

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO**

**ESTUDIANTE: GABRIELA MARIA LORA PEREZ**

**TÍTULO: “EL ÚLTIMO TANGO DE SALVADOR ALLENDE: ¿NOVELA HÍBRIDA?”**

***CALIFICACIÓN***

***APROBADO***

***SILVIA VALERO***

*Asesor*

***ROMULO BUSTOS AGUIRRE***

*Jurado*

Cartagena, Septiembre 17 de 2018

*El último tango de Salvador Allende: ¿novela híbrida?*

Gabriela María Lora Pérez

Universidad de Cartagena

*El último tango de Salvador Allende: ¿novela híbrida?*

Gabriela María Lora Pérez

Asesora: Silvia María Valero

Trabajo de Grado presentado para optar por el título de:

Profesional en Lingüística y Literatura

Universidad de Cartagena

Facultad de ciencias humanas

Programa de lingüística y literatura

Cartagena D. T. C.

Agosto de 2018

## **AGRADECIMIENTOS**

En algún momento de este proceso, mencioné que se había apoderado de gran parte de mi vida, por eso, la lista es interminable.

A mi padre, porque de él aprendí que no está vencido quien lucha, y que el amor va más allá de cualquier barrera. Con él aprendí que ser curioso, incisivo y apasionado es lo que nos permite crear y eso en esencia es conocer.

A mi madre, que, pese a todo, nunca dejó de creer y que toda la vida ha soportado mi afición por las maratones de documentales.

A mi familia.

A los muos chabacanos, por arrastrarme con ellos y hacer que la universidad dejase de ser academia.

Al semillero Literatura y Sociedad, porque en nuestras reuniones se gestó este trabajo.

A la profesora Silvia Valero, directora del semillero Literatura y Sociedad, por su invaluable seguimiento y cooperación desde el génesis de esta investigación.

A Cielo Puello, Emiro Santos, Diana Padilla, porque cada uno a su manera representa lo que algún día me gustaría llegar a ser.

Finalmente, un agradecimiento especial a las personas inencontrables que me presentaron en la distancia un país intrigante. Solo hasta hoy dejé de buscarlos.

A mis abuelos,

Gabriel, Cancio, Yadira y Bella,

porque me han marcado de formas inimaginables.

## **Resumen.**

Roberto Ampuero ha sido prolífico narrador en medio de la masiva producción editorial chilena de postdictadura. En este trabajo se analiza la novela *El último tango de Salvador Allende* desde las teorías de los subgéneros histórico, policial y bolero, mostrando cuáles de sus características se hacen evidentes en la novela. Finalmente, se conjugan estas reflexiones en torno al subgénero emergente: novela híbrida.

**Palabras clave:** novela híbrida; novela histórica; novela policial; novela bolero; postdictadura chilena; Roberto Ampuero.

## INDICE

<b>Introducción</b>	8
<b>I. Poniendo la obra en su lugar: contextos y contextualizaciones</b>	18
1.1 La postdictadura chilena: una mirada desde lo político, lo económico y lo social	18
1.1.1 La Unidad Popular y el Golpe de Estado	18
1.1.2 La dictadura militar	19
1.1.3 La postdictadura Chilena	21
1.2 El panorama literario del Chile postdictatorial	23
1.2.1 El problema de la periodización	24
1.2.2 Los temas de la postdictadura Chilena.	26
<b>II. ¿Policíaca? ¿Histórica? ¿Bolero? ¿Qué es <i>El último tango de Salvador Allende</i>?</b>	29
2.1 ¿Puede ser <i>El último tango de Salvador Allende</i> una novela histórica?	32
2.1.1 La novela histórica: Una breve presentación del subgénero	32
2.2 La novela policíaca: ¿el contrapeso?	45
2.2.1 Lo policíaco de <i>El último tango de Salvador Allende</i> .	49
2.3 La novela bolero: ¿encuentra cabida en la novela?	55
2.3.1 La novela bolero: un subgénero reciente y latinoamericano.	55
2.3.2 La música y <i>El último tango de Salvador Allende</i> .	57
<b>III. Novela híbrida: ¿una alternativa subgenérica para clasificar <i>El último tango de Salvador Allende</i>?</b>	65

3.1 La novela híbrida: discusión teórica	65
3.1.1 Las fronteras entre los géneros textuales: un debate paralelo	65
3.1.2 La mezcla subgenérica en la novela: teoría de la novela híbrida	68
3.2. Características narratológicas de la novela híbrida y <i>El último tango de Salvador Allende</i> .	71
3.3 El diario de vida y <i>El último tango de Salvador Allende</i> .	83
<b>IV. Conclusiones</b>	88
<b>Más allá de <i>El último tango de Salvador Allende</i></b>	91
<b>Bibliografía</b>	93



## **Introducción**

En el acercamiento inicial a las literaturas latinoamericanas de entre siglos encontré el desarrollo de líneas temáticas comunes en diferentes puntos del continente, una de las cuales se encuentra concentrada en la revisión del pasado – reciente y distante-, en forma de crítica o cuestionamientos a las versiones oficiales, a partir de la apertura discursiva a actores sociales excluidos, como las minorías y las víctimas de los conflictos internos. Otra de las líneas tiene que ver con exponer las debilidades de los estados, encarando tópicos relacionados con el nuevo escenario económico- político dando voz a los sujetos, territorios e historias marginales.

Dicho hallazgo supuso para mí la necesidad de buscar desde lugares no hegemónicos de la literatura latinoamericana, las nuevas formas estéticas que adquirirían los temas propuestos. Es así como con un paneo general de la historiografía y la historia literaria inicié un proceso de comparación y contraste de los procesos dictatoriales, postdictatoriales y sus respectivas incidencias en la literatura. En dicho ejercicio quedó evidenciado que los territorios que sufrieron procesos dictatoriales podían ser agrupados en torno a variables que posibilitaban establecer similitudes y diferencias, tanto en los procesos políticos como en las formas literarias.

Llegado a este punto, el Cono Sur destaca en esta investigación por factores intra y extra literarios. Primero, los países que constituyen esta área geográfica han tenido desarrollos históricos relativamente comunes. Segundo, porque contrario a lo predecible, sus cursos literarios han sido distintos y en su literatura utilizan herramientas diferentes. En relación con lo anterior, Chile se presenta como un lugar de interés debido a la emergencia económica

y editorial, la violencia y extensión de su dictadura y su propia tradición literaria, que contrario a la Argentina, no presentó gran cantidad de exponentes narrativos.

Muchos son los factores que, en conjunto, hacen que el Chile de entre siglos se convierta en un espacio propicio para la ebullición de posibilidades expresivas, la emergencia de cuestionamientos, debates y explicaciones en torno al pasado, presente y futuro nacional, que encuentran en las artes, y fundamentalmente en la literatura, las herramientas propicias para evidenciarse: la globalización y el establecimiento de un modelo económico promovido por el estado, que no convive sino que engulle a los que tradicionalmente se han establecido; el tránsito incesante de ciudadanos; el advenimiento de los medios masivos de comunicación, con su flujo constante de noticias información y cultura; el acceso a internet, con sus consecuencias positivas y negativas; el crecimiento de la desigualdad en las ciudades, cada vez más complejas, en las que las relaciones ya no se forman en torno a las posibilidades afectivas sino a los vínculos económicos. Adicionalmente, una historia reciente enmarcada por la violencia, el desencanto, la pérdida de referentes ideológicos, procesos represivos en todos los niveles, reformas, entrada en competencias con las grandes potencias.

Dentro este panorama, la elección del narrador y la narración que se analizarán en este trabajo resultó ser producto de un selectivo descarte basado en estudios y lecturas de autores que fueron mostrando posturas y narrativas más allá de lo ampliamente debatido. Obras como las de Diamela Eltit, Roberto Bolaño, José Donoso, Alberto Fuguet, Ramón Díaz Eterovic provocaron numerosos análisis en la academia chilena e internacional, lo cual presentó tanto una ventaja como una dificultad, dado que evidentemente son escritores de calidad y con posición estética definida, pero a su vez representan el canon de la literatura chilena. De otro lado, estaban los escritores que, pese a tener una producción suficiente, parecían pasar inadvertidos por la academia, como es el caso de Roberto Ampuero.

Roberto Ampuero fue militante de la izquierda en los años del gobierno de Salvador Allende, exiliado, desexiliado y luego reexiliado, por decisión propia. Pero, su postura política e ideológica ha sido variable. En 1993, Ampuero publica *¿Quién mató a Cristian Kustermann?*, la primera entrega de su saga policial, con la que obtiene el primer puesto en el Premio Revista de Libros del diario *El Mercurio*, uno de los periódicos más conservadores y antiguos de Chile, perfilándose así, como una figura a tener en cuenta en medio de la basta producción editorial del Chile de los 90. La revisión realizada a la narrativa de Roberto Ampuero reveló una búsqueda estética constante, un buen número de novelas policiales y una novela que por su título anunciaba el abordaje de un tema y un personaje poco trabajado en la literatura chilena.

En general, la narrativa de Roberto Ampuero ha sido estudiada desde la perspectiva de los mecanismos de la economía global, la eco-literatura y la globalización cultural<sup>1</sup>. Los tres temas anteriores, desde donde ha sido vista la narrativa del escritor chileno, dan cuenta de su riqueza temática y su conexión directa con el momento socio-histórico que vive el autor. Estas temáticas se encuentran interrelacionadas pues son productos del proceso globalizador que se va dando a diferentes escalas. Robert Holton (1998) dice: “La cultura global no alude a un concepto rígido, según la lógica capitalista sino a un proceso contingente y dialéctico en acuerdo con las culturas locales, las ahora llamadas culturas glocales” (Cit. en Marún, 2006,

---

<sup>1</sup> En *Exploring Reality and Fiction through Postmodernist Crime Metafiction: A Case Study of Roberto Ampuero's Los amantes de Estocolmo*, Konstantinova (2006) aborda la novela desde el punto de vista de la metaficción narrativa, que se consigue en esta novela, según explica la autora, porque quien escribe una novela se ve envuelto en una reflexión constante sobre ella misma y al mismo tiempo se ve inmiscuido en un caso de delito. En todo caso, no lo incluyo en las temáticas anteriores primero, porque se trata de una novela que está fuera de la saga de Cayetano Brulé y segundo, porque su temática no se encuentra relacionada con la de los otros estudios encontrados.

p.31).Para comprender la relación del concepto anteriormente expuesto y la obra de Ampuero, debemos descomponerlo.

Para el análisis, he dividido la afirmación en dos enunciados. Un primer enunciado es: “La cultura global no alude a un concepto rígido, según la lógica capitalista”. Esto es comprensible desde el punto de vista de que la cultura obedece a muchos factores que determinan las dinámicas sociales, incluidas las económicas, políticas y de poder-dominación de unos pueblos sobre otros. Un segundo enunciado es: “según la lógica capitalista (la cultura global) alude a un proceso contingente y dialéctico en acuerdo con las culturas locales, las ahora llamadas culturas glocales”. Lo dialéctico está implícitamente explicado en el enunciado porque se propone una cultura global que obedece a una dinámica del capital (tesis), que se enfrenta a una cultura local que obedece a otro tipo de dinámicas en muchos casos tradicionales, de intercambio de bienes u otros (antítesis) y que al establecer las dinámicas entre estas dos crean una cultura glocal (síntesis). También encontramos en el mismo enunciado “un proceso contingente”. Esa contingencia implica un tipo de violencia, explícita o implícita, que desplaza ciertos factores fundantes de la sociedad local, porque la cultura global-capitalista proviene de unas sociedades vistas por las locales como superiores y dominantes. Toda esta explicación del concepto tomado por Marún da cuenta de las nuevas dimensiones del saber literario partiendo del hecho de que es producido por sociedades que cada día están más inmersas unas en otras y de que Ampuero es completamente consciente de estos cambios.

Gina Canepa (2005 y 2007) aborda dos obras de la saga de Cayetano Brulé<sup>2</sup>: *El Alemán de Atacama* (1996) y *Cita en el azul profundo* (2002), tercera y cuarta entrega de la saga, respectivamente. La autora revela que Ampuero hace una crítica abierta a la forma en que se ha tejido la identidad nacional chilena a lo largo y ancho del tiempo y también cómo las dinámicas globales han desplazado, en pro de la economía de turismo, las relaciones ancestrales entre las personas y los espacios que habitan. En el estudio sobre *Cita en el azul profundo*, la autora analiza cómo se tejen las relaciones entre las instituciones y las mafias mundiales, como la World Production Association (WPA). Ellas se encuentran aliadas para mantener las cadenas de mando y el orden mundial. Es en este sentido que se puede ver cómo la resolución del crimen (que tiene lugar en *Cita en el azul profundo*) lleva al descubrimiento de una cadena de crímenes, cuyo fin último era la desestabilización de Chile, y cómo estas dinámicas no eran ajenas a sus participantes, si no que más bien todos los gobiernos estaban en acuerdo en perpetuarlas.

En cuanto a la globalización cultural, lo que expone Gioconda Marún en su libro *La narrativa de Roberto Ampuero en la globalización cultural* (2006) es que gracias a la globalización económica los productos culturales traspasan las fronteras nacionales, que se ven a su vez difuminadas por el libre mercado. Es entonces cuando se deja de hablar de una situación que afecta a una comunidad particular y se habla de la afectación a la humanidad que esta ha tenido. Tal es el caso de la obra de Ampuero en la que relata los acontecimientos

---

<sup>2</sup> Cayetano Brulé es el detective creado por R. Ampuero para su saga policial, cuya historia solo es posible completar leyendo toda la saga. El personaje es un cubano-americano- chileno, esto último gracias a su matrimonio con una chilena revolucionaria, que lo dejaría durante la dictadura. Al verse solo y sin empleo, recurre a un viejo diploma de detective que había obtenido en Miami. Tiene como ayudante a Suzuki, un chileno –japonés quien es su confidente y compañero de pesquisas.

que le ocurren a una persona o a un país en particular y cómo las consecuencias de esos acontecimientos repercuten en el resto del mundo.

Tomando cada obra de la narrativa del autor, Marún concluye que trabajan temas tan diversos que solo es posible abordarlos teniendo en cuenta su mirada sobre la globalización y los efectos que esta impone en sus discursos, por ejemplo el transnacional<sup>3</sup>. Termina por afirmar que es una narrativa desencantada de los procesos políticos del último tercio del siglo XX en el mundo: “En conclusión la narrativa de Ampuero representa literariamente una visión global de la civilización actual marcada por la caída de las ideologías, muros, sistemas, gobiernos y los fracasos de los sistemas comunistas; integración heterogénea de elementos aparentemente incompatibles que crean el discurso polifónico y transnacional de la globalización” (Marún, 2006, p. 208)

Contrario a lo que era de esperarse, *El último tango de Salvador Allende* (Ampuero, 2012), novela escogida para este estudio, presenta una innovación temática: trabaja directamente el tema del golpe de estado y la figura del ex presidente chileno Salvador Allende. En la pesquisa literaria que he realizado, solo he encontrado una obra que también lo hace: *Salvador Allende* (Lafourcade, 1973).

Del también chileno Enrique Lafourcade, es una novela de 214 páginas, de las cuales, las primeras 107 están escritas en clave de monólogo interior, y las otras 107 están compuestas por discursos, cartas de Allende, sus seguidores, copartidarios e incluso de sus enemigos políticos. Publicada en 1973, es considerada una de las primeras novelas post-golpe.

---

<sup>3</sup> Sklair (2002) expone lo transnacional como parte del sistema global. Las dinámicas transnacionales no son impulsadas o creadas por los agentes estatales si no que son dadas a partir de los diferentes factores que hacen parte del proceso globalizante en donde los estados juegan un rol mínimo.

Curiosamente, *El último tango de Salvador Allende* es considerada la primera novela sobre Salvador Allende en la post-dictadura.

*El último tango de Salvador Allende* (2012) está construida como dos narraciones, diferenciadas tanto en ubicación como en temporalidad. La primera en presentarse es la narración histórica, en la cual Rufino, un amigo de juventud de Salvador Allende, se encuentra con él en un barrio popular de Santiago durante un evento público mientras era presidente de Chile. Posteriormente a este encuentro y con el restablecimiento de la relación entre los personajes, Allende contrata a Rufino como asistente de cocina, ante el detrimento de la salud de la cocinera de la casa Tomás Moro 200, a quien posteriormente sustituirá, debido al deterioro de salud. Es durante su estancia como trabajador en la casa presidencial, que Rufino y Allende entablan una relación muy cercana, en la que, a través del tango, el ajedrez y la comida se dejan ver sus preocupaciones, posturas, semejanzas, diferencias frente a diversos aspectos vitales. Gracias a estas conversaciones, el lector puede reconstruir algunos hechos históricos y rasgos de la personalidad de Allende. Todo esto se expone en el diario de vida de Rufino, dándole así un tono más sentimental a la narración.

En la segunda narración, el diario de Rufino llega a David Kurtz en 1996. Victoria, hija de Kurtz, se lo ha entregado en lecho mortuario, encargándole la misión de encontrar a Héctor- Aníbal. Este personaje fue un enamorado que tuvo ella en su juventud y con quien, debido a la instauración de la dictadura, perdió contacto. En el curso de la investigación. Kurtz redescubre Chile y reflexiona sobre su actuación como ex agente de la CIA durante el gobierno de Allende. Las narraciones se van presentando paralelamente, siendo los epígrafes musicales el distintivo del cambio temporal.

Queda evidenciado que la novela presenta en su constitución características peculiares, que generan las siguientes preguntas; ¿a qué subgénero pertenece *El último tango de*

*Salvador Allende?* ¿Cómo se interrelacionan los subgéneros dentro de la narración? ¿Son excluyentes o establecen una relación de convivencia? Para dar una respuesta a estos interrogantes se aborda el análisis de la novela de acuerdo con tres subgéneros: novela histórica, novela policial y novela bolero.

El abordaje desde estos tres subgéneros se realiza en dos fases. La primera dará cuenta muy sucintamente de la historia del género, sus cambios, y su situación más reciente. La segunda de las características estructurales que presenta la novela que la hacen pertenecer a cada subgénero, esbozando características del contenido que se aúnan para la interpretación final que se ofrece de la obra.

En el caso de la novela histórica, o se tendrán en cuenta los aportes de teóricos canónicos del subgénero (Georg Lukács y Amado Alonso), contrastando o ampliando con publicaciones más recientes (María Cristina Pons (1996), Antonia Viu Bottini (2005), Celia Fernández (2003), Magdalena Perkowska (2008)) para presentación teórica. El dialogo que se establece entre los autores permite un análisis de las estructuras, temas y novedades de la novela histórica, anclado en su evolución en territorio latinoamericano. Para la identificación de las características del subgénero en la novela, he tomado a Fernández (2003) con su libro *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*, en el que la autora aborda la gran mayoría de las variaciones del subgénero, buscando marcar los puntos comunes que se traducen en las características generales de una novela histórica. Algunas de estas características, responden a las variantes testimoniales, realistas o románticas. Pese a esto, se pueden encontrar en mayor o menor grado en otras variantes, correspondiendo más a la caracterización del subgénero que de las propias variantes en sí mismas.

El planteamiento sostenido en este apartado es: la novela histórica de entre siglos trata de responder la pregunta ¿cómo hemos llegado a ser? Al ser una pregunta ontológica, remite a



la búsqueda total de todo lo que nos constituye. La imposibilidad de esa reconstrucción, la convierte en una pregunta irresoluble. Esto no significa que la concepción de la historia como narración y como línea recta nos permite creer, muy razonablemente, además, que dicha respuesta puede llegar a partir de la revisión y renarración del pasado. En este sentido, se evalúan características estéticas y de contenido que evidencian cómo responde la novela a esta pregunta.

En el caso de la novela policial, se recurrirá principalmente a Hubbert Pöppel (2001) con su investigación titulada *La novela policiaca en Colombia*. En la presentación teórica se interpolará este autor con Clemmens Franken (2011) y Alexander Salinas (2007) para crear un panorama evolutivo del subgénero en Latinoamérica. Para el estado actual de la novela policial, recorro a Fernando Aínsa (2012), quien presenta en *Palabras Nómadas* variaciones estilísticas y temáticas importantes del subgénero durante los primeros años del nuevo siglo. De la presentación teórica se extraen elementos generales del subgénero, analizados en función de lo encontrado en la obra. No por ser Ampuero un escrito de novelas policiales y situarse dentro del neopolicial latinoamericano, se evalúa la novela teniendo en cuenta esta variación, por el contrario, se utilizaron las características generales expuestas por Pöppel, pues lo que interesaba no eran características que permiten la innovación subgenérica, sino el mínimo de características que cumpliera la novela para hacer parte del subgénero. En este apartado en cuanto a contenido, lo más relevante será explorar cómo los descubrimientos ocurridos durante el proceso de la investigación, llevada a cabo por Kurtz, transforman su perspectiva con respecto al pasado reciente.

Sobre el tercer subgénero a trabajar en el segundo capítulo, novela bolero, es importante resaltar que es un subgénero en formación y que obedece principalmente a las dinámicas entre la música popular y la sociedad latinoamericana. Una consideración a tener en cuenta:

los subgéneros anteriormente presentados tienen características relativamente estables en cuanto a estructuras y contenido, pero en el caso del subgénero novela bolero, solo se han encontrado estudios relacionados con su presentación en los contenidos narrativos y su relación con la interpretación de las obras en las que puede evidenciarse.

Habiendo presentado argumentos para que la novela se pueda analizar o considerar como perteneciente a los subgéneros mencionados, abordo dos discusiones sobre la hibridez narrativa: la que se da a nivel intergenérico y la que se da dentro de la novela, a nivel subgenérico. En esta última, la academia ha propuesto la creación de un nuevo subgénero: “novela híbrida”.

Por tratarse de un subgénero reciente, recién se empiezan a evidenciar sus características, por lo que la discusión teórica está en marcha. Sin embargo, basándonos en ese primer andamiaje teórico se evaluará la novela para ubicarla dentro del subgénero y precisar algunos rasgos que no se ven sustentados por los subgéneros analizados en primera instancia.

El análisis se realiza mayormente sobre la estructura de la novela, sin embargo, no se excluirá el contenido puesto que es este el que finalmente posibilita la interpretación. En este sentido, el cuarto capítulo fungirá como conector de los análisis anteriores. Allí se presenta cómo las estructuras, los contenidos y las funciones sociales de los subgéneros confluyen en la obra para crear miradas reflexivas, críticas, reconciliadoras entorno a la historia reciente y el rumbo de la sociedad que se representa. Adicionalmente, se reflexiona sobre aspectos del panorama literario que han quedado esparcidos a lo largo de los capítulos I, II y III.

## **I. Poniendo la obra en su lugar: contextos y contextualizaciones**

“El olvido es el hijo consentido de la historia y el alero bajo el cual palpita la  
convivencia”

Roberto Ampuero (2012), *El último tango de Salvador Allende*

### 1.1 La postdictadura chilena<sup>4</sup>: una mirada desde lo político, lo económico y lo social

#### 1.1.1 La Unidad Popular y el Golpe de Estado

El martes 11 de septiembre de 1973, Salvador Allende Gossens, presidente electo de la República de Chile, se suicida en el Palacio de La Moneda en medio de los bombardeos del ejército nacional, producto de un golpe de estado orquestado por la derecha chilena, el ejército y la principal potencia capitalista de América: los Estados Unidos.

Previo a este suceso, durante la campaña presidencial de 1970, la coalición Unidad Popular<sup>5</sup> y en su cabeza Salvador Allende, fueron la principal preocupación del gobierno estadounidense. Allende pretendió implantar un modelo político nuevo de bases sólidamente socialistas, lo cual debido a las condiciones de la época y teniendo como antecedente regional la revolución cubana, constituía un peligro inminente.<sup>6</sup>

Desde 1970 hasta 1973 se orquestó, en conjunto con la derecha chilena, un plan de manipulación mediática, económica y política que condujo al golpe. La manipulación política consistió en ampliar la escisión ideológica de la República a partir del miedo

---

<sup>4</sup> Se entenderá por postdictadura en este trabajo el periodo comprendido desde 1990 hasta 2013. La razón de esta periodización está basada en los estudios literarios. No se ha encontrado una denominación que permita hablar de periodos distintos en ese espacio temporal por lo que se tomará como un continuum.

<sup>5</sup> En adelante, UP

<sup>6</sup> En su libro *La casa Blanca contra Salvador Allende*, Patricia Verdugo (2004) explica la profundidad de la intervención de la Central de Inteligencia Americana (CIA) y del Gobierno estadounidense de la época en todos los acontecimientos relacionados con la desestabilización de Chile y el establecimiento de la Junta Militar. También se puede encontrar o corroborar la información presentada por la autora en los documentos desclasificados de CIA a propósito del 40° aniversario del golpe de estado en Chile.

inducido, sin oportunidad por parte del Gobierno de ejercer una defensa sólida. La manipulación económica se dio, en la desestabilización de los mercados internos y externos, lo que condujo después de todo al pesimismo con que es recordada la situación económica del momento. La mediática permitió convencer tanto a la ciudadanía como a los militares de la necesidad del golpe, aunque este no se presentara como una alternativa evidente. Presentar el fracaso del modelo impulsado por el presidente Allende fue bastante sencillo ante el sesgo ideológico del diario *El Mercurio*. Todo este artilugio, aunado a la retirada del apoyo de la URSS, terminó, como bien es sabido, en el establecimiento de la dictadura militar.<sup>7</sup>

### 1.1.2 La dictadura militar

En el marco mundial de la Guerra Fría entre las potencias capitalistas y socialistas, la disputa por el control de los poderes políticos y económicos en América Latina alcanzó un punto sin precedentes. Los procesos dictatoriales se dieron en la mayoría de los países latinoamericanos durante segunda mitad del siglo XX. Su duración fue variable, sin embargo, en todos los países afectados sus repercusiones aún son visibles. Si bien es cierto que los motivos y el establecimiento de las dictaduras fueron parcialmente diferentes en cada país, es innegable que en todos trastocaron el orden y los discursos que habían fundamentado los estados de los que se adueñaron. Como ha sido evidente desde el apartado anterior, la principal referencia será Chile, pero para entender los trasfondos y las dinámicas de este proceso eventualmente se compararán aspectos de esta dictadura con otras acaecidas en el continente.

---

<sup>7</sup> Guzmán, P. (Productor y director) (1975, 1976, 1979) *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (Documental) Recuperado en: <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>

Se ha anotado que los procesos dictatoriales fueron parcialmente distintos en cada país. A pesar de esto, es posible agruparlos teniendo en cuenta los móviles que los sostuvieron, el periodo de su duración y posteriormente la historia del país. Esto en aras de entender el subsiguiente proceso de restablecimiento de la democracia. Se encuentran notables similitudes entre las dictaduras de países cercanos geográfica, histórica y culturalmente, el caso del Cono Sur y notables diferencias al enfrentarlas a sus pares centroamericanas, a pesar de darse durante el mismo periodo histórico. La ruptura histórica que sucede con las dictaduras centroamericanas y conosureñas es descrita por Carlos Figueroa (2001) de la siguiente manera:

En los años setenta, dos sociedades con una arraigada cultura democrática, Chile y Uruguay, vivieron una situación que antaño era inconcebible: las fuerzas armadas se convirtieron en el eje sustancial del poder político, los sectores civiles más derechistas se unieron a la paranoia anticomunista, el terror se convirtió en la mediación esencial entre el Estado y la sociedad (p. 54)

No obstante, en Centroamérica las dictaduras fueron más bien la norma. Nicaragua por ejemplo, vivió una dictadura cuasi dinástica desde 1937 hasta 1979; Guatemala por su parte vivió constantemente golpes de estado y dictaduras desde 1954 hasta 1985.<sup>8</sup> Dadas las afirmaciones anteriores, es posible percibir, al menos en Chile, la dictadura como un periodo doloroso en la historia nacional.

De acuerdo con Figueroa, “en las dictaduras, la violencia como acto de dominación se convierte en el eje fundamental de las relaciones entre el Estado y la sociedad.” (*op. cit.* p.57) Situados en Chile, la dictadura supone no solamente un traslado ideológico a nivel político sino además la imposición de la nueva ideología y es claro que los mecanismos de contención social de la dictadura fueron desmedidos, cuando se analizan las cifras de muertos

---

<sup>8</sup> (*op. cit.*, p. 55)

y desaparecidos a manos de la dictadura militar las cifras se presentan de la siguiente manera: “(...) las personas muertas por responsabilidad del Estado durante la dictadura del general Pinochet ascienden a un total de 1.068 víctimas. En cuanto a la ‘desaparición forzada de personas’ se mencionan 957 casos”. (Padilla (1995), p. 7)

El ejercicio de la violencia no solo se pudo ver de manera palpable en la desaparición y el asesinato, sino también en el exilio al que fueron sometidos muchos ciudadanos y en las prácticas represivas de todo tipo.<sup>9</sup>

### 1.1.3 La postdictadura chilena

Después de 18 años de dictadura militar, la democracia regresa a Chile bajo el gobierno de Patricio Aylwin, corriendo el año 1990. Aunque elegido por voto popular, Aylwin todavía representaba a la derecha chilena y durante su gobierno se dio continuidad<sup>10</sup> a algunas estructuras estatales impuestas durante la dictadura. Aunque es significativo que durante su gobierno se haya creado la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación<sup>11</sup> y que esta haya intentado recoger y dar cuenta de los crímenes cometidos por la dictadura, al mismo tiempo no existió una acción efectiva de la justicia chilena (ni del poder ejecutivo, ni del legislativo)

---

<sup>9</sup> Elias Padilla (1995) ofrece un esbozo de las principales conductas represivas de la dictadura en los planos económico, político y social. Las conductas a las que se refiere este autor pueden relacionarse con la definición de dictadura abierta propuesta por Figueroa (2001) “Cuando la dictadura es abierta, la violencia se ampara en la promulgación de un cuerpo jurídico que “legaliza” el terror. Los decretos represivos se instauran y justificados en ellos, la violencia del Estado se ejerce sin límites. (op. cit., p. 57)

<sup>10</sup> “(...) Después, o bien se restauraba el orden democrático, o como casi siempre sucedió, la dictadura dejaba de ser abierta y se daba una continuidad embozada en una legalidad sólo aparentemente democrática. En estos casos, la institucionalidad democrática y el Estado de derecho (entendida como el conjunto de leyes que amparan al individuo frente al Estado) devenían meramente una ficción. (Figueroa, op. Cit., p. 57) Quizá el hecho que más hace real que la dictadura militar devino en una dictadura abierta es que la constitución nacional no se modificó en los primeros dos gobiernos de la postdictadura.

<sup>11</sup> Para una información completa de las disposiciones de creación y los resultados, véase: *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1991) *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Recuperado de <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>.

que condenaran estas acciones. Muy por el contrario, los jefes de la Junta de Gobierno, y en su cabeza el general Pinochet, ocuparon puestos de notable visibilidad en la vida social chilena. Pinochet siguió cumpliendo las funciones de Comandante en Jefe del Ejército Chileno y luego durante el gobierno de Eduardo Frei pasó a ser senador vitalicio<sup>12</sup>, no sin una férrea oposición de la derecha opositora a Frei, de la izquierda y de la sociedad civil.

En lo económico, Chile continúa con las políticas neoliberales institucionalizadas durante la dictadura, entre las que se destacan la apertura a los mercados internacionales y la supeditación del capital a los movimientos del mercado. Quizá el cambio más grande durante el periodo postdictatorial fue la entrada chilena al mercado internacional, en muchos casos gracias a la ayuda de los tratados comerciales.

Socialmente, la dictadura dejó una sociedad dividida, con un desconocimiento de lo sucedido en su pasado más inmediato, con un profundo dolor y desconcierto acerca del periodo vivido. En los primeros años de la vuelta de la democracia, de 1990 a 1998 -antes de la ocurrencia del acontecimiento Pinochet<sup>13</sup>- Chile experimenta un retorno masivo de sus ciudadanos exiliados durante la dictadura<sup>14</sup>. Retorno que complejiza el panorama discursivo, pues si la escisión parecía entre polos opuestos, con la vuelta de estos ciudadanos se amplía el abanico. Las ideologías más moderadas, las apáticas y las críticas hacen que, aunque subyacentemente en algunos casos, se pluralice la escena discursiva social. Sin embargo, no es hasta pasado 1998 cuando los discursos otrora alternativos o invisibilizados pasan a ser

---

<sup>12</sup> Gracias a lo que el mismo dispuso en la Constitución de 1980.

<sup>13</sup> Este es el nombre que se le ha dado al arresto del entonces senador vitalicio Augusto Pinochet, gracias a la orden de captura promulgada por el juez español Baltazar Garzón, en el marco de la investigación por la violación de los derechos humanos durante el periodo de la dictadura militar.

<sup>14</sup> Orellana, P. (2015) ofrece estadísticas detalladas al respecto, dice que el estimado mínimo de retornados es de 28.900

discursos al menos referenciados dentro de la discusión<sup>15</sup>. Bajo el tono de este planteamiento, parece que la sociedad chilena experimentó o experimenta un momento de discusión y de pluralidad. Entendamos estas afirmaciones con recato, pues todo esto sucede bajo las dinámicas de mercado y en una situación política de consenso hasta hace pocos años.

Aunado a esto, la postdictadura trajo consigo una actitud proactiva de los sectores críticos de la sociedad, entre ellos los humanistas, quienes encontraron en muchos casos, en el ensayo y la novela, los lugares propicios para la expresión de sus visiones sobre el periodo inmediatamente anterior, alcanzando cada vez mayores lugares de recepción y poniendo en escena las voces silenciadas por los discursos hegemónicos.<sup>16</sup> En los siguientes apartados de este capítulo, se ampliará la información en torno este respecto, más específicamente centrados en el campo literario.

## 1.2 El panorama literario del Chile postdictatorial

Las condiciones políticas, sociales y económicas hacen que el panorama literario chileno de fines del siglo pasado sea extremadamente diverso. Esta diversidad está dada por un conjunto heterogéneo de factores: entre estos la confluencia de diferentes generaciones de escritores con una visión distinta de la realidad, producto de sus diferentes trayectorias vitales. Un segundo factor obedece a una realidad económica: la apertura al libre mercado. Gracias a esto, grandes editoriales internacionales llegan a Chile, lo cual aumenta las

---

<sup>15</sup> Evidencia de la pluralización discursiva se presenta en: Padilla, C. J. (2004) Chile post Pinochet: el discurso de la transición a la democracia. En: Spiller, Roland, Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. (pp.281-286) Frankfurt: Vervuert. En el mismo libro\_: Pagni, A. (2004) Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine (pp. 9- 27)

<sup>16</sup> Para un panorama general del ensayo en la postdictadura: Nitschack, H. (2004)-Modernización e identidad en la ensayística chilena del final del siglo XX En: Spiller, Roland, Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. (pp.151-171) Frankfurt: Vervuert, 2004



posibilidades de que un autor sea publicado. Como tercer punto: la necesidad de encontrar una explicación, denunciar, establecer un juicio de valor respecto a lo acaecido, conduce a una exploración temática y estilística. Para hacerse una idea de la magnitud del proceso acontecido en las tres últimas décadas, daremos una breve ilustración de la periodización de la narrativa chilena y el desarrollo de la empresa editorial<sup>17</sup>, mediadas por las situaciones y problemáticas que tienen lugar a propósito de la diversidad postdictatorial.

### 1.2.1 El problema de la periodización

Como se ha evidenciado en el sucinto recorrido histórico realizado, la postdictadura no ha sido un periodo fácil en ningún sentido, la pluralización discursiva lo evidencia. Quizá la literatura ha sido en todos los casos un vehículo para llegar a una explicación, pero a pesar de esto, y con motivo, no se encuentran los argumentos adecuados para explicarla, categorizarla y aprehenderla<sup>18</sup>.

“Chile tenía fama de ser un país de poetas (...)” (Kohut, K. (2004), p. 9) y con toda razón, contar con dos premios Nobel en 20 años o un poco menos, no es para nada menor. La narrativa chilena y con ello la novela, se habían visto puestas en un segundo plano como lo evidencia el autor anteriormente citado. José Donoso, quien fuera el autor chileno más reconocido, no alcanza durante el boom latinoamericano el prestigio que sí poseen sus contemporáneos extranjeros. Posteriormente, la narrativa chilena sufre su propio “boom”.

---

<sup>17</sup> Spiller, Roland (2004) Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad. En: Spiller, Roland, Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt: Vervuert.

<sup>18</sup> Se toman en cuenta las periodizaciones realizadas por: Rojo G. (2016) La periodización. En, Rojo, G. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Volumen I ¿Qué y cómo leer?* (pp.205-214) Santiago de Chile, Chile: LOM y Kohut, K., & Saravia, J. M. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Madrid, España: Iberoamericana.

Este estallido se produce gracias a la complejidad del proceso social iniciado en los 90; durante esta década se evidencia que en el escenario narrativo existen en convivencia al menos siete generaciones de escritores. Siguiendo a Kohut (2004), esta clasificación generacional puede verse desde fuera o desde dentro<sup>19</sup>. En todo caso, esta clasificación no resulta definitiva, principalmente porque se superpone en ambos criterios la producción de un autor a su manifestación inicial.

No es menos fácil clasificarlos teniendo en cuenta la trayectoria vital, pues para autores como Enrique Lafourcade, quien pertenece a la generación del 50 y que tiene producción antes y durante la dictadura y en la post dictadura, cuyos temas varían notablemente cuando se miran en perspectiva, quedaría en medio de varias clasificaciones. Resulta la misma situación para los escritores posteriores, quienes a su vez fueron exiliados, desexiliados y reexiliados (con todas sus posibles combinatorias), por lo cual tampoco se pueden clasificar teniendo en cuenta este criterio, aunque sí se pueden establecer diferencias temáticas entre los autores que vivieron el exilio y los que no.

La temática trabajada en las obras tampoco resulta un criterio alentador, pues estas se corresponden con la visión que el autor tiene de la sociedad y esta a su vez está atada a la reflexión sobre las experiencias vitales que aquel ha tenido. Es así como en la narrativa de un mismo autor se pueden encontrar diferentes ejes temáticos y preocupaciones estéticas que lo pondrían en varios grupos. Este criterio agudiza la dificultad clasificatoria cuando se trata de autores con una gran serie de obras que tratan temas diversos.

---

<sup>19</sup> Criterios extra e intra literarios, en palabras del autor.

Tal vez el problema de la periodización se presente por la misma extensión del periodo postdictatorial, que se ha extendido treinta años y sobre el que no existe un consenso académico. Esta afirmación se realiza teniendo en cuenta que los primeros ocho o diez años de la postdictadura se perciben desde variados sectores como transición. Otros sectores periodizan los últimos treinta años como un contínuum, por lo cual se hace inasible la gran cantidad de obras y temáticas.

### 1.2.2 Los temas de la postdictadura chilena.

La mayoría de los textos publicados en la postdictadura tenían como motivo hacer memoria. Este quehacer implica un relatar lo sucedido y como lo sucedido durante la dictadura fue doloroso, quizá el tema más general del periodo fue hacer visible el dolor. Las circunstancias tan complejas del periodo dictatorial, la transición y la postdictadura obligaron a la diversificación de las subtemáticas. Las vivencias del exilio, y su posterior desarraigo fueron temas bastante tratados. En la misma vía estuvieron los temas del desexilio, en donde la principal preocupación es el choque identitario, pues en la diáspora se afianzaron ciertos valores “nacionales” que el regresar al territorio en muchos casos causaron un trauma de grandes proporciones.<sup>20</sup>

El hacer memoria bajo el consenso, acercó a los escritores a la necesidad de reconocer el pasado y a partir de él encontrarle un sentido al presente, a veces también simplemente el sinsentido, sin más. Las historias de los detenidos, los desaparecidos, los detenidos

---

<sup>20</sup> Sobre el abordaje de la identidad nacional chilena y su relación con la literatura y la cultura, véase: Subercaseaux, B. (1999) *Identidad y destino: el caso de Chile*. En: Kohut, K., & Saravia, J. M. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. (pp. 37-54) Madrid, España: Iberoamericana. Y Cerda-Hegerl, P. (1999) El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas. En: Kohut, K., & Saravia, J. M. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. (pp. 55-66) Madrid, España: Iberoamericana

desaparecidos y los asesinados condujeron a tratar de esclarecer los crímenes, los móviles, las historias de vida, entre otras temáticas derivadas de estos. También en este sentido, la percepción de la alta corrupción estatal y la apertura a todo tipo de mercados propiciaron, en gran medida gracias al consenso, a que establecer los móviles de los crímenes estatales, visibilizarlos y condenarlos fueran temas de cierto tipo de literatura.

Los autores más jóvenes, nacidos, criados y educados durante la dictadura y la postdictadura, con poca o nula experiencia en la historia previa y conocedores más de las ventajas que las desventajas de su tiempo, se adentraron en temas ciudadanos, negando los supuestos estéticos anteriores y estableciendo una fuerte relación con la cultura de masas (Hopfe, K. 2004).

Establecer los temas de la literatura postdictatorial requiere un análisis exhaustivo del periodo, que no es el objetivo de esta presentación, dada la gran cantidad de obras publicadas en este lapso de tiempo.

Con respecto a la empresa editorial chilena, diremos brevemente<sup>21</sup> que en los tempranos años 70, durante el gobierno de la UP se inicia uno de los más ambiciosos proyectos editoriales conocidos hasta esa fecha. La recién nacionalizada Quimantú acercó la cultura literaria a los chilenos, pero el golpe de estado puso fin a la iniciativa. La dictadura y con ella su programa de gobierno, supuso un traslado de imaginario en la empresa editorial, quien ya no se interesó tanto por el valor cultural del libro como por su valor económico.

---

<sup>21</sup> Más información sobre el tema ofrece: Mertin, R.G. & Schwermann, M. (2004). El mercado editorial chileno: Entre la lógica del bestseller y la biblio-diversidad. En Spiller, R, Heydenreich, T., Hoeffler, W. & Vergara A, S. (eds.) (2004). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Frankfurt am Main: Alemania: Vervuert.

En la postdictadura, ya impuesto y aceptado en programa económico y con una regulación estatal pobre, la empresa editorial transnacional guió en gran medida la producción literaria, no siempre por su calidad y contenidos sino por las necesidades del mercado, produciendo más *best sellers* que en otra época. El foco más visible de resistencia y del mercado editorial alternativo en Chile es LOM editores, quienes, aunados a otros proyectos independientes en Latinoamérica, se esfuerzan por preservar la idea de libro como bien cultural.

En este capítulo se han presentado los contextos políticos, económicos y sociales en los que se encuentra enmarcada la novela objeto de estudio. Además, se ha proporcionado información sobre el escenario literario en su sentido más extenso. En el siguiente capítulo se presentará y analizará *El último tango de Salvador Allende* desde los subgéneros: novela histórica, novela policial y novela bolero.

## II. ¿Policíaca? ¿Histórica? ¿Bolero? ¿Qué es *El último tango de Salvador*

### **Allende?**

“¿Ficción? ¿Realidad? Aunque se apoye en la agitada historia reciente de Chile y en una profunda investigación del autor, este libro es una novela, y como tal habrá que leerla”.

Ampuero (2012), *El último tango de Salvador Allende*.

En el capítulo anterior se realizaron una serie de contextos y contextualizaciones en torno a la historia chilena del último cuarto del siglo XX, enfatizando en el panorama literario postdictatorial. En este capítulo se analizará la novela *El último tango de Salvador Allende* desde las perspectivas de los subgéneros: novela histórica, novela policial y novela bolero.

En primera instancia, se hace necesario retomar algunos aspectos de la obra y su contexto, claves para iniciar el análisis. Muy tempranamente en la introducción de este trabajo se realizó un resumen del argumento de la novela, del que es necesario traer a colación lo siguiente: estructuralmente en la novela se relatan dos historias. La primera correspondiente al último año del gobierno de la UP, cuyo narrador es Rufino, panadero de la casa presidencial, en la que se expone desde una visión intimista los últimos días de Allende. La segunda, situada en la postdictadura chilena, en la que David Kurtz, ex agente de la CIA, inicia una investigación con el fin de encontrar a Héctor –Aníbal, enamorado de juventud de Victoria. Las dos historias se enlazan cuando el diario de vida de Rufino llega a manos de Kurtz, como pista para dar con el paradero de Héctor. Un último aspecto importante sobre la estructura de la novela son los paratextos de origen musical, los que marcan el vaivén temporal en el que se enmarca la narración.

En cuanto al contexto literario de producción se ha descrito en el capítulo anterior el panorama general de la literatura chilena de postdictadura. Aquí puntualizaremos aspectos relacionadas con la información presentada con anterioridad.

Existe una deficiencia de investigación académica entorno a la narrativa de Ampuero. Dicha situación la atribuimos a dos circunstancias específicas: la masproducción editorial del periodo postdictatorial, la propia extensión de este y la apatía hacia el estudio de los éxitos en ventas, es decir, el contexto académico-editorial del momento. La segunda circunstancia tiene que ver con el propio recorrido vital del autor, sobre el que nos detendremos en los párrafos siguientes.

Roberto Ampuero, nacido en la ciudad de Valparaíso en 1953, estudió en el Colegio Alemán de esta misma ciudad, en donde aprendió a leer y escribir en esta lengua. Durante su adolescencia se hizo miembro de las Juventudes comunistas chilenas (JCC), trabajando en la clandestinidad en favor del gobierno de Salvador Allende.

Después del Golpe de Estado, se exilia en la Alemania Oriental como estudiante de la Universidad de Leipzig. Es durante esta primera estancia en este país en la que se conoce con su primera esposa. Por ser ella hija de un alto mando del gobierno cubano, se trasladan a Cuba para formalizar su matrimonio. Durante este periodo, Ampuero consolida su desencanto con las ideas totalizantes de izquierda y derecha hasta el punto que en entrevistas posteriores afirma “Lo admito: me hice comunista por idealismo e ignorancia.” (Peralta, 2014) Tal aseveración permite entender los posteriores acontecimientos de su vida.

De regreso en la Alemania Oriental hacia 1979, Ampuero toma la determinación de cruzar el muro de Berlín. Así, se inicia en un periplo por varios países europeos y americanos hasta

finalmente asentarse en E.E.U.U. como profesor de escritura creativa en la Universidad de Iowa. Más recientemente ha ocupado cargos diplomáticos entre los que se encuentran Embajador de Chile en México y Ministro de Cultura<sup>22</sup> durante el gobierno de Sebastián Piñera.

¿Cómo afectan estas circunstancias a la acogida y el estudio de la obra? Una obra como *El último tango de Salvador Allende* se ve afectada en su acogida por que ficcionaliza un personaje muy importante en el último medio siglo de la sociedad latinoamericana y además porque quien lo hace es un autor al que los lectores siguen profusamente. A este hecho se debe añadir que dicho autor, si bien es crítico de los procesos dictatoriales, ha consolidado una ideología de derecha y ha criticado fuertemente a la academia y las artes de su país, razón por la cual se genera una visión muchas veces negativa dentro de los estudios literarios chilenos de la obra de Ampuero. No obstante lo anterior, *El último tango de Salvador Allende*, fue éxito en venta durante el 2012 en Chile, año en el que se celebró el 39 aniversario del golpe de estado.

Desde el punto de vista estructural: ¿es definible esta novela desde los subgéneros histórico, policial, o bolero? ¿Cuáles son las características dominantes que inclinan la balanza hacia uno de los lados? Estos interrogantes serán materia de reflexión lo sucesivo.

---

<sup>22</sup> La mayor parte de la información sobre la vida de Roberto Ampuero se encuentra en sus novelas autobiográficas *Nuestros años verde olivo* (1999) y *Detrás del Muro* (2015). Aunque es posible hacerse una idea de la vida del autor gracias a sus numerosas entrevistas, tanto como funcionario como escritor, por ejemplo: Fernández (2012), Ramírez F. (2012), Revista Capital (2013), Restrepo (2014)



## 2.1 ¿Puede ser *El último tango de Salvador Allende* una novela histórica?

### 2.1.1 La novela histórica: Una breve presentación del subgénero<sup>23</sup>

La novela histórica no es un subgénero reciente, de hecho, las primeras manifestaciones de este datan de principios del siglo XIX, siendo uno de sus primeros cultivadores Walter Scott.

George Lukács define como la característica más importante de las novelas históricas de Scott “lo específicamente histórico” que consiste en la representación de los valores, las formas de ser y representarse de una cultura en un periodo histórico particular. Lukács resalta el carácter del héroe no como protagonista de un hecho histórico remarcable sino como el producto de los hechos históricos que lo han llevado a ser. Es decir, el héroe es, en la novela histórica que proviene de Scott, un ciudadano corriente que no posee grandes cualidades intelectuales, físicas o psicológicas y cuya existencia tiene motivo más que por sus ideales, por el devenir histórico en el que se ve inmerso (Lukács, G., 1966). Si bien esta teorización sobre el subgénero es una de las más extendidas, Viu Bottini (2005) presenta la teoría de Amado Alonso como contrapartida a la de Lukács:

Para (...) Alonso la novela histórica presenta dos dimensiones: una, que denomina *historia* y que se basaría en la sucesión de acciones ilustres, individuales y colectivas y otra que para él se podría llamar arqueología y que tiene que ver con el medio y el ambiente cultural donde dichas acciones transcurren. (p. 48)

Esta diferencia de criterios se hace más evidente cuando se busca definir, ya en el siglo XX, la vitalidad del subgénero. Viu Bottini (2005) nos alerta:

---

<sup>23</sup> A partir de este momento, se denominará la novela como género dentro del subconjunto de los textos de tipo narrativo. Las transformaciones principales de este género se denominarán subgéneros y a las modificaciones o innovaciones temporales o geográficas, variaciones. Esto con el fin de generar claridad conceptual de cara a la argumentación principal que se realizará en el próximo capítulo.

Llama la atención que mientras para Lukács la autenticidad del “espíritu de época” que una novela histórica sea capaz de resucitar determina su vitalidad y en última instancia su valor, en el caso de Alonso dicha intención documental determinaría la atrofia del género durante el realismo. Si en Lukács la superficialidad con que la novela histórica romántica construye el contexto en el que se presentan los acontecimientos y personajes es garantía de su artificialidad y rigidez, en Alonso es la ausencia de una síntesis (salvo en el caso de Manzoni) entre lo arqueológico y lo poético lo que determina la rigidez del género. (p. 49)

Trayendo este debate a Latinoamérica, Pons (1996) explica que la novela histórica romántica no tiene su auge hasta mediados del siglo XIX, teniendo una clara diferencia temporal con la novela histórica de Europa o Estados Unidos (p.83). Esta situación se debe más al contexto latinoamericano luego de las guerras de independencia caracterizado por “(...) la inestabilidad política y económica que resulta de situaciones anárquicas de luchas de facciones, regímenes oligárquicos, luchas civiles, formulación de constituciones y definición de fronteras” (p. 84) Así, a pesar de las similitudes estéticas con las novelas de Scott, en la novela histórica latinoamericana de este periodo, la recuperación del pasado sucede para legitimar las condiciones presentes y establecer los valores en los que se asentarán la naciones en formación.<sup>24</sup>

Desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX la novela histórica latinoamericana variará de acuerdo con las particularidades estéticas de cada periodo artístico. Es así como se tendrán dentro de este subgénero<sup>2526</sup> novelas históricas de tipo realista, novelas históricas que responden al Modernismo y nuevas novelas históricas que responden a las nuevas dinámicas

---

<sup>24</sup> Para más información sobre el proceso de cambio de la novela histórica en Latinoamérica véase Pons (1996) especialmente pp. 83-109.

<sup>25</sup> Para un estudio detallado del subgénero Novela Histórica puede verse: Fernández P., C. (2003) *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*. (2 ed.) Navarra, España: Ediciones Universidad de Navarra.

<sup>26</sup> Para la caracterización de los tipos de novela histórica en Latinoamérica, se seguirán las reflexiones de Pons (1996).

sociales y editoriales de fines de siglo XX<sup>27</sup>. En las primeras “ya no se va a ver al hombre como un ser pasivo que observa la realidad sino que trata de descubrir las leyes que gobiernan la realidad y la Historia, y que explican el comportamiento humano.” (Pons, 1996, pp. 90-91). Esta autora, tras realizar el análisis y las motivaciones de la variación, concluye que la novela histórico-romántica y la novela histórico-realista en Latinoamérica se “refuncionalizan” respecto de las novelas europeas pese a que sus estrategias estéticas son similares. Esto no quiere decir que no existan variaciones estructurales en el subgénero en general.

Fernández (2003) y Pons (1996)<sup>28</sup> coinciden en presentar al método histórico de Ranke como determinante en el establecimiento de la novela histórico-realista y establecen que la diferencia respecto de la variación anterior es que en esta la narración de la Historia<sup>29</sup> debe realizarse con la mayor objetividad posible, es decir, contrario a la tradición romántica, esta variación tiene mayor fidelidad con el documento histórico sin pretender ser Historia concretamente.

A fines de siglo XX, con el establecimiento del nuevo orden mundial y el estallido editorial en Latinoamérica, las novelas históricas parecen reformularse e introducirse en el

---

<sup>27</sup> A pesar de esto, las variaciones y mezclas de las variantes genéricas de este subgénero son amplias, de hecho en Pons (1996), en la transición de novela histórica modernista a nueva novela histórica latinoamericana existen varios ejemplos, como el caso de Alejo Carpentier, que ayudan a consolidar algunas de las características que se presentarán dentro de la variación de fines de siglo XX. Sin embargo, dependiendo del lugar en donde se estudie este subgénero se presentarán más variaciones u otras denominaciones de estas y su funcionalidad será distinta.

<sup>28</sup> La coincidencia de estas autoras no significa que en sus documentos se trabaje la novela histórica desde la misma perspectiva. Fernández P. (2003) realiza un estudio detallado del género en función de la creación de una poética general en la que se engloban las características más comunes y representativas de toda novela histórica, mientras que Pons (1996) busca la construcción de un marco conceptual y sociohistórico enfatizado en Latinoamérica que le permita el análisis posterior de diferentes obras. En todo caso, se requiere una reconstrucción del panorama relacionado con el género y es por esta razón que se presentan en sus coincidencias y no en sus diferencias.

<sup>29</sup> En este párrafo se utiliza la mayúscula en Historia para referirse al discurso propuesto por la disciplina, y diferenciarlo de historia como categoría de los estudios literarios para referirse a las narraciones.

plano narrativo de maneras no vistas anteriormente. Esto es percibido por Perkwoska (2008), para quien las categorías creadas para el estudio de las novelas históricas del siglo XIX y principios de siglo XX son anticuadas para este nuevo tipo de novela, a las que denomina historias híbridas y sobre las que afirma:

desestabilizan nuestra noción tradicional y aceptada de la historia, desdibujan sus límites, abren el espacio histórico a pulsiones y presencias antiguas pero pocas veces admitidas o reconocidas, apuntando hacia la crisis del presente en que nacen, la incertidumbre de los rumbos históricos, las múltiples direcciones en que se mueve la sociedad y la tensión, todavía presente en América Latina, entre el pasado y el presente, lo local y lo global. (p. 44)

En este orden de ideas, Perkwoska se opone a la consideración de teóricos como Fredric Jameson, que cuando de hablar de novelas históricas se trata, las proponen desde fines del siglo XX como carentes de actitud política, mediadas por la conciencia de vacío y la imposibilidad de encontrar los orígenes. Perkwoska atribuye esta interpretación al establecimiento del paradigma posmoderno en el occidente capitalista, el cual obedece a una nueva concepción del tiempo y del espacio, produciendo la supremacía del primero sobre el segundo, debido a que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación permiten estar, conocer e informarse sobre diferentes espacios en sincronía temporal. A la teoría de Jameson, donde la literatura y en general cualquier forma de arte en la época postmoderna son carentes de actitud política, Perkwoska opone la de Linda Hutcheon, para quien la novela histórica postmoderna, a partir de la experimentación con el vacío, sugiere la parodia de las ideas fundantes de la sociedad capitalista. (Perkwoska, 2008, pp.54-58)

En el siguiente apartado se analizarán las características subgenéricas presentes en *El último tango de Salvador Allende* que aportan argumentos para considerarla una novela histórica.

### 2.1.2 Lo histórico<sup>30</sup> en *El último tango de Salvador Allende*

De acuerdo con Fernández (2003), es importante marcar desde el inicio del texto la distancia temporal entre el lector y los acontecimientos a narrar, “por eso en la primera página, a veces ya en la primera línea o en el título, se proporcionan los datos y las referencias cronológicas concretas en que se va a desarrollar la acción: el siglo, el año, incluso el mes o el día de los sucesos” (p. 211)

En *El último tango de Salvador Allende* el título cumple parcialmente esta función, pues es imposible que se mencione a este personaje y no se tengan sentimientos encontrados. Por un lado, quizá la admiración o la curiosidad ante la presencia (al menos nombrada) de uno de los últimos líderes socialistas latinoamericanos del siglo XX y por otro un sentimiento de estupor ante el conocimiento de los acontecimientos que llevaron y siguieron a su suicidio. De allí que la presencia de lo histórico en la novela se sienta de manera palpable.

En la historia reciente de Chile, Salvador Allende ha sido uno de los personajes protagonistas. Su carrera política inicia a temprana edad y alcanza su cúspide al posesionarse como presidente en 1970. Su derrocamiento en el golpe de estado de 1973 y el establecimiento de la dictadura, circunstancias contextualizadas en el capítulo I, hacen que acercarse a la representación de la figura política o de la persona de Allende no pase inadvertido, por el contrario, genere expectativa y controversia tanto para sus simpatizantes, como para sus detractores.

---

<sup>30</sup> Las características que se enunciaran sobre lo histórico en la novela se toman de: Fernández P., C. (2003) *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*. (2 ed.) Navarra, España: Ediciones Universidad de Navarra.

La utilización de la mención del personaje histórico protagonista en los paratextos iniciales de la novela no es una innovación estética de Ampuero, es de hecho una marca subgenérica, cuya función es delimitar. Esta afirmación se apoya en el argumento de Fernández (2003), para la cual los paratextos “aportan informaciones al lector para orientarle en la interpretación, y para, en definitiva, situarlo en una determinada posición desde la que encarar su encuentro con la obra.” (p. 169). Al tratarse en este caso de la ficcionalización de la historia reciente de Chile, se apela en la novela a ideologías que aún se encuentran en conflicto y a sentimientos que no han sido del todo procesados por la memoria. Incluso, al desconocimiento de los lectores más jóvenes, evidenciando la función didáctica que se le atribuye al género.

Hasta este momento el lector solo se ha enfrentado a los paratextos iniciales de la novela. Un título que sugiere la presencia de uno de los personajes más visibles de la Historia reciente, razón suficiente para conjeturar que se tratará de una novela histórica. “¿Ficción? O ¿Realidad? Aunque se apoye en la agitada historia reciente de Chile y en una profunda investigación del autor, este libro es una novela y como tal habrá que leerla.” (Ampuero, 2012, p.7) Este primer epígrafe ofrece el cimiento para el establecimiento de la hipótesis inicial de lectura: se trata de una novela histórica, en la que se ficcionaliza a Salvador Allende. A dicha afirmación se le agrega la primera interpretación, generada al enfrentarse a la dedicatoria de la novela: “A las víctimas de la violencia política del último medio siglo en Chile, patria de todos, donde nadie sobra.” (*op. cit.*, p. 9).

Aunque parezcan desarticulados de la narración, los epígrafes contienen muchas de las cuestiones centrales que el autor articulará en la reflexión que ofrece dentro de la novela. En “*El último tango de Salvador Allende*” tales tópicos son los siguientes: ¿Ficción? O

¿Realidad?; investigación; víctimas; memoria. Todos tópicos que serán objeto de cuestionamientos, de reflexión y de redefinición en el desarrollo del relato y sobre los que el autor de este documento volverá conforme aparezcan en el desglose de las características de la narración.

El texto inicia con una larga descripción proléptica del último sueño de Allende<sup>31</sup> con lo que se confirma de inmediato la hipótesis inicial del lector. En los siguientes párrafos ubica la acción temporal y espacialmente, puntualmente el día en que terminaría la vida de Allende, presentando detalles íntimos narrados omniscientemente, y generando una tensión con respecto al desarrollo de la novela. Esta descripción anuncia también el tono de la novela, pues al tratarse un sueño, codifica la mirada íntima que el lector poseerá de la figura histórica ficcionalizada.

En el capítulo 3, el autor realiza un cambio de narrador a la primera persona, lo que anuncia la puesta en escena de un narrador personaje. Esta situación obedece al mismo desarrollo del subgénero en donde se reemplaza el narrador omnisciente “y se utiliza en relatos modalizados en primera persona en los que el narrador es a la vez protagonista de lo narrado.” (Fernández P., 2003 p. 205) En comparativa, el inicio de los capítulos 1 y 3 se ve de esta manera: “Envuelto en la capa alba que flamea al viento del crepúsculo El Doctor vuela sobre callejuelas, (...)” (p. 13); “Fue una mañana tibia de 1972 en que el presidente arribó a mi barrio de Santiago. (...)” (p.20)

---

<sup>31</sup> En el primer capítulo, la descripción se asemeja a la realizada por Enrique Lafourcade en su novela *Salvador Allende* (1996), la cual narra en clave de monólogo interior los pensamientos de Allende sobre las personas, los hechos y las acciones más importantes de su vida, todo esto durante los hechos acontecidos el 11 de septiembre de 1973. En este sentido también se relacionan las dos narraciones (Ampuero y Lafourcade) en la atención a los detalles desconocidos del expresidente.

¿Cuál es la función estética de esta oposición? ¿Por qué proponerla tan tempranamente en la novela? De acuerdo con el análisis, el autor con este cambio busca dar credibilidad a la narración, y con esto activar en el lector los mecanismos de la memoria que le permiten conectarse emocionalmente con el relato. Adicionalmente, la analepsis descoloca al lector quien ahora se preguntará: ¿quién es este nuevo narrador? Y sobre esta pregunta y los datos que irá recogiendo, reorganizará o rearmará su hipótesis de lectura. La variación del narrador también reintroduce en la novela la oposición ficción-realidad porque posibilita la comparación entre lo improbable de la reconstrucción del sueño y la emergencia de un testimonio de un participante en las acciones relatadas.

En el capítulo 6, Ampuero realiza una trasposición temporal en un evento contemplativo de Rufino:

Lo espí a mi gusto desde mi silla forrada en terciopelo. Los cristales de sus gafas lucen impecables, su piel es aún rosada y su bigote encanece ya en la parte superior. Lleva un buen corte de pelo, se peina hacia atrás, disimulando los rulos a fuerza de gomina, y cada vez que firma un documento al pie de página, sus mancuernas doradas raspan el borde torneado del escritorio. Es un hombre elegante. Luce bien con el terno oscuro de tela fina, la camisa alba y la corbata de seda, fijada con un prendedor dorado. Parece un burgués. (p. 34)

La primera oración se encuentra en pasado e inmediatamente después la descripción de las acciones y la persona contemplada se presentan en presente. Tomando en cuenta que la escritura de Rufino es posterior al evento contemplativo, que no se trata de una intromisión en el pensamiento del personaje mientras sucede el evento, y que dada la similitud existente entre la descripción y la imagen de la campaña presidencial de Allende en el 70, se puede decir que este párrafo es de suma importancia para la narración, ya que gracias a esta ella el lector puede poner rostro al personaje y fijar un punto de comparación con episodios posteriores en los que también se describe a Allende. La variación de dicha descripción tiene



una función ideológica: mostrar que la imagen del expresidente, que ha sido invariable en el tiempo, potente e intachable, en realidad obedece a un discurso que se ha construido en torno a este.

Este y otros pasajes descriptivos que tienen lugar en la novela a propósito de personajes, situaciones y espacios encuentran su explicación en la siguiente característica:

El narrador de la novela histórica debe crear un mundo ficcional y debe amueblarlo de manera que provoque el efecto de un mundo (un espacio) histórico. La descripción es, sin duda, uno de los procedimientos más eficaces para la «figurativización» del discurso, para «ilusionar» al lector al hacerle creer que lo que es un producto del discurso (F. Gaillard 1984), parezca la copia de una realidad que existe o existió antes de la narración. La importancia de este procedimiento en la novela histórica se debe a que el pasado sólo permanece en los objetos, en las cosas, en los monumentos y documentos, mientras que las personas, el movimiento desaparecen. No puede recuperarse el tiempo, o más exactamente la temporalidad del vivir pasado, pero sí puede imaginarse aquel vivir a través de los espacios (ciudades, pueblos, lugares geográficamente reconocibles; palacios, castillos, cárceles, posadas...), de los objetos, de los ambientes, de los detalles, (...) (Fernández, (2003) p. 214.)

El ambiente de verosimilitud se aumenta por dos circunstancias: Rufino trabaja en la casa de vivienda de Allende y adicionalmente fue amigo de juventud del expresidente, por lo cual la relación establecida entre ambos y las conversaciones que tienen lugar a propósito de esta, son factibles entre personas que se tienen aprecio y son conocidos de tiempo atrás. Y una segunda que tiene que ver con la construcción de los espacios en los que tiene lugar en la obra, que si bien no son del todo constatables, por su conexión con la narración, el nivel de detalle con que son descritos y la interconexión entre ellos y el momento histórico hacen posible que se perciban como reales.

El cuestionamiento a la historiografía oficial que se propone en la nueva novela histórica latinoamericana, tiene en este caso una connotación diferente pues está al servicio, no de replantear la historia, sino de construirla dando lugares a los “otros” del panorama discursivo.

Es preciso en este momento recordar que la novela objeto de estudio no tiene mucha distancia temporal con los acontecimientos que ficcionaliza, por lo cual podría ser considerada dentro de otro subgénero, sin embargo la consideramos histórica porque existe un discurso establecido oficialmente sobre los acontecimientos relatados y además porque son un punto clave para responder la pregunta que a nuestro modo de ver atañe a la novela histórica contemporánea: ¿cómo o por qué hemos llegado a ser?

Al tratarse de una pregunta ontológica, la respuesta excede los límites de la propia novela histórica. Sin embargo, la percepción occidental de la historia como una línea recta, en donde los acontecimientos anteriores tienen como consecuencia los siguientes, hace viable que a partir de la revisión de los discursos alrededor de un hecho se puedan lanzar hipótesis de cómo han afectado nuestro presente. ¿Cómo hemos llegado a ser? es una pregunta que, por estar en plural, busca dar cuenta de las causas y los fenómenos que hacen a la comunidad chilena en el momento actual, y a partir de allí ofrecer las proyecciones necesarias para el asentamiento y la superación de los procesos iniciados el 11 de septiembre de 1973. En ese sentido, la novela ofrece varias posibles respuestas: la primera, “somos un país próspero gracias a la apertura económica que sucedió en la dictadura”; la segunda, “tenemos como país y como nación una deuda social con las víctimas producto de la dictadura”; y la tercera, “nuestra historia, tanto colectiva como individual, no solo es producto de nuestras acciones si no, además, de factores externos a nosotros que nos influyen”.

La anacronicidad, por su parte, es una característica del subgénero novela histórica que se evidencia dependiendo de la poética de cada autor. Dicha característica se enfoca principalmente en la distancia temporal que existe entre lo que se narra y el presente desde donde se lo narra; ese relato desde una perspectiva posterior da a los personajes la posibilidad

de tomar acciones o realizar declaraciones que no eran posibles en su tiempo. Fernández (2003) trabajó este tema tomando a Umberto Eco como referencia para establecer las diferentes formas de construir esta característica. Termina afirmando que:

Eco acaba reconociendo que el pasado se escribe desde la perspectiva del presente, y que el conocimiento del futuro en relación a la historia que viven los personajes provoca casi inevitablemente que se les atribuya a éstos una perspicacia o una clarividencia que difícilmente poseyeron. (p. 196)

La anacronicidad es fundamental para entender cómo se maneja la voz autorial de Ampuero dentro de la novela. Dicha voz se hace fuertemente presente en las reflexiones que hace Rufino sobre las circunstancias y la apariencia de ciertos personajes cuanto más cercano se hace a las situaciones que se viven en Tomás Moro 200. Quizá la presencia de Ampuero en la novela es más claramente evidenciada en la postura que tiene Rufino con respecto al socialismo y en la suspicacia que genera reflexiones como la siguiente, a propósito de una visita informal del general Pinochet a la residencia presidencial y que Rufino espío; Allende y su panadero tienen la siguiente conversación:

¿Le vio las manos al general? —pregunté.

¿Qué tienen?

—Mire las mías. —Se las mostré—. Son gruesas, morenas y tengo los dedos hasta machucados. Mire las callosidades en el borde de las palmas y la cicatriz en la muñeca. Son las manos de un antiguo zapatero y ballenero, hoy convertido en panadero por las cosas de la política. ¿Vio las manos del general?

El Doctor me quedó mirando serio, con una mano hundida en el bolsillo de su pantalón oscuro. Sentí que me escrutaba con los ojos entornados detrás de los cristales: la barbilla alzada, aspirando aire por la nariz, apretando los labios. Su bigote me pareció más canoso que nunca.

¿Qué tienen las manos del general? —preguntó.

—No tienen nada.

¿Y entonces?

—Ahí está lo malo.

¿A qué te refieres?

¿No se acuerda de las manos de Demarchi?

—Algo.

¿Cómo eran?

—Eran manos con arrugas profundas, manchadas de tintura, de dedos con moretones.

—Manos de zapatero, ¿o no? ¿Sí o no? ¿Acaso no se da cuenta? —Le pregunté alzando la voz—. Él no tenía que andar explicando lo que era. Cualquiera lo sabía con solo verlo. Sus manos lo cantaban al cielo.

¿Y entonces?

—Las manos de este general, en cambio, son tersas y pálidas. Se las cuida demasiado. Seguro que se las unta con crema Nivea cada noche. ¿Y qué decir de sus uñas largas y limpias? Brillan como hallullas recién salidas del horno. Ese general no tiene manos de soldado, Doctor. ¿No se da cuenta? Por eso desconfío de él.” (p. 180-181)

El anacronismo en esta novela se evidencia en la medida en que se va construyendo la personalidad de Rufino, quien, al haber sido introducido por el mismo maestro que Allende a los autores clásicos del socialismo, logró construir gracias a sus propias experiencias una ideología mixta. Con anterioridad se ha expuesto el periplo ideológico de Ampuero, el cual, al realizarse una extrapolación, manifiesta una clara relación con los planteamientos y cuestionamientos que hace Rufino al gobierno de la UP. En este caso, la presencia del anacronismo en la construcción de la novela da cabida a la instauración de la voz autorial de Ampuero, ofreciendo cuestionamientos, que como se verá más adelante en este trabajo, exceden el momento histórico de los personajes, la “clarividencia” a la que se refería Fernández en relación con Eco.

La escenificación de los discursos sociales en la novela histórica es muy importante porque son los que permiten, en últimas, la reconstrucción de las circunstancias y el

aprovechamiento de los vacíos históricos. En este sentido, Ampuero ha sido bastante ambicioso, pues en la novela se interpolan capítulos sueltos <sup>32</sup> en los que se da voz a un militar. Valga la pena resaltar, que en la novela el uniformado es anónimo y que su participación en el golpe fue más ejecutoria que conspiradora. En este sentido, Ampuero amplía la visión de la milicia, dando voz a un uniformado que representa a lo excluido del imaginario que se tiene de las instituciones militares y proponiendo una revisión al discurso que se ha construido alrededor de las mismas. Dicha revisión se hace material cuando el accionar del uniformado se presenta como producto de la lealtad a la institución, la obediencia y la disciplina, más que como producto del deseo de fraccionar o alzarse contra la patria.

Llegado este punto, se hace necesario resaltar que pese a la apertura discursiva que se encuentra en la novela, el autor no da voz a las comunidades indígenas chilenas, lo cual podría explicarse por el momento actual, en el que dichas comunidades realizan reclamos a las instituciones por más participación, protección de sus territorios y tradiciones. Ampuero en la obra "*El alemán de Atacama*" estudiada por Canepa (2005) presenta algunos de estos reclamos, lo cual nos llevaría a interpretar que no los considera ajenos a la nación chilena.

Finalmente, la respuesta a la pregunta planteada en el título de este apartado es parcialmente afirmativa, teniendo en cuenta que la novela cumple con muchas de las características principales del subgénero. Sin embargo, los rasgos analizados no permiten ubicarla dentro de alguna de las variantes subgenéricas. Pese a esto, *El último tango de Salvador Allende* propone una revisión intimista de Allende en la que importa más la persona

---

<sup>32</sup> Capítulos 11 ( p.57-58) y 46 (p.222-224)

que sus actos como figura pública. A su vez, propone una apertura discursiva en torno a grupos minoritarios en la sociedad chilena, y con esto abre paso a nuevas narraciones de la historia.

El enfocarse en la situación social de Chile pre-1973, ayuda a ampliar el panorama del lector que no tiene muchos referentes y apela a la memoria de aquellos que vivieron la época, dentro y fuera de Chile, es decir, la novela cumple una función didáctica.

Sin embargo, estas conclusiones son solo válidas para una parte de la novela pues, como se recordará, no se ha mencionado lo relativo a la investigación de David Kurtz, el ex agente de CIA portador del diario. ¿A qué subgénero responde esta sección? ¿Por qué no lo hace al subgénero histórico?

## 2.2 La novela policiaca: ¿el contrapeso?

Al igual que el subgénero novela histórica, el subgénero novela policial nace en el siglo XIX y es un acuerdo académico considerar la cuentística de Edgar Allan Poe como su precursora. Al tener casi dos siglos de existencia, este subgénero presenta múltiples variables y denominaciones. Hubert Pöppel (2001) en su libro *La novela policiaca en Colombia* alude a alrededor de ocho denominaciones diferentes del subgénero (p. 3), sin embargo, todas obedecen más o menos a una estructura y se corresponden en esencia a lo que desde el apartado anterior denominamos variables.

Es importante decir, que, en comparación con Inglaterra, Francia y Norteamérica, este subgénero no tuvo gran auge en Latinoamérica sino hasta bastante entrado el siglo XX. La variación que impactó esta sección continental en las últimas décadas ha sido la novela negra

de la tradición estadounidense, que ha estado ligada a procesos de complejización social o en palabras de Salinas (2007):

Desde sus inicios en los Estados Unidos, la novela negra ha estado profundamente ligada a procesos que la inscriben dentro de lo que podría llamarse una literatura social. Surgida en un clima de creciente violencia, enmarcado políticamente por la prohibición del consumo, transporte y elaboración de bebidas alcohólicas; por el auge de los gansters y su extensión en el mundo de las apuestas, las drogas y la prostitución; y por la corrupción del poder a través de sus funcionarios públicos y políticos, la novela negra termina convirtiéndose en un instrumento que refleja sin duda alguna los intestinos de una sociedad que convulsiona y se retuerce, envenenada por la descomposición social y la violencia. (p.2)

La novela negra reelabora el esquema inicial presentado por la novela policial<sup>33</sup> del siglo XIX, la cual presentaba un orden que era perturbado por un crimen, símbolo del desorden, que luego se restauraba con la aprensión de los culpables. Lo que cambia principalmente es la presentación del crimen, que, en medio del contexto norteamericano de principios del siglo XX, se hace de forma más cruda y violenta.

Es difícil rastrear los antecedentes del subgénero negro <sup>34</sup> en Latinoamérica durante el siglo XIX y principios del siglo XX<sup>35</sup>. El desarrollo de la variante latinoamericana, en el Cono Sur, principalmente en Chile y Argentina, tiene como punto de partida el cine. El séptimo arte propició el conocimiento de las obras de los autores anglosajones. Sin embargo, al enfrentar la producción de la variante enigma, que planteaba la trama argumental clásica del subgénero, contra la negra, de la tradición americana, la segunda fue mayor (Franken, 2001,

---

<sup>33</sup> De acuerdo con Pöppel (2001) esta denominación carece de reconocimiento por parte de la Real Academia de la lengua, sin embargo, es ampliamente utilizada en la academia, tanto latinoamericana como de otras latitudes para referirse a este tipo de producciones.

<sup>34</sup> Se utiliza como sinónimo en este caso de policial o policiaco, siguiendo la nomenclatura dada por Pöppel (2001).

<sup>35</sup> De acuerdo con Pöppel (2001): “Difícilmente se puede hablar en América latina de una novela policiaca del siglo XIX (cf., por ejemplo, Stavans, 1990b y 1993; Simpson, 1990a; Lafforgue y Rivera, 1996). Salvo algunas excepciones contadas, la recepción masiva del género comenzó en el continente a partir de los años veinte del siglo XX; (...)” (p. 27)

p. 98). La novela negra no alcanzó su auge hasta la segunda mitad del siglo XX, en donde empieza a producirse desde las realidades latinoamericanas, y no llega a ser ampliamente leída sino hasta entrados los años 60.

Pese a que la novela de enigma fue defendida y producida por autores clásicos de la literatura latinoamericana, como Jorge Luis Borges, no fue la más extendida en el subcontinente. Esto tiene mucho que ver con las dinámicas sociales que se construyeron durante las últimas décadas del siglo XX en el territorio<sup>36</sup>. Las ciudades no eran más espacios seguros, en donde había un orden establecido y regulado por la ley, todo lo contrario, eran lugares donde la corrupción estatal creaba los espacios para que los ciudadanos entraran en conflicto, dicho de otro modo, la alta corrupción estatal generó en América Latina escenarios de violencia que no parecen tener fin. Además, la corrupción experimentada en todos los niveles amenazaba con generar caos social. En este contexto, tal como lo expone Salinas (2007) la variación negra,

Con su ritmo rápido, sus diálogos concisos y parcos, sus personajes empapados de realidad y sus espacios azarosos, muestra lo que ocurre en los rincones oscuros de la sociedad, donde la historia es otra distinta a la que se cuenta oficialmente en los libros, donde los hechos violentos se sirven con naturalidad sobre la mesa de los ciudadanos.  
(p. 4)

En su artículo *La novela negra argentina y chilena de (post-) dictadura*, Franken (2011) analiza las particularidades de las producciones argentinas y chilenas de novelas policiales. La autora afirma que los procesos literarios y sociales son similares en ambos países, pese a que la producción argentina es mayor y empieza relativamente antes que la chilena. Además, la producción argentina está amparada en un aparato crítico formulado por los mismos

---

<sup>36</sup> Para una idea de la situación política, económica y social del Cono Sur, particularmente de Chile, puede revisar el capítulo anterior.



escritores y al iniciarse lo hace en el ambiente represivo de la dictadura, lo cual obliga a los escritores a utilizar en sus tramas más ficción y construcciones alegóricas que permitan la denuncia.

En el caso chileno, el grueso de la producción de novela policiaca se da durante los años 90 y principios del siglo XXI, con escritores de variadas corrientes políticas y ya fuera de la dictadura realiza una representación más cruda y violenta de la realidad dictatorial y la postdictadura. Lo que aúna las dos producciones es la ruptura que presentan con respecto al modelo propuesto décadas antes por Borges, pues el crimen no es resuelto, el detective fracasa y en esta medida lo que busca hacer la novela es mostrar al lector una radiografía de la sociedad en la que está inserto.

En palabras de Aínsa (2012) haciendo una generalización desde la novela de Pablo Ignacio Taibo II

... sobre todo en su transposición hispanoamericana se comprueba que el género negro conviene a una realidad que es, en sí misma, “negra”. Dictadura, represión, desapariciones llevadas a cabo por regímenes policíacos, el miedo como sistema, encuentran en el género un obligado referente. (e-book)

En otras palabras, la novela policial englobando todas sus variables, permite en Latinoamérica organizar de algún modo el panorama entrópico de estas sociedades, a partir de investigaciones que ponen en tela de juicio las relaciones entre los diferentes actores sociales. Además, en países en donde la libertad de expresión es golpeada y limitada todo el tiempo, permite la denuncia y ayuda a encontrar explicaciones y soluciones, al menos ficcionales, a los problemas que se viven. En el próximo apartado se analizarán las características que hacen entrar a *El último tango de Salvador Allende* dentro del subgénero novela policial.

### 2.2.1 Lo policíaco de *El último tango de Salvador Allende*.

Hubbert Pöppel (2001) presenta en el capítulo introductorio de su libro, *La novela policiaca en Colombia*, características aclaratorias en torno al subgénero, se trata de formas generales aplicables a todas las variantes y con las que el lector puede, de forma general, darse cuenta a qué variante se enfrenta al iniciar una novela policial. Utilizaremos dichas características para ver qué hay de este subgénero en la novela, enlazándolas con las reflexiones más recientes de Forero (2012) sobre la transgresión en los neopoliciales.

La primera característica del subgénero policial, que expone Pöppel (2001) está principalmente ligada a la construcción del universo ficcional de la novela. En ella argumenta que la novela policiaca ideal “construye un mundo puramente ficcional, del cual el lector bien sabe que es, por lo esquemático, un mundo altamente artificial (la ficción de una realidad) y del que puede disfrutar porque le ofrece la posibilidad de olvidarse de su propia realidad.” (p. 8)

Este es, pues, el contrato de lectura: el lector acepta la ficcionalización de su realidad con el fin de poder tener control u ordenarla de alguna manera. El contrato de lectura de la novela *El último tango de Salvador Allende*, no está claro, de manera que no es, hasta adentrados unos capítulos, que el lector puede darse cuenta de que el diario es una de las pistas que se utilizarán para resolver un asunto en el presente de la novela. Esto resulta significativo pues al presentar el texto como histórico, hablando en prolepsis del último sueño de Salvador Allende, el lector asumiría que se trata de una novela histórica, por tanto, esperará una continuidad de ese contrato en el segundo capítulo. Sin embargo, se encontrará con una prolepsis (aunque en menor grado) de otra historia que generará la puesta en marcha de otro

código y, por supuesto, otro contrato de lectura. Es así como la novela misma genera en el lector confusión o inestabilidad respecto de los códigos que se van a manejar en la obra, sensaciones a las que apela la narrativa del periodo histórico en el que se sitúa el autor.

Otra de las convenciones que viola esta novela es la presencia del documento como coadyuvante en la investigación, pues a pesar de la existencia en la ficción del diario de Rufino, de dicho documento no existe una evidencia fuera del mundo ficcional, por lo cual no se puede hablar de una novela policial semificcional o de una novela policial documental<sup>37</sup>

Siguiendo la argumentación de Pöppel, el tamaño de la obra, es decir el número de páginas por las cuales se extiende el relato, daría cuenta de la misma finalidad del misterio (pp.11-12). Es decir, la afirmación sugiere que al ser el crimen el centro de la novela, su narración se da en producciones relativamente cortas, en su efecto el crimen no aparece por mera casualidad, como en otro tipo de novelas policiales en las que aparece con el fin de insertar en su narración otros subgéneros u otros tipos de textos narrativos. De esta manera, el relato policial, de corte abierto, es lo que posibilita la conexión entre las narraciones, que suceden en diferentes estancias temporales en la novela.

En el caso de *El último tango de Salvador Allende*, el subgénero policial es colindante con el subgénero histórico, anteriormente expuesto, razón que explica la extensión la novela. Desde esta perspectiva, solo anotaremos en favor de lo policial en esta novela, que es el deseo

---

<sup>37</sup> No se pretende establecer variantes colindantes con otros subgéneros, por el contrario, se pretenden aclarar las circunstancias en relación con la trama que han generado dentro del subgénero policial diferentes variantes. En este sentido nos atenemos a la interpretación que Pöppel (2001) realiza a este respecto distribuyendo la producción policial en torno a tres grupos que ofrecen diferentes trabajos del contrato de lectura, argumentación que desemboca en la siguiente conclusión: “A un posible sistema de coordenadas entrará, entonces, la secuencia: textos documentales o periodísticos- textos semifccionales- textos ficcionales- textos metafccionales.” (pp. 8-11)

de resolver el enigma lo que posibilita hasta cierto punto el desarrollo de la parte histórica de la novela, aunque se presente esta última como punto de enganche con el lector.

El tema del subgénero policial no responde siempre a un asesinato. “Lo que se requiere, entonces, es mínimamente un caso por resolver: un misterio o enigma, o la amenaza de un crimen.” (p. 12) ¿Cumple la novela objeto de estudio con esta característica? Si, de hecho, se deja ver en el capítulo cuarto en el que Victoria le pide a su padre un deseo antes de morir:

Me senté en la cama sin soltarle la mano. Desde lejos me pareció escuchar el blues *Trouble on your hands*, y me pareció que la voz del afroamericano que cantaba y la armónica que lo acompañaba se confabulaban para aumentar mi melancolía.

—Dime, Victoria...

—Es un deseo mío y debes cumplirlo.

—Dime.

—Es un viejo anhelo, papá. Júrame antes que lo cumplirás. —Sus ojos verdes me miraron implorantes.

—Sí, hija, pierde cuidado. Lo que tú quieras.

¿Me lo juras?

—Te lo juro.

¿Por mamá?

—Te lo juro por mamá. —El juramento me oprimió la garganta.

—Sabía que no me fallarías —dijo apretándome una mano—. Es sencillo. Cuando muera y mi cuerpo sea cremado, busca un cofre que aparté en el sótano de mi casa para ti. Está a la bajada de la escalera, a la izquierda, en una repisa metálica, a la altura de tu cabeza, detrás de unos diccionarios.

¿Un cofre?

—Un cofrecito, más bien. Es tuyo. Cuando Tom esté conmigo, ve a mi casa y llévatelo. Pero debes abrirlo solo una vez que yo haya muerto. ¿Me escuchas? —cerró los ojos.

—Estoy contigo —balbuceé.

—Sigue las instrucciones de la carta que hay en su interior.

¿Puedo preguntarte algo?

—No ahora. Estoy cansada, papá. Y tú tendrás que ir lejos.

—Su frente afiebrada resplandecía bajo los tubos fluorescentes del cuarto.

¿A qué te refieres?

—Tendrás que ir a Chile.

Me impresionó que el nombre de ese país del fin del mundo volviera a emerger en la familia.

¿Cumplirás mi deseo? En la carta está todo, papá — continuó.

—Lo haré —repuse sin poder contener las lágrimas.

—Sabía que podía contar contigo. —Volvió a abrir sus ojos y me dedicó una sonrisa tierna—. Las llaves del cofre están en mi cartera.

Saqué la cartera del velador y hurgué en ella hasta que mis dedos se toparon con una llave cruzada por una argolla de metal.

—Ya la tengo —dije y la guardé en mi pantalón—. Te juro por mamá que haré lo que me pides.

Fue la última vez que vi a Victoria con vida.” (Ampuero, 2012, pp.25-27)

Creada la sospecha, el autor la confirma en el capítulo siguiente, cuando ya estando en Chile, David Kurtz relata:

Y en el escritorio reposa también la carta de Victoria. Es una misiva amarga e inesperada, que me ha valido desvelos y malos ratos, y también mucho dolor. En ella me ruega cumplir un acto estremecedor, casi inaudito, apenas discernible: que entregue, sin que Tom se percate, una parte de sus cenizas a Héctor Aníbal, un joven chileno que conoció mientras vivimos en Santiago. (Ampuero 2012 p. 31)

Aunque el misterio se emplaza en la búsqueda de una persona, lleva al detective a una reflexión sobre sus acciones pasadas y con esto a una solución ideal del crimen, pues tangiblemente no puede ser resuelto, no es posible encontrar a Héctor Aníbal porque fue un detenido desaparecido de la dictadura, y es así como la restauración del orden inicial se crea en la medida en que se ofrece una escena reconciliadora al final de la novela:

Fue entonces que Damián apagó el motor y la radio, y los tres nos quedamos a merced del balanceo y el silencio del Pacífico. Minutos más tarde me puse de pie, destapé la pequeña urna y, sin decir palabra, comencé a esparcir sobre las olas las cenizas de Victoria, cuyo gran amor yo mismo contribuí a asesinar. Oré en silencio para que, desde donde Dios la tuviera, mi hija me perdonara y pudiera disfrutar el reencuentro con Héctor en el fondo marino, en esa cita que tardó un cuarto de siglo en consumarse.

Y mientras pensaba en eso vi de pronto, entre lágrimas, cómo Amanda también se ponía de pie y arrojaba uno a uno los claveles al Pacífico. Al rato se volvió hacia mí con el último que le quedaba en las manos y me lo entregó para que yo lo lanzara en postrero homenaje a Victoria y Héctor, esa pareja de amantes que por fin volvían a estar juntos como debieron haberlo estado siempre. (Ampuero, 2012 p. 375)

El detective en la novela policiaca puede tener cualquier cantidad de atributos, pero la construcción del detective es muy importante cuando de hablar de una de las variantes se trata. En este sentido Pöppel (2001) argumenta:

Para la diferenciación del género<sup>38</sup> importan más bien aspectos como sus métodos (racional o con fuerza física; trabaja solo o en equipo), sus éxitos (logra detectar el enigma o fracasa), el grado de identificación que ofrece al público lector (superhéroe, supercabeza, persona normal, antihéroe; simpático, ambivalente, antipático). (p.14)

En el caso de David Kurtz, en primera instancia utiliza métodos puramente racionales y deductivos, pues en principio no posee pistas muy contundentes y la relación entre el tiempo de ocurrencia del crimen y la investigación es amplia, por lo cual difícilmente encontrará testigos, como lo evidencia la narración. En el segundo aspecto presentado por Pöppel, es ambivalente en el caso de Kurtz, puesto que su misión era entregar las cenizas a Héctor Aníbal. Al este haber sido asesinado, el detective fracasa. La estrategia que crea Ampuero es la reunión de los padres, quienes actúan como símbolos de sus hijos, Consuman la entrega, aunque simbólica de las cenizas de Victoria, en la última escena de la novela (anteriormente citada), estableciendo la solución al enigma. Es, en definitiva, un éxito a medias.

---

<sup>38</sup> En nuestro caso, variantes subgenéricas.

Es importante señalar que, una característica que se ha hecho muy visible en el neopolicial latinoamericano y que lo diferencia de la novela negra norteamericana es la diferencia en la motivación del crimen. De este modo, “Si el *hard boiled* nos enseñó que el motor del delito es el dinero, el neopolicial considera las diferencias sociales como su motivación esencial” (Noguerol, cit. por Forero (2012), p. 120). En este sentido, el éxito a medias de Kurtz, reafirma esta argumentación, pues la investigación para dar con el paradero de Héctor Aníbal conduce a la detección, por parte de Kurtz, de un crimen real, la detención y desaparición de Héctor. Dicho descubrimiento desencadena en Kurtz, un sentimiento de culpa y una necesidad de expiación moral. Producto de estos dos elementos, ocurre en la novela una reorganización social, evidenciada al final en el evento reconciliatorio entre víctimas (representadas por Amanda) y victimarios (representados por Kurtz).

En torno a la narración, *El último tango de Salvador Allende* en los apartados que tiene que ver con la investigación propiamente dicha, es narrado en primera persona, es decir, utilizando la fórmula narrador- detective. Dicha narración

se presta, por lo tanto, especialmente para novelas que no tienen el objetivo de sorprender con una solución inesperada, que se basan en la correcta interpretación de uno o dos de los indicios y declaraciones, sino para las que tienen hacia una reconstrucción de algo ocurrido, que dependen de la acumulación progresiva de una gran cantidad de datos, a la manera de una investigación periodística o histórica. (Pöppel, *op. cit.*, pp.21-22)

Esta explicación encuadra perfectamente con las condiciones propuestas por la novela, puesto que Kurtz va acumulando pistas en distintos lugares de Chile y Alemania, recurriendo a diversas fuentes, con el fin de resolver el misterio. Para el lector, lo inesperado radica en la insistencia de Kurtz en resolver su dilema moral: el no poder cumplir la promesa hecha a su hija.

La apertura del esquema policial clásico, es decir, la entrada en la obra ya no solo del crimen si no de reflexiones explícitas sobre la realidad con llevan a que “el crimen y su investigación son [sean] instrumentalizados para fines ajenos al esquema y se convierten en función de otros aspectos de la novela: crítica social, discusiones políticas, reconstrucción de la historia, búsqueda de identidad cultural, feminismo o reflexiones metaficciones.” (Pöppel, 2001, p. 17) Debido a esta situación “la solución pierde su estatus de elemento obligatorio y deviene en un elemento casi casual.” (*op. cit.*, p. 17). Lo anterior nos lleva a preguntarnos ¿cómo se tejen las relaciones entre la parte histórica y la parte policial en la novela? ¿Coexisten o hay una que se eleva sobre la otra? Antes de proponer algunas respuestas a estos interrogantes, detengámonos un momento más en otro aspecto de la obra: la música como herramienta en la construcción argumental en *El último tango de Salvador Allende*.

### 2.3 La novela bolero: ¿encuentra cabida en la novela?

#### 2.3.1 La novela bolero: un subgénero reciente y latinoamericano.

Con al advenimiento del capitalismo y la renovación tecnológica vivida durante la segunda mitad del siglo XX, se renuevan las relaciones entre literatura y otro tipo de expresiones culturales, lo que origina una apertura genérica en la que se empiezan a incluir rasgos de la música, la prensa, la televisión y la radio en la literatura. Estos medios de transmisión cultural y de información empiezan a ser figuras “representativas del imaginario colectivo presente en mitos e íconos de la sociedad de consumo, folletines y “novelas por entregas”, radio y telenovelas” (Aínsa, 2012, e-book). Dicha penetración de los medios masivos provoca que “no siempre es [sea] posible distinguir con claridad lo que es literatura



popular, cuando no comercial, de la llamada “literatura literaria”, pero siempre representativa del imaginario colectivo presente en mitos e íconos de la sociedad de consumo” (*op. cit.*, e-book). En este contexto se establece la novela bolero, expresión que utiliza Torres (1998) para definir a “un puñado de novelas marcadas en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares” (p.20)

Esta definición del subgénero, sin embargo, no es unánime. Mercado (2012), en su libro *Novelas Bolero: Ficciones musicalizadas posnacionales*, se distancia de Torres puesto que considera que utilizar la denominación novela bolero es demasiado general y que no incluye a todos los tipos musicales populares latinoamericanos. Argumenta, además, que el bolero establece ciertas dinámicas diferentes en relación al ritmo, la letra y las relaciones sociales con respecto a géneros musicales populares latinoamericanos.

Este subgénero novelístico atiende a diferentes estructuras narrativas, por lo cual se podría caracterizar como un subgénero de contenido en donde “la música de corridos, tangos y boleros, salsa y chachachá proveen de temas a una narrativa, buena parte de cuyos códigos y referentes provienen de repertorios culturales populares” (Aínsa, F., 2012, e-book), afectando de esta manera la elección del registro lingüístico que utilizará el autor en la novela.

Estas elecciones de la temática popular generan muchas veces una suerte de escepticismo entre los estudiosos de la literatura, debido a que lo que se ha considerado como literatura es opuesto a lo denominado literatura popular. Es así como muchas veces esta división no permite mostrar desde la crítica los cambios estructurales y de imaginario que se presentan en la denominada literatura de consumo. Este aspecto no es, sin embargo, un obstáculo para este subgénero que se afina en la producción cultural latinoamericana y que además apela

en los lectores al sentimiento identitario, conectándose inmediatamente con lo que conoce y siente como propio.<sup>39</sup>

La inclusión de la música en la literatura no es nueva, pero en América Latina ha cobrado un nuevo auge, cuyos primeros exponentes, de acuerdo con Torres (2012), fueron Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres* (1967) y Luis Rafael Sánchez con *La guaracha del macho Camacho* (1976), aunque anteriormente se puede dar cuenta de otros textos, como por ejemplo “El Gotán”, cuento de Jorge Luis Borges:

Lo interesante y novedoso de la reciente narrativa es el abordaje de los referentes culturales, mitos y tópicos de boleros, rancheras, chachachá, guarachas, tangos y música rock a partir de un discurso enunciado desde la marginalidad (cuando no de la exclusión), para insertarse en el estallido de la pluriculturalidad y de la hibridación cultural contemporánea del que la música es su vehículo más emblemático.” (Aínsa, op. cit., e-book)

¿Cómo se inserta *El último tango de Salvador Allende* en este estallido? ¿Cuáles son las características que hacen que la novela pueda ser denominada bolero y que la alusión a la música no sea una elección meramente circunstancial? Se presentarán argumentos a estos respectos en el siguiente apartado.

### 2.3.2 La música y *El último tango de Salvador Allende*.

La relación tango - literatura no es nueva, de hecho, ha evolucionado junto con el estilo musical. Recordemos que “entre 1880 y 1890, el tango reinaba en las orillas de Buenos Aires y Montevideo, es decir, en asentamientos irregulares.” (Torres, 1998, p. 242). Con la necesidad de encontrar espacios para el crecimiento industrial dichos asentamientos pasaron

---

<sup>39</sup> Esta afirmación tiene su origen en Torres (1998) cuando afirma “la literatura popular se ha considerado como el polo opuesto de la literatura artística y que “no hay identidad entre las concepciones de mundo de los escritores y del pueblo; es decir, los sentimientos populares no son vividos como propios por los escritores ni éstos tienen una función educativa nacional...” (Gramsci, cit. por Torres (1998) Pág. 47)

a ser parte de las ciudades. Los jóvenes de clase media seducidos por lo exótico y grotesco de los bailes y las letras se insertaron en las dinámicas socio-culturales de este género musical (op. cit. p.242). En la medida de esta intromisión, “las letras de las canciones empezaron a depurarse de palabras fuertes y expresiones lunfardas-(...)- y el papel de intérpretes como Carlos Gardel resultó definitivo pues en ciudades como París. El tango ya no tenía la connotación perdularia que cargaba en Argentina y Uruguay.” (op. cit., p. 243)

En *El último tango de Salvador Allende*, el tango, al igual que en la novela *Boquitas Pintadas* (1974) de Manuel Puig, va “anticipando el tono sentimental y hasta la índole de ciertos episodios con epígrafes provenientes de tangos” (op. cit., p. 247) Esto es muy significativo, pues Ampuero utiliza este género musical en los apartados correspondientes a la parte histórica de la novela. En lo correspondiente a la parte policial utiliza ritmos sajones, curiosamente también de origen popular. Esto podría interpretarse como la apelación de Ampuero, en primera instancia, a la función evocativa de la música; segundo, a la concepción de filiación ideológica que se tiene de estos géneros musicales, para a fin de cuentas, generar en los lectores la afinidad con unos u otros personajes y de esta forma propiciar la interpretación de tipo reconciliadora de la que ya se ha comentado en la sección referente a lo policiaco en la novela objeto de estudio.

Con relación al segundo aspecto, es necesario hacer varias puntualizaciones. En primer lugar, la nomenclatura “filiación ideológica” se realiza teniendo en cuenta componentes históricos tanto del nacimiento de los géneros musicales utilizados en la novela, como del de las condiciones de escucha de los mismos durante el periodo ficcionalizado. Ya se han referenciado con anterioridad los orígenes populares del tango, quizá sea mejor decir populo-marginales, haciendo énfasis en este segundo adjetivo, pues los tangos se vuelven vehículos

reivindicatorios de los excluidos dado que en ellos se escenifican, y bajo ciertos códigos de clase, se exponen los deseos y las luchas, tanto sociales como personales, de los actores representados. Es por esto que el tango actúa en la novela como un enclave doble que permite la conexión entre la representación pública de Allende, un ídolo de las masas marginadas, con el ser humano que se afana, goza y sufre como cualquier otro. El tango en la novela, mediante la elección de las letras, parcializa la lectura, permitiendo al lector transitar entre la figura pública ampliamente criticada y el hombre “real” prácticamente desconocido.

De acuerdo con Mercado (2012), dentro de la teoría de los estudios intermediales, Wolf propone la noción de transmedialidad,<sup>40</sup> que, a pesar de ser análoga a la de intertextualidad, presenta una diferencia sustancial: la relación no se establece entre elementos correspondientes al mismo medio, como en el caso de la intertextualidad entre el texto y el “pre-texto”, sino, según nuestra interpretación, entre diferentes formas de expresión que no corresponden al mismo formato.

De acuerdo con Mercado (2012) “partiendo del caso más simple posible de la interacción de dos medios Wolf propone dos formas como las más fundamentales dentro de una teoría general de los transmedios, la transmedialidad directa y la indirecta.” (p. 20) Para este caso nos interesa más la descripción de la segunda, puesto que es en la cual los medios no se quedan con sus propios significantes típicos, sino que dichos significantes se transforman en la construcción de un nuevo artefacto<sup>41</sup>(*op. cit.*, p. 21)

---

<sup>40</sup> Este término es la traducción de Mercado R. (2012) de “intermediality”, el cual es el termino original de Wolf.

<sup>41</sup> “El termino artefacto está tomado en un sentido general que trasciende la obra de arte e incluye todo objeto hecho o usado por los seres humanos para propósitos de significación” (Mercado R., 2012, p. 20)

La relación que se ejerce entre la música y la literatura en este subgénero es un ejemplo de transmedialidad indirecta, en donde “la tematización es la forma más obvia de la presencia musical en la ficción: referencias a, o discusiones sobre música en la literatura” (*op. cit.*, p.21). Esta tematización ocurre de varias formas en la novela y en particular en *El último tango de Salvador Allende*, enunciadas por Mercado (2012) y realizadas por Wolf. Dichas formas son: “Textual: en el cuerpo de una obra literaria como cuando, por ejemplo, los personajes e involucran en una conversación sobre música” (*op. cit.*, p.22). Uno de los múltiples ejemplos que se pueden encontrar en la novela de este tipo de transmedialidad es:

Saqué de la alacena un pan *monroy* para acompañar la cazuela, y el Doctor alzó el volumen de la radio. Un tango, desde luego.

—Qué falta que me haces —dije yo.

¿Cómo?

—Qué falta que me hacés. Es el nombre de ese tango, Doctor. Lo canta Julio Sosa. Me miró serio. Me turbé un poco pero comencé a cantar suave, acompañando a Julio Sosa.

¡Qué largas son las horas ahora que no estás! Qué ganas de encontrarte después de tantas noches. Qué ganas de abrazaaaarteeee, ¡qué falta que me hacés! Si vieras la ternura que tengo para darte, capaz de hacer un mundo y dártelo después. Y entonces, si te encuentro, seremos nuevamente, desesperadameeeeenteee, los dos para los dooos. Te busco y ya no estás. ¡Qué largas son las horas ahora que no estás!

¿Eres fanático del tango? —me preguntó el Doctor antes de llevarse la cuchara a la boca.

—Más bien amante del tango, Doctor.

—Como del ajedrez.

—Se puede amasar pan y jugar al ajedrez escuchando tangos, Doctor.

—Canta bien ese Julio Sosa —reconoció y sorbió el caldo.

—Era uruguayo, pero se hizo famoso en Buenos Aires —le expliqué—. Lo acompaña aquí la orquesta dirigida por Leopoldo Federico. Es un cantante del dolor y el sentimiento. Nadie canta de forma tan teatral ni con tanta alma. Hubo una época en que perdió casi la voz y lo salvó un médico milagroso.

¿Lo operaron de la garganta?

—No, le dieron yerbas y esas cosas.

—Veo, compañero, que si antes, cuando era un jovencito, sabía mucho de anarquismo, ahora, a estas alturas del partido, sabe mucho más de tango.

—El 24 de noviembre de 1964 cantó Julio Sosa su último tango, La Gayola, en un programa de radio. Horas después se mató en un accidente automovilístico, en la esquina de Figueroa Alcorta y Mariscal Castilla. Tanto lo amaba el pueblo que tuvieron que celebrar el funeral en el Luna Park. Lleno total de gente vestida de luto.

El Doctor partió un trozo de pan, luego siguió cuchareando, pensativo. Empezó otro tango en el programa nocturno de Radio Minería, ese que escucho religiosamente cada noche antes de dormirme. (Ampuero, 2012, pp. 127-128)

En las conversaciones posteriores entre Rufino y Allende, los tangos se convierten en el lugar en donde se escenifican las luchas interiores de los personajes y de donde ellos echan mano para reflexionar sobre su realidad y su destino. Esta afirmación no solo es válida para la parte histórica de la novela, también lo es para la policial, en donde las letras de las canciones anticipan las reflexiones que tendrá Kurtz a lo largo del capítulo. En este sentido la música, tanto conversada entre los personajes como en los epígrafes, permite al lector transitar en la novela sin que los ritmos de los periodos ficcionalizados sean chocantes o incompatibles.

La forma Paratextual enunciada por Mercado, es “cuando se usa, por ejemplo, un título que identifica la obra como “fuga” (*op. cit.*, p.22). La última expresión, “fuga”, tiene que ver con un elemento distractor que capta la atención del lector, desviándola hacia las características musicales del texto. En este caso, los paratextos significativamente más importantes, más allá del título inicial de la obra que presenta al lector la necesidad de tomar posición respecto a la misma, son los epígrafes que encabezan algunos capítulos, pues, “Encontrarse repentinamente transportado por una melodía que interrumpe la lectura y saca

literalmente al lector del texto, hallarse inmerso en un recuerdo, es una forma de viajar en el tiempo.” (Mercado, 2012, p. 36)

Situados en el texto, la música permite evidenciar el cambio espacial y temporal dentro de la novela. No en vano Ampuero escoge géneros musicales emblemáticos de los periodos ficcionalizados y que representan, cada uno, posturas ideológicas que fueron abanderadas en dichos periodos. Tomando el caso del tango, ya se han referenciado algunos aspectos de este género: es marginal, popular, representa lo no-hegemónico de la sociedad como sureña. Además, en este caso, el tango representa lo que unifica las clases, lo que les da una identidad común. Por esta razón, en la novela, el tango al igual que Allende, representa un factor unificador, algo real y tangible: los ideales y los sueños de una comunidad. En este sentido, encabezar los capítulos que narran los últimos días de Allende, repercute en la reelaboración de la memoria de quienes vivieron el periodo pues permite reconocer ciertos valores por los que luchaba y que protegía el gobierno de la UP.

Por otro lado, surge la música sajona en escena y marca un nuevo contexto que se evidencia en el cambio en la descripción de la ciudad. El epígrafe en esta segunda situación, también funciona como introducción de la reflexión que se realiza en el capítulo:

38 /Oh yes I'm the great pretender/ Pretending I'm doing well/My need is such I pretend too much /I'm lonely but no one can tell. /*THE GREAT PRETENDER/THE PLATTERS*” (Ampuero, 2012, p.182). Se articula perfectamente con la reflexión central del capítulo “Ahora vivimos una etapa en que no existen ni la pasión, ni la epopeya ni las banderas. Nadie sabe ya porque lucha.” (*op. cit.*, p. 186), en donde se denota el desarraigo y la soledad que

experimentan los exiliados y la de Kurtz pues, en últimas, es el un sujeto tratando de desenmarañar su pasado y con un presente solitario y vacío:

El contrapunto como procedimiento de composición musical se utiliza en la narrativa contemporánea, aunque está limitado por la imposibilidad de la simultaneidad en sentido estricto cuando se aplica a la escritura literaria y se practica para transmitir una sensación de imágenes que acaecen al mismo tiempo. (Aínsa, 2012, e-book)

Existe así un contrapunteo temporal en la novela, pues en el marcador entre el pasado y el presente, es decir la parte histórica y la parte policial de la novela, son los epígrafes musicales los que ayudan al lector ubicarse temporal y espacialmente. También la música y en este caso los epígrafes, no solo anticipan el tono de la narración o el estadio emocional de los personajes, sino que a lo largo del texto sus propiedades mnemotécnicas para crear un clima narrativo (Mercado, 2012, p.37). Esto permite que el lector se imagine los capítulos con epígrafes de tango, ambientes más lúgubres, convulsos, populares y que anticipe que las reflexiones de los personajes serán menos elaboradas y más sentimentales. Contrariamente a lo sucedido con los epígrafes de música sajona, que, por sus mismos ritmos, evocan valores atribuidos a la sociedad capitalista en donde los espacios están ocupados, la vida está en constante movimiento y en donde las relaciones son casuales y menos profundas.

La relación entre los epígrafes musicales y la temporalidad, conecta a lectores de generaciones distintas contribuyendo. Así, a la difusión de la historia, al disfrute de la literatura y a las emociones de los nacidos antes, durante y después de la dictadura, es decir, a la sociedad chilena en particular y latinoamericana en general, pues como se recordará del capítulo anterior, la mayoría de los países vivieron procesos similares. En este sentido, la novela emite la idea de un continuum y no de una ruptura de imaginario e imposición ideológica, como se percibe desde el discurso historiográfico. La música en esta novela no



es un aspecto meramente circunstancial, es un coadyuvante de la construcción estructural y de sentido, además de un generador de significaciones e interpretaciones para el lector. La música, cuya función es evocativa, ayuda a la consolidación del proceso de memoria iniciado en la parte histórica de la novela, pero no se detiene allí, lleva de la mano al lector al descubrimiento del crimen cometido por el estado: la detención, y desaparición de Héctor Aníbal, y produce la necesidad de asimilar ciertas reflexiones de Kurtz respecto de la situación actual de Chile. El subgénero novela bolero, con una ampliación de sus características, tiene lugar en la novela.

A modo de resumen, en este capítulo se han expuesto argumentos que sitúan a la novela *El último tango de Salvador Allende* dentro de los subgéneros histórico, policial y bolero. En las tres argumentaciones se presentaron las características más visibles del subgénero en la novela y se ejemplificaron las secciones en las que estas se hacían más evidentes. El análisis concluye preliminarmente que los tres subgéneros se presentan en la novela y que ninguno sobresale para logar una interpretación total de la obra. Por el contrario, cada uno aporta a la conformación de aspectos estéticos y semánticos en la misma. Es así como surgen preguntas como: ¿en realidad, es posible que en una novela se dé tal situación? ¿Se trata de una novela que pisa una triple frontera o de un nuevo subgénero poco o nulamente estudiado en la narrativa latinoamericana? ¿Alguno de estos subgéneros se hace más visible que los otros, o por el contrario conviven con relativa igualdad? En cualquier caso, ¿es posible generar una interpretación teniendo en cuenta las variables que se presentan en el análisis de cada subgénero? Estos y otros interrogantes serán materia de reflexión en el siguiente capítulo.

### **III. Novela híbrida: ¿una alternativa subgenérica para clasificar *El último tango de Salvador Allende*?**

#### 3.1 La novela híbrida: discusión teórica

La novela, por su particularidad de ofrecer la recreación del mundo en un entramado ficcional, recurre a diversos tipos de estrategias y discursos sin que su lector olvide que se trata enteramente de una ficción, y de que a pesar de apoyarse en lo real de un momento histórico particular y en unas condiciones lógicas posibles, no existe en la realidad. El debate sobre la anulación de la novela o sobre la frontera genérica adquiere más vigencia que nunca pues esta discusión paralela a la que se da en torno a la mezcla subgenérica dentro del género novela, reta a la academia a definir y ejecutar nuevos conceptos. Las razones por las que se presenta esta discusión antes de la que realmente ocupa a este apartado son: 1. distanciar las dos discusiones y contextualizar la situación de la novela; 2. explicar el porqué de algunas denominaciones que se usan en el trabajo. Todo ello porque este debate sugiere algunos puntos a tener en cuenta cuando se trate la hibridación subgenérica.

##### 3.1.1 Las fronteras entre los géneros textuales: un debate paralelo

El siglo XX fue escenario de grandes cambios sociales. Primero, las vanguardias literarias cambian de manera radical la concepción de arte que se tenía hasta el momento, rehaciendo cada una a su manera la correlación autor-obra, restableciendo las relaciones entre los distintos discursos y su nexos con la producción artística. En segunda instancia, las migraciones producto de las guerras mundiales complejizan el panorama social, haciendo emerger nuevas posturas filosóficas y presionando el establecimiento de posturas críticas frente al discurso histórico. En la segunda mitad del siglo XX, la globalización, el auge de

los medios masivos y desarrollo tecnológico, generan un nuevo salto social y epistemológico.

Debido a esto,

El postulado clásico que defendía que los géneros literarios diferían completamente los unos de los otros y que debían mantenerse separados, es decir, sin mezclarse, hoy goza de menor vigencia que nunca. Tanto que podría afirmarse que, de todos los mecanismos que participan en el cambio literario, el fenómeno de la combinatoria es el que más ha alterado el esquema de los géneros a lo largo de los siglos XX y XXI. (Vidal, S., 2016, p. 194)

De acuerdo con este mismo autor y contrariamente a lo que uno pudiera inferir, las primeras muestras de este fenómeno se remonta al siglo XVII, fundamentalmente a *Tristram Shandy*<sup>42</sup>. Sin embargo, no es hasta el siglo XIX cuando la novela alcanza el estatus de género literario, que sus propias estructuras y construcciones discursivas se distancian de las de los otros géneros. Este hecho se vuelve fundamental para la comprensión de los episodios siguientes. En *Tristram Shandy* si bien existe una mixtura genérica, los géneros en cuestión ceden estética y funcionalmente a la necesidad del texto literario, es decir, los intertextos de otros géneros no conservan sus significantes y significados típicos sino que cumplen una función de complementación literaria (Vidal, 2016, p. 196)

El siguiente momento decisivo se da en el siglo XX, cuando desde el género periodístico, estando la novela en su vertiente realista, y dada su característica omnívora,<sup>43</sup> es utilizada por

---

<sup>42</sup> En *Tristram Shandy*, el género autobiográfico parece imponerse desde el principio, con un narrador en primera persona que empieza relatando su nacimiento. Se trata de una tentativa que se diluye conforme el hilo argumental va desapareciendo, para que la narración discurra sin orden ni dirección aparente a través de esas «opiniones» que, en determinados pasajes, guardan una estrecha relación con el ensayo. Sterne evita la unidad de género dando vida a un discurso que salta de la autobiografía al ensayo, del sermón al relato de viajes” (Vidal, S., 2016 p. 194)

<sup>43</sup> Afirmación completa de Juan Goytisolo refiriéndose a la naturaleza de sus novelas, a las que define como “verso libre narrativo”, fue: “La novela es un género omnívoro, puede incluir la poesía, pero la poesía no puede incluir la novela” (Torres, J. D., 2014, noviembre 24). En este trabajo se realiza una generalización de esta afirmación, dado que no se ha definido un género híbrido, que las características de este siguen fluctuantes y que la novela que estamos analizando tiene muchas características a favor en la combinatoria, al menos desde el punto de vista del autor presentado.

aquel para conseguir que el texto tenga una vida más longeva. Finalmente se consigue una hibridación bidireccional en la que “la novela había adquirido la capacidad de ser leída conservando las funciones socialmente asignadas a cada uno de sus géneros en combinatoria.” (Vidal, 2016, p. 196)

Esa combinatoria no solo se da actualmente entre los géneros periodísticos y la novela, además sucede -en mayor medida- entre el ensayo y la novela, entre la historiografía y la novela, la ciencia y la novela, por lo cual se genera la duda ¿hasta qué punto el texto resultado de estas combinatorias, que en muchos casos son bidireccionales o tridireccionales, puede considerarse novela? En todo caso no es el asunto a tratar en este capítulo<sup>44</sup>.

Se ha dicho al inicio de este apartado que esta discusión paralela a la hibridación subgenérica aporta nociones interesantes, y que se deben tener en cuenta para entender algunos puntos del proceso interno. La primera, la novela como género ha ido evolucionando y complejizando sus estructuras en función de la sociedad, es así como en sociedades más complejas, con mayores y más evolucionadas estrategias textuales se hacen posible las hibridaciones genéricas. Segundo, en la hibridación genérica cada género mantiene su o sus funciones sociales, es decir ninguno está en servicio de los otros, están en convivencia. Tercero, para que sea posible el punto anterior, la novela ha tenido que adaptar particularidades de su estructura en pro de favorecer la entrada de las características de los otros géneros textuales, es decir, admitir estructuras más abiertas que permitan la fluctuación de realidad y ficción.

---

<sup>44</sup> Para más información véase: Vidal, S. (2016) Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea En: *452ºF*, 14, 192-208. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.

### 3.1.2 La mezcla subgenérica en la novela: teoría de la novela híbrida

Una parada más antes de iniciar con la exposición de la teoría del subgénero novela híbrida. Se recordará que en el capítulo anterior se eligió presentar a la novela histórica, a la novela policial y a la novela bolero como subgéneros del género novela, en lugar de nombrarlos indistintamente<sup>45</sup>. La razón principal tiene que ver con establecer la distancia entre la discusión presentada en el apartado anterior y la que se abordará en el presente, pues si bien la novela adquiere protagonismo en ambas, la discusión del apartado anterior tiene que ver con el establecimiento de una nueva tipología textual en la que se insertan diferentes géneros dentro del texto narrativo e incluso científico, contrariamente a lo que se presentará en esta discusión.

Luego de que un texto ha sido identificado como novela, y ante la imposibilidad de situarla en alguno de los subgéneros que existen pues presenta características de varios, se intenta desde la crítica literaria el establecimiento de un nuevo subgénero de la novela, el subgénero novela híbrida. Dadas sus particularidades, el análisis se complejiza al preguntarnos cuál de los subgéneros está en función del otro o los otros en la construcción de la narración y si conviven en función de la multiplicidad interpretativa

#### 3.1.2.1 Antecedentes del subgénero novela híbrida.

En América Latina varios autores han evidenciado la presencia de una hibridación creciente entre los subgéneros de la novela. En estudios subgenéricos específicos como los citados en el capítulo II, los autores sugieren la dilución de las fronteras subgenéricas – principalmente en la novela histórica y policial- lo que facilitaría la interpolación de unos

---

<sup>45</sup> Areco (2006) establece la división de los subgéneros en canónicos y populares (pp.77-123)

subgéneros sobre otros. En el caso de, por ejemplo Hubert Pöppel (2001), quien al referirse a la apertura estructural de las obras policíacas de Dorothy Sayers reflexiona: “La cuestión en este caso es si todavía se puede hablar de novela policíaca, o si la acción policíaca-detectivesca permanece allí como mero pretexto, o si se trata de un nuevo género híbrido.” (p. 12).

La confirmación de la existencia de un tipo de literatura que no se puede caracterizar en un subgénero definido se ha encontrado en Areco. (2006), cuya tesis doctoral expone las características generales de un corpus de novelas hispanoamericanas y españolas, estableciendo una poética en torno al subgénero novela híbrida. Paralelo a esto se encuentra la noción “híbrido narrativo” que expone María Ibáñez. (2014), con la cual encontramos discrepancia, puesto que en su exposición la autora propone que más allá de las propias hibridaciones de la novela como género, la yuxtaposición subgenérica es consecuencia de un proceso hibridatorio mayor que se da con otros géneros narrativos. La autora une, en su argumentación, las discusiones que se han planteado como paralelas y correspondientes a diferentes niveles de los estudios textuales y no propiamente a los literarios. Aunado a esto reafirma la discusión sobre el vacío o la muerte de la novela, que se ha venido teniendo desde fines de siglo XX. El aspecto en que coinciden Macarena Areco (2006) e Ibáñez (2014), es que la hibridación<sup>46</sup> es un fenómeno que se sitúa en el marco de la posmodernidad. No nos encontramos del todo de acuerdo con esta última afirmación puesto que se haya en Latinoamérica convivencia de diferentes modelos económicos y sociales, que posibilitan el

---

<sup>46</sup> El concepto de hibridación utilizado en este trabajo y en los trabajos citados se aleja de la discusión propuesta por los estudios culturales latinoamericanos y se acerca más a la definición del término híbrido provista por el diccionario de la RAE (2015) en su segunda acepción “adj. Dicho de una cosa: que es producto de elementos de distinta naturaleza”

desplazamiento de los individuos por diversos estilos de sociedades. Este motivo hace que la novela híbrida latinoamericana responda a dinámicas distintas, no solo a las posmodernas.

De acuerdo con Areco (2006) la novela híbrida “incluye vetas de narrativa policial, histórica y documental o testimonial, además de la presencia relevante de voces marginales” (p. 8). La novela híbrida recoge las voces de figuras secundarias, tiene una voluntad “desjerarquizadora” en la que se “mezcla lo popular y lo culto, lo audiovisual y lo escrito, lo especializado y lo masivo” (*op. cit.*, p. 10). Se marcan, así, características claras de este subgénero, que complejiza y que en la construcción de sus productos encierra más preguntas que respuestas, las cuales nacen del cuestionamiento de los discursos de los que se han nutrido las sociedades de las que son oriundas.

La voluntad desjerarquizadora del subgénero, se ve evidenciada en el plano extraliterario pues enfrenta la literatura del *best seller* con la literatura “de calidad”, y es este adjetivo lo que se disputan la academia y el mercado puesto que los éxitos en venta no son considerados como búsquedas estéticas que se corresponden con momentos y reflexiones culturales, sino que lo son como reproducciones de fórmulas genéricas, vacías y cuyo único fin es amenizar. Areco, (2006), luego de analizar los rasgos generales de la novela *El nombre de la rosa* del italiano Umberto Eco, concluye que “la trama de suspenso, que al final se descubre como metaliteraria, da cuenta de los rasgos de un nuevo subgénero novelístico mixto, al cual se intentó conceptualizar a través de un término también híbrido, el de *best seller* de calidad”, declarándola más adelante predecesora de la novela híbrida actual (pp.18-19). En Hispanoamérica, la autora considera a Jorge Luis Borges, Juan Emar, Felisberto Hernández y Enrique Lihn, parte de “una línea no hegemónica de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, que cuestiona los límites de la novela a través de la mezcla de subgéneros narrativos

tomados de la literatura popular y de géneros discursivos extraliterarios y de la autoreflexividad y la metaliteratura.” (*op. cit.*, p. 25)

Es decir que existe en Latinoamérica una tradición de experimentación estética formal, que podría constituirse a largo plazo en una tradición literaria, que explicaría el porqué de la emergencia de este subgénero de forma alternativa a la conciencia posmoderna.

3.2. Características narratológicas<sup>47</sup> de la novela híbrida y *El último tango de Salvador Allende*.

Según Areco, “La yuxtaposición de subgéneros narrativos populares es lo más característico de estas obras” (p. 31-32) Esto significa que, primero, los subgéneros mantienen sus características y funciones sociales propias, característica en común con la discusión sobre la hibridación genérica; segundo que se trata de una mezcla heterogénea, en la que se pueden identificar los subgéneros mezclados; y tercero, que esta se realiza “en distintos grados, de sus códigos, mediante procedimientos como la parodia, la polémica y también la inversión carnavalesca, además de su cruce con líneas metaliterarias e intertextualidades diversas.” (*op. cit.*, p. 32)

La fragmentación ha sido destacada como característica por el mismo autor, la cual se puede hacer evidente en aspectos tan variados como la estructuración, las voces narrativas, las tramas y los personajes. El concepto de fragmentación está ligado al afán de desestructurar la narración en orden de poner en ella diferentes espacios y deshacer en el mundo ficcional

---

<sup>47</sup> Se puede consultar: Ángel G., R., (2013). *Narratología en la novela híbrida No será la tierra* de Jorge Volpi. *Alpha (Osorno)*, (36), 41-54. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000100004> y Areco, M. (2006) “Novela Híbrida Transatlántica” (Tesis doctoral). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.



los supuestos antitéticos de las formas en la que está fundada la sociedad occidental. Un ejemplo de esto es cuando en una novela híbrida se da voz a personajes o narradores pertenecientes a colectivos sociales distintos, en torno a un mismo tema. Este rasgo de las novelas híbridas, en conjunto con la desterritorialización<sup>48</sup>, buscan cuestionar al lector sobre los discursos que se tejen a su alrededor.

En relación con el narrador, la novela híbrida reemplaza el narrador único tradicional de la novela decimonónica, por narradores que muchas veces, sino en su mayoría son personajes. Como se recordará del capítulo anterior, hablamos de tres voces narrativas en *El último tango...*: la de Rufino, quien consignando en su diario de vida los sucesos y reflexiones de la casa presidencial permite al lector una visión intimista del expresidente Salvador Allende; la voz de la conciencia de un miliar que recibe y ejecuta ordenes el 11 de septiembre de 1973, la cual solo posee dos espacios en la obra, el capítulo 11 y el capítulo 46 y la voz de David Kurtz, que narra las peripecias de la investigación al mismo tiempo que sus encuentros y desencuentros personales.

Pero, entra ahora en escena una cuarta, que articulada a las otras tres, permite la apertura del relato a nivel de contenidos, ampliando el número de aspectos a tener en cuenta al momento de comprender la situación narrada, es decir, al momento de construir las hipótesis interpretativas. Tal como se ha planteado en la revisión histórica (Capítulo I), en el periodo 1970-1990 en Chile existieron tres actores fundamentales durante el gobierno de la UP, y los hechos posteriores del golpe de estado y la dictadura: la milicia, los boicoteadores y el pueblo.

---

<sup>48</sup> “El concepto de desterritorialización, tomado de Gilles Deleuze y Felix Guattari, se refiere primariamente a un movimiento de dispersión espacial, que implica el abandono de un territorio, y secundariamente a un trayecto desestructurante de las jerarquías de poder y de las identidades.” (Areco, M., 2016, p. 36)

Es singular, en este caso, que dichas voces narrativas se encuentren distribuidas en los tres actores fundamentales del hecho histórico que propicia la emergencia del relato.

La cuarta voz, igual que la del militar, solo aparece en el capítulo inicial de la novela y en el capítulo 74 que concluye la parte histórica de la obra. Es muy diciente porque es una voz de una tercera persona, que en el primer capítulo es omnisciente y que en el capítulo 74 parece tener un punto de vista neutro de la situación, realizando una descripción de los acontecimientos que observa.

Las características anteriormente expuestas, aunadas a la aparición de la carta que Rufino envía a Allende, permite seguir rellenando el cuadro de actores importantes en la configuración del periodo histórico correspondiente a las últimas dos décadas del siglo XX en Chile. La cuarta voz narrativa sería entonces atribuida al discurso histórico que en su aparente neutralidad relata lo acontecido, valiéndose de los documentos y las conjeturas para proporcionar una narración veraz de lo sucedido.

De esta manera, la obra, en cuanto a voces narrativas, permite crear en la mente del lector un cuadro complejo de actores, circunstancias y lugares de enunciación que, por lo analizado, son en sí mismos, una forma de cuestionamiento al *status quo* de lo socialmente establecido.

La fragmentación en torno a la unidad el texto se presenta a través de la confluencia de dos narraciones: la de Rufino y la de Kurtz, las cuales tienen más o menos la misma extensión. Ellas se encuentran relacionadas solo por una hipótesis de lectura que se construye en los primeros capítulos. La inferencia interpretativa se basa en que Kurtz está traduciendo el diario de Rufino para acceder a pistas que le permitan concluir la investigación. La presentación del diario podría ser la traducción de Kurtz pero en la novela nunca se reafirma

esa hipótesis. De hecho, la parte histórica concluye con la descripción del golpe, realizada por la cuarta voz narrativa. Hecho por el cual, la duda se mantiene.

En cambio, los dos capítulos narrados por el militar, no tienen conexión alguna con las otras dos historias, pero sí con el momento histórico que narra Rufino y que en aras de ofrecer pluriperspectivismo, recontextualizan la actuación de los militares en el golpe de estado. La carta enviada por Rufino a Allende y sobre la que no se menciona ni su origen, ni cómo llegó a hacer parte del relato es un coadyuvante en la creación de fragmentación en la novela, pues descoloca al lector, quien entre capítulos tiene que estar constantemente reactualizando el contrato de lectura. La aparición intempestiva de esos apartados, rompiendo el ritmo de vaivén del relato, es lo más distintivo de la presencia de esta característica en la obra.

Los rasgos anteriores contrastan con las características atribuidas generalmente a la novela posmoderna, en la que se evidencia una tendencia a representar el vacío, mediante la narración fragmentaria y la aglutinación de voces, que tiene como fin mostrar la caída hacia la banalidad que viven las sociedades occidentales. Por lo tanto, y esto como anotación, las características como la fragmentación, en los niveles expresados anteriormente, y la desterritorialización cumplen una función distinta en la novela híbrida y por esto no se la puede declarar como literatura no comprometida, porque de hecho tiene un compromiso tanto estético como social, e incluso quizá político, entendiendo esto último en un sentido muy amplio, con el simple hecho de proponer cuestionamientos en el lector, es decir, iniciar debate.

Una característica que define a este tipo de obras es la intertextualidad, en el sentido más amplio que se pueda tener de esta noción, pues al ser novelas de formato semi-abierto<sup>49</sup>, dialogan con la música, el cine, el teatro, la radio, la televisión, la ciencia, la pintura y cualquier otra forma de producto cultural.

Una de las intertextualidades evidentes en la novela tiene que ver con la música, como ya se ha mostrado en el apartado sobre la novela bolero. Existe otra un poco sutil y es con la radio como lugar común, como medio y productor de espacios comunicativos y más puntualmente con la cultura de la radio. Notemos por ejemplo que más allá de que Allende y Rufino se conocen de juventud, lo que en realidad los lleva a unir y le permite a Rufino escarbar en las profundidades personales de Allende, es la emoción que suscita, que despierta o rememora, la música y que genera un espacio de comunicación y reflexión para los dos hombres. Dicho espacio-tiempo<sup>50</sup> ocurre durante la transmisión del programa nocturno de tango.

Esa intertextualidad –la de sentido amplio–, busca generar una crítica social, conduciendo a un movimiento reflexivo, cuando no crítico, hacia el campo de estudio en el que la misma obra se inscribe. Areco (2006) afirma en torno a su corpus objeto de estudio: “es notable el

---

<sup>49</sup> Algunas razones por las que se prefiere este término:

1 Permite mantener la distancia respecto al debate planteado en el apartado anterior. Una estructura completamente abierta admitiría poner en escena otros géneros textuales y ese no es el caso.

2 En la novela híbrida existe una convivencia subgenérica que no resulta en una mezcla caótica de estructuras y significados, más bien dicha mixtura favorece el multiperspectivismo desde donde puede ser abordada la narración obteniendo con esto la plurinterpretación que genera el confortar puntos de vista.

3 La novela no renuncia a su calidad de recreadora o refractora de la realidad, lo que si sucede cuando se presentan estructuras abiertas en las que la función principal del texto es recurrir a las estrategias narrativas del texto literario para abordar asuntos reales sin que se vuelvan ficción.

<sup>50</sup> La noción de espacio-tiempo en este trabajo tiene que ver con la determinación de los personajes de crear microcosmos, ocurriendo en cualquier espacio de la casa Tomás Moro 200 durante la emisión del programa nocturno de tango, que les permita encontrarse íntimamente dejando de lado los roles que le son atribuidos socialmente.

que todas las novelas analizadas presenten un grado importante de reflexiones acerca de la escritura o del proceso de lectura.” (p. 38). Dichas reflexiones en *El último tango de Salvador Allende* tienen lugar tanto en la parte histórica como en la policial.

En la parte histórica de la novela:

El Doctor se puso de pie y comenzó a pasearse con las manos en los bolsillos del pantalón. Me escuchaba, o tal vez pensaba simplemente en otro asunto, en un problema peor del que yo le contaba. Pero no quiero confundir las cosas, no quiero incluir aquí, en esta descripción del diálogo, mis modestas especulaciones. En este cuaderno me limito simple y llanamente a recordar nuestros diálogos, tal como fueron, sin ponerle un ápice de mi propia cosecha. (p. 86)

Rufino reflexiona sobre su trabajo escritural:

Por ejemplo: si alguien llegase a leer estas páginas un día, ¿las leería como verdad o como fantasía, como diario personal o como novela? Es decir, creería en la existencia de este hombre de carne y hueso que soy yo, que escribe esto ahora en la cama que cruje frente a una ventana que da a un patio de tierra donde se acumulan tablas que me servirán para levantar el segundo piso de mi casa, o pensaría que se trata de una historia inventada, en la cual el Doctor, Gricel, Amanda, mi hijo, mis viajes y mis problemas, y yo mismo, todo lo narrado, somos apenas fruto de la imaginación de un tercero, que relata peripecias imaginadas sentado ante un cómodo escritorio de madera?

¿Cómo hacer para que quien lea lo que escribo sepa que es cierto cuanto narro, pese a que no estaré cerca para jurar que todo es verdad por la única mujer que amé en la vida? ¿Cómo hacer para transitar de una historia de fantasía a una de verdad, de una novela a una memoria? Tal vez si no mencionara por escrito los acontecimientos, estos continuarían levitando libres en el espacio como si en efecto hubiesen ocurrido, y solo correrían el peligro de ser olvidados, pero nunca de ser reducidos a la categoría de una novela inventada por un escritor anónimo. Me temo que las situaciones, al aparecer en este cuaderno escolar con la portada de Lenin, terminarán por desaparecer en el cielo, por diluirse en la nada. (pp. 175-176)

En el apartado policial:

Me cuesta traducir el cuaderno. No solo porque hay palabras cuyo significado ignoro y me veo obligado a desentrañar mediante el diccionario, sino también porque no siempre comprendo la letra escrita con un grafito pálido sobre páginas y a quebradizas y amarillentas. Hay además pasajes poco airosos que me veo obligado a retocar. (p.49)

¡Con que su nombre es Rufino, no Héctor Aníbal!, pensaba mientras iba a la vivienda de Casandra. El Doctor lo llama así en los apuntes. Es la primera vez que menciona su nombre. Rufino, no Héctor. Yo sabía que Victoria no podía haberse enamorado de un panadero. Confío en la educación que le dimos en casa. ¿O es Rufino el seudónimo y el aspecto bajo el cual se esconde quien redacta el cuaderno? ¿No será Rufino en verdad Héctor, y Héctor un escritor, diferente a Rufino, un joven entonces, alguien que hoy debe andar por los cuarenta y tantos o cincuenta?” (p. 107)

Las reflexiones presentadas en el apartado histórico corresponden al proceso de escritura. La primera específicamente a la planeación y el establecimiento de las características, las condiciones de lectura y el tipo de texto que se quiere presentar. Es mucho más dicente de ese proceso la segunda cita, porque se reflexiona sobre las posibilidades de recepción, y sobre la preocupación del autor por el rumbo y la interpretación de su texto, es decir, se reconoce por parte del escritor del diario que los textos se escriben bajo unas condiciones y con una intencionalidad, que a la historia luego le es imposible reconstruir en su totalidad.

Por su parte, las presentadas en el apartado policial, tienen que ver con dos procesos, el de recepción y el de traducción. En el proceso de recepción la descripción del documento que da la cita cuestiona los procesos de conservación y materiales de la escritura, además de las dificultades técnicas que se generan con el deterioro normal que el paso del tiempo produce en los libros, implícitamente cuestionando los modos y medios de transmisión textual. El proceso de transcripción se ve cuestionado por dos elementos fundamentales: el desconocimiento cultural que tiene el traductor de la lengua que traduce, y además la “necesidad de corrección” de la obra sin tener en cuenta al autor, lo cual influye directamente en la producción de sentido y en las interpretaciones posteriores. La segunda cita del apartado policial alude a las hipótesis de lecturas, el lector las crea al acercarse al texto y las confirma, renueva o desecha al avanzar por él. Quizá lo más importante de esta reflexión en términos de lectura, es que el proceso no se termina en el momento en que el lector finaliza la jornada

de lectura, sino que subyace gracias a las hipótesis que obligan a reflexionar y volver sobre lo leído.

Hasta este momento del análisis es posible darse cuenta que la novela, a pesar de las fragmentaciones, los intertextos y la pluriperspectiva, no se encuentra de a retazos sin conexión, por el contrario, como ahora se enfatiza, ocurre en un vaivén, o si se quiere en un discurrir temporal, en el que el pasado aporta al presente tanto como el presente aporta a la lectura e interiorización de los eventos pasados. Es posible que esto sea más claro cuando se analice la yuxtaposición temporal.

En cuanto a la yuxtaposición temporal, propia de las novelas híbridas, en esta novela no solo existen dos líneas temporales, sino que se alternan en la narración, hecho que no genera caos en lectura porque los epígrafes musicales explicitan el tiempo en que se situará el relato en cada capítulo.

En *El último tango de Salvador Allende* “En el pasado se ubica la utopía o más bien su fantasma visto sin demasiada añoranza desde la actualidad” (*op. cit.*, p. 52): esta percepción del pasado no se encuentra en la novela *per se*, por el contrario, es una conclusión a la que puede llegar el lector al notar los cambios ideológicos que han sufrido los personajes en el desarrollo de la trama narrativa. Sin embargo, esa conclusión es provocada por el autor de la obra, puesto que las descripciones utilizadas para el presente enunciativo del relato, presenta adjetivos que son percibidos por el lector como agradables, positivos, contrastado con las descripciones que realiza a propósito de la parte histórica de la novela:

Hoy fue un pésimo día. O una pésima noche, mejor dicho. Por eso escribo esto ahora mismo, después de volver en la camioneta a mi casa. Reina mucho descontento en mi barrio. La Navidad fue triste en todas partes. Poca comida y pocos regalos. El

desabastecimiento agobia a la gente y la enemista, la vuelve desconfiada y agresiva. (Ampuero, 2012, p. 170)

La casa del profesor Horacio Berenguer domina sin contrapeso el Pacífico desde lo alto de la calle Bellamar. Nos recibió en la puerta con una sonrisa amplia, la piel tersa y rosada pese a los años y un curioso parecido al actor de *Volver al futuro*. Nos sentamos en la terraza, viendo todo el espectáculo de la bahía, que yo recordaba triste y nublada, grisácea, pero que ahora refulgía como un campo de diamantes. (*op. cit.*, p. 159)

Se puede destacar en la novela “el alejamiento de las nociones ordenadoras” (Areco, 2006, p 52.) esto en relación a las dicotomías ordenadoras de los social en el contexto pasado de la obra, que son retadas constantemente por Rufino, en la parcial aceptación del modelo económico de Allende y por Kurtz quien termina reconociendo que las dicotomías no sirven para la consolidación de las sociedades y contrariamente producen escenarios violentos e indeseables.

Frente a las dicotomías temporales y al ficcionalización de personajes históricos relevantes “es importante dejar claro que, si bien los intelectuales, los artistas y los políticos son sometidos a juicio en estas novelas, el resultado es un veredicto ambiguo o más bien la ausencia de veredicto” (*op. cit.*, p. 53) La presentación de Allende en la novela es realizada de forma intimista, dejando ver su punto ciego con respecto a los acontecimientos que se gestaban a su alrededor, su compromiso ideológico, y su deseo por transformar su país por y para sus ciudadanos. Estas contrastan con las presentadas en discusiones que tuvo con Rufino en las cuales deja entrever rasgos de superioridad. En dichas discusiones, se presenta el retrato de un hombre a quien el trabajo ya empieza a extenuarle y que tiene una “no relación” con su esposa y familia, pues la primera solo aparece en relato en menciones ocasionales y el resto de la familia permanece oculta a los ojos del lector. Esto hechos generan una imagen contradictoria. Los acontecimientos que tienen lugar en la novela descolocan los criterios



desde donde el lector pueda establecer un juicio, por lo cual un veredicto que sitúe a ese personaje como una cosa o la otra se hace imposible, si solo se toman en cuenta los argumentos que presenta el texto. En este sentido, la novela deja al lector como juez, pues él desde su lectura es quien puede finalmente establecer un juicio de valor con respecto a lo que le ha sido narrado.

El espacio es algo muy importante en las obras de Ampuero, de hecho su detective Cayetano Brule podría ser denominado como “el detective viajero”<sup>51</sup> dado que sus obras suelen desarrollarse en diferentes espacios. En este sentido, *El último tango de Salvador Allende* no es la excepción, en ella se transita por Santiago de Chile, Estados Unidos, Rusia, Valparaíso, Leipzig, Cuba. De hecho, ese tránsito de los personajes por diferentes lugares, es lo que Areco, (2006) llama desterritorialización y que consiste en que las novelas híbridas “abandonan el lugar de origen y se escriben desde una perspectiva globalizada, los escenarios son múltiples y heterogéneos: algunos pertenecen al pasado y otros al presente; unos son latinoamericanos, otros europeos; en unos casos son centrales y en otros periféricos” (p. 57). En *El último tango de Salvador Allende* el recorrido que realizan los personajes por el espacio no es solo físico, muchas veces al encontrarse físicamente en ellos se activan los mecanismos de la memoria les permiten reconstruirlos imaginariamente. El autor hace participe al lector de dicha reconstrucción a través de los comentarios de los personajes sobre la apariencia de los lugares en el pasado. Es necesario hacer énfasis en que los lugares mencionados como parte del recorrido de los personajes han cambiado de centrales a periféricos y viceversa con el transcurrir del tiempo y la historia.

---

<sup>51</sup> La mayoría de las investigaciones de Cayetano Brule transitan por diferentes espacios del globo. Esto se puede constatar en los estudios anteriormente referenciados de Canepa, G. (2005 y 2007); Marín, G., (2006)

Pero, “más allá de su variedad, lo importante es que estos lugares suelen constituir sólo puntos, muchas veces de paso, dentro de recorridos más complejos realizados por personajes que, como veremos más adelante, suelen estar en permanente movimiento.” (p.57). En la obra, los movimientos espaciales, van acompañados de momentos importantes en la construcción de la personalidad de los personajes y de las reflexiones que estos tienen conforme analizan o comentan con los otros. Es así como la novela amplía la característica “desterritorialización”, tal como se ve en el siguiente párrafo:

Kurtz, propósito de una conversación con Margot Husemann:

Fue entonces que Margot me preguntó por Victoria y le conté todo. Vamos, todo lo de su enfermedad y su muerte, y cambié de tema cuando el mozo nos trajo las copas de Sandeman. Sentí que Margot me agradecía ese gesto porque debe haber temido que yo fuese a insistir en la pérdida de mi hija. Pero no tenía nada que temer. En Estados Unidos la muerte no es lo mismo que en América Latina. En este extremo del mundo, la enfermedad y la muerte son temas usuales y recurrentes en las conversaciones entre amigos. A cualquiera se lo hace partícipe de los males que a uno lo aquejan, y los muertos continúan viviendo en las conversaciones de los sobrevivientes. Aquí la muerte es omnipresente. Está en los noticiarios y las entrevistas, en las cenas y las confesiones, entre los amigos y los socios, los cónyuges y los amantes. En Estados Unidos, en cambio, la muerte es una presencia efímera y el funeral la última ocasión en que se habla del muerto. (p. 39)

Que Kurtz llegue a esa reflexión pareciera circunstancial, pero no lo es. En ese momento el ex agente de la CIA ya ha tenido un desplazamiento evidenciado en la activación de la memoria, a partir de la petición de Victoria, y un desplazamiento físico, Estado Unidos – Chile. Esto último produce un cambio de códigos sociales y esa reflexión es resultado de la puesta en marcha de este andamiaje.

Avanzando en la investigación, y ahora en Leipzig, conversando con un exiliado, tratando de encontrar más pistas sobre Héctor-Aníbal salen a relucir las siguientes reflexiones:

Nada más difícil para un exiliado político que admitir que ya no existen las condiciones que lo empujaron al exilio y que ahora puede regresar al país que lo expulsó.” (p. 185)

—Esas trincheras y a no cuentan, señor Bravo —dije yo—. Son el pasado, el basurero de la historia. Entiendo que los acontecimientos de 1989 fueron dolorosos para usted. Para mí, se lo confieso con franqueza, fueron sorprendidos y decepcionantes. ¿Sabe por qué? Porque se acabó la época en que el mundo estaba dividido en dos campos que luchaban por ideales opuestos, uno basado en el individualismo y la empresa privada, el otro en la masa y la producción colectiva. Ahora vivimos una etapa en que no existen ni la pasión ni la epopeya ni las banderas. Nadie sabe ya por qué lucha.” (pp. 185 – 186)

Esa comparativa, entre pasado y presente, recuerdo y realidad, se traduce en reflexiones de los personajes en las que nuevamente se deja ver la voz autorial. Dichos sitios adquieren una significación emotiva y reflexiva en la obra, en muchos casos por que en los acontecimientos que suceden allí, se invierten los roles que antaño habían ejercido los personajes. En este sentido la desterritorialización, pone más allá que el traslado físico, una conciencia global de interconexión y con ella la posibilidad de contrastes, reflexiones y transformaciones del yo de los personajes que al avanzar la narración posibilitan evidenciar los cambios ideológicos que estos experimentan. La transición espacial entonces tiene como fin en esta novela ofrecer puntos de comparación, ampliar los horizontes temáticos y ayudar al lector a comprender que somos producto de muchos tránsitos tanto individuales como colectivos.

Si se entiende la perspectiva, no desde el punto de vista narratológico, sino como un punto de vista, la pluriperspectiva vendrá dada solo por el número de narradores, también por el grado de penetración que tengan los discursos adyacentes al del narrador, es decir, de las instancias reflexivas que generen.

En este sentido, en la novela híbrida es muy importante la diversidad, que se encuentra desde la consolidación de variadas voces narrativas, las mixtura subgenérica y sobre todo en

la presencia de personajes secundarios que representan minorías, etnias, o religiones. La novela híbrida busca la reconstrucción más compleja y amplia posible de las diferentes comunidades imaginarias que conviven o actúan entorno a lo que es narrado<sup>52</sup>.

Estos personajes también permiten que en la novela se presenten diferentes espacios de enunciación y que el lector se vea cuestionado. En *El último tango de Salvador Allende*, al estar construida como narraciones paralelas y con las líneas de acciones en torno a dos personajes distintos, no se puede establecer quién predomina cuando se habla de la mirada total. En este sentido la construcción del apartado histórico, hace aún más difícil esta tarea, porque Rufino que es el narrador del diario, y es en teoría su personaje principal, queda relegado a un segundo plano. La particularidad se presenta debido al peso histórico de la figura de Allende y la extensión que tienen sus acciones en el relato de Rufino, lo sitúan en el foco de atención del lector, a esto se suma el título de la obra.

### 3.3 El diario de vida y *El último tango de Salvador Allende*.

¿Cómo interviene el diario de vida en la forma y el contenido de la novela? ¿Actúa como elemento hibridatorio de tipo genérico? Y si es así, ¿por qué esta novela solo atiende a la hibridación subgenérica? Serán los interrogantes que guiarán este apartado.

---

<sup>52</sup>Pensemos por ejemplo en Cassandra, la mujer con la que Kurtz mantiene una relación en el trascurso de la obra. Es hija de exiliados chilenos, nacida en Alemania Oriental, que tiene una profesión poco común y a la que le gustan los ambientes bohemios. Por otro lado, los exiliados que aún se encuentran en Alemania, los cuales fueron militantes férreos de la izquierda y que un se sienten en peligro a pesar de la vuelta a la democracia. El mismo Kurtz, ex agente de la CIA, padre, y que vive una transición ideológica durante el relato. Rufino, panadero, de la clase popular, dividido ideológicamente y consciente de las realidades de su tiempo. Esta afirmación se realiza en función del análisis del personaje. Rufino, ha estudiado los autores clásicos del socialismo, ha sido empleado de diferentes negocios, y posteriormente propietario de uno. Esto último lo ha llevado a consolidar un pensamiento receptivo de tipo abierto sobre las ideas del socialismo propuesto por Allende, proyecto al que apoya parcialmente pero que le genera dudas dadas sus propias creencias y conocimientos sobre el sistema. En este sentido, Rufino está dividido entre las ventajas individuales del capital y el beneficio del progreso colectivo.

El diario de vida ocupa en *El último tango de Salvador Allende*, al menos la mitad de la extensión de la narración. Rufino es su escritor y por sus reflexiones se conoce el momento histórico al que la novela hace alusión, por lo cual no es un detalle menor el que esté configurado como un diario de vida. Esto genera dificultades a la hora de caracterizar la novela como híbrida o como híbrido narrativo, puesto que el diario de Rufino aún mantiene características fundamentales de un género que no ha sido definido ni como literario ni como documental.<sup>53</sup>

En “Notas sobre el Diario Íntimo”, José Luis García Martín (2007) esboza algunas características que son a su modo de ver necesarias en los diarios íntimos, resaltando la dicotomía público-privado, la supremacía de la descripción del otro sobre el yo y el rol documental, enfatizado en la función de testigo del diarista y en la datación.

En el diario de Rufino están presentes Salvador Allende, Pinochet, Spiro California, Amanda, y en ningún caso la narración se ve forzada a decir o matizar situaciones por dejar ver una mejor cara de alguno de los personajes. Por el contrario, los episodios en los que aparecen sus opiniones y la manera como estas son contadas por Rufino, permiten al lector conectarse o alejarse del narrador. En relación con lo anterior, la lectura del diario permite al lector reconstruir la personalidad de Rufino, pues lo que prima en el diario es, la descripción de las situaciones y como interactúa el narrador con ellas.

---

<sup>53</sup> Véase: Luque A., A. (2016) El Diario Personal En La Literatura: Teoría Del Diario Literario En: *Castilla. Estudios de Literatura*. 7, pp. 273-306. Granada, España: Universidad de Granada. ISSN 1989-7383; Hierro, M. (1999). La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo. *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación* (7), 103-127.

Muchas de las características relacionadas con la novela en apartados anteriores sugieren siempre que Allende es el centro de la narración, y hasta cierto punto es así, de lo contrario el emplazamiento de la macroestructura diarística hubiese fracasado. La intención de Ampuero de cuestionar o rehacer la narrativa históricamente tejida alrededor de Allende, encuentra en la supremacía de la descripción del otro el juego narrativo perfecto, porque permite que los protagonistas de la narración sean los personajes implicados en los acontecimientos relatados, es decir, el rol de personaje-narrador de Rufino le quita protagonismo a su rol como personaje a secas. Rufino presenta una narración plana, cuya intención escritural es narrar los acontecimientos tal y como sucedieron. En ese sentido el diario tiene una intención documental.

El relato, una y otra, vez del encuentro nocturno con Allende, las reflexiones que tienen lugar a propósito de las letras del día o del conocimiento que van adquiriendo el uno del otro, hacen que la cotidianidad de cocinar, comer y escuchar radio, tenga un aire más interesante, más conmovedor. En este sentido la fórmula del diario ofrece la posibilidad en la novela de un doble reencuentro: en primer lugar, el que el diario escenifica, Rufino-Allende, y en segundo, el reencuentro que sucede a partir de la activación de la memoria entre Kurtz y su pasado. Sumado a esto, las intervenciones musicales de la radio aportan al lector la evocación de las propias memorias por lo cual, además de leer el diario, el lector podría incluso a llegar a leerse el mismo.

Una de las características que más descoloca al lector al enfrentarse al diario de Rufino es su falta de datación. Las referencias a los días o las horas en la que suceden los acontecimientos no son explícitas, sino que se limitan al conocimiento histórico del lector, quien en contexto es el que puede identificar con mayor o menor grado de precisión las fechas

en las que tiene lugar lo narrado. La falta de datación constituye una de las partes más importantes del análisis intergenérico que se evidencia en este apartado, pues si bien Rufino habla de su diario de vida, existe una clara violación de Ampuero a las normas genéricas del diario, entre otras, porque al ser el diario un género entre lo literario y lo documental<sup>54</sup>, pierde esa función documental en la novela, para actuar como una estructura que antes de mantener sus propias funciones comunicativas se vuelve coadyuvante de las funciones sociales y comunicativas de la novela histórica y de la novela bolero.

Dada la exposición anterior ¿podría considerarse *El último tango de Salvador Allende* un “híbrido narrativo”? Desde nuestra concepción no es posible. La razón principal tiene que ver con el grado de intertextualidad y el servicio que presta el género en la creación de sentido de la novela. Si bien es innegable que *El último tango de Salvador Allende* presenta una intertextualidad con el diario íntimo o el diario de vida, dicho proceso ocurre en un nivel muy mínimo, en el cual solo se toman características generales de la composición del género para lograr una innovación estética de un subgénero y no el género novela en sí mismo, incumpliendo la característica de convivencia genérica. Además, lo documental refiere la existencia factual del documento, no se presentan explícitamente en la novela, ni en la investigación, reportes de la publicación o la existencia de Rufino y mucho menos de su diario. Razón por lo cual, queda en evidencia que el diario de vida queda como aporte a la

---

<sup>54</sup> Véase al respecto: Luque A., Á., (2016) El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. En: *Castilla. Estudios de Literatura* 7, 273-306. España: Universidad De Granada y Hierro, M. (1999). La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo. *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación* (7), 103-127. Donostia, España: Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos

verosimilitud de la parte histórica y como conector pasado-presente enunciativo más que como género narrativo.

Se presentaron en este capítulo las características que hacen a la novela objeto de estudio una “novela híbrida” y se ha dejado en claro que para el autor las principales características en razón de la hibridez textual son la convivencia subgenérica y el mantenimiento de las funciones sociales de cada subgénero. Sumado a esto que en la novela de formato semiabierto no se aglutinan géneros sino subgéneros, característica que no pone en duda su entramado ficcional ni su calidad de texto prosaico.



#### IV. Conclusiones

##### **Uniones analíticas: una interpretación de *El último tango de Salvador Allende*.**

En el capítulo I se realizó un recorrido histórico con énfasis en el panorama literario postdictatorial. De esta revisión, se pueden concluir tres elementos principales: 1. el golpe de estado de 1973 ha sido narrado, históricamente, como un acontecimiento corto, necesario y específicamente chileno<sup>55</sup>; 2. ante la crueldad de la postdictadura, la narrativa literaria y la historiografía se ocuparon de la recuperación de la memoria en función de las víctimas y en puesta en escena o la denuncia de lo ocurrido durante el periodo, situación por la cual, el golpe de estado quedó excluido. 3. Una tercera conclusión, sugiere que la postdictadura es un periodo histórico extenso y aun sin concluir, cuyos cambios sociales intrínsecos no han sido demarcados por consenso académico, Por esta razón, y ante la masiva producción literaria postdictatorial, no se poseen las herramientas extraliterarias para situar las novelas y establecer las circunstancias que en conjunto pueden presionar o favorecer el cambio de los tópicos narrativos.

Las tres afirmaciones anteriores son muy importantes cuando de proponer una interpretación de *El último tango de Salvador Allende* se trata. La ficcionalización del último año del gobierno de Allende y las reflexiones de Kurtz, estas últimas en postdictadura, suponen una crítica directa y un replanteamiento discusivo sobre el golpe de estado. En primera instancia, al ofrecerse un contexto, social, político y económico, desde lo que Rufino podía observar en la casa presidencial, en las calles y en los mismos comentarios de Allende,

---

<sup>55</sup> Lo específicamente chileno corresponde al no – reconocimiento por parte de la historiografía nacional de la actuación de agentes externos al estado chileno en la consolidación del movimiento golpista y el desequilibrio del país a nivel general, esto, hasta finales de la primera década de la postdictadura.

el lector puede darse cuenta de que existieron, desde lo descrito en la obra, varios complots en diferentes sectores que favorecieron la insatisfacción. Únase a lo anterior, las reflexiones que Kurtz, ex agente de la CIA, en las cuales expone la participación de E.E.U.U. en la desestabilización del gobierno de la UP y en el golpe del 3 de septiembre de 1973. El vaivén temporal posibilita la conexión lógica entre las reflexiones, que, movilizadas por los acontecimientos narrativos, le entregan al lector las herramientas para una renarración individual del pasado reciente.

Muy temprano, en la introducción de este trabajo, y luego en el segundo capítulo se planteó la pregunta central a la cual se intenta responder con la ficcionalización del pasado: ¿cómo hemos llegado a ser? Ampuero muy hábilmente propone a Salvador Allende como punto focal para una posible respuesta. Lo expreso de esta manera, porque Allende fue el ejecutor de un proyecto social y además encarnaba los valores humanos para que ese proyecto fuera viable. En este sentido, Ampuero plantea que la génesis de la sociedad chilena actual: capitalista, en progreso, con desigualdad, con un alto grado de impunidad consensuada, no se encuentra en la dictadura, como suele pensarse, sino en el fracaso inducido del ideal representado por Allende.

La parte policial, cumple tres funciones en la novela: la complementación del discurso sobre la historiografía planteado en el diario de Rufino, las formas en que lo hace se han analizado en los párrafos anteriores; la de mostrar de forma general diferentes actores de la sociedad chilena en el momento postdictatorial, el caso de los exiliados, los desexiliados, y algunos otros personajes. Este sentido, la parte policial de la novela pone en evidencia varias circunstancias, como la necesidad expresada por los hijos de exiliados que crecieron fuera de Chile y que en su adultez viajan o deciden vivir en el país de origen de sus padres, con el fin

de recuperar una parte de su identidad; o la crítica a la negativa de los altos mando militares de la dictadura en establecer la verdad, la justicia y la reparación para las víctimas; otro aspecto que evidencia es la inoperancia de los radicalismos políticos en el mundo moderno.

La tercera función está relacionada con la apertura del esquema policial, pues la introducción de la narración del diario y las reflexiones de Kurtz permiten lograr la continuidad pasado –presente, e, implícitamente, presente –transformable o futuro cercano. Dicha continuidad narrativa es muy importante al momento de establecer las conexiones con el momento actual, pues si bien históricamente se ha realizado la continuidad dictadura-postdictadura y se ha establecido el golpe de estado como un momento de ruptura, existe un vacío con relación a las causas de dicho acontecimiento<sup>56</sup>. Justo en ellas se concentra la novela, haciendo una búsqueda de su beneficio para el restablecimiento del orden en el presente.

Directamente relacionado con lo anterior entra la actuación de la novela bolero. Al estar concentrado en la vida de los ídolos populares, en sus andanzas y peripecias, ayuda a dar forma a la construcción de Allende y de las imágenes sobre el pasado y el presente que se construye en la novela. La construcción del personaje de Allende es muy interesante porque en él representa una época tal como lo haría Gardel: como ídolo, sobre él recae la responsabilidad del imaginario de una época, sobre él se recuerda y en este proceso se le roba su identidad personal para transformarla en colectiva, sea para bien o para mal. Ampuero, en este sentido, desideologiza, en la novela, la figura de Salvador Allende, a través de la puesta

---

<sup>56</sup> Dicho vacío consiste en que por mucho tiempo el acceso a la información sobre el gobierno de Allende estuvo restringido, por lo cual, el relato de la historiografía, hasta la desclasificación de los documentos de CIA y la detención de Pinochet, estuvo centrado en revelar los horrores de la dictadura.

en marcha de un aparato narrativo que al relacionarse con la música y la amistad permiten al lector incorporar que el personaje del hecho histórico también lo es de una vida.

En síntesis, *El último tango de Salvador Allende* es una novela cuya hibridez está expuesta distintos niveles de la construcción textual, tal como ha sido evidenciado a lo largo del trabajo, en donde las diferentes unidades narrativas han sido dispuestas con el fin de generar en cada una, según sus estrategias individuales, reflexiones y cuestionamientos en torno al entramado social que ficcionaliza, permitiendo, en conjunto, una proyección hacia el presente que se vive. Debido a esto se puede afirmar que *El último tango de Salvador Allende* es una novela híbrida cuyo objetivo fundamental es la crítica a la sociedad que ficcionaliza a partir de la reparación del pasado y la exposición – apropiación reflexiva del presente, cuyo fin es proponer un acto de contrición personal que se evidencie en la reunificación de los grupos escindidos con la instauración de la dictadura.

### **Más allá de *El último tango de Salvador Allende***

Debido a que esta investigación es un estudio de caso, no se puede presentar un corpus de relatos que cumplan con los requisitos planteados en el capítulo III. Sin embargo, se puede concluir que desde los años '90, en Latinoamérica, se vienen presentando variaciones discursivas que buscan, al contrario de las europeas, asentar en el imaginario los nuevos valores de lo latino o lo nacional, en pro de hacer frente a la contingencia con la que desde hace mucho se busca imponer la cultura y la dinámica económica del llamado primer mundo. Adicionalmente, tienen lugar variaciones discursivas en las que se evidencia la necesidad de cerrar los ciclos dolorosos en los que se vio envuelta la región durante los últimos años del

siglo XX y establecer la distancia entre las dinámicas sociales y el aparato estatal. En este sentido, se evidencia una transición temática importante.

El análisis de las fuentes ha arrojado una falta de unificación en la nomenclatura formal de formas y elementos clave en el análisis de la novela, por lo cual, la pululancia de explicaciones respecto a ciertos conceptos, favoreciendo su uso indiscriminado u obligando a que se creen nuevas nomenclaturas para muchos de los estudios, lo que dificulta la unificación de criterios en torno a los rasgos fundamentales de los textos literarios. Con relación a la caracterización de los subgéneros de la novela, se ha encontrado que existen lo que se puede definir como dos grandes grupos subgenéricos: los que han consolidado una estructura y unos contenidos o temáticas propias, que son más antiguos y por tanto los que soportan el peso de la estructura narrativa, versus aquellos relativamente más recientes que se manifiestan en el contenido del relato. En este sentido, la emergencia de los últimos ha favorecido en gran medida a la apertura estructural de los primeros y la emergencia de características más o menos similares en la nueva narrativa latinoamericana.

En relación con lo anterior, la novela híbrida se presenta como un subgénero emergente en el que confluyen muchas de las características anteriores, pero que, en función de la complejización de las sociedades, posibilita una mirada panorámica de las mismas, captando la atención de lectores con diversos intereses.

## Bibliografía

Aínsa, F. (2012) *Palabras nómadas Nueva cartografía de la pertenencia*. [En línea] Madrid, España: Iberoamericana. ISBN 978-3-95487-004-2 (e-book). Disponible en: <https://es.bookmate.com/reader/EQL9ULM4>

Ampuero, R. (2006). *Nuestros años verde olivo*. Santiago de Chile, Chile: Planeta

\_\_\_\_\_ (2012). *El último tango de Salvador Allende*. Bogotá, Colombia: Sudamericana.

\_\_\_\_\_ (2015). *Detras del muro. Novela de mi memoria imprecisa*. Bogotá, Colombia: Sudamericana

Ángel, R. (2013). Narratología en la novela híbrida no será la tierra de Jorge Volpi. 2(*Osorno*), (36), 41-54. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000100004>

Areco, M. (2006) *Novela Híbrida Transatlántica (Tesis doctoral)*. Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Canepa, G. (2005). Investigando al agresor anónimo o de los mecanismos de la economía global: "Cita en el azul profundo" de Roberto Ampuero. *INTI: Revista de literatura hispánica*, 109-122.

\_\_\_\_\_ (2007). El desierto como basurero en El alemán de Atacama de Roberto Ampuero: ecoliteratura en los tiempos de globalización. *Polis: Revista Latinoamericana* (17).

Cerda- Hegerl, P. (1999) El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas. En: Kohut, K., & Saravia, J. M. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. (pp. 55-66) Madrid, España: Iberoamericana

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Recuperado en: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/170>.

Fernández, C. (2003) *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*. (2 ed.) Navarra, España: Ediciones Universidad de Navarra.

Figuroa, C. (2001) Dictaduras, tortura y terror en América Latina. *Bajo el Volcán*, 2(3), 53-74 Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Forero, G. (2012) La anomia y la literatura: del orden global al desorden local. En Forero, G. *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. (pp. 75-122) Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores, Universidad de Antioquia.

Franken, C. A. (2011) La novela negra argentina y chilena de (post-) dictadura. *Taller de letras*, 49, 97-107 Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

\_\_\_\_\_. (2012) En busca de Klingsor de Jorge Volpi: una novela con formato policial híbrido posmoderno y poscolonial. *Acta literaria*, 44 (1), 53-72 Chile: Universidad de Concepción.

Guzmán, P. (Productor y director) (1975, 1976, 1979) *La Batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas (Documental)*. Recuperado en: <https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/la-batalla-de-chile-i-ii-iii>

Hierro, M. (1999). La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo. *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación* (7), 103-127. Donostia, España: Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos

Hopfe, K. (2004) "Talkin' about my generation" McOndo y las novelas de Alberto Fuguet En: Spiller, R., Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad.* (pp.115-131) Frankfurt, Alemania: Vervuert.

Ibáñez, M. (2014) *El "híbrido narrativo" en la novela de Antonio Muñoz Molina.* (Tesis Doctoral) Universidad de la Rioja, España.

Kohut, K., & Saravia, J. M. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición.* Madrid, España: Iberoamericana.

Konstantinova, I. (2006). "Exploring Reality and Fiction through Postmodernist Crime Metafiction: A Case Study of Roberto Ampuero's *Los amantes de Estocolmo*" *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura.* Recuperado en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/konstantinova.html>

Lafourcade, E. (1973). *Salvador Allende.* Barcelona, España: Ediciones Grijalbo

Lukács, G. (1966) La forma clásica de la novela histórica. In: \_\_\_\_\_. *La novela histórica.* México: ediciones era. Recuperado en: <http://afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Lukacs,%20Georg/La%20forma%20clasica%20de%20la%20novela%20hist%C3%B3rica.pdf>

Luque A., Á., (2016) El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. En: Castilla. *Estudios de Literatura* 7, 273-306. España: Universidad De Granada.

Marún, G. (2006). *La narrativa de Roberto Ampuero en la globalización cultural.* Santiago de Chile, Chile: Mare Nostrum.

Mertin, R.G. & Schwermann, M. (2004). El mercado editorial chileno: Entre la lógica del bestseller y la biblio-diversidad. En Spiller, R, Heydenreich, T., Hoefler, W. & Vergara A, S. (eds.) (2004). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad.* Frankfurt, Alemania: Vervuert.

Mercado Rodriguez, S. (2012). *Novelas Bolero: Ficciones musicalizadas posnacionales.* Santo Domingo : Editora Búho

Montoya, P. (2009). Introducción. En P. Montoya, *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Mora, G. E. (2000). La hibridación en la novela, tendencia o género al fin del milenio. *Literatura y Lingüística*, 12. Santiago, Chile: Universidad Católica Silva Henríquez.

Muñoz- Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo: la canción como literatura popular. *Literatura y Lingüística*, (18),101-120. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112007000100005>

Nitschack, H. (2004) Modernización e identidad en la ensayística chilena del final del siglo XX En: Spiller, R., Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. (pp.151-171) Frankfurt, Alemania: Vervuert.

Orellana, P. (2015) Exilio y desexilio, En Orellana P. *La represión en Chile: 1973-1989*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Senda/Senda Frlag I Stockholm, 2015. Recuperado en: <http://www.probidadenchile.cl/wp/?p=151>

Padilla, E. (1995) *La memoria y el olvido Detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Orígenes.

Padilla, C. J. (2004) Chile post Pinochet: el discurso de la transición a la democracia. En: Spiller, R., Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. (pp.281-286) Frankfurt, Alemania: Vervuert.

Pagni, A. (2004) Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine En: Spiller, R., Heydenreich, T., Hoefler, W., Vergara A., S. (eds.). *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. (pp. 9- 27)

Poppel, H. (2001) *La novela policiaca en Colombia*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. ISBN: 958655-489-9

Real Academia Española. (2015). Híbrido. En: *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=KIgo5mN>

Restrepo, C. (12 de Agosto de 2014). *El retorno del detective Brulé en 'Bahía de los misterios'*. Recuperado en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14374999>

Rojo G. (2016) La periodización. En, Rojo, G. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Volumen I ¿Qué y cómo leer?* (pp.205-214) Santiago de Chile, Chile: LOM

Román, E. (2015) La economía chilena post-dictadura: un patrón no sostenible de acumulación del capital. En Fundación Progres (Ed.), *La social prosperidad: cómo desamarrar el modelo para un futuro sustentable e igualitario* (pp.15-48). Santiago de Chile, Chile: Progres 2015.



Salinas, A. (2007) Novela negra y Memoria Latinoamérica. *Poligramas*, 27, 1-13. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Salvador, A. (1999) Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de Arráncame la vida. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (28), 1117-1190 Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

Sklair, L. (2002), La clase capitalista transnacional y el discurso de la globalización. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* [en línea] 2002, XLV (septiembre-diciembre): [Fecha de consulta: 4 de enero de 2018] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42118605>> ISSN 0185-1918

Soto, M. (14 de Junio de 2013). Roberto Ampuero: “Este Chile polarizado me recuerda al de los 70”. *R. Capital*. Recuperado en: [http://www.capital.cl/poder/2013/06/14/59362/roberto-ampuero-este-chile-polarizado-me-recuerda-al-de-los-70?utm\\_source=e-](http://www.capital.cl/poder/2013/06/14/59362/roberto-ampuero-este-chile-polarizado-me-recuerda-al-de-los-70?utm_source=e-)

Subercaseaux, B. (1999) Identidad y destino: el caso de Chile. En: Kohut, K., & Saravia, J. M. (2002). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. (pp. 37-54) Madrid, España: Iberoamericana.

Torres, V. F. (1998). *La novela bolero latinoamericana*. Mexico D. F: El estudio

Vidal, S. (2016) Triángulos narrativos. Aproximaciones a la combinatoria de géneros en la novela contemporánea En: *452°F*, 14, 192-208. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.

Viu Bottini, A. (2005). *La representación en la novela histórica chilena reciente (1985-2003)*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.

Verdugo, P. (2004) *La casa Blanca contra Salvador Allende. Los orígenes de la guerra preventiva*. Madrid, España: Tabla Rasa Libros y Ediciones.