

VIOLENCIA, FASCISMO Y MELODRAMA EN LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA DE ROBERTO BOLAÑO

José Miguel Herbozo
Pontificia Universidad Católica del Perú

Si bien pasó desapercibida en el momento de su publicación, *La literatura nazi en América* (1996)¹ es una novela decisiva en la obra de Roberto Bolaño (1953-2003) y en la narrativa latinoamericana contemporánea por su dramatización del recurso a la violencia en el campo literario en distintos contextos nacionales. La novela es un diccionario bio-bibliográfico de escritores americanos ficticios,² quienes se identifican o desarrollan actividades vinculadas al fascismo. En relación al interés de Bolaño en dicha ideología en el contexto mencionado, el presente capítulo estudia la confluencia entre violencia y melodrama, para examinar cómo las biografías ficticias de la novela exponen la suscripción o adaptación del fascismo en la región.

Argumento aquí que *La literatura nazi en América* muestra cómo la reivindicación del fascismo ocurre en contextos de suspensión del sentido ético y normalización de la violencia con fines artísticos y políticos. En ese sentido, estudiar las actualizaciones americanas del fascismo desde el melodrama permite exponer que el sentimiento de superioridad, la victimización y el empleo de la violencia operan conjuntamente. Mientras el melodrama victimiza a sus protagonistas y emplea la violencia como fuente de placer narrativo, el fascismo es un totalitarismo de derecha extrema que polariza lo social y recurre a la violencia para revertir su propio relato de lo nacional amenazado.

1 En el documental *Roberto Bolaño: El último maldito*, Pere Gimferrer reconoce haber rechazado manuscritos de Bolaño hasta el envío de *La literatura nazi en América* en 1996. Tras la aceptación de la novela por la editorial Seix Barral, Bolaño retira la misma del premio de Anagrama. Ello despierta el interés de Jorge Herralde, quien decide publicar *Estrella distante* ese mismo año.

2 Esta novela ha sido descrita –incluso por Bolaño– como una antología, pero sus secciones imitan los relatos biográficos de los diccionarios y no incluyen textos literarios, sino apenas paráfrasis de relatos o citas breves como parte de las entradas biográficas. Aunque sí existe un carácter enciclopédico (Rivera Soto 104) en su propuesta de diccionario especializado, la novela cuenta con antecedentes textuales específicos.

Melodrama y modo melodramático

Si bien el melodrama es conocido como un género de fórmula sentimental, su estudio en la literatura, el teatro, la televisión y el cine muestra estrategias expresivas de origen marginal y popular difundidas a lo largo de doscientos años, en distintos formatos o soportes, géneros, culturas e idiomas –teatro callejero, teatro formal, folletín, novela, radionovelas, cine, televisión, entre otros–, para la interacción e interpretación de la modernidad. Ya en la literatura o en la sociedad, analizar el funcionamiento de la imaginación melodramática en relación al fascismo permite notar una reducción de lo social en términos polarizantes, morales, patéticos, emocionales y sensacionalistas.

El término “melodrama” identifica una forma de teatro callejero surgida en Francia e Inglaterra hacia mediados del siglo XVIII, ejecutado en espacios públicos, con elencos pequeños y poco entrenados, diálogos informales breves, actuaciones con predominio de la gesticulación, e instrumentación musical para destacar los conflictos narrativos y generar un vínculo emocional con su público (Brooks 56-9; Rahill 11-21). Con su popularización a inicios del siglo XIX, el melodrama establece una relación de apropiación y reinención arbitraria de temas y formas surgidos en sectores emergentes y las élites. En ella, el exceso emocional y la necesidad de acción espectacular lleva al exceso dramático –antes que a la representación– de la experiencia de cambio cultural y adversidad. Desde el enfoque en la experiencia de sectores populares, los primeros melodramas interpretaron en clave cotidiana transformaciones como la separación del Estado respecto a la Iglesia, las nuevas condiciones de producción, la migración y la movilidad social, en un contexto de emergencia democrática y repliegue feudal. Artefactos teatrales y narrativos como *Pygmalion* (1762, 1770) de Jean Jacques Rousseau y *Coelina, ou l'infant du mystere* (1800) de René-Charles Guilbert de Pixerecourt revelan que el melodrama acentúa lo emocional subjetivo para comprender el desfase entre psique e interacción, razón y emoción, moral y ética, y entre lógicas culturales y sensibilidades históricas en la modernidad.

Con su presencia en distintos soportes, formatos, géneros e interacciones, el modo melodramático trasciende sus orígenes callejeros para interpretar y presentar interpretaciones de la modernidad basadas en la operación simultánea de las siguientes estrategias: polarización moral, predominio de la emoción subjetiva, y acercamiento sensacionalista y patético a los eventos (Brooks 11-2; Singer 44-53; Martín-Barbero 94-7). En el contexto de este trabajo, quiero destacar cómo la imaginación melodramática normaliza el sentimiento de superioridad sobre los oponentes. Al reducir la experiencia a una polarización moral

(Brooks 1-2, 4-5; Williams 342-3), se propicia la suspensión ética y la idea de que la violencia contra sus antagonistas es legítima (Anker 11-24, 111-4). En *La literatura nazi en América*, la suspensión ética se presenta ya como homenaje a algún fascismo o como reinterpretación de su legado.

Es difícil entender la relación entre fascismo y melodrama en esta novela sin considerar el establecimiento neoliberal en Latinoamérica por medio de administraciones dictatoriales o autoritarias. En el contexto de polarización de la Guerra Fría, estos regímenes promovieron la confrontación y el disciplinamiento de la sociedad, controlando los medios masivos y presentando el uso de la violencia como una necesidad coyuntural. Tras su fin, la política y la cultura de masas se distanciaron poco de narrativas establecidas en y por regímenes autoritarios. Por ejemplo, en el caso de Chile, las propuestas del manual *El ladrillo* en la junta militar de Augusto Pinochet marcaron la pauta de la economía de este país hasta después de veinte años de terminado dicho régimen. Casos como el de Argentina, Chile o España demuestran que, una vez fuera del poder, las dictaduras de extrema derecha contaron con respaldo popular y operadores políticos dedicados a complicar la administración de justicia, facilitando la continuidad autoritaria en contextos democráticos.

En distintos momentos del siglo XX, regímenes autoritarios de toda orientación política recurrieron a la cultura de masas para difundir proyectos clasistas, supremacistas, o para distraer de sus excesos mediante el entretenimiento. Continuando el empleo político del melodrama desde la década de 1930 (Karush 293-295), la junta golpista de Jorge Rafael Videla en Argentina recurrió a la cultura de masas para difundir su visión de lo social en función de un capitalismo de estado. En paralelo a la promoción de una música, una radio, un cine y una televisión que estabilizan las identidades de manera jerárquica y heteronormativa, la junta de Videla detuvo, torturó y asesinó ciudadanos que consideraba antagonistas al régimen. Tal vez la máxima expresión de la confluencia entre fascismo y melodrama en Argentina haya sido el Mundial de Fútbol de 1978, con el que Videla buscó el respaldo de una ciudadanía disciplinada y amenazada de muerte, disipando parcialmente los cuestionamientos por la desaparición de personas. De la exposición de las ideas al proyecto de monopolizar la cultura, el empleo de la propaganda muestra su relación con las estrategias del modo melodramático.

Las últimas décadas del siglo actualizan el origen del melodrama como topología emocional popular con la renovación de los agentes, lenguajes, tecnologías, productos y modos de circulación, así como el respaldo de nuevos consumidores y la formación de nuevos relatos. En cuanto a la circulación y el consumo, en dichas décadas se profundizó el predominio de las industrias

culturales de España, Estados Unidos y México en el ámbito del idioma y la región. Por medio de artefactos musicales, radiales, televisivos, cinematográficos e impresos, como folletines, manuales de conducta, artefactos teatrales, artículos de revistas, radionovelas, novelas, música popular, telenovelas, cine, series de televisión, programas noticiosos y películas, los artefactos de la cultura de masas consolidaron la relación, establecida en las primeras décadas del siglo XX, entre melodrama y capital en la producción, y el respaldo de los sectores emergentes y clases medias urbanas como consumidores (García Canclini 46-9; Karush 307-8; Monsiváis 105-6). Si bien el melodrama industrial de las décadas de 1960, 1970 y 1980 respondía a coordenadas estado-nacionales, soportes como la radio o la televisión contribuyeron a la internacionalización de los artefactos y las instancias de producción en las industrias con mayor capital y consumo. En ese sentido, la década de 1990 consolida el repliegue de algunas industrias y la emergencia de otras, la aparición de nuevas tecnologías y soportes, y la internacionalización de la producción y el consumo hoy radicalizada por las redes sociales e internet. Actualmente, en días de insumos más accesibles para la producción audiovisual, se cuestiona poco el lugar de la modernidad urbana como narrativa cultural dominante en naciones heterogéneas.

Pese al alto grado de mediación creativa y tecnológica en su producción, la claridad, la sencillez y la renovación de sus discursos han hecho que los artefactos melodramáticos suelen ser considerados más auténticos que los de la cultura oficial (Martín-Barbero 257; Monsiváis 105). Es posible que ello resulte del hecho de que el melodrama histórico surge de la socialización popular y retorna a ella, pasando del consumo a la interpretación de las interacciones. Sin embargo, aunque el melodrama aparece en la calle y atiende a lo popular, la articulación de tpos con predominio emocional excede a los artefactos e identidades emergentes. Las contribuciones de Peter Brooks, Ben Singer, Carlos Monsiváis y Jesús Martín-Barbero, entre otros, muestran que la polarización moral, la interpretación emocional, el sensacionalismo y el patetismo del modo melodramático se presentan en distintos formatos y soportes como negociaciones ante el cambio y la adversidad en función del sentir subjetivo (Herlinghaus 21-2). Por ello, ya desde la perspectiva de algún personaje o en el nivel narrativo, los melodramas apelan a relatos culturales prestigiosos cuando interpretan situaciones excluyentes, inéditas o adversas, en busca de estabilidad y sentido.

La novela de Bolaño aquí estudiada aparece en un momento en el que, con la actividad de los escritores del *boom*, el *postboom* y el giro subjetivo, el testimonio y la crónica periodística atienden a sectores marginalizados, mientras la narrativa de la década de 1990 aborda la experiencia transhispanica, globalizada

y anticomunitaria de sectores medios y altos urbanos (Reber 203-4) con la atención del mercado editorial transnacional. En ese contexto, esta obra vincula el giro subjetivo de las élites y el ejercicio de políticas totalitarias al sentimiento de superioridad de un segmento privilegiado.

Fascismo y modo melodramático

Además de invitar a pensar en el Tercer Reich alemán (1933-1943), el título *La literatura nazi en América* cuestiona la poética vanguardista de la autonomía del arte al recordar que la literatura nunca se sustrae de la política. El término “nazi” remite a dos continuidades del fascismo dependiente (Dos Santos 180; Trinidad 432-4): al homenaje a alguna forma de fascismo, o a la reacción contra la heterogeneidad racial, de clase o género en las sociedades americanas.

Para entender mejor el empleo del término, conviene recordar que el Nacional Socialismo alemán se inspiró en la Italia fascista de Benito Mussolini (1922-1945). Además de referir a la lógica cultural de dicho régimen, la palabra “fascismo” identifica a los totalitarismos que se inspiran en él, como es el caso de Falange y parte importante del franquismo en España,³ Portugal (Cassels 173-86; Payne *Fascism* 141-57) y otros países. Esta asociación se consolida con el debate sobre el carácter del totalitarismo tras la Segunda Guerra Mundial. En un trabajo seminal de este periodo como *The Origins of Totalitarianism* (1969) de Hannah Arendt, los regímenes totalitarios son formaciones nacionalistas, autoritarias, expansionistas y religiosas (Arendt, *The Origins* 230-6) que buscan el poder con las promesas de agilizar la relación entre líder y pueblo, y de generar la prosperidad de su nación. Desde ideologías antitradicionales o antiprogresistas como el bolchevismo o el nazismo,⁴ el totalitarismo organiza la vida nacional en función a los designios de un líder personalista. El abandono de la democracia y la desactivación del sistema de clases y de partidos políticos permiten la reducción e integración de la ciudadanía en una masa (*The Origins* 306, 308-18), funcional y obediente al líder.

El término “fascismo” procede del latín “*fasces*”, un hacha unida a treinta varas de madera atadas por una cinta de cuero rojo. Con ella, los lictores, soldados de

3 Payne recuerda que tanto el dictador Miguel Primo de Rivera, José Antonio Primo de Rivera, co-fundador y más tarde líder único de Falange, y otros líderes de la extrema derecha española, como José Calvo Sotelo, fueron admiradores e imitadores de la Italia fascista (*Fascism* 144-50). Payne también señala el periodo de 1956 a 1959 como un momento de desmontaje del legado fascista en el franquismo por la reducción de su presencia en el estado y la neoliberalización de su economía (*Fascism* 155-6).

4 La virtud del acercamiento de Arendt radica en que estos rasgos describen regímenes de variada orientación ideológica como el nazismo y el comunismo.

bajo rango, acompañaban a los magistrados del Imperio Romano para respaldar su labor con las armas (Forman 13). El término permite a Mussolini identificar su proyecto con los “*fasci*” sicilianos de la década de 1890, organizaciones populares con fines comunitarios (Thurlow 21). Con los “camisas negras”, la referencia a figuras de justicia del Imperio Romano permitió al fascismo ser interpretado como garante del orden por entonces ausente.

Antes de constituirse en 1919, el fascismo tiene como antecedente la Fascio d’Azione Rivoluzionaria (FAR), fundada por Benito Mussolini en octubre de 1914, tras la separación del pequeño grupo del socialismo italiano (Traldi 2). La FAR criticaba el limitado acceso a la educación, el trabajo, el desarrollo del mercado interno (Cassels 27-8; Traldi 2) y la conducción de los proyectos coloniales en África (Cassels 7-12, 29), mas su intervención pasa desapercibida ante el surgimiento de la Primera Guerra Mundial. Cuando ésta concluye, Mussolini renombra el movimiento a Fasci Italiani di Combattimento en 1919, y lo propone como “tercera vía” ante, por un lado, los capitalistas aristocráticos y el parlamentarismo liberal, y, por otro, al socialismo, el anarquismo y el comunismo, fortalecidos tras la Revolución bolchevique y la Comintern o III Internacional Comunista de 1919 (Cassels 12-7, 29, Eatwell xix; Forman 21-4; Traldi 1-3; Thurlow 18, 32). La promesa de un futuro de bienestar ante un presente de miseria convence a distintos grupos sociales e ideológicos (Cassels 35-7), fortaleciéndose con un segundo cambio de nombre, en 1921, a Partido Nazionale Fascista. Tras la Marcha sobre Roma de octubre de 1922, Mussolini es nombrado Primer Ministro del Reino de Italia por el rey Vittorio Emanuele III, con el respaldo del clero, la oligarquía y el parlamentarismo liberal. Ante la crisis económica, el temor de la izquierda y el potencial violento de los *fasci*, oligarquía y clero validaron un régimen que prometía firmeza y bienestar en un país descontento.

Junto a la narrativa de la tercera vía, fue decisivo para el fascismo que los camisas negras fueran considerados una amenaza potencial al orden. Desde 1919, éstos constituyeron grupos paramilitares compuestos por profesionales, trabajadores, criminales y veteranos desempleados. Con los años, los camisas negras pasaron de hacer frente a liberales, industriales y movimientos populares de izquierda en 1919, a responder directamente a las iniciativas de Mussolini en 1922 (Cassels 36-7). Al incorporarlos al Estado como Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale en 1924, Mussolini legaliza un grupo que protege y obedece directamente al carismático Duce. Esta formación de milicias es replicada por las Schutzstaffel o SS en el Tercer Reich de Adolf Hitler, y Falange, liderada hacia 1935 por José Antonio Primo de Rivera (Payne *Falange* 74), entre otras agrupaciones paramilitares al servicio de grupos supremacistas y regímenes autoritarios.

Mussolini definió el fascismo como una “organización concentrada de democracia autoritaria de base nacional” (Forman 15), fórmula que él mismo sintetizaba en el término “religión”. Ambas definiciones expresan el carácter reaccionario del fascismo. Contra las premisas de la salvación en el catolicismo y el progreso en la izquierda (Forman 14-5), el fascismo reserva el bienestar nacional a un grupo específico (Gottfried 17), negándolo a la vez a razas, credos o ideologías antagónicas. Si bien el respaldo inicial de la Iglesia al fascismo en Italia y Alemania resultó tanto de la coerción como de la convicción,⁵ el carácter proselitista, disciplinario y excluyente de la religión se observa en el recurso nazi al racismo científicista (Gottfried 24). En ese sentido, el empleo de la ciencia para la eliminación de personas radicaliza un elemento ya presente en el régimen de Mussolini.

El fascismo sometió la vida nacional a la dirección personalista del líder, disciplinando lo social mediante la coerción armada y la divulgación de relatos sobre la familia, la educación, la raza, la religiosidad, entre otros. En ese sentido, Mussolini fue pionero en controlar los medios de comunicación y desarrollar una masculinidad agresiva, modelada en Maciste,⁶ personaje del melodrama doméstico italiano de la primera mitad del siglo XX, del cual deriva el término “machista”. Capitalizando una figura surgida del melodrama cinematográfico, Mussolini inició la tradición del líder conservador beligerante, imitada por políticos de extrema derecha como Donald Trump o Jair Bolsonaro, generando identificación o rechazo en función a *performances* de masculinidad.⁷ Si bien Hitler secuestró el sistema de partidos y desarrolló una influyente propaganda política en distintos soportes y formatos,⁸ éste radicalizó y perfeccionó prácticas y discursos inaugurados por Mussolini. En síntesis, el empleo propagandístico de los medios de comunicación de masas permite difundir la promesa reaccionaria de bienestar nacional (Forman 15-6; Thurlow 33-6) y las *performances* de masculinidad violenta de sus líderes y simpatizantes como parte de un mismo conjunto.

5 No fue ese el caso en Falange y el franquismo en España, iniciativas nacionalistas y populares de extrema derecha que sí fueron bien acogidas y directamente instrumentalizadas por las élites.

6 Personaje ideado por Gabrielle D'Annunzio para la película *Cabiria* (1914). Interpretado por diferentes actores, Maciste aparece en una treintena de películas de directores varios hasta 1965.

7 En un trabajo concentrado en el resurgimiento presente del filofascismo en los Estados Unidos, Eley recuerda que la relación de Trump y la extrema derecha norteamericana con el fascismo clásico es una de repositorio de tropos, repertorios y patrones retóricos: “the masculine nation, the soldierly nation, the rageful nation, the misogynist nation, the racialized and racially armoured nation, the rageful nation . . .” (19).

8 El empleo de la propaganda audiovisual en la Alemania nazi es bastante conocido. La figura más prominente en este campo fue la directora Helena “Leni” Riefenstahl (1902-2003). Amiga personal de Hitler, Riefenstahl es capital para la consolidación del nazismo por sus documentales sobre los congresos del partido nazi en Nuremberg *Der Sieg des Glaubens* (o *La victoria de la fe*, 1933), *Triumph des Willens* (o *Triunfo de la voluntad*, 1934) y *Olympia* (1938), primer documental de deportes de la historia, en el que cubre los Juegos Olímpicos de Berlín (1936). El trabajo de Riefenstahl aporta a la historia del cine innovaciones formales y técnicas que ayudaron a la consolidación del Tercer Reich. Dado que no se le pudo probar autoría en crímenes de guerra, Riefenstahl nunca recibió una sentencia judicial por su colaboración con el nazismo.

Aunque críticos conservadores niegan la continuidad del fascismo fuera de Italia (Gottfried 16), tanto el comprobado apoyo de diversos regímenes a filofascistas europeos como la proliferación de citas e interpretaciones contemporáneas del mismo descartan tal reparo. En cuanto a lo primero, es hecho probado que Juan Domingo Perón acogió legalmente a cuando menos 7 500 fugitivos nazis (Martínez *Perón I*, 25-6) hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Aunque el autoritarismo de Perón invita a pensar en afinidades ideológicas o enriquecimiento ilícito,⁹ su respaldo evidencia más bien el colonialismo de la razón técnica en un contexto de capitalismo dependiente (Dos Santos 180-1), pues Perón consideraba que los refugiados nazis ayudarían en el proceso de industrialización de su país (Martínez *Perón I*, 26; Martínez *Perón II*, 25). Del mismo modo, el caso de Perón expone la confluencia entre fascismo y peronismo en cuanto al tropo de la radicalización armada y la obediencia al caudillo en defensa de lo nacional (*Perón II* 25). En cuanto a las múltiples reivindicaciones del fascismo en nuestros días, un elemento común con sus modelos históricos radica en cómo su empleo de la violencia repite el sentimiento de legitimidad, superioridad, y pretendido carácter nacional visible en los primeros fascismos. Esto puede comprobarse en el empleo del término “comunismo” (Forman 15), que, desprovisto de especificidad, sanciona cualquier práctica y/o discurso no alineado a ideologías de derecha. Al separarlo de su contexto original y emplearlo como insulto, el término “comunismo” polariza la sociedad desde la derecha, presentando sus valores como estándar nacional, caracterizando el accionar de otros de forma sensacionalista, y sustentando estas operaciones con discursos de victimización, superioridad y disposición a la violencia. En relación a esto último, conviene recordar que la relación entre antisemitismo, propaganda y sociedad de bienestar en el Tercer Reich alemán muestra que el antisemitismo, tras confluir con el anticomunismo del periodo, permitió que la eliminación sistemática de judíos se volviera proyecto nacional. De este modo, la conexión entre antisemitismo y sociedad de bienestar en el nazismo prueba que la interpretación emocional, polarizante, moral y sensacionalista de la imaginación melodramática se presenta también en el ámbito de lo político.

9 En ese sentido, Martínez recuerda que, pese a ser extensamente investigado, no ha sido probado que Perón haya cobrado directamente dinero por la entrada de criminales de guerra, y que su exilio habría sido financiado más bien por el empresario Jorge Antonio (*Perón II*, 24), también allegado al capital alemán en Argentina. Por otra parte, las versiones del agregado naval y militar de los EEUU en Madrid, señalan que un cónsul argentino, de apellido Molina, vendía pasaportes a nazis por un pago de entre cinco y siete mil dólares en 1945 (*Perón II*, 23). Investigaciones posteriores confirman que fue decisiva en la llegada de refugiados nazi la amistad de Perón con Ludwig Freude, empresario alemán que buscó aprovechar tanto el interés de Perón como las necesidades de sus compatriotas.

Pese a la imposibilidad de la autarquía, la aspiración de uniformizar lo social y alinear dicha uniformidad al capitalismo es un rasgo clásico y contemporáneo del fascismo. En tanto sistema que busca erradicar las tensiones de clase y fomenta la concentración económica y financiera mediante la intervención estatal, el fascismo no deja de ser la expresión extrema de los elementos esenciales del orden liberal capitalista (Dos Santos 182) convertido en razón única.

De ahí que los discursos filofascistas elaboren repetidamente sobre alguna amenaza del orden a contrarrestar con discursos de una unidad nacional muchas veces forzada e impuesta desde el sentimiento de autoridad de un sector minoritario. Esto se puede advertir en cómo la derecha, pese a influir en la administración estatal, interpreta el capitalismo como actividad esencialmente privada, y se concibe víctima de una regulación estatal que termina por vincular –muchas veces sin sustento– al comunismo. En esa formación se omite la constitución de sectores capitalistas desde estructuras coloniales, precapitalistas o dictatoriales, como la inserción en el mercado de la propiedad adquirida por alteración de la ley, o la modificación de la regulación estatal a su favor (Wood 167-71), así como la centralidad de la acumulación del segmento capitalista (Wood 177-81) en los estado-nación modernos, mediante beneficios negados a otros grupos.

Aunque el neoliberalismo ha afectado negativamente las condiciones de vida de capas medias y populares, éstas respaldan los intereses capitalistas sin importar si el *statu quo* los perjudica. Además de comprobar la ausencia de conciencia de clase en tanto posición ante los medios de producción (Lukács 46), el predominio neoliberal hace que sectores burgueses, rurales, asalariados, comerciantes o empleados consideren incompatible la crítica del sistema con su existencia en el mismo. En ello colabora el hecho de que, además de predominantemente melodramática (García Canclini 179-80; Martín-Barbero 255-67; Monsiváis 111-21), la cultura de masas ha sido codificada bajo condiciones de producción e ideología que reducen la diferencia e interpretan de manera reduccionista interacciones de orden variado.

Literatura, fascismo y patrimonio

La literatura nazi en América presenta la trayectoria de treinta escritores ficticios con afición fascista. Las entradas biográficas,¹⁰ listas de agentes editoriales y

¹⁰ *La literatura nazi en América* puede describirse con las ideas de Linda Hutcheon sobre la novela posmoderna (Rivera Soto 99-100); el modelo de la metaficción historiográfica se presenta en el empleo el juego intertextual y la experimentación para el comentario histórico desde la literatura. Sin embargo, la novela no es parodia de la Enciclopedia ilustrada y en términos de asunto sus aspiraciones enciclopédicas son mucho más especializadas y polémicas.

bibliografía constituyen un meditado acercamiento a la práctica del fascismo en el campo literario, así como una muestra del calado del fascismo en la región. Sin mostrar en qué consiste una escritura fascista, la novela de Bolaño se inscribe en una tradición del accionar no ejemplar (Manzoni 27), en la cual destacan dos modelos: *Vidas imaginarias* (1894-1896) de Marcel Schwob e *Historia Universal de la Infamia* (1936) de Jorge Luis Borges. Ambos libros responden a una tradición del realismo¹¹ que inscribe hechos ficticios en momentos históricos, concentrándose en el uso de la violencia en relación a una ideología para promover consideraciones éticas. En ese sentido, *La literatura nazi en América* establece un pacto de lectura sintetizado en el término “infamia”, que aparece en el libro de Borges¹² y en el capítulo final de esta novela.¹³ Así, Bolaño pasa del enfoque en el exceso privado de personajes históricos en Schwob, o en la criminalidad popular en Borges, para atender al fascismo de las élites. Al concentrarse en el privilegio letrado y patrimonial, la novela localiza la infamia en un contexto cuyo prestigio cuestiona. El epígrafe de Augusto Monterroso “Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río” (Bolaño *La literatura* 9) confirma esta intención. Parodiando¹⁴ el conocido aforismo de Heráclito “No es posible bañarse dos veces en el mismo río”, el pasaje señala cómo las ventajas materiales y el azar permiten superar obstáculos varios. En la novela, esos obstáculos involucran la apología y la expresión de la violencia fascista en relación al poder.

En la primera parte, “Los Mendiluce”, Bolaño presenta las biografías de Edelmira Thompson de Mendiluce, y sus hijos Juan y Luz Mendiluce Thompson. La primera, Edelmira Thompson de Mendiluce¹⁵ (1894-1993), nace en una familia

11 Pese a ser enteramente ficticio, este libro demanda, como sus modelos textuales, una lectura realista en cuanto a considerar verdaderos sus enunciados (Beckson y Ganz 202) e interpretarlos como parte de la historicidad.

12 Celina Manzoni es pionera en observar la conexión de *La literatura nazi en América* con *Historia universal de la infamia* en torno al problema del mal. En relación a él, lo infame constituye una “fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad . . . de poner en movimiento lo oscuro . . .” (“Biografías mínimas/infimas” 27) visible en muchos otros libros de Bolaño.

13 “Ramírez Hoffman, el infame” es la versión inicial de *Estrella distante* (1996).

14 El texto de Monterroso constituye una parodia del de Heráclito en tanto interviene el texto original para invertir su lógica. La parodia, que es un recurso expresivo de la tradición burlesca y no constituye género o subgénero, es imposible sin la imitación cómica, burla o inversión de un texto (Beckson y Ganz 28) o de un modelo textual (Frye 147-50) concreto, generalmente para indicar el desgaste en su empleo (Frye 103) para tratar algunos temas o fenómenos.

15 Aunque el nombre de este personaje recuerda a la argentina Mariquita Sánchez de Thompson y Mendeville (1786-1868), patriota y animadora cultural y política de la élite criolla, la relación entre la Thompson histórica y la ficticia, inscrita en la cultura porteña de fines del siglo XIX, mantiene un vínculo de clase y patrimonio. Algo semejante ocurre con Juan Gustavo Cobo Borda (1948), abogado, diplomático, crítico y poeta colombiano en actividad. La semejanza del nombre del colombiano con el del ficticio narrador pro-nazi guatemalteco Gustavo Borda (1954-2016) invita a recordar que el escritor real se distingue del ficticio por su procedencia nacional, así como por su dedicación a distintos géneros literarios.

de la élite bonaerense de fines del siglo XIX. Como en otras biografías del libro, la conexión entre clase, patrimonio y superioridad es decisiva en la trayectoria de Thompson e hijos. Con la publicación del poemario *A papá* a sus quince años, Thompson inicia su carrera literaria en las tertulias destinadas al ocio cultural de las élites. En un contexto que entiende la literatura y la poesía como entretenimiento femenino, el matrimonio con Sebastián Mendiluce le permite solventar sus intereses y organizar su propia tertulia (Bolaño, *La literatura* 13). Desde el ámbito doméstico, Thompson publica volúmenes de lírica y narración de expresión personalista. Sea en la expresión de la intimidad o de los viajes, su escritura es descrita como emoción subjetiva en el contexto de los sectores dominantes. En clave de relato autobiográfico, doméstico y de viaje, sus libros *Toda mi vida* (1921) y *Horas de Europa* (1923) expresan el tedio que siente al realizar actividades propias de las mujeres de su clase (*La literatura* 14). Si bien el entendimiento tradicional del término “melodrama” describe estrategias narrativas en artefactos populares, y las excluye de la alta cultura, la descripción sugiere la presencia del modo melodramático aunque no la afirma, pues Bolaño no incluye ningún texto de los autores mencionados en la novela.

Un personaje como Thompson muestra la continuidad entre expresión de la emoción femenina y respaldo patrimonial. Lejos de procesar la crítica, Thompson emplea su poder para atacar a sus críticos, publicar el poemario *Horas argentinas* (1925) y financiar un largo viaje a Europa. Hacia 1929, Thompson visita a Adolf Hitler, y tras una corta estadía en el Reich, se dirige a Jerusalén, “donde sufre una crisis mística o nerviosa” (*La literatura* 16) que la empuja a iniciar una editorial, otra revista, una fundación para jóvenes pobres, y publicar otro libro cuando retorna a Argentina en 1931. En esos años, Thompson “advierte sobre la amenaza que para la civilización cristiana representa el comunismo” (17). Esta sección expresa cómo las iniciativas culturales y caritativas se vuelven portadoras de discursos políticos conservadores. Además de celebrar lo nazi, Thompson reproduce la polarización fascista de la sociedad en relación a la religión. Otra manifestación del fenómeno se observa en la ópera *Ana, la campesina redimida* y los cuadros con paisajes de la provincia de Buenos Aires. Sus trabajos muestran el borramiento de los subalternos de la naturaleza –en el caso del paisaje–, o su redención –en el caso de la campesina– mediante su integración a la modernidad. De este modo, la novela aborda el borramiento cultural en algunas tendencias artísticas de fines del siglo XIX e inicios del XX, como la narración realista en el primer indigenismo, o la concentración paisajista en la geografía y la naturaleza, reproduciendo en lo simbólico el exterminio histórico de grupos subalternos.

Tras la muerte de Sebastián Mendiluce, e imposibilitada de viajar a Europa por la Segunda Guerra, Thompson respalda iniciativas artísticas en paralelo al tedio elitista en que transcurre su vida. Tras leer *Filosofía del moblaje* de Edgar Allan Poe, Thompson publica el relato *La Habitación de Poe* (1944) y reconstruye a escala real la habitación en un jardín de su casa. Tras una discreta recepción del libro, recibe en secreto “a viajeros clandestinos” (*La literatura* 22) europeos, y financia la revista y editorial *El Cuarto Reich Argentino*. Luego de colaborar con Eva Perón, fundar la revista *Letras Criollas* –decisiva para la carrera literaria de sus hijos Juan y Luz– y financiar otros proyectos del mismo orden, Thompson fallece en la comodidad de su casa. Al mostrar la relación entre el ocio de la clase alta y el fascismo, este episodio disuelve la diferencia entre lo público y lo privado. Del mismo modo, esta sección permite advertir una tendencia narrativa de la novela, que dramatiza lo prestigioso de forma certera, y aborda las prácticas fascistas desde el sensacionalismo y la especulación.

El tratamiento narrativo y las afiliaciones de Edelmira Thompson se repiten en otros escritores. El recuento de la vida de Juan Mendiluce Thompson (1920-1991) replica el modelo patriarcal masculino de inicios del siglo XX. Deportista, mecenas, abogado y escritor, Mendiluce inicia su carrera con la novela *Los Egoístas*. En ella narra la historia de un hombre que se suicida tras un cuadro depresivo y un episodio de violencia doméstica. Ambientada en Europa y Argentina, la narración cambia su enfoque melodramático y sensacionalista para convertirse en una pesquisa sobre las motivaciones del suicida. Si el suicidio provee el argumento de la novela, el resto de la misma es una investigación de quince años que incluye entrevistas “a un camelot... o un nazi...” (*La literatura* 26) con quien el narrador se identifica. En esta paráfrasis, Bolaño destaca la afición de Mendiluce a la narración de detectives. Aunque se piensa que narración de detectives y melodrama no están vinculados, la concentración en la violencia y el énfasis en el patetismo responden al aislamiento espacio-temporal de la acción denominado *situación* (Cawelti 80-1; Singer 41-2). Como rasgo de artefactos altamente convencionalizados, la situación garantiza la exposición del personaje a la visibilidad y el entretenimiento en el momento de la recepción o experiencia de consumo en distintos artefactos.

La trayectoria de Juan Mendiluce presenta un nuevo episodio de normalización del exceso fascista. Pese al éxito de su libro, Mendiluce suspende temporalmente su carrera literaria para declararse falangista y seguidor de José Antonio Primo de Rivera –hijo del dictador Miguel y fundador de Falange Española– y afiliarse al peronismo. Luego de integrar un bufete de abogados y ocupar cargos políticos, Mendiluce se une a la diplomacia argentina en España. Desde la

península, publica en las revistas de su familia ataques contra Borges, Cortázar, Bioy Casares y otros, por escribir historias irreales o preferir la literatura inglesa o francesa (*La literatura* 27). La polarización entre un realismo hispanista y estéticas procedentes de otras tradiciones se manifiesta en sus novelas *El Jinete Argentino*, *La Primavera en Madrid*, *El Ardor de la Juventud*, *Pedrito Saldaña*, *de la Patagonia* y *Luminosa Oscuridad*, descritas como expresión de un interés en “la espiritualidad del mundo”, “la falta de sentimientos en la novela” o “el orden y el desorden, la justicia y la injusticia, Dios y el vacío” (26-7). Tras colaborar con la Junta Militar a partir de 1976, Mendiluce retorna a las empresas familiares desde 1985 hasta su muerte. Además de coincidir en lo ideológico, la relación de Mendiluce con los regímenes autoritarios posibilita su producción literaria al garantizar su bienestar patrimonial y personal.

La dimensión femenina de la heteronormatividad se presenta con la biografía de Luz Mendiluce Thompson (1928-1976). El relato inicia con la descripción de una serie de retratos de la escritora, entre los que destaca una fotografía con Adolf Hitler, tomada en el viaje familiar a Alemania en 1930. Si bien la existencia de la foto confirma la predisposición patrimonial al filonazismo, Luz Mendiluce afirma o niega alternativamente su aparición en la fotografía (*La literatura* 28). Inicia su carrera literaria bajo el amparo de unas redes familiares que disputa con su hermano. En otra práctica que frustra la idea de la autonomía del arte, la relación con el poeta Julio César Lacouture confirma el vínculo ya expuesto entre política, vida privada y campo cultural. Mendiluce expresa sus convicciones en poemas como “Con Hitler fui feliz” y “Stalin” de su libro *Tangos de Buenos Aires* (1953) a la vez que recibe e intercambia agresiones con Lacouture frente a escritores que toleran sus excesos para publicar en *Letras Criollas*. Además de presentar la relación de Mendiluce en los términos del amor tóxico y melodramático (Monsiváis 113-6) y describir el interés de los artistas, este pasaje expone los reparos de la madre y el hermano hacia un entorno que, aunque también fascista, les genera rechazo por su extracción popular y condición *queer*.

La vida de Mendiluce expone otro aspecto de la relación entre vida privada, trayectoria artística e ideología al mostrar que las relaciones sentimentales tóxicas y la amistad interesada permiten la continuidad del fascismo. Tras una serie de episodios violentos con el poeta Mauricio Cáceres, Mendiluce es asociada nuevamente al escándalo sentimental y la extrema derecha. Tras otro viaje a Europa para escapar de su mala reputación, un grupo feminista mexicano publica el poemario filonazi *Como un huracán* (1964, 1965). Esta etapa ilustra cómo su patrimonio le permite mantener su protagonismo como letrada pese a sus ideas.

El cierre de la sección sobre Mendiluce destaca aún más la relación entre fascismo, melodrama y patrimonio. Con la fundación de la editorial *El águila herida*, la publicación de reseñas negativas y diatribas contra sus enemigos, Luz Mendiluce inicia una última etapa de excesos. Empleando su poder en el campo letrado, la escritora pasa de una contradictoria homofobia hacia sus rivales y simultánea amistad con filofascistas *queer* a enamorarse de la joven poeta rosarina Claudia Saldaña. A través de diferencias de edad –se llevan veinticinco años–, ideología –Saldaña es trotskista– y género –Saldaña es heterosexual–, el desfase irónico entre realidad y percepción destaca cómo lo público y lo privado se afectan mutuamente. Tras intentar enamorar a Saldaña mediante su poder y fracasar, Mendiluce muere en un accidente automovilístico. La trama del amor no correspondido y los excesos bohemios permite reconocer que el relato de Bolaño apela al patetismo sentimental del melodrama y se enfoca en la violencia espectacular para abordar los excesos y contradicciones de la escritora filonazi.

Los artistas de la familia Mendiluce Thompson exponen la determinación patrimonial del campo literario. Como en el resto del libro, el melodrama se presenta de dos maneras: como imaginación en el nivel interactivo e interpretativo de los personajes, y como modo en cuanto al diseño del relato. Igualmente, visibilizar la operación del modo melodramático permite advertir cómo el fascismo frustra la interpretación de lo ético en relación a la clase, pues los excesos políticos y emocionales de los Mendiluce muestran la legitimación de la violencia en función del prestigio a pesar de acciones y/o reivindicaciones criminales.

Sentimiento de superioridad, suspensión ética y violencia

Un aspecto central en los escritores en esta novela radica en la transformación del sentimiento de superioridad en legitimidad para emplear la violencia. Repitiendo el homenaje a los íconos y expresiones de simpatía nazi en los Mendiluce, otros escritores propondrán nuevas formas de supremacismo. Tal es el caso del argentino Silvio Salvático (1901-1994), que demanda

la restauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena, la concesión de becas literarias a perpetuidad, la exención impositiva a los artistas, la creación

de la mayor fuerza aérea de Sudamérica, la colonización de la Antártida, la edificación de nuevas ciudades en la Patagonia. (*La literatura* 55)

La entrada anterior muestra cómo el recurso a la violencia es concebido como si fuera neutral desde la extrema derecha. En ese sentido, la pretendida neutralidad del pasaje es irónica, pues además de ser incompatible con la legitimación de la violencia de un sector sobre otros, la sección ya expresa violencia en un nivel verbal y simbólico. Por otro lado, el deseo de validar distintas formas de violencia responde a la pregunta planteada en el título, pues Selvático y otros escritores del libro reinterpretan el antisemitismo mediante reacciones a la movilización social de sectores indígenas y subalternos históricamente marginalizados, segregados o exterminados.

Como he mostrado antes, el paso del sentimiento de superioridad a la violencia está directamente vinculado al patrimonio. Con los colombianos Ignacio Zubieta y Jesús Fernández Gómez (1911-1945), *La literatura nazi en América* examina la relación entre sentimiento de superioridad en clave europea y afiliación a la extrema derecha. Ambas entradas biográficas parecen consumir el viaje del criollo a la península deseado por Diego de Zama, funcionario colonial protagonista de la novela *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto,¹⁶ quien fallece en una región del sur del actual Brasil en espera de ser transferido a España. A diferencia de Fernández-Gómez, Zubieta inicia su carrera en una familia de clase alta. Tras publicar una monografía y un poemario afines a la estética del Siglo de Oro, Zubieta viaja a España, donde se integra al franquismo y socializa con las élites, y luego a Francia, donde se une a las SS (*La literatura* 40-3). Con la publicación póstuma del poemario *Cruz de Flores* (1950) y el relato de no ficción *Cruz de Hierro. Un colombiano en la lucha con el bolchevismo* (1959), su trayectoria muestra cómo el deseo de integración a las élites europeas se vincula a la violencia fascista. Del mismo modo, la edición póstuma de sus libros destaca cómo una familia de clase alta y un grupo de extrema derecha ayudan a preservar un legado reaccionario.

Por otra parte, la sección dedicada a Fernández-Gómez aborda la confluencia entre procedencia popular, ascenso social y totalitarismo. Es aún más relevante en su caso la forma en que la recuperación editorial contribuye a difundir una obra inédita en la vida de su autor, pues la editorial El Cuarto Reich Argentino publica póstumamente la novela de no ficción *Años de Lucha de un Falangista Americano en Europa* y el poemario *Cosmogonía del Nuevo Orden* (*La literatura* 45). La narración emplea el sensacionalismo para cubrir la trayectoria

16 Bolaño ha dedicado el relato "Sensini" de *Llamadas telefónicas* (1997) a Di Benedetto, y ha expresado su admiración por la narrativa del argentino.

de Fernández Gómez, quien crece “en el seno de una familia ‘pobre, pero honrada y feliz’” (*La literatura* 46) aunque pronto busca el ascenso social. Escenas de violencia doméstica y excesos en el fuero personal complementan su participación del lado franquista en la Guerra Civil. Por otra parte, el caso de Fernández-Gómez permite exponer la pretensión de neutralidad ideológica en el fascismo. A pesar de su evidente alineamiento ideológico, Fernández-Gómez afirma no haber hecho consideraciones políticas en la misma novela en la cual señala “que Hitler es el hombre providencial de Europa” (*La literatura* 47). El pasaje muestra un desfase entre prácticas radicales conservadoras y un entendimiento que pierde de vista su propio carácter excesivo.

Las biografías del libro presentan vínculos diversos entre patrimonio y normalización fascista. Aun cuando el patrimonio no determina la afiliación ideológica, la pertenencia a sectores privilegiados o el ascenso social propician la normalización de la violencia de múltiples maneras. Tal es el caso de Carlos Ramírez Hoffman / Emilio Stevens / Juan Sauer (1950-1998), piloto de la Fuerza Aérea chilena y artista experimental que, identificándose como Emilio Stevens, participa de la escena poética joven de Nacimiento, Chile, entre 1972 y 1973. Ramírez Hoffman se convierte en el artista de moda de los círculos del inicio del pinochetismo por su escritura aérea y exposiciones fotográficas. En ambos artefactos, el piloto-poeta parafrasea ideas fascistas, declara su intención de refundar la sociedad chilena empleando la violencia (*La literatura* 192-9), y prepara una muestra fotográfica con cadáveres mutilados (199-200). Además de desarrollar un arte en el que la violencia ya está normalizada,¹⁷ las acciones de Ramírez Hoffman muestran que la banalidad del mal refuerza interpretaciones polarizadas, morales y sensacionalistas que permiten la segregación social y luego el exterminio de seres humanos (Arendt, *Eichmann* 43-8, 65-7, 71) por la forma en que éstas generan beneficios, ya sea en lo social o en la actividad artística.¹⁸ Tanto en el taller de poesía como en el contexto de las fuerzas armadas, Ramírez Hoffman apela a su carisma y atractivo físico (189-90) para integrarse a contextos que acogen su producción hasta el momento de la exposición fotográfica, tras el cual se integra al circuito del arte fascista internacional.

A diferencia de otros artistas del libro, el piloto-poeta muestra una suspensión ética sin sentimientos de superioridad. En ese sentido, la celebración del

¹⁷ Ésta es una característica de Ramírez Hoffman / Emilio Stevens que se mantiene en el Ruiz Tagle / Wieder de *Estrella distante* (López Vicuña 203, 206-7).

¹⁸ Aunque no ha sido observado en relación a las ideas de Arendt ni a la imaginación melodramática, otra expresión de la banalidad del mal en relación al asunto sentimental se puede encontrar en la primera parte de 2666 (Elmore 267-8; Rodríguez Freire 63-3).

nazismo y el desarrollo de prácticas genocidas llevan al límite la premisa vanguardista del arte por el arte. No obstante, la sección también expresa que, si bien Ramírez Hoffman es filofascista antes de la dictadura, la recepción de sus actos artísticos muestra un régimen y unas élites más comprometidos con el fascismo que el propio piloto, pues el discurso de la nación amenazada y salvada por el autoritarismo, rasgos esenciales del fascismo desde Mussolini,¹⁹ no incomodan a nadie a pesar de la ubicuidad de la muerte en los setenta chilenos. Del mismo modo, es importante recordar que la entrada sobre Ramírez Hoffman responde al sentimiento de rivalidad amorosa del narrador Bolaño hacia el piloto que secuestra y mata a las hermanas Venegas.²⁰ Mientras las acciones de Ramírez Hoffman frustran la vocación literaria del narrador-personaje, y contribuyen al desmantelamiento del campo cultural en la dictadura, la participación del artista en grupos de extrema derecha y su mención en procesos por crímenes de lesa humanidad en 1992 (*La literatura* 205) confirman la relación entre patrimonio, fascismo y violencia aquí expuestos.

Tras describir el empleo de la violencia en relación a ideologías de extrema derecha y el melodrama, es posible concluir que el exceso melodramático está presente tanto en el diseño narrativo polarizante, emocional y excluyente, como en el de la sensibilidad de personajes que responden a los mismos principios de victimización y disposición para la agresión supremacista. En ambos sentidos, Bolaño acentúa los rasgos del filofascismo para exponer cómo las ideologías de extrema derecha ejercen su poder en el campo literario mediante la normalización de distintas formas de violencia –simbólica, epistémica, política, de género, racial, entre otras–. Ya por la apelación al sentido común en contextos autoritarios, o por la reproducción de discursos políticos y/o proyectos artísticos jerarquizantes, los personajes de *La literatura nazi en América* exponen el lado oscuro de programas artísticos que presentan su propia supremacía como suspensión política y predominio estético.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. 1951. Harvest, 1976.
 ———. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. 1973. Introducción de Amos Elon. Penguin, 2006.
 Anker, Elisabeth. *Orgies of Feeling. Melodrama and the Politics of Freedom*. Duke UP, 2014.

19 En sus discursos, Pinochet demuestra haber actualizado estos elementos desde el nazismo (Marinescu 347-8).

20 Ese aspecto es incluso más decisivo en *Estrella distante*.

- Beckson, Karl y Arthur Ganz. *Literary Terms: A Dictionary*. 2ª edición. Farrar, Straus & Giroux, 1975.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. 1996. Anagrama, 2014.
- . *La literatura nazi en América*. 1996. Anagrama, 2010.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. 1976. Yale UP, 1995.
- Cassels, Alan. *Fascism*. Harlan Davidson, 1975.
- Cassese, Nicolás. “La rama nazi de Perón”. *La nación*, 16 de febrero de 1997. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-rama-nazi-de-peron-nid202464/>
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, 1976.
- Eatwell, Roger. *Fascism. A History*. Allan Lane-The Penguin Press, 1995.
- Dos Santos, Theotonio. “Socialismo y fascismo en América Latina hoy”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 39, núm. 1, 1977, pp. 173-190.
- Eley, Geoff. “What is Fascism and Where does it Come from?”. *History Workshop Journal*, vol. 91, núm. 1, 2021, pp. 1-28. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbab003>
- Elmore, Peter. “2666: La autoría en el tiempo del límite”. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, editores. *Bolaño salvaje*. Candaya, 2008, pp. 259-292.
- Forman, James. *Fascism. The Meaning and Experience of Reactionary Revolution*. New Viewpoints, 1974.
- Frye, Nothrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton UP, 1957.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*. Grijalbo, 1995.
- Griffin, Roger. *Fascism*. Oxford UP, 1995.
- Gottfried, Paul. *Fascism. The Career of a Concept*. Northern Illinois UP, 2016.
- Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. Hermann Herlinghaus, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002, pp. 21-59.
- Karush, Matthew. “The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 87, núm. 2, 2007, pp. 293-326. <https://doi.org/10.1215/00182168-2006-131>
- López Linares, José Luis. “Roberto Bolaño: el último maldito.” RTVE, 2010. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-roberto-bolano-ultimo-maldito/3861185/>
- López-Vicuña, Ignacio. “Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*, vol. 75, 2009, pp. 199-215. <https://doi.org/10.4067/s0718-22952009000200010>
- Lukács, Georg. *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. 1968. Traducido por Rodney Livingstone. MIT Press, 1971.
- Marinescu, Andreea. “Fascism and Culture in Roberto Bolaño’s *Estrella distante* and *Nocturno de Chile*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, no. 2, 2015, pp. 341-365. <https://doi.org/10.18192/rceh.v39i2.1619>
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. IIII-U of Pittsburgh, 2001.

- Martínez, Tomás Eloy. "Perón y los nazis, parte I". *El periodista de Buenos Aires*, vol. 1, núm. 48, 1985, pp. 25-27.
- Martínez, Tomás Eloy. "Perón y los nazis, parte II". *El periodista de Buenos Aires*, vol. 1, núm. 49, 1985, pp. 23-25.
- Manzoni, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equivoco del mal". Roberto Bolaño. *La escritura como tauromaquia*. Editado por Celina Manzoni. El Corregidor, 2006, pp. 17-32.
- Monsiváis, Carlos. "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'". Hermann Herlinghaus, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002, pp. 105-123.
- Payne, Stanley. *Falange. A History of Spanish Fascism*. Stanford UP, 1961.
- _____. *Fascism. Comparison and Definition*. The University of Wisconsin Press, 1980.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal genius: Poetry By other Means in the New Century*. University of Chicago Press, 2010.
- Reber, Diedra. "From Macondo to McOndo: Tracing the Ideal of Latin American Literary Community from Magical Realism to Magical Neoliberalism". Kerr, Lucille, y Alejandro Herrero-Olaizola, editores. *Teaching the Latin American Boom*. MLA, 2015, pp. 197-207.
- Rivera Soto, José. "¡Muerte a Voltaire! El crepúsculo de los ilustrados en *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño". *Revista de Letras*, vol. 57, núm. 1, 2013, pp. 99-118.
- Rodríguez Freire, Raúl. "Bolaño, Chile y desacralización de la literatura". *Guaragua*, vol. 44, 2013, pp. 63-74.
- Senkman, Leonardo y Saúl Sosnowski. *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*. Lumiere, 2009.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Columbia UP, 2001.
- Traldi, Alberto. *Fascism and fiction. A Survey on Italian Fiction on Fascism (and its reception in Britain and the United States.)* The Scarecrow Press, 1987.
- Trinidad, Helgio y Daniel Santamaría. "La cuestión del fascismo en América Latina". *Desarrollo económico*, vol. 23, núm. 91, 1983, pp. 429-447.
- Thurlow, Richard. *Fascism*. Cambridge UP, 1999.
- Wood, Ellen. *The Origin of Capitalism. A Longer View*. 1999. Verso, 2017.