prado, 2024) y residual (Valenzuela Prado, 2026).

Los ejes centrales de su obra se podrían sintetizar en tres. Primero, su narrativa lee y muestra la memoria de la ciudad, con sus vicisitudes humanas oscuras y sensibles a la vez. Segundo, despliega en paralelo un modo visual de articular la letra y el vínculo de Heredia con la literatura y la escritura. Tercero, escribe una novela social de nuestra época: una crónica de estos últimos, casi, cuarenta años. Ahora, estos ejes articulan ciertas líneas que podrían ordenar las orientaciones de todas sus novelas. Una primera línea de su obra está atravesada por el tema de la memoria y de la dictadura: *La ciudad está triste* (2000b [1987]), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Ángeles y solitarios* (2000a [1995]) y *La oscura memoria de las armas* (2008) constituyen sus pilares. Otra línea, siempre social, se adentra en temas del siglo XXI: lo ecológico y la construcción de un gaseoducto en *Los siete hijos de Simenon* (2000); la inmigración en *El color de la piel* (2003); el cruce entre prostitución y financiamiento político en *A la sombra del dinero* (2005); la hípica, las trampas del poder y la injusticia en *La muerte juega a ganador* (2010); la desaparición de un periodista vinculada al narcotráfico en *El leve aliento de la verdad* (2012); el estallido social en *Los asuntos del prójimo* (2021); y la pandemia en *Imágenes de la muerte* (2022). Una línea más personal —sin dejar de lado la problemática social— lo lleva a desplazarse a su natal Punta Arenas, para ayudar en el caso de un amigo en *Nunca enamores a un forastero* (1999); a investigar la desaparición de un amigo de la universidad, en un caso vinculado a organismos de seguridad de la dictadura de Pinochet en *El ojo del alma* (2001); a adentrarse en una red

Alameda. Esta publicación prolonga el espíritu de *Nueva York II*, antología compilada en 1989 por Carlos Olivárez e Iván Teillier. En el prólogo, Díaz Eterovic señala que el volumen buscó contribuir a la memoria literaria chilena, «rescatando las voces de un grupo singular de poetas y narradores que, durante algunos años, hizo del bar *La Unión Chica* un espacio de creatividad, amistad y libertad» (2003, p. 12).

clandestina de hogares de ancianos y en los deseos que su madre le dejó a Heredia —uno de ellos, encontrar a su padre— en *El segundo deseo* (2006); y, finalmente, al encuentro con su hijo en Punta Arenas, que viene a dar un giro afectivo en el personaje, en *La cola del diablo* (2018). En *El hombre que pregunta* (2002a), la historia se adentra en el universo de la crítica y en la misteriosa desaparición de uno de sus protagonistas. Una línea más tenue, transversal a las otras de carácter político y social, apunta a los escasos desplazamientos de Heredia hacia fuera de Santiago: Punta Arenas (en las novelas ya mencionadas); a Buenos Aires, en *Solo en la oscuridad* (2012b); publicada primero en Buenos Aires en 1992; al norte del país, para mostrar ciertas disputas por tierras mineras en *La música de la soledad* (2014); o al viaje a Villarrica en *Los fuegos del pasado* (2016). En una ocasión, comentó que no le interesaba explorar ni forzar otros escenarios latinoamericanos; le interesa dar cuenta de lo que tiene cerca suyo, a la mano, en sus recorridos cotidianos por la ciudad.

Este trabajo plantea un entramado crítico y teórico que articula los ejes y las líneas antes mencionada, sosteniendo como hipótesis que la saga de Heredia configura una crítica social y política paradójica, fundada en la tensión entre la esperanza y la desesperanza. Dicha crítica es proyectada por su protagonista, quien —desde una mirada irónica, melancólica y pesimista— construye una memoria residual de la ciudad, mediante un modo visual de narrar la experiencia urbana. A partir de esta hipótesis, el análisis persigue dos objetivos centrales para el desarrollo: primero, identificar los rasgos irónicos y melancólicos de Heredia, en tanto erigen una crítica paradójica de la esperanza; segundo, examinar los trazos espaciales del recorrido ciudadano, atendiendo a los ecos de la memoria y a los residuos que construyen una novela negra de carácter social.

Ironía y melancolía: La crítica (des)esperanzada de Heredia

«Pensaba en la tristeza de la ciudad cuando golpearon a la puerta» (2000b, p. 9): así comienza *La ciudad está triste*, de Ramón Díaz Eterovic. Publicada en 1987, en la última etapa de la aciaga e infame dictadura de Pinochet, la novela es un relámpago fugaz que abre la saga policial protagonizada por Heredia, pronta a cumplir cuarenta años. A partir de esta novela —y en las diecinueve novelas que la siguen—, Díaz Eterovic escenifica una urbe oscura y desesperanzada. Cuando un personaje le dice a Heredia que él es su última esperanza, este responde: «No deberías esperar tanto de un sujeto como yo. Mis espacios de movimiento son limitados y la esperanza no es bueno dejarla en manos ajenas» (2000b, p. 13). Heredia es, en general, un personaje escéptico, irónico y melancólico, rasgos que se proyectan en la figura del Escriba, aquel que escribe las novelas y encarna el gesto metaliterario de Díaz Eterovic de no creer en la trascendencia humana. A lo largo de la saga, el detective —siempre pesimista— va revelando y acentuando su cansancio. En *La cola del diablo* esboza su agotamiento, e incluso su cercanía con un posible final:

Había perdido la cuenta de las libretas utilizadas, pero estaba seguro de que a mi muerte irían a dar a la basura, salvo que decidiera pasárselas al Escriba para que nunca más se quejara de falta de ideas al momento de imaginar sus novelas (Díaz Eterovic, 2018, p. 58).

El pesimismo de Heredia es inconfundible y se funde con cierta melancolía, como comenta en *Nadie sabe más que los muertos*: «¿Mi trabajo? Cuando nadie llega a contratarme soy una ruina que desea cambiar de tiesto de basura. Un sujeto que piensa demasiado y se come las uñas al ritmo de unas pobres interrogantes» (Díaz Eterovic, 2002b, p. 63). Incluso quienes lo rodean, a veces de forma pasajera, igualmente lo denostan: «Quién le va a creer», le pregunta Cavens a Heredia, «¿Qué es su palabra contra la mía? ¡Basura!» (2002b, p. 155). La desconfianza forma parte de la atmósfera que lo rodea: un ambiente que huele a basura, está en ruinas y siempre está *ad portas* de la muerte.



Fig. 1. Ramón Díaz Eterovic

En paralelo, la ironía se manifiesta como una condición característica de Heredia: la afirmación de una negación. En un sentido filosófico, es un cínico y un escéptico que, de todos modos, cree. La ironía, para Hayden White, determina «entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal» (1992, p. 43). Así, su objetivo consiste en «afirmar en forma tácita la negativa de lo afirmado positivamente en el nivel literal, o lo contrario» (White, 1992, p. 46). Desde su escepticismo, Heredia niega la posibilidad del tiempo futuro; en rigor, no hay utopía social. La ironía en Heredia, tal como lo plantea White, se configura desde «el juego de palabras» en el que el lenguaje apunta al lenguaje y lo disuelve, porque desconfía y goza exhibiendo el artilugio de la paradoja (1992, p. 225). Heredia, como sostienen Pino y García-Corales, está acostumbrado a realizar «juegos verbales críticos» (2002, p. 135). La ironía basa su operación paradójica del lenguaje en una forma de evaluar de modo «casi siempre peyorativo» y, a la vez, disimulada (Hutcheon, 1981, p. 176). La paradoja de la ironía tiñe, por una parte, la forma de ser del personaje —que cree en quienes lo contratan, a pesar de su pesimismo con el mundo— y, por otra, acompaña las tensiones contradictorias de una esperanza desesperanzada o de una melancolía creadora. En *Nadie sabe más que los muertos*, Claudia le pregunta si es un investigador privado como en las películas o si es tira. Heredia responde, enfático: «¡Como en las películas!» (Díaz Eterovic, 2002b, p. 34). Aparece un Heredia escéptico e irónico, sin duda nihilista, con apenas rastros difusos y residuales de utopía. Cuando habla de política dice que su candidato es Heredia: «No promete nada y a nadie le pide que le crea». La ironía de Heredia sostiene una evidente tensión con el mundo, como sucede en el contexto de la pandemia: «Si el virus pregunta por mí, dile que salí de paseo y con destino desconocido» (Díaz Eterovic, 2024, p. 69). Su frase revela una falta de temor ante la voracidad del presente: no siente miedo, aunque esto no implique cierta heroicidad; sus valores y deseos son otros.

Desde sus primeras novelas, tales como *Ángeles y solitarios*, el personaje de Heredia manifiesta un «tinte sentimental, mediado por corrientes profundas de añoranza y tristeza» (García-Corales y Pino, 2002, p. 136), y se debate entre la vulnerabilidad y la desesperanza (2002, p. 137). García-Corales y Pino refieren a Kristeva, para quien el sujeto melancólico «vive condenado al deseo y al recuerdo» (2002, p. 138). Sin embargo, en Heredia, y en el sujeto melancólico, el pasado no es lo central, porque no se trata de un sujeto nostálgico, ya que su tristeza es condición intrínseca con la que carga en el pasado, en el presente y en el futuro. Nos recuerda la imagen del «ángel de la historia» que levanta Benjamin.³ Para Roger Bartra (2017), la palabra *melancolía*

³ En la Tesis IX de «Sobre el concepto de historia», Benjamin hace referencia al *Angelus Novus* de Klee, el cual representa al ángel de la historia que, vuelto hacia el pasado ve una catástrofe sin posibilidad de recomposición.

viene del griego y se relaciona con el humor negro, derivando luego en una de las más agresivas y peligrosas enfermedades mentales. La palabra refería a una enfermedad mental que se usó en la medicina durante siglos, hasta que, en el siglo XIX, los psiquiatras lo cambiaron por depresión. El concepto se complejizó y se convirtió en uno que incluye la enfermedad, pero sobre todo a una sensación cultural y social colectiva de personas que no pueden entender lo nuevo. Antonella Estévez propone, para un análisis del cine chileno, pasar de una definición tradicionalmente vinculada a la patología depresiva, en rigor desde un concepto de melancolía como enfermedad, «hacia una poética y estética de la melancolía» (2017, p. 24).

La melancolía colinda con el desgaste del entusiasmo y de la utopía, con una vida que pasa la cuenta. En *El leve aliento de la verdad*, Heredia dice: «La vida no se cansa de arrebatarnos el entusiasmo, pensé mientras observaba la calle desde uno de los balcones de mi departamento» (Díaz Eterovic, 2012a, p. 9); Simenon le responde: «La vida no perdona, Heredia. Tarde o temprano pasa la cuenta» (2012a, p. 25). Segovia aparece en «los escombros de un edificio que construyen en la calle Dardignac», unos obreros observaron que unos perros entraban a la obra «y escarbaban entre la basura y los restos de materiales que van quedando a medida que avanza la edificación» (2012a, p. 51).

En *Nunca enamores a un forastero*, Heredia sostiene las inquietudes de siempre, el malestar nubla la esperanza:

Más allá de lo que hiciera, el mundo seguiría girando en el sentido de lo absurdo y de lo injusto. Los poderosos construyendo armas y los pobres muriéndose de hambre en las esquinas. Los industriales engordando sus cuentas bancarias y las ballenas asesinadas por japoneses o cercanos. Las parejas seguirían haciendo el amor por primera vez y los viejos muriéndose en asilos de poca monta. Sí, era un discurso bohemio muy simple y todo continuaría igual al margen de lo que hiciera un detective solitario, cuarentón, aficionado a los tragos, al bolero, las carreras de caballos y a las novelas de Onetti y Hemingway. Un detective al que cada día le costaba recomponer su rostro y darse ánimo para salir a recorrer sus calles de costumbre, cada día más triste y cansado. Sí, la locura tenía varios siglos de organización y contra eso era muy poco lo que se podía hacer, salvo mantener viva la ilusión, la gastada utopía de la justicia (Díaz Eterovic, 1999, p. 117).

Se podría decir que, detrás de la melancolía, hay un rasgo depresivo que pesa sobre Heredia, y acompaña su dificultad de levantarse y salir a recorrer las calles. Mantener la ilusión forma parte de la paradoja melancólica y pesimista del personaje, enfatizada en la imagen de la «gastada utopía de la justicia», porque en la afirmación irónica termina negando la posibilidad de ese lugar —o no lugar—. En otra época, afirma Heredia, «le habría sacudido la nariz» (Díaz Eterovic, 2000c, p. 13) a algún culpable, pero ahora trata de no hacerlo:

Estaba hastiando del dolor. Harto de querer cambiar el rumbo de las cosas, de espantar la oscuridad para que, al fin de cuentas, los aprovechadores de siempre se quedaran con el pez y los anzuelos. Estaba cansado y no quería más engaños, porque aún en lo más privado, tierno y dulce —el amor— había jugado mal (Díaz Eterovic, 2000c, p. 13).

En *El color de la piel*, discute con Simenon quien le reprocha que, cuando bebe alcohol, le da por querer cambiar el mundo. «Los tiempos son otros, Heredia», a lo que el detective responde que sigue creyendo «que otro mundo es posible. Solo se requiere un poco de sentido común»

Desde el Paraíso, la tempestad sopla y lo empuja, lo arrastra «hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso» (2009, p. 44). Según Valenzuela, la imagen observada por Benjamin sintetiza los tiempos, como enlace y umbral entre pasado y futuro, ruina y progreso. Marca un derrotero relevante para comprender el presente y la crisis, donde el futuro ya no es necesario (2024, p. 220).

(Díaz Eterovic, 2003, p. 53). Simenon continúa con su diatriba: «El mundo está podrido y se cae a pedazos. Pero, claro, es solo la opinión de un gato que quiere pasar por la vida sin sobresaltos» (2003, p. 53).

Las etapas emocionales que rodean la melancolía de Heredia presentan matices que configuran su identidad. En *El hombre que pregunta*, Carmen Trigo le pregunta quién es Heredia, y él responde contándole algunas escenas del orfanato y de su juventud como muchacho silencioso, «aficionado al anonimato de las sombras», pero sobre todo le habla del «miedo y desencanto» (Díaz Eterovic, 2002a, p. 91). En *La muerte juega a ganador*, comenta que

hay días donde lo mejor es quedarse en la cama. Días para tachar en el calendario sin mayor contemplación y olvidarse de ellos para siempre. Digan los que todo sale mal y más vale la pena esconderse bajo la mesa del comedor hasta que pase el viejo del saco con su carga de malos presagios (Díaz Eterovic, 2010, p. 257).

Sin embargo, a pesar de su pesimismo, apuesta por creer en las otras personas. En *Los asuntos del prójimo*, define su ética en una visión generosa con los demás: «Tengo la mala costumbre de interesarme en los asuntos ajenos. En especial cuando ese prójimo golpea a mi puerta y pide ayuda» (Díaz Eterovic, 2021, p. 27), idea que repite: «Ahora me dedico a los asuntos del prójimo» (2021, p. 55). Se trata, de algún modo, de una visión generacional que contrasta con la de su hijo Goran. Mientras Heredia le dice que, a su edad, «miraba lo que pasaba a mi alrededor y trataba de buscarle una explicación que me impulsa a la acción» (p. 133). Exacerba la atención temporal del sujeto melancólico que vive un eterno presente, no con tanta nostalgia porque el ideal nunca fue una real opción, pero sí con cierto anclaje en el pasado. Goran, por su parte, le replica que no puede arreglar el mundo con sus ideas: «Pasó tiempo y lo único que obtuviste fue una carga de nostalgia y dolores» (p. 133). Heredia, anclado en un presente melancólico, no añora el pasado como ideal, pero vive desde él, como si el tiempo solo sirviera para medir el desgaste de la esperanza.

Otra arista notoria a lo largo de la saga es la noción de esperanza, que se exagera en las últimas entregas. En *Los fuegos del pasado*, el futuro se presenta, como de costumbre, como «un naipe tapado, incierto, asociado al azar, a los sueños y a un presente que vivía al compás resignado de días y meses a los que de vez en cuando conseguía encontrar un sentido. Solo el pasado remitía ciertas certezas, alegres o tristes, que asomaban sus narices por la rendija de los recuerdos» (Díaz Eterovic, 2016, p. 9). Se enfatiza así la idea del tiempo marcado por la certeza del pasado y por un futuro incierto en su posibilidad. *Imágenes de la muerte* se abre tomando el pulso al tiempo reciente del estallido social: «Eran un haz de fuego y furiosas esperanzas» (Díaz Eterovic, 2022, p. 9). Él mismo evidencia su cansancio y envejecimiento:

Los detectives de verdad envejecen más rápido que los del cine. No necesitan verse apuestas ni sonreír a las estrellas de turno. Tuve el brillo de la juventud, pero la vida siguió su curso y ahora me conformo con los tonos opacos de las casi seis décadas (2022, p. 17).

Por su parte, *Dejaré de pensar en el mañana* muestra a un Heredia más viejo y cercano a la muerte de la gente y de los seres queridos. Siempre se ha situado cerca de la muerte y del pasado, aunque con una cuota de esperanza deslavada que le permite transitar por la ciudad buscando migajas que le ayuden a encontrar algún atisbo de justicia: «Había pasado de la esperanza al desaliento provocado por el contagio y los acomodados políticos que amenazaban el fuego del reciente estallido social. Mi vida y todo lo que me rodeaba estaba en un punto de aparente sin retorno» (Díaz Eterovic, 2024, p. 9). Heredia es un personaje de vaivenes existenciales y sociales que permiten medir una época, mirarla hacia atrás y dejarse llevar hacia el mañana, como escribió hace casi un siglo Walter Benjamin con su ángel de la historia. Heredia lidia con el pesar

melancólico y traza una fina ironía para seguir adelante: «Recogí los restos de entusiasmo que rodaban por el suelo y emprendí el viaje de regreso a mi departamento» (2024, p. 110).

Memoria, imágenes y residuos de la ciudad

Heredia sabe transitar entre la multitud, a veces insomne y otras veces crítica. Sabe inmiscuirse en los escondrijos del poder criminal, lumpen, empresarial y estatal. Su condición solitaria, melancólica y escéptica le permite observar y sospechar de los pactos y entramados entre los actores sociales que protagonizan la escena citadina y criminal: la escena histórica de un Chile complejo. Heredia traza, con sus pasos, un mapa social de la ciudad y del Chile neoliberal, con sus lóbregas capas delictuales, tanto del lumpen como de las instituciones.

La ciudad de Heredia deja constancia sombría de un territorio somnoliento, una urbe que se escribe sin tregua desde el frágil murmullo de una historia hecha escombros. En general, en las novelas de Díaz Eterovic afloran, a escala herediana, la justicia y la verdad como resultado de su investigación. Guillermo García Corales y Miriam Pino afirman que el escritor propone un «amplio territorio urbano y a connotados circuitos políticos, cuyo correlato se puede rastrear en la experiencia ciudadana del Chile contemporáneo» (2002, p. 114).

Al analizar *La oscura memoria de las armas*, Valenzuela Prado plantea que el Santiago que habita Heredia «es parte de un Chile con marcada predisposición neoliberal, inclinación que en ocasiones ha tendido a blanquear o querer borrar la memoria del país, de la ciudad: en resumen, olvidar» (2012, p. 153). Esa condición no se limita a dicha novela, predomina en las que la anteceden y suceden, manteniendo el esfuerzo de Ramón Díaz Eterovic «por revertir ese intento de olvido y, a la vez, por mantener el gusto a pasado, a recuerdo, a memoria» (p. 153).

La ciudad está triste ofrece los lineamientos de su forma de habitar el mundo, distante de los valores de la policía. Cuando le preguntan si pertenece a ella, Heredia responde: «Ando mal, pero aún no llegó tan bajo» (Díaz Eterovic, 2000b, p. 24). Trabaja de manera autónoma, movido por el compromiso con quienes contratan sus servicios con poco dinero. Se mantiene de manera precaria, con lo justo, para comer y beber una copa de alcohol de dudosa calidad. Su soledad lo lleva a tener algunos contactos en la policía, como Solís, o en el mundo del hampa. ¿La ciudad está a cargo de un sujeto melancólico, solo y hastiado? Claro, cuando las posibilidades son mínimas, hay que aferrarse a lo que ofrezca la caja de Pandora.

La narrativa de Díaz Eterovic, además de su condición policial, desarrolla una articulada tensión entre un tiempo pasado-presente y una visualización de la ciudad como imagen. Esa articulación comienza con *La ciudad está triste*, en la que la tristeza citadina comparte espacio con una melancolía que se refleja como imagen: «Observé mi rostro reflejado en los vidrios de la ventana» (2000b, p. 11). El reflejo especular responde a la proyección de una imagen espectral transparente que exacerba el rasgo de impotencia de la imagen misma, en rigor, se trata de una imagen del presente cuyo pasado limita las posibilidades del futuro.

Michel De Certeau (2000) afirma que la historia se escribe a ras de piso, lo que indica que nuestro caminar escribe un relato. Heredia despliega una escritura desde sus pasos, su caminar a veces deambulante y otras al acecho de una pesquisa por realizar, definen un relato negro que, por contraparte, levanta una síntesis de una época que cambia en cada novela, un Chile que es leído por Díaz Eterovic y ejecutado por el melancólico y mañoso Heredia:

Al final, después de afeitarme y vestir una camisa limpia, opté por salir a caminar, beber una taza de café en el Haití y entrar a un cine. La decisión no fue mala, pero al cabo de una hora resultó un fracaso. Las películas que me interesaban habían empezado y el café tenía la mirada de las muchachas que sonreían de mala gana a los clientes. Hay muchas cosas que no soporto, y dos de ellas son los charlatanes con pretensión de sabiondos y entrar al cine en la mitad de una función. Las demás forman una larga lista que no viene al caso recordar y que

cada día se incrementa a medida que el desencanto se adhiere a mi piel igual que una alimaña (2002, pp. 7-8).

El acto de caminar es el acto de perderse por una ciudad que él conoce y desconoce. Una ciudad que le ofrece posibilidades, un café, una película y, a la vez, es el escenario en donde Heredia despliega su forma de habitar el mundo, su hastío, hay cosas que no soporta, claro, y el desencanto se le pega en su piel, lo que anticipa lo que se sostendrá durante su obra, un desencanto que derivará en la falta de optimismo y en una esperanza oscilante que surge y se esconde con cara de desesperanza:

Aún con la esperanza de ver brillar la luna, caminé por el Paseo Ahumada hasta que el bullicio de los vendedores callejeros y los taponos de los paseantes me hicieron pensar en un lugar donde beber una copa y no recordar nada, si es que ello es posible cuando lo único que se posee es el pasado (2002, p. 8).

Heredia es un sujeto contradictorio, condenado a recordar, a caminar, a relatar y a buscar un lugar —un bar, su oficina—, nada del otro mundo, porque su mundo es este: la ciudad, las otras ciudades de su memoria y las imágenes que atesora. Carga con el peso de la violencia y la ausencia de justicia, y, sobre todo, erige su figura imaginada como una ficción. A pesar de su pesimismo, siempre deja entrever una posibilidad de creer, de buscar la verdad y encontrar un atisbo de justicia. «El pasado estaba en las calles que recorría», comenta, «y en la carpeta que el juez Cavens me había entregado» (2002, p. 36). La calle es el lugar donde escribe con sus pasos el relato que intenta sostener: «Cada caso es una hoja en blanco con sus dudas, miedos y personajes ocultos. Esperar es lo único prudente. Mover los dados imperceptiblemente. Abrir los ojos para hacer de testigo en el instante justo» (2002, p. 36). Heredia despliega una escritura en cada paso por la ciudad, en cada caso por resolver, en cada estado de ánimo que proyecta. Su andar melancólico reconstruye los rastros de una urbe erosionada por el olvido. Allí donde la justicia se disuelve y la esperanza parece agotarse, persiste el gesto mínimo de escribir, de registrar lo que aún resiste. Esa escritura de los restos —como un mapa hecho de ruinas— enlaza su pesimismo con la leve obstinación de creer que, incluso entre los escombros, todavía puede surgir una forma de verdad.

Al salir del hotel caminé un rato por las veredas de ese barrio que tanto conocía y me gustaba recorrer cuando el desánimo me doraba la piel y creía sentir que ya no existía un lugar para mí en esa ciudad tan amiga y ajena al mismo tiempo. Todo estaba en su sitio. Las tiendas, los puestos de frutas, los restaurantes con sus olores recalentados y el coro miserable de costumbre. Mendigos, comerciantes, niños mal vestidos, borrachos tempraneros y las putas que hacían su negocio. Hablé con algunas de ellas para averiguar el paradero de mona lisa y ninguna me supo decir nada. Dejé que el tiempo jugará sus cartas. Caminé hasta la estación central para ver salir un tren que se dirigía a Temuco. Bebí una cerveza en el primer boliche que me salió al paso, y finalmente decidí regresar a mi departamento y dejar de pensar en Cayasso que es ahora debía estar hundiendo su angustia entre las piernas de Monalisa (2002, p. 61).

Surge una ciudad que puede ser leída como texto y sospecha. Su caminar lo lleva a sospechar y a dudar: «La ciudad con su aparente rostro nuevo, maquillado con carteles de propaganda política, consignas y declaraciones de libertad. Mucha goma líquida en las murallas, rayados y contrarayados» (2002, p. 37) La «ciudad y su rutina» (p. 39), en el fondo, replica un relato que Heredia lee y relee, porque la ciudad puede ser escrita, pero también leída. Heredia es, sin duda, un gran lector y observador. En sus novelas, la ciudad funciona, además de hoja en blanco, como texto y como imagen. Se trata de una ciudad que se lee y que se mira.

En paralelo, se puede apreciar una ciudad como imagen y espectáculo. En general, las novelas de Heredia están cargadas de violencia visual y escrita en una ciudad escenificada como forma literaria de comprender los ecos de un relato social. La ciudad es la más bella y triste imagen que Heredia observa y habita: «Miré a mi alrededor y no había nadie. La ciudad sigue triste, pensé y escupí al suelo mi pena» (2000b, p. 20). Esa tristeza, insiste, deja una estela visible a lo largo de su saga policial. Los tránsitos ciudadanos abren la posibilidad de leer la ciudad erigida como telón de fondo de ese recorrido. Descifrarla implica conocer sus códigos y reconocer los mensajes que enuncia. La ciudad de Heredia se deja leer y, sobre todo, ver: «Eran las seis de la mañana. El barrio se llenaba de una luz opaca y el aire helado rebotó en mi rostro como una cachetada» (2000b, p. 37). Esa opacidad acompaña la tristeza ciudadana y la violencia, percibidas desde la representación espectacular. Cuando Heredia recibe una «paliza», la percibe como una «función» escenificada (2000b, p. 46); y otros personajes, al encontrar partes de un cuerpo, confirman esa teatralidad: «No es un espectáculo grato» (2000b, p. 65).

La ciudad espectacular retorna de manera constante. En *A la sombra del dinero*, Heredia vuelve a salir de su oficina después de una golpiza y varios días de encierro:

El espectáculo de las calles me atrajo con el magnetismo de la época en que comenzaba a conocer la ciudad. La gente, el colorido de las tiendas, el furioso desorden de los autos, el vocerío de los vendedores callejeros, el vértigo de una ciudad que parecía inagotable en su afán de transformarse. (...) de nuevo. Nada a lo que mis ojos no estuvieran acostumbrados, pero que sin embargo conseguía agitar mi rabia ineludible (Díaz Eterovic, 2005, p. 19).

En *El color de la piel*, la Plaza de Armas «ofrecía su habitual espectáculo de actores callejeros, pintores, hombres estatuas, predicadores y comerciantes de afiches y libros» (Díaz Eterovic, 2003, p. 15), Heredia deambula entre la gente y debe descansar por una pelea reciente, pero, sobre todo, al constatar que, a pesar de sus sentimientos, «la vida imponía el uso de códigos violentos para sobrevivir. De día hacer el trabajo sucio, sudar la gota gorda o atisbar en la oscuridad. No me quejaba, porque era el oficio que me permitía pagar mis vicios y mi pan» (2003, p. 15).

Coherente con la idea melancólica de este artículo, surge una ciudad teñida de esta condición. Heredia es un observador que vive y palpa la ciudad, buscando en ella respuestas que no siempre encuentra: «Era de noche y en el horizonte se divisaba la línea plateada y zigzagueante del río Mapocho. Sin embargo, esa escena no me decía nada. Como en otros casos, necesitaba datos o una sospecha que actuara como detonante» (2000a, p. 33). En su tránsito, Heredia, parafraseando a De Certeau (2000), escribe una historia e instaura una imagen de memoria, con una justicia singular, nunca total. Su ciudad —Santiago, a pesar de los desplazamientos a Buenos Aires o Punta Arenas— es el centro emocional y simbólico de su existencia. En *Nunca enamores a un forastero*, cuando debe viajar a Punta Arenas, confiesa: «Odio salir de Santiago. Me gusta su gente dándose codazos en las calles [...] Me gusta observar el ajetreo de la ciudad desde el ventanal de mi oficina, ubicada en las cercanías de la Estación Mapocho» (Díaz Eterovic, 1999, p. 7). Heredia sabe convivir con su melancolía, tratar con la ciudad triste y con los problemas que esta le devuelve. En *Nadie sabe más que los muertos*, observa desde su ventana el muro de enfrente: «Unos muchachos pintaban una consigna en contra del dictador, y podía observarlos como parte de una mala película de suspenso» (Díaz Eterovic, 2002b, p. 48). Ve la realidad como una mala película, la comprende porque está atento a todas las formas y señales que puedan servirle para resolver un caso o añadir una pieza al rompecabezas de la vida. Así, su mirada —melancólica, lúcida y desconfiada— convierte la ciudad en una escritura de los restos: un mapa hecho de ruinas y memoria.

La ciudad de la memoria enfrenta cambios constantes, los cuales son enfrentados por Heredia desde una crítica constante a la modernidad, pero también hacia el neoliberalismo. En *El leve aliento de la verdad*, se aprecia esa crítica al observar su entorno cercano: «También el barrio

cambiaba. Dos de mis bares favoritos habían cerrado» (Díaz Eterovic, 2012a, p. 10). En *Los siete hijos de Simenon*, la metamorfosis de la ciudad es exacerbada:

Me te pedí de Bernales Plaza de Armas. La base de la oficina advertí los cambios del barrio en los últimos meses. Algunas tiendas de la calle puente habían desaparecido y en su lugar se alzaba Moll donde los santiaguinos de medio pelo iban a endeudarse con fervor de feligreses. Hola gente pasaba de prisa y por unos minutos, entre el bullicio de los autos, añoré el de la playa, y el enigmático ir y venir del oleaje (Díaz Eterovic, 2000c, p. 73).

La secuencia se repite en *La música de la soledad*:

La ciudad que me rodeaba no se parecía a la que guardaba en mi memoria. No lograba reconocer si estaba de noche o de día. El futuro no existía y el pasado era una Mancha en el pavimento. Tampoco era feliz tenía la ilusión de los que conservan residuos de sueños incumplidos. Simplemente existía; una fuerza desconocida me obligaba a seguir en pie y testimoniar lo que ocurría en un territorio donde solo quedaban despojos (Díaz Eterovic, 2014, p. 7)

En tanto, en *El hombre que pregunta*, Heredia observa la Estación Mapocho desde la ventana de su oficina, una estación que «había sido en el pasado el punto más importante de la red ferroviaria que unía a Santiago con la zona norte del país» (2002a, p. 185), pero de «aquél flujo ferroviario no quedaba nada» (p. 185), esta se había convertido «en un centro para la realización de exposiciones, ferias comerciales, encuentros políticos y una que otra actividad cultural» (2002a, p. 185). Heredia remarca su mirada al pasado, pero sobre todo a la forma cómo se reordena la ciudad y sus espacios. En *Los asuntos del prójimo*, una de sus novelas recientes, nuevamente se erige una ciudad en constante mutación:

La ciudad no deja de brindar sorpresas. Basta ausentarse unos días o cambiar los recorridos habituales para descubrir cambios en su rostro. Nuevos edificios, plazas remozadas, barrios que exigen un gran ejercicio de memoria para recordarlos como fueron. El mentado y a veces cuestionable progreso era implacable (Díaz Eterovic, 2021, p. 9).

Las novelas de Ramón Díaz Eterovic transitan por la oscuridad residual de una sociedad corrupta, regida por un poder y una ley viciados. En ese marco, Heredia construye una alegoría social, simbólica y crítica de la basura y la mugre que se ocultan en la urbe. Su oficina en la calle Aillavilú se ubica en una periferia paradójicamente central, próxima a la Plaza de Armas de Santiago y al río Mapocho. El desecho simbólico y material aparece ya en *La ciudad está triste*: «Tenemos antecedentes para escarbar la olla hasta el fondo» (Díaz Eterovic, 2000b, p. 42). Heredia intenta levantar el velo que cubre la memoria colectiva —en *La ciudad está triste*— y la personal —en *El segundo deseo*. Su ética conserva la dureza heredada del policial negro, pero se matiza con afectos que se oponen al carácter competitivo y productivo del modelo neoliberal. Trabaja gratis si el caso lo exige y golpea un rostro, como en *Ángeles y solitarios*, cuando la justicia no llega. El amplio territorio de injusticia se convierte así en una alegoría de la oscuridad, la maldad y la violencia. Ciudad, memoria y sombra se proyectan en toda la obra de Díaz Eterovic, que en cada una de las veinte novelas revela nuevas evidencias bajo un mismo telón de fondo: una letra imaginada con peso realista dentro del género negro y policial.

Heredia se adentra en la suciedad citadina y social, en la mugre que ya comenté. Una estela dejada por una sociedad corrupta, con una ley y justicia viciadas y un poder con las manos manchadas. Además de ser negra, policial, neopolicial o criminal, se trata de novelas que exacerbaban el tránsito urbano y los conflictos sociales que estos acarrearán. El trazo urbano neoliberal que Heredia despliega con sus pasos, con sus lóbregas capas delictuales de fondo, tanto del lumpen como de las instituciones, permiten elaborar una alegoría social, en tanto materialidad simbólica

y crítica de la basura y la mugre que se esconde en la urbe. Su periférica oficina de calle Aillavilú confirma su marginalidad paradójica, donde todo residuo descartado retorna como parte de un centro. De este modo, Heredia asume «el trabajo sucio» (2003, p. 15), el cual implica «sudar la gota gorda o atisbar en la oscuridad» (2003, p. 15). Desde su vieja oficina, la ciudad se deja ver sombría y cochina, se deja oler: «Con la llegada de la noche el barrio se convertía en un desierto maloliente» (2013, p. 13). En *La ciudad está triste*, cuando Heredia habla de Andrea, describe negativamente el trabajo que esta tiene: «Lo único que había logrado era un poco de la mierda que arroja la ciudad para los que no tienen poder ni influencias» (2000b, p. 27). Lo escatológico convive de maravillas con el mundo que desarrolla la saga. En *Nunca enamores a un forastero*, el mal olor es concreto, aunque siempre con una estela residual alegórica: «El olor a orín y a mugre de la celda me asqueaba. Salí al laberinto y después de varios recorridos por los pasillos logré llegar a la calle» (1999, p. 59). Siempre algo huele mal en las cloacas que aparecen en las novelas de Ramón Díaz Eterovic, y los ecos de esos olores y residuos cargan con esencias y materialidades que nos llevan a comprender la orgánica de la ciudad y la sociedad.



Fig. 2. Portada de *La ciudad está triste*

En general, en sus novelas se urde una retórica de lo que está dentro y fuera de campo, sea un cadáver en escena o una persona desaparecida. En *El color de la piel* aparece un cuerpo colgado del cable de una lámpara de techo: «Un pesado olor, a mugre y a descomposición, flotaba en el ambiente» (2000a, p. 67). Sea cual sea el caso, esto gatilla el motivo por el cual Heredia se mueve por la ciudad. En *El leve aliento de la verdad* (2012a) aparece el cadáver de Segovia, periodista buscado por Heredia, como manifestación de una corporalidad descartada:

Su cadáver apareció entre los escombros de un edificio que construyen en la calle Dardignac. Esta mañana, a uno de los obreros que trabajaban en el lugar le llamó la atención que hubiera entrado una decena de perros a la obra, y que escarbaran entre la basura y los restos de materiales que van quedando a medida que avanza la edificación (2012a, p. 51).

Los perros, de seguro quiltros, se dan un festín, su animalidad es cómplice con la criminalidad humana para interponerse en la búsqueda de la verdad por parte de Heredia. En *La muerte juega a ganador* se menciona a la pasada, haciéndose eco de Jaime Pinos y Luis Barrales, el caso de Hans Pozo, «un muchacho que había sido descuartizado y sus restos esparcidos en distintos

puntos de Santiago, en una suerte de acertijo macabro que tuvo a la policía de cabeza durante varias semanas» (2010, p. 25). La idea del cuerpo desechado se repite en *Los asuntos del prójimo*, en la que un cuerpo aparece en un sitio eriazo del Centro Matucana 100:

La mataron con golpes de pies y manos que le provocaron hemorragias internas. Su cuerpo presentaba signos de violación y de haber sido arrastrado por una superficie dura, de tierra reseca o cemento. La dejaron detrás de unos matorrales que ocultaron el cadáver hasta que unos perros callejeros advirtieron la presencia del cadáver (2021, p. 25).

Todo residuo vale como indicio y huella para avanzar en medio de la ciudad sombría y triste. Aunque, en ocasiones, el desborde de marcas y posibilidades revienta la posibilidad de conseguir la verdad y, de paso, imposibilita pensar representación como una reconstrucción de escena confiable: «Muchos nombres. Mucha oscuridad y mugre» (2002, p. 32), le replica Heredia a Cavens en *Nadie sabe más que los muertos*. Heredia no se erige como salvador ni como héroe. En este contexto, la ciudad se erige como puesta en escena, como espectáculo del que se es parte y contraespectáculo que intenta ser desactivado por Heredia: «La Plaza de Armas ofrecía su habitual espectáculo de actores callejeros, pintores, hombres estatuas, predicadores y comerciantes de afiches y libros» (2003, p. 15). En ese tránsito, el paisaje se hace «más sucio y desolado» (p. 15). La ciudad se levanta como un cúmulo de restos, y Heredia los observa y absorbe:

Un olor profundo, a suciedad y basura, entró por mis narices. Caminé, acostumbrándome al peso del sol sobre mi cabeza, y luego de un rato comencé a ver a los hombres que yacían en las veredas, cubiertos por restos de frazadas y grandes trozos de cartón. Los que estaban despiertos extraviaban sus miradas en algún punto inimaginable del paisaje (2003, pp. 57-58).

La ciudad y la suciedad se complementan en la narrativa de Díaz Eterovic, como metonimia que requiere la una de la otra.

Según la lógica temporal —pero también espacial— que desarrolla Díaz Eterovic, tanto la melancolía como la muerte, junto con las personas y materiales descartados, retornan en forma de tiempo, en una operación articulada por una institución que ostenta el poder. En *La cola del diablo*, Heredia sostiene que «el pasado enseña que las personas no desaparecen por arte de magia. Son asesinadas, destrozadas en el desierto, lanzadas al mar, folladas en algún sitio abandonado» (2018, p. 135). La lógica residual de los cuerpos reaparece en *Dejaré de pensar en el mañana*, con el cadáver de Servando Reina Fuentes, encontrado con tres balas en la cabeza y arrojado al río Mapocho: «Lo encontraron dos personas que cruzaban el puente próximo al Centro Cultural Mapocho, cerca de las 20:00 horas. Les llamó la atención un bulto rodeado de perros vagos que ladraban más de lo habitual» (2024, p. 112). En la narrativa herediana, nada desaparece del todo: todo regresa, incluso la muerte.

Conclusión

En *La novela chilena del último siglo*, José Promis (1993) propone una clasificación de la cual tomo dos elementos que me interesa abordar. Uno es el de la novela del fundamento, en la que cuyos personajes, a pesar de la adversidad, creen en algo. El otro es el de la novela del escepticismo, en la cual los personajes no creen en el presente, dudan de este y de lo que vienen. De la primera novela un ejemplo es Manuel Rojas; de la segunda, José Donoso, aunque posiblemente, creo, Claudio Giaconi es más pertinente. ¿Por qué cito esta propuesta de Promis? Porque creo que Díaz Eterovic matiza ambas visiones: una centrada en la esperanza, y la otra, en la desesperanza. Heredia tiene un fundamento, pero es escéptico a la vez, desde ahí se erige como sujeto desesperanzado y esperanzado a la vez; irónico y melancólico, pero ético en su accionar de

detective, desde donde urde un entramado crítico, social y político desde la paradoja. Así, configura una memoria residual de la ciudad, que narra experiencia urbana melancólica. Este entramado encontraría un punto de escape en el deseo de no estar, de, como dice y titula en su última novela, de dejar de pensar en el mañana o como explicita en *Nadie sabe más que los muertos*: «Un día voy a cerrar este boliche y me conseguiré una casa en la playa que me permita disponer de mar, rocas y arena» (2002b, p. 63).

Referencias bibliográficas

- Bartra, R. (2017). *La melancolía moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Díaz Eterovic, R. (1999). *Nunca enamores a un forastero*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo.
- Díaz Eterovic, R. (2000a). *Ángeles y solitarios*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2000b). *La ciudad está triste*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2000c). *Los siete hijos de Simenon*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2001). *El ojo del alma*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2002a). *El hombre que pregunta*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2002b). *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2003). *El color de la piel*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2005). *A la sombra del dinero*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2006). *El segundo deseo*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2008). *La oscura memoria de las armas*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2010). *La muerte juega a ganador*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2012a). *El leve aliento de la verdad*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2012b). *Solo en la oscuridad*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2014). *La música de la soledad*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2016). *Los fuegos del pasado*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2018). *La cola del diablo*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2021). *Los asuntos del prójimo*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2022). *Imágenes de la muerte*. Santiago de Chile: LOM.
- Díaz Eterovic, R. (2024). *Dejaré de pensar en el mañana*. Santiago de Chile: LOM.
- Espinosa, P. (2004). Género literario, sujeto y resistencia en la obra de Ramón Díaz Eterovic. En A. Bisama (Ed.), *El género policial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*. Valparaíso: Editorial Puntágeles.
- Estévez, A. (2017). *Una gramática de la melancolía cinematográfica. La modernidad y el no duelo en cierto cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Radio Universidad de Chile.
- Franken Kurzen, C. A. (2000). Ramón Díaz Eterovic como representante de la novela negra chilena. *Revista signos*, 33(48), 13-19. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000004800002>
- García-Corales, G., y Pino, M. (2002). *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. Las novelas de Heredia*. Santiago de Chile: Mosquito editores.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique*, (48), 173-193.
- Promis, J. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: La Noria.

- Valenzuela Prado, L. (2023). La imaginación del futuro: imagen, esperanza y desesperanza en el cine y la novela en Chile (1980-1990). *Revista chilena de literatura*, (107), 213-240. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952023000100213>
- Valenzuela Prado, L. (2012). Transición, memoria y neoliberalismo en *La oscura memoria de la ciudad* de Ramón Díaz Eterovic, *Contextos*, (28), 141-154. <https://umceold.umce.cl/joomlatools-files/docman-iles/universidad/revistas/contextos/N28-09.pdf>
- Valenzuela Prado, L. (2024). *La política del espectáculo. Escenas e imágenes de la narrativa chilena*. Santiago de Chile: Finis Terrae.
- Valenzuela Prado, L. (2026). *Basurales. Literatura chilena y otros desechos*. Santiago de Chile y Valladolid: Lastarria y de Mora.
- Vásquez, A. (2020). *Solo en la oscuridad* de Ramón Díaz Eterovic: literatura sobre el narcotráfico antes de la narcoliteratura. *Atenea (Concepción)*, (521), 41-57. <https://dx.doi.org/10.29393/at521-4savm10004>
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.