

NARRATIVA CRIMINAL CHILENA: DEL ESPACIO RURAL A LA PROVINCIA

CHILEAN CRIME NARRATIVE: FROM THE RURAL SPACE TO THE PROVINCE

Luis VALENZUELA PRADO

Departamento de Humanidades

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO | Santiago, Chile

Contacto: luis.valenzuela.p@unab.cl

ORCID: [0009-0000-7552-128X](https://orcid.org/0009-0000-7552-128X)

Resumen

Este artículo propone una panorámica de algunas ficciones del delito, narrativa criminal rural o narrativa negra rural en Chile, producida a mediados del siglo xx. A partir de este panorama, indaga en ciertos rasgos que, por un lado, se oponen a la narrativa policial urbana y, a la vez, levantan rasgos propios basados en la diada criminal-rural, articulados desde los tránsitos que despliegan sus personajes, los que son escenificados desde la derrota, la enfermedad y otras carencias. Se propone, también, que estos rasgos sentarían las bases actuales de una narrativa criminal que se establece desde la provincia, la cual es representada como otro espacio devenido de lo rural y como sentido descentrado de lo urbano contemporáneo. En ese contexto, el bandido legendario, rural o de provincia, emerge y se diluye a la vez desde su condición antimitológica, exacerbando una condición paradójica. En su devenir, se trazan, entonces, pactos que subrayan los vínculos del relato rural de mediados del siglo xx con el *noir* o relato criminal de provincia del siglo xxi, con lo cual se enfatiza la crítica y denuncia social que erige la ficción criminal y del delito, en una lectura entretejida sobre las tensiones y relaciones entre el criminal, el delito y la sociedad.

Palabras clave: *Novela negra* || *Crimen en la literatura* || *Condiciones rurales en la literatura* || *Novela negra chilena* || *Literatura chilena*

Abstract

This article proposes an overview of some crime fictions, rural crime narrative, or countryside *noir* narrative in Chile, produced in the mid-twentieth century. From this context, it probes into certain features that, on the one hand, are opposed to urban police narrative and, at the same time, raise their own features, based on the criminal-rural dyad, articulated from the transitions that their characters deploy. It is also proposed that these features would lay the current foundations of a criminal narrative that is established from the province, which is represented as another space derived from the rural, and as a decentered sense of the contemporary urban. In this context, the legendary bandit, rural or from the province, emerges and dilutes at the same time from his anti-mythological condition, exacerbating a paradoxical condition. In its development, pacts are drawn that underline the links between the rural story of the mid-20th century and the *noir* or provincial crime story of the 21st century, thereby emphasizing the social criticism and denunciation that crime fiction constructs, in a reading interwoven with the tensions and relationships between the criminal, the crime, and society.

Keywords: *Noir fiction* || *Crime in literature* || *Rural conditions in literature* || *Chilean noir fiction* || *Chilean literature*

Ficciones literarias del delito: tensiones y pactos con la ley

En *Bandidos*, Eric Hobsbawm (1976) estudia a los bandoleros sociales antes del siglo xx, describiéndolos como “campesinos fuera de la ley” en torno a los que surge una “antimitología del bandidismo” (119) pero que permanecen dentro de la sociedad campesina, para la cual son “héroes” (10). Así, se sostiene cierta dualidad, ambigüedad y paradoja del criminal como eje de la representación que se erige desde o sobre él. Esta ambigüedad y paradoja reflejan una dualidad en la percepción del bandido, que, a pesar de su estatus marginal, mantiene un vínculo significativo con la comunidad local, la cual, a menudo temerosa y admirativa, pacta con éstos para evitar problemas locales y preservar sus intereses. Se firma, entonces, un pacto social de regreso a la sociedad, el cual se articula con el “tranzar”, el “entendimiento” y los “vínculos”, y que incluso encuentra eco en lo señalado por Josefina Ludmer (2011), quien afirma que el delito permite “relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura” (18). En las “ficciones literarias”, el delito podría leerse como una articulación del delincuente y su víctima, así como de la ley, la justicia, la verdad y el estado con esos sujetos (Ludmer, 2011: 18). La figura compleja, paradójica y heroica del bandido rural se proyecta como antecedente relevante de la tradición del policial o novela negra actual, cuyos criminales también dejan entrever formas espectacularizadas de crimen y pactos con la autoridad y poder, tejiendo en su andar un territorio político y crítico de vínculos sociales.

Michel Foucault (2009) destaca el “espectáculo de la cadena”, una “fiesta” que “trata de recordar el rostro de los criminales que tuvieron su hora de gloria” (263) en un tránsito constante por diversas ciudades: “Eran saturnales del castigo; la pena se tornaba en ellas privilegio” (265). Este espectáculo de la cadena articula un modo de contemplación, pero también tres actores: el criminal en escena, el pueblo asistente y la autoridad que lo monta. No obstante, tal articulación foucaultiana¹ se proyecta en otros dos actores, por un lado, al tener implícita o explícitamente a la(s) víctima(s), y por otro, al dar un rol central a la prensa que media el evento criminal. Para este

¹ La noción de espectáculo desaparece a comienzos del siglo xx, ya que el castigo, según Foucault (2009), “ha cesado poco a poco de ser teatro”. A comienzos del xx, se excluye el “castigo el aparato teatral del sufrimiento, se entra en la era de la sobriedad punitiva” (22). En 1837 se adopta un “equivalente móvil del Panóptico” (267), donde la mirada sigue jugando un rol relevante.

último cobran relevancia los mecanismos de espectacularización del miedo, que encuentra eco en el trabajo de Guy Debord (2002), quien pone en escena el tema del espectáculo en la sociedad y lo problematiza proponiendo una espectacularización de la realidad: “la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (37).

Retomo a Josefina Ludmer (2011), quien ofrece una lectura del delito en cuentos argentinos: narraciones de delitos sexuales, raciales, sociales, económicos, de profesiones, oficios y estados. Levanta la hipótesis del “delito como instrumento crítico” (15), como “instrumento conceptual particular; no es abstracto, sino visible, representable, cuantificable, personalizable; no se somete a regímenes binarios; tiene historicidad, y se abre a una constelación de relaciones y series” (16). Ludmer sostiene, sobre la base de los fundamentos teóricos de Marx y Freud,² que el delito “funciona como una *frontera cultural* que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura” (17-18). Permite trazar límites; es decir, diferencia y excluye: “Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural” (18).

Este artículo retoma las lecturas en torno a las ficciones del delito y desarrolla una panorámica de la narrativa criminal rural o narrativa negra rural en Chile, producida a mediados del siglo xx, cuyo despliegue espacial se da en el campo o lo rural, en cuanto entramado entre el crimen y el poder. A partir de lo anterior, se propone un cierre, también panorámico, sobre lo que serían las bases de una narrativa criminal del siglo xxi que se erige desde la provincia, representada como espacio devenido de lo rural y descentrado de lo urbano contemporáneo.

Los tránsitos rurales y urbanos del criminal

La lectura de los tránsitos del criminal implica leer y comprender los pasos y la estela de sangre que deja en su recorrido. El tránsito rural decimonónico en Chile es un

² Como marco teórico Ludmer recurre a Marx, quien da cuenta del criminal como productor de crímenes y de leyes penales; además, “produce el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros” (citado en Ludmer, 2011: 15); “rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa” (16).

antecedente de los procesos de modernización que consolidan a la ciudad como eje económico a comienzos del siglo xx; sin embargo, durante este siglo, mantiene un lugar que opera en paralelo a la ciudad y que retorna a fines del siglo xx y comienzos del siglo xxi. Michel De Certeau (2000) afirma que el caminante en su andar deja huellas que pueden ser leídas. Es posible leer sus tránsitos, en especial por la ciudad, mediante los pasos y recorridos que dibuja un individuo al transitar por ella. De este modo, el andar encuentra una “primera definición como espacio de enunciación” (110) que incluso permite articular ciertos tropos que le permiten al criminal ingresar en la complejidad del sujeto y su tensa relación con su entorno. Los tránsitos crean vínculos con el espacio, los cuales se establecen con y en la ciudad y en el campo, y permiten a Raymond Williams (2001) señalar que la “vida del campo y la ciudad es móvil y actual: se mueve en el tiempo, a través de la historia de una familia y un pueblo; se modifica en el sentimiento y en las ideas, a través de una red de relaciones y decisiones” (32). En esta red móvil y actual, Williams busca el “pulso” de la ciudad, “el pulso del reconocimiento” que él ha sentido una y otra vez en su andar por diversas ciudades, donde percibe “esa cualidad emocionante e identificable: el centro, la actividad, la luz” (30). Se trata de una luz que, como contraparte, podría vislumbra una oscuridad, cercana a la territorialidad criminal. En ese sentido, también experimenta “el caos del tren subterráneo y del embotellamiento del tránsito; la monotonía de las filas de casas; la prisa afligida de una muchedumbre desconocida” (30). El “pulso” permite comprender todo territorio, el urbano y el rural, con sus propias dinámicas de tránsito.

Según Hobsbawm (1976), las sociedades rurales del pasado solían enfrentar “carestías periódicas y catástrofes ocasionales” (17), lo que a menudo fomentaba el bandidaje. En estas “economías rurales” (29), el bandidaje surgía debido a la baja demanda de trabajo y la sobrepoblación. Los bandidos podían ser tanto campesinos no integrados en la sociedad como individuos provenientes de las ciudades o vagabundos externos a la sociedad rural (32). La diferencia principal entre los bandoleros campesinos y el criminal citadino o los grupos de vagabundos de los intersticios de la sociedad rural (39) radica en que los primeros, aunque pueden estar fuera del sistema, mantienen una conexión directa con la comunidad local, mientras que los segundos están más desvinculados de la vida rural y se integran a ella ocasionalmente (107). Por su parte, Laura Demarúa (2014) afirma que la provincia revierte el espacio residual desechado y retorna de modo crítico, levantando un espacio/mapa de “negociaciones de sentidos

donde aceptar y visualizar la diferencia” (15). Demaría establece una provincia que escapa a los opuestos y a lo binario, que “permita salir de prácticas estancas de mirar y de leer”, de “pensar la cultura desde un eje inmóvil, que le otorga a la ciudad la fijeza del centro, del poder y de la plaza” (37). Los movimientos del criminal, una figura compleja y paradójica en el espacio rural y de la provincia, así como sus trayectorias hacia y desde estos espacios, implican una serie de articulaciones críticas y políticas. Estas dinámicas permiten tanto estabilizar como desestabilizar territorios marcados por la estela de violencia y sangre que deja el criminal a su paso.

La escena de la derrota del bandido en la narrativa chilena

En 1935, en el artículo “El bandido en la literatura chilena”, Elvira Dantel Argandoña estudia la forma en que los escritores chilenos (historiadores y ensayistas, poetas y novelistas) interpretan, a través de “nuestra evolución literaria”, el “tipo de bandido, del hombre fuera de la ley, producto de una época y de una raza” (241), siendo el más característico en nuestra sociedad el bandido de campo, a diferencia del “malhechor” urbano. El bandido en nuestra literatura suele ser, en su origen, vagabundo o peón de campo que transita por los márgenes del sistema social de la hacienda y encuentra en el delito un modo de recuperar la dignidad. Se convierte, de esta forma, en “cuatrero o ladrón de caballería, que viene a constituir algo así como el generalato dentro de la jerarquía de los malhechores, en que el escapero o el punza ocuparían el rango inferior” (Dantel Argandoña, 1935: 242). Por su parte, Manuel Zamorano (1967) identifica y analiza una exhaustiva escena del crimen de la literatura chilena, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Clemens Franken y Magda Sepúlveda (2010) abordan el género policial desde un análisis de los detectives que lo protagonizan; sin embargo, como antecedente del género policial sindicando a las “historias de bandidos” (19). Analizan *Las aventuras de Manuel Luceño* de Antonio Acevedo Hernández, considerada como novela de bandidos, ya que su protagonista, Luceño, “se sitúa en el lado contrario de la ley” (57). Es un bandido “cuya rehabilitación consiste en otorgarle el lugar de colono que antes poseían los inmigrantes” (19).

La narrativa chilena cuenta con una amplia tradición de relatos de bandidos y criminales rurales que tensionan el espacio urbano del relato policial negro y de lo que

prefiero denominar, pensando en Ramón Díaz Eterovic (1994), la “narrativa criminal” (7) o, como afirma David Knutson (2022), “novela negra rural”, en un contexto latinoamericano. En ese sentido, es posible rastrear cuatro libros particulares que, pasada la mitad del siglo xx, dan cuenta de ciertos antecedentes relevantes del tránsito rural y provinciano: *Eloy* (1960), de Carlos Droguett; *Historias de bandidos* (1961), de Rafael Maluenda; *El río* (1962), de Alfredo Gómez Morel, y *Diez cuentos de bandidos* (1972), recientemente reeditado, en el que Enrique Lihn revisa la tradición bandolera en el cuento chileno, a partir de la cual urde una explicación que logra dar un espesor cultural al tema que lo convoca.

Ciudades enfermas que enferman

Eloy (1960)³ de Carlos Droguett es una novela que rompe la linealidad temporal y espacial, con voces e imágenes que intervienen la puesta en escena rural del bandido que es arrinconado en un rancho precario.⁴ El rancho constituye el espacio irreversible del destino trágico de Eloy. El espacio de Eloy se sitúa en los intersticios de la modernidad y la urdimbre moderna, en un lugar que contrasta con el primer plano urbano al que, paradójicamente, no pertenece. La novela escenifica a Eloy como un bandido acosado, agazapado, angustiado y acribillado, que desafía a la autoridad y a la policía, reflejando una larga tradición literaria del salteo. El Ñato Eloy expresa el choque frontal con la ley, la sociedad y las “ciudades enfermas que te enferman” (Droguett, 2008: 29-30) enunciadas por él. Vemos a un sujeto paradójico que, como bandido rural, puede ser visto en cuanto “contrapunto del policía” (Concha Ferreccio, 2013: 25): “El oficio de Eloy es dar la muerte a sujetos al margen de la ley; no obstante, su trabajo es equiparado al de otros asesinos, que operan al interior de aquella, y con quienes

³ La edición consultada de la novela *Eloy* corresponde a la de 2008, que difiere de las editadas por Seix Barral en 1960 y Sudamericana, en 1967. La edición de 2008 asume los cambios realizados por Carlos Droguett, fallecido en 1996. Algunas ediciones póstumas eligen publicar la edición original; otras, en cambio, la versión final.

⁴ Para José Luis Romero (2004), los rancheríos son “formaciones suburbanas” que se manifiestan de diversa forma en Latinoamérica: “con nombres diversos se los conoció en cada país: callampas en Chile, villas miseria, y luego, simplemente, villas en Argentina, barriadas en Perú, favelas en Brasil, cantegriles en Uruguay, ciudades perdidas en México, pueblos piratas en Colombia, y genéricamente, en casi todas partes, invasiones, construcciones paracaidistas y, sobre todo, rancheríos” (357).

establece una relación de doble” (Concha Ferreccio, 2013: 24). A la vez, se nombra a sí mismo como bandido, como bandido infame, como metáfora del monstruo y del cuerpo enfermo, como “una humilde y solitaria fogata” (Droguett, 2008: 93) que arde y quema. Como sostengo en otro estudio, la noción de pacto, articulada con la de infamia, visualidad y espectáculo, cruza “dos líneas de análisis en *Eloy* de Carlos Droguett. La primera, desde las tensiones entre el criminal y el poder; y la segunda, desde las marcas textuales que responden a una retórica de la imagen fundada en la visualidad, visibilidad, luminosidad y lo cinematográfico presentes en la novela de Droguett” (Valenzuela Prado, 2014: 78). Tal articulación es desplegada en su andar, cuya estela quema, lo que provoca la acción policial que inicia la cacería. Ésta acorrala a Eloy en el rancho, creando una atmósfera en la que el bandido tendrá que “luchar contra el acosamiento de la angustia y la muerte” (Parent, 1973: 87). Esta cacería y escape dejan una estela de sangre con la que Eloy testimonia una historia de violencia, una “estética de la destrucción” (Plaza, 2022: 190), que “encarna una expresión, el anhelo de encontrar sentido en los actos aniquiladores que emprende el ser humano. El crimen, desde esta perspectiva, es la conformación de un dispositivo de lectura multiplicador de sentidos” (Plaza, 2022: 191).

Eloy realiza una crítica explícita a la modernidad, enfocándose en los rasgos urbanos que la defienden y sostienen. Se presenta, así, una escena en donde el crimen es ubicuo, y no sólo lo encarna el criminal. Éste, a su vez, vive un presente solitario y encerrado, opuesto al espacio ciudadano abierto, moderno, copado por la multitud:

Lo fatal y malo es demorarme encerrado en este, Dios no hizo las casas, las criminales ciudades llenas de humo, los hombres llenos de humaredas, solo las tierras solas, los bosques limpios, las montañas y los ríos desnudos, para subir por ellas, para irse por ellos, el hombre tiene miedo, fatal e inmejorable miedo y se encierra en estas cajas horribles y finales, sin aire, sin sol y sin salida, aunque tengan puertas, en las ciudades enfermas que te enferman (Droguett, 2008: 28-29).

Desde la mirada pesarosa y negativa, sumando al estado de acoso experimentado, Eloy enuncia una diatriba que reconstruye el espacio, que al final de cuentas no es otra cosa que el intento por fundar un espacio de salvación —un espacio cuyo presente es

el del encierro, ése del “cajón funesto”, “las casas ataúdes”, “cajas horribles”, de las casas, de la reclusión, un tiempo espacial del agobio—. Esta situación, como fragmento de una totalidad, se ubica en las “criminales ciudades”, donde *criminales* funciona como epíteto diferenciador de otras ciudades; ciudades criminales enunciadas a la par de “las ciudades enfermas que te enferman”, como pleonismo enfatizador, en ambos casos, referidos a la ciudad moderna. Esta ciudad se opone a la situación del criminal, pero no desde la dialéctica, sino desde una fricción que invita a la representación de un tercer espacio, lo rural, de “tierras solas”, de “bosques limpios”, de “montañas y [...] ríos desnudos”. Se trata de un espacio de lo ideal, ya anunciado por Raymond Williams (2001), para quien, en el siglo XIX, con un contexto muy diferente al campo chileno, el “campo era entonces un lugar para retirarse” (348) —ideal que persiste y colinda con la idea de campo como contraparte de la ciudad moderna, en *Eloy* desarrollada como construcción espacial alternativa a la ciudad moderna.

Historias de bandidos

El bandido encuentra interesantes y destacados antecedentes en *Historias de bandidos* (1961) de Rafael Maluenda. Cinco cuentos abren este libro: “Perseguido”, “Los dos”, “El...”, “La cacería” y “Por despecho”. En “La cacería” se exacerba la tensa relación entre el criminal y la ley. Para Carlos Ruiz Tagle (1968), “en la mayoría de los relatos de Maluenda, los verdaderos bandidos parecen ser los pacos. Ocurre esto en ‘Perseguido’, en ‘Por Despecho’, y muy especialmente en ‘La Cacería’” (2). En este último se produce un pacto invertido, ya que la cacería es un acuerdo de libertad o muerte. Cuando debían trasladar a ciertos presos, los gendarmes pactaban la cacería, “aquel procedimiento que un juez discurriera, en vista de la plétora de penados que llenaban las cárceles, y que la gendarmería no vacilaba en ejercitar cuando los bandidos se sometían a él a cambio de una vaga esperanza de libertad. El lema de aquel juez era que ‘lo mismo daba llegar con los forajidos vivos o tendidos sobre las grupas de los caballos’...” (Maluenda, 1963: 50-51). El pacto incluye una forma de estar en el espacio rural, con una ley al margen de la ley, pero validada por ésta: “Asintió el jefe y se acordaron los últimos detalles: para los cinco presos habría cinco tiradores y les dispensarían una ventaja de diez pasos antes de dispararles” (52). Sin embargo,

la esperanza se diluye en el espacio; la posibilidad de libertad se esfuma con el polvo del terreno y de los disparos.

El cuento “Los dos” ofrece uno de los puntos altos en cuanto a la narrativa bandolera chilena, narrando el encuentro entre dos prestigiosos bandidos, el Macheteado y el Huinco, “dos hombres cuyas proezas de bandidaje habían sembrado el pavor en cuatro provincias [...]”. Cada uno sabía la odisea del otro, cada uno había oído contar la audacia de sus aventuras” (Maluenda, 1963: 26). El gesto de sembrar el pavor repercute en el tránsito y estela que dejan en sus pasos los criminales literarios. En *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau (2000) afirma que el caminante en su “andar” deja huellas que pueden ser leídas. Es posible leer sus tránsitos, en especial por la ciudad, mediante los pasos y recorridos que dibuja un individuo al transitar por ella. De este modo, el andar encuentra una “primera definición como espacio de enunciación” (110), ya que al andar se enuncia: “La historia comienza a ras del suelo [...]”. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares” (109). Ese tránsito citadino puede ser extrapolado al rural, que es abierto, pero que, de igual forma, teje un relato, como en el de “La cacería”, cuyo horizonte de libertad de diez pasos es interrumpido por el disparo de la ley. En tanto, en “Los dos”, la paradoja de la proeza legendaria y de la antimitología del bandido, presentada por Hobsbawm, dejan su estela en el tránsito por las “cuatro provincias”. Después de estos cuentos, el libro continúa con cinco capítulos sobre la vida del bandido Ciriaco Contreras, cuyo testimonio fue recogido por el propio Rafael Maluenda del hijo de Contreras. La leyenda de Contreras, conocida en Talca, describe cómo, “perseguido por la policía, siempre burlándola, se hizo una reputación de románticos prestigios entre asaltos sangrientos y hábiles correrías de cuatrero” (Maluenda, 1963: 79). Su figura legendaria, acorde con lo sostenido por Hobsbawm, refleja la espectacularización que rodea al criminal, al mostrar que éste y sus delitos siempre están entrelazados con la comunidad y diversos actores, porque el bandido y su delito nunca son aislados.

El provinciano

Mario Verdugo (2022) establece una relectura de ciertos conceptos literarios que han acompañado a la representación de la provincia en la narrativa chilena y que, sin

dudas, pueden ser rearticulados en el cuento criminal: el criollismo, el larismo, el regionalismo y el provincialismo, representado por *Martín Rivas*, es decir, la “hipervaloración y la minusvaloración de la periferia en un contexto subnacional” (21). *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, es la novela chilena decimonónica fundacional que presenta a su protagonista como un inmigrante de la provincia en la ciudad. Ese tránsito literario encontraría eco en una novela autobiográfica de formación delincucional, *El río* de Alfredo Gómez Morel, novela que en los años sesenta Pablo Neruda descubrió y llamó un “clásico de la miseria” (Carvacho Alfaro, 2016: 80), y que tributa a *Diario de un ladrón*, de Jean Genet. El viaje desde la provincia es esencial para comprender *El río*. El protagonista, abandonado y recogido desde su infancia, llega desde la provincia, San Felipe, a la urbe, Santiago: “Me gustó y asustó el espectáculo de la urbe: autos, coches de posta, gentes, ruidos, mucho perfume dentro del taxi, el asno y mamá amorosamente tomados de la mano. Yo, solo, arrinconado, absorto, meditando para tratar de comprender bien qué estaba ocurriendo en mi vida” (Gómez Morel, 1962: 40). La ciudad también se erige como un personaje que asusta, pero, al mismo tiempo, despliega una estructura jerárquica y escalas sociales de los delincuentes en donde Alfredo busca insertarse. En ese contexto, el río cobra vida propia: es el espacio que, desde su violencia y miseria, se erige como referente y espacio ideal para habitar no en la ciudad, aunque sí debajo de ésta. El río es la metáfora de la vida a la intemperie; por lo tanto, de las vidas vulnerables. En ese sentido, el tránsito delincucional, desde la provincia hacia la ciudad, no erige una forma idealizada de ésta, sino que implica una forma extrema de descenso al infierno.

Bandidos, la producción social de un país

Con *Diez cuentos de bandidos* (1972), Enrique Lihn revisa y homenajea la tradición bandolera en el cuento chileno. En el prólogo “Los bandidos y el cuento chileno”, Lihn (1972) urde una explicación que logra dar un espesor cultural al tema que lo convoca; sostiene que la riqueza del tema y de la selección se ampara en la cantidad de bandidos existentes en la literatura chilena: “perseguidos y perseguidores [...] corren a campo traviesa” por ésta y enfatizan la tensión entre los vínculos y pactos que entablan (7). Lihn afirma que el bandolerismo viene a América con la conquista española;

lo hace al recordar las palabras de Quevedo, quien llama a expulsar “a todas estas personas a América, que es el país de los bandidos, de los pícaros y de los aventureros” (12). Lihn sostiene que los cuentos de bandidos no deben considerarse sólo como “mensajes ideológicos” (15), sino que deben verse dentro de un contexto de la historia y la “producción social de nuestro país” (15).

Varios cuentos publicados en *Diez cuentos de bandidos* recalcan el carácter violento de estos personajes, en tensión con la autoridad, como “El último disparo del Negro Chávez” (1953) de Óscar Castro, cuyo protagonista se erige como vengador social, ya que es “la mano” que “elegía siempre como blanco a los patrones más déspotas, a los capataces que con mayor dureza trataban al inquilinaje, a los mayordomos que no hacían distinciones entre peón y perro” (Castro, 1972: 147). Su tránsito se despliega “sin premura por senderos sólo por él conocidos” (143). Siempre el miedo erige su figura demoníaca como el “malulo”, sembrando el miedo; sin embargo, en su derrota, logra llevarse consigo al enemigo. En “La espera” de Guillermo Blanco, el bandido asusta con su sola presencia la tranquila vida de su patrón y esposa; en “Complot” de Olegario Lazo Baeza se narra la posible traición que afectaría al teniente Luco por parte del oficial Verdugo. Por su parte, “El aspado” de Mariano Latorre (1972) pone en escena el errar herido del bandido, desarrollando un interesante cruce entre crimen y devoción: “su puñal, tan caro para él como el escapulario de la Virgen, lazo misterioso que lo unía al pasado, tenebroso como caverna” (92); “Pat’e cabra” de Víctor Domingo Silva (1972) es protagonizado por Juan Ramón, quien venga la muerte de su madre a manos del Chureja, un bandido común y corriente: “¡Así se mata, de hombre a hombre; no como vos, bandío, que apuñalaste por robarle a una viejecita indefensa!...” (106); y “Cuesta arriba” de Luis Durand (1972), que tiene al Champa y al Manzanas Agrias como protagonistas, “[v]agabundos y ladrones, [cuyas] existencias se deslizaron siempre a la sombra de los montes y de la noche” (110) y que, “como la peste”, llegaron a arrasarlo con un pueblo, y las vidas de ambos arrebatadas el uno al otro. “El cuarto de las garras” de Fernando Santiván (1972), narra la aventura de una madre que va en busca del cadáver de su hijo a la misma hacienda donde vive el poderoso criminal, quien responde: “¡Aquí no se mata a naide [sic]!... ¡Sólo a los bribones! [...]. También matamos a los traidores” (73). Por último, “El bonete maulino” de Manuel Rojas, al igual que “Los dos” de Rafael Maluenda, narra la iniciación como bandido de don Leiva y la posterior derrota humana. Los cuentos

que reúne Lihn reflejan una espacialidad rural que da cuenta de conflictos humanos vinculados con la venganza y la traición, una escena en la que los actores, a veces de clases sociales similares y a veces diferentes, deben ajustar cuentas, exacerbando los pactos sociales que se trizan o se fundamentan desde la tensión humana que los vincula. En rigor, uno siempre necesita del otro.

Derivas contemporáneas del bandido en la provincia

Durante los años noventa se publicaron dos novelas en clave bandolera: por un lado, *Responso para un bandolero* (1996) de Enrique Volpe y, por otro, *El bandido de los ojos transparentes* (1999) de Miguel Littin. Éstas ofrecen una mirada del criminal en su versión de bandido rural. La de Volpe (1996) se centra en las andanzas pasadas de Juan Segundo Catalán, de 96 años: “Todo un señor bandolero, respetado por sus vecinos, quienes sin duda sabían que era un famoso bandolero y se sentían orgullosos de contarle como vecino” (39). La de Littin gira en torno a la persecución del bandido Abraham Díaz “el Torito” por parte del teniente Ramírez. Este último se queja: “éste es el pago de Chile, mierda, dije una y mil veces. Arriba el bandolero, salteador de caminos, pistolero, ladrón de ganado, violador de mujeres; y aquí, mordiendo el suelo, la tierra pisoteada por hombres mugrientos” (Littin, 1999: 13).

La narrativa negra de Ramón Díaz Eterovic, iniciada en los años ochenta, es fundamental para comprender la escena policial, negra y criminal de la literatura chilena. Díaz Eterovic delinea un derrotero de Heredia por Santiago, la ciudad triste y oscura. Sin embargo, en sus casi 40 años de vida literaria, desde los años ochenta, la provincia encuentra escenas puntuales de tránsito hacia ella. En 1999 publica *Nunca enamores a un forastero*, la cual transita hacia la ciudad más austral de Chile, Punta Arenas, manifestando su molestia por abandonar la ciudad:

Pocas cosas me desagradan tanto como arrastrar maletas y posar mis asentaderas en sitios extraños. Odio salir de Santiago. Me gusta su gente dándose codazos en las calles, los gritos de los vendedores, el esmog, los rostros desconocidos y, sobre todo, la posibilidad de beber a solas, sin que nadie contabilice los trago que consumo. 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: 7)

Heredia es un hombre quisquilloso de ciudad que sabe caminar a través de ésta. No obstante, lo suyo, la metodología detectivesca, le permite introducirse en otros territorios que siempre lo llevan a olisquear la estela que deja la memoria, como sucede en *Los fuegos del pasado*, publicada en 2016: “Las ciudades de provincia son un territorio adecuado para pasiones que se ocultan por temor a los comentarios. Y tampoco debía olvidar que un hecho cualquiera puede arrastrar hasta el presente las profundas raíces de la memoria” (Díaz Eterovic, 2016: 21). En la novela, Heredia debe viajar a Villarrica, una de las “primeras ciudades fundadas por los conquistadores españoles en el sur de Chile” (20), que actualmente vive de las actividades comerciales madereras y turísticas: “Es una ciudad pequeña, a medio camino entre el pasado, representado por sus viejas casas de madera, y la modernidad, reflejada en sus galerías comerciales que ofrecen servicios de telefonía y artículos electrónicos de alta tecnología” (20). Se trata, entonces, de una ciudad provincia, siempre pensada en relación con la ciudad capital, Santiago. En rigor, volviendo a Laura Demaría (2014), en la literatura la provincia es pensada, generalmente, como un eco de la ciudad metropolitana. En una de las novelas más recientes de Díaz Eterovic, *La cola del diablo* (2018), Heredia retorna a Punta Arenas; sin embargo, el foco está puesto en un vínculo biográfico suyo: la aparición de un hijo que luego comenzará a parecer en las siguientes novelas de la saga.

Desde 2000, en paralelo al trabajo de Ramón Díaz Eterovic, aparecen novelas que, además de dislocar el espacio de Santiago y la provincia, dislocan el género negro y difuminan el lugar del bandido/criminal. Por un lado, es posible identificar una narrativa negra y criminal en el norte del país, en ciudades y provincias cercanas a las fronteras con Perú y Bolivia. Juan José Podestá ha publicado dos libros de narrativa criminal: *Playa Panteón* (2015) e *Isla Podestá* (2022). Para Díaz Eterovic (2015), *Playa Panteón* “es un valioso aporte al desarrollo de la narrativa criminal que en las últimas décadas se ha constituido en una expresión reconocida y valorada en el ámbito de la literatura chilena” (s.p.), la cual da cuenta de una realidad que asume la importancia del rol de la violencia y la marginalidad, específicamente “la frontera norte de Chile, de ciudades nortinas donde algunas lacras como el narcotráfico tienen una presencia brutal y cotidiana en la vida de sus habitantes” (s.p.). *Isla Podestá* presenta, en tanto,

una espacialidad abierta, ideal para dar cuenta de la muerte y del crimen: “Me acordé del inicio del Popol Vuh, que dice algo así como que todo está en calma, pero también en suspenso” (Podestá, 2022: 74); esta referencia deviene en una del lugar del presente: “Mirar el mar de esta isla de noche da miedo. Tiene un mar feo, negro, de día y de noche. La arena cambia de colores según pasan los días” (Podestá, 2022: 74). Por su parte, *Alto Hospicio* de Rodrigo Ramos Bañados narra la historia de un periodista que es autor de reportajes sobre asesinos en serie y la de un conductor de colectivos que será conocido como el sicópata de Alto Hospicio. Ainhoa Vásquez Mejías (2016) pone énfasis en la idea de frontera que atraviesa la novela, que permite “reconstruir la historia de los feminicidios que ahí ocurrieron entre los años 1999 y 2001, fronteras difusas que podrían dividir tajantemente dos realidades opuestas, pero que se cruzan sin pasaporte y derriban un límite que se difumina, entremezcla y enreda, como la vida misma” (55). En estas novelas, opera un territorio acorde con la sequedad del norte del país y la cercanía con el espacio fronterizo.

Por su parte, el crimen en la ciudad de Valparaíso, puerto y ciudad cercano a Santiago, la capital de Chile, es representado en varias novelas. La primera, *El caníbal de Laguna Verde* (2013) de Cinthia Matus, imagina una novela en forma de mito, relato paranormal y crónica roja: “Si alguna vez usted se topa con el caníbal porteño, ya no hay nada que hacer porque se lo va a comer sin siquiera preguntarle el nombre” (Matus, 2013: 19). Para Rosales-Neira y Candia-Cáceres (2017), Matus realiza una “construcción criminal y bizarra de Valparaíso”, la cual no da cuenta sólo “de la antropofagia simbólica de parte de nuestras autoridades sino de la real” (139). La segunda, *La primera puerta del espanto* (2022) de Miguel Vargas Román, mezcla, según Díaz Eterovic (2023), novela negra y relato gótico, y tiene como eje “el retrato de cierta criminalidad detonada por el poder y la ambición de obtenerlo a cualquier costo” (s.p.), poniendo en escena a Valparaíso.⁵ Vargas Román (2022) exagera el espanto desde la oscura espacialidad: “La niebla espesa que llegaba desde el mar se metía en cada rincón de Valparaíso” (19). En estas novelas, Valparaíso, ciudad puerto, disputa

⁵ Valparaíso, dice Ramón Díaz Eterovic (2023), “no ha sido ni es ajena al desarrollo de la novela negra en [Chile]. Algunos antecedentes de la novela negra que se ha escrito en Valparaíso y sus alrededores los hemos encontrado tiempo atrás en novelas de Hernán Poblete Varas (*Juego de sangre*) y Antonio Gómez Roja (*El huésped del invierno*); y últimamente en las novelas de Roberto Ampuero, Gonzalo López (*Piromancia*), F.S. Del Solar (*Acelerante*), Rafael Sarmiento (*Sangre*)” (s.p.)

el lugar negro y lúgubre que ocupa Santiago, capital de Chile, un espacio que, económicamente, tuvo un lugar más relevante durante el siglo XIX.

En otro espacio de la provincia, en la zona central de Chile, pero al sur, *Juego de villanos* (2018) de Julia Guzmán Watine presenta al detective Cancino transitando por espacios de la provincia y de Santiago. Se trata, según Ramón Díaz Eterovic (2018), de “un sujeto marginal que sobrevive al rigor capitalino y que arrastra una suerte de fracaso existencial desde su natal Talca” (s.p.). El tránsito permite pensar la expectativa que busca dejar atrás Santiago; sin embargo, ésta se torna imposible: “Llegué a Santiago al atardecer. No había nadie. Quizá me acostumbré en Talca, porque, secretamente, esperaba que me recibieran mis amigos de los libros usados o, tal vez, Luz. [...] Al parecer, la vida en Santiago era distinta, más solitaria, con un tiempo reducido que no permitía una atención como las miles que tuve en Talca” (Guzmán Watine, 2018: 141). Más al sur, en el puerto de Talcahuano, se sitúa *Los transitorios*, de Juan Angulo,⁶ una novela que podría ser clasificada como de formación criminal con un protagonista, Lalo, que retorna al pueblo del cual siempre quiso escapar. La novela, a juicio de Carlos Salem (2023), “mete al lector dentro de un submundo donde nada brilla y hasta los delitos cometidos tienen ese poso de realidad que les quita, afortunadamente, el supuesto romanticismo que en otros textos se adjudica a los bajos fondos” (13). El título de la novela remite a un mundo de personajes que viven de “paso”, entre la traición y la violencia, en un territorio de incertidumbre, en donde las alternativas son la “cana”⁷ o la muerte. La provincia desplegada por Angulo, la de los “transitorios”, exacerba el lugar de tránsito de una provincia-puerto, pero, sobre todo, de vidas transitorias. El espacio reducido agobia a los personajes y deja un escaso margen para no toparse con la muerte latente que los acecha. Lalo, para intentar escapar, contempla el mar:

Frente a él, está el mar, ahora negro, siempre interminable. Lalo intenta recordar algún momento feliz. Quieres saber que en algún lugar hay esperanza o bondad. Inútil. Los vagabundos. Los pescadores, las prostitutas con sus sombras y ropas viejas parecen llenar el espacio de malos presagios. Mostrar al

⁶ Libro que se adjudicó el primer premio del concurso de novela negra Puerto Negro 2022, de la Universidad Andrés Bello de Chile.

⁷ En el léxico delictual, *cana* significa ‘cárcel’.

mundo tal como es, un lugar cínico y frío. Las casas con una estufa, Panamá asado y un abrazo se extinguen de su mundo. (Angulo, 2023: 130)

La esperanza es escasa y se diluye fácilmente en la novela de Angulo, tal como sucede en la novela criminal de provincia.

Conclusión

“La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar por confesarlo” (8), escribe Bataille (2010). En ese sentido, el andar y el pacto criminal deja una estela de sangre que testimonia el miedo espectacularizado que provoca en su entorno y la cacería que lo acosa. El territorio rural termina por clausurar el relato que traza como derrotero con la sangre suya y de otros. En el espacio provinciano, el crimen permite crear una escena política que enfatiza tanto el espacio apartado de un centro o el espacio en el que, abandono mediante, el crimen encuentra una arista vinculada al poder y la violencia. Pareciera que lo legendario desaparece y el crimen exacerba su condición antimitológica; en sí, se trataría de una toma de distancia de la ciudad que descentra y desarma las posibilidades del espectáculo al no contar con la atención del centro metropolitano. Se tienden pactos, con matices, que remarcan los vínculos del relato rural de mediados del siglo xx con el *noir* o relato criminal de provincia del siglo xxi, porque todo relato criminal enfatiza la crítica o la denuncia.

Por último, si en *Eloy*, en los cuentos de Maluenda o en lo antologados por Lihn el bandido y el espacio encuentran un vínculo que replica las formas rurales y de la provincia planteadas por Hobsbawn o Ludmer, en el relato policial o criminal o *noir* de provincia del siglo xxi, el héroe o protagonista adopta la forma heterogénea de detective, sea éste su oficio o adopte la forma de periodista. Sin embargo, la figura del bandido se diluye en su diversa y compleja configuración contemporánea. En ese sentido, *El río* de Gómez Morel da cuenta de una ciudad que asusta al sujeto provinciano, el mismo que retorna a su pueblo, Talcahuano, en la novela de Juan Angulo. El bandido rural o el criminal de provincia es un sujeto de paso, en tránsito. En los relatos analizados en este artículo, como ya se dijo, prima la lectura espacial descentrada de la provincia y la de un derrotero dinámico, nunca establecido, que diluye fronteras.

Referencias bibliográficas

- ANGULO, Juan. (2023). *Los transitorios*. Universidad Andrés Bello; Real Noir.
- BATAILLE, Georges. (2010). *La literatura y el mal* (Lourdes Ortiz, Trad.). Nortesur. (Obra original publicada en 1957)
- CARVACHO ALFARO, Rodrigo. (2016). *Clásicos de la miseria: canon y margen en la literatura chilena*. Oxímoron.
- CASTRO, Óscar. (1972). “El último disparo del Negro Chávez”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 137-146). Quimantú.
- CONCHA FERRECCIO, Pablo. (2013). “Un apocalipsis perverso: reflexiones en torno a la violencia simbólica en *Eloy*”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1(2), 21-35. <https://doi.org/10.5195/ct/2013.50>.
- DANTEL ARGANDOÑA, Elvira. (1935). “El bandido en la literatura chilena”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, (6), 241-301. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68534.html>.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- DEBORD, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo* (2a Ed.; JOSÉ LUIS PARDO, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1996)
- DEMARÍA, Laura. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo Ediciones.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (1994). “Literatura policial en Chile”. En Ramón Díaz Eterovic (Comp.), *Crímenes criollos: antología del cuento policial chileno* (pp. 7-16). Mosquito Editores.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (1999). *Nunca enamores a un forastero*. La calabaza del diablo.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2015, 21 de diciembre). “Podestá: la ruda frontera norte de Chile”. *Narrativa Punto y Aparte*. <https://narrativapuntoaparte.cl/2015/12/21/podesta-la-ruda-frontera-norte-de-chile/>.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2016). *Los fuegos del pasado*. Lom.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2018b, 26 de septiembre). “Una sociedad vista desde la perspectiva del crimen”. *Letras de Chile*. <https://letrasdechile.cl/2018/09/26/una-sociedad-vista-desde-la-perspectiva-del-crimen/>.

- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2023, 17 de mayo). “La primera puerta del espanto’, un retrato de la decadencia de Valparaíso”. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/critica-opinion/2023/05/17/la-primera-puerta-del-espanto-un-retrato-de-la-decadencia-de-valparaiso/>.
- DROGUETT, Carlos. (2008 [1971]). *Eloy*. Tajamar Editores.
- DURAND, Luis. (1972). “Cuesta arriba”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 101-106). Quimantú.
- FOUCAULT, Michel. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1975)
- FRANKEN, Clemens; SEPÚLVEDA, Magda. (2009). *Tinta de sangre: narrativa policial chilena en el siglo xx*. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.
- GÓMEZ MOREL, Alfredo. (1962). *El río*. Tajamar Editores.
- GUZMÁN WATINE, Julia. (2018). *Juego de villanos*. Vicio Impune.
- HOBBSAWM, Eric. (1976). *Bandidos*. Ariel.
- KNUTSON, David. (2022, 21 y 22 de septiembre). *Novela negra rural* [conferencia inaugural]. Congreso Académico del IV Festival Internacional Santiago Negro, Santiago, Chile.
- LATORRE, Mariano. (1972). “El aspado”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 78-93). Quimantú.
- LIHN, Enrique. (1972). “Los bandidos y el cuento chileno”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 5-26). Quimantú.
- LITTIN, Miguel. (1999). *El bandido de los ojos transparentes*. Planeta.
- LUDMER, Josefina. (2011). *El cuerpo del delito: un manual*. Eterna Cadencia.
- MALUENDA, Rafael. (1963 [1961]). *Historias de bandidos* (2a ed.). Zig-Zag.
- MATUS, Cinthia. (2013). *El caníbal de Laguna Verde*. Emergencia Narrativa.
- PARENT, Georges A. (1973). “Sobre el principio de la novela en Droguett”. *Taller de Letras*, (3), 83-97. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0009820.pdf>.
- PODESTÁ, Juan José. (2022). *Isla Podestá*. Narrativa Punto Aparte.
- PLAZA, Daniel. (2022). “El crimen y el criminal, el reverso del mal en la narrativa de Carlos Droguett”. *Anales de Literatura Chilena*, (37), 183-192. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.37.12>.
- ROMERO, José Luis. (2004). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.

- ROSALES-NEIRA, Oscar; CANDIA-CÁCERES, Alexis. (2017). “Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en *Valpore*”. *Revista de Humanidades*, (32), 117-143. <https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/210>.
- RUIZ TAGLE, Carlos. (1968, 26 de mayo). “El negro y las historias de bandidos”. *El Sur* (p. 2). <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-287236.html>.
- SALEM, Carlos. (2023). “Prólogo”. En Juan Angulo, *Los transitorios*. Universidad Andrés Bello; Real Noir.
- SANTIVÁN, Fernando. (1972). “El cuarto de las garras”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 67-77). Quimantú.
- SILVA, Víctor Domingo. (1972). “Pat’e cabra”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 94-100). Quimantú.
- VALENZUELA PRADO, Luis. (2014). “Visualidad, espectáculo e infamia. Eloy de Carlos Droguett”. *Taller de letras*, (55), 71-83. <https://doi.org/10.7764/tl5571-83>.
- VARGAS ROMÁN, Miguel. (2022). *La primera puerta del espanto*. Adarve.
- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa. (2016). “Feminicidios en la frontera chilena: el caso de Alto Hospicio”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 18(1), 53-74. <https://doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54679>.
- VERDUGO, Mario. (2022). *Curepto es mi concepto: ensayos sobre literatura y territorio*. Overol.
- VOLPE, Enrique. (1996). *Responso para un bandolero*. Lom.
- WILLIAMS, Raymond. (2001). *El campo y la ciudad* (Alcira Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1973)
- ZAMORANO, Manuel. (1967). *Crimen y literatura: ensayo de una antología criminológico-literaria de Chile*. Universidad de Chile.