

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS

ALICE CANAL

**A PARÓDIA EM *LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA*,  
DE ROBERTO BOLAÑO**

Porto Alegre  
2014

ALICE CANAL

**A PARÓDIA EM *LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA*,  
DE ROBERTO BOLAÑO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras – Português e Espanhol pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Regina Kohlrausch

Porto Alegre  
2014

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais e minhas irmãs pelo carinho, afeto e apoio.

Agradeço à PUCRS e aos professores da Faculdade de Letras pela oportunidade de estudo e pelo conhecimento adquirido através das aulas, de uma bolsa de Iniciação Científica e de um intercâmbio.

Agradeço também à professora Regina, que me orientou não somente na minha monografia, mas também ao longo de minha trajetória na graduação, sempre me incentivando e me indicando obras e autores.

## RESUMO

Reconhecendo o uso e a importância da paródia na literatura, neste trabalho, propõe-se analisar o romance *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, buscando verificar a presença da paródia e destacar qual o sentido desse discurso paródico e a que ele se refere. Roberto Bolaño (1953-2003), escritor chileno, produziu uma densa obra, em um curto período (1984-2003), marcada pelo contexto de ditadura latino-americana, pela postura crítica sobre a relação entre literatura e poder (intelectualismo, ascensão e *status* social) e sobre cânones e histórias oficiais. No romance analisado, observa-se a compilação de escritores ficcionais da literatura nazista que sugere uma reflexão sobre os elementos relacionados à escrita da História da literatura, como a seleção e organização de temas e autores e a perspectiva subjetiva do historiador que influencia na construção dessa história.

Palavras-chave: Paródia. *La literatura nazi en América*. História da Literatura latino-americana. Roberto Bolaño.

## RESUMEN

Reconociendo el uso y la importancia de la parodia en la literatura, en este trabajo, se propone analizar la novela *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, buscando verificar la presencia de la parodia y destacar cual el sentido de ese discurso paródico y a que él se refiere. Roberto Bolaño (1953-2003), escritor chileno, produjo una densa obra, en un corto período (1984-2003), marcada por el contexto de dictadura latinoamericana, por la postura crítica sobre la relación entre literatura y poder (intelectualismo, ascensión y *status* social) y sobre cánones e historias oficiales. En la novela analizada, se observa la compilación de escritores ficticiales de la literatura nazi que sugiere una reflexión sobre los elementos relacionados a la escrita de la Historia de la literatura, como la selección y organización de temas y autores y la perspectiva subjetiva del historiador que influencia en la construcción de esa historia.

Palabras-clave: Parodia. *La literatura nazi en América*. Historia de la Literatura latinoamericana. Roberto Bolaño.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS</b> .....	8
1.1 OS ELEMENTOS DA NARRATIVA.....	8
1.2 O CONCEITO DE PARÓDIA NO SÉCULO XX.....	10
1.3 A ESCRITA DA HISTÓRIA DA LITERATURA.....	13
<b>2 ROBERTO BOLAÑO E SUA PRODUÇÃO FICCIONAL</b> .....	18
2.1 BIOBIBLIOGRAFIA DE ROBERTO BOLAÑO.....	18
2.2 A NARRATIVA DE BOLAÑO.....	21
2.3 BOLAÑO E A HISTÓRIA DA LITERATURA.....	25
<b>3 A PARÓDIA EM LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</b> .....	29
3.1 <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA: NARRATIVA</i> .....	29
3.2 <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA: PARÓDIA DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA</i> .....	38
<b>CONCLUSÃO</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	45
<b>ANEXOS</b> .....	49
ANEXO A – INÍCIO DO CAPÍTULO “LOS MENDILUCE”.....	49
ANEXO B – ÍNDICE DE <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</i> .....	50

## INTRODUÇÃO

A presença da paródia em textos literários recebe diferentes interpretações de acordo ao contexto em que é observada. Em uma situação de apreciação da originalidade e do ineditismo das obras, a paródia pode ter uma conotação negativa, constituindo-se um gênero menor, inferior de arte. Já, em outra situação, em que se reconheça a relação entre textos como algo inerente à criação e produção literárias, ela vai adquirir uma maior importância por estabelecer diálogos entre o passado e o presente.

No século XX, há uma reconsideração da dimensão histórica e do dinamismo da literatura, pois se fortalece a visão de que uma obra surge e é interpretada em função de um contexto de outras já produzidas e lidas. Nesse período, desenvolvem-se teorias da literatura que expressam diferentes concepções sobre a literatura e sobre como estudá-la de forma científica. A reflexão sobre a Teoria, Crítica e a História da literatura não vão estar presentes somente em manuais e em trabalhos acadêmicos, mas também no próprio espaço ficcional. Uma das maneiras de se ficcionalizar essas questões teóricas é através da paródia, representando o potencial reflexivo sobre a literatura que esse recurso pode ter.

Roberto Bolaño (1953-2003) é um escritor chileno cujas obras vêm ganhando maior reconhecimento da crítica literária como um representante da Literatura latino-americana do período pós-*boom*, abordando novos temas e buscando novas formas literárias em suas produções ficcionais. Diante do considerável número de obras publicadas e da importância que Bolaño adquire na literatura do continente, com este trabalho, procura-se incentivar a realização de trabalhos acadêmicos que estudam os textos desse escritor.

Considerando o uso da paródia nas produções ficcionais, neste trabalho, propõe-se analisar a obra *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, buscando verificar a presença da paródia e destacar qual o sentido desse discurso paródico e a que ele se refere.

Para responder ao objetivo proposto, o trabalho compõe-se de três capítulos antecédidos pela Introdução e seguidos pela Conclusão, Referências e Anexos. No primeiro capítulo, *Concepções teóricas*, definem-se os elementos internos da narrativa, se apresentam estudos que desenvolvem o conceito de paródia no século XX e que caracterizam o processo de escrita da História da literatura. No segundo

capítulo, *Roberto Bolaño e sua produção ficcional*, compilam-se informações sobre a vida e a produção ficcional do escritor que possam embasar a percepção da perspectiva paródica no romance. No terceiro e último capítulo, *A paródia em La literatura nazi en América*, procura-se mostrar a presença da paródia, ilustrando-se através de elementos e de trechos da narrativa.

## 1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS

A narrativa literária se constrói por um conjunto de elementos internos, e, devido ao seu caráter plurissignificativo, componentes externos à obra podem ser fontes de significações. Considerando essa afirmação e a proposta de se verificar a presença da paródia em *La literatura nazi en América*, apresentam-se a seguir os elementos internos de uma narrativa e suas respectivas definições, a concepção de paródia, bem como a caracterização teórica do processo de organização e escrita da História da literatura.

### 1.1 OS ELEMENTOS DA NARRATIVA

Os textos narrativos literários, conforme Carlos Reis (2001, p. 345), “concretizam um processo de representação eminentemente dinâmica, sobretudo pela acção de mecanismos temporais”. Esse processo de representação é realizado através de uma atitude de exteriorização, centrada em um narrador que conta a história, repercutindo em uma representação de tendência objetiva (capacidade de dar a conhecer coisas, lugares, personagens) e em uma dinâmica de sucessividade. A narratividade, a propriedade fundamental e os componentes específicos desses textos, pode ser observada a partir de dois planos: o plano da história e o do discurso. Reis (2001), seguindo o estudo narratológico de Genette, demonstra que, no primeiro plano, são elementos que constituem o conteúdo da história, como a ação, as personagens, o tempo e o espaço. O plano do discurso considera a forma como esses elementos são apresentados e estão distribuídos na narrativa, havendo a importância da figura do narrador, que narra, enuncia a história através de um discurso.

A ação, também denominada de enredo e trama, segundo Cândida V. Gancho (2006), é o conjunto de fatos de uma história e organiza-se em torno de um conflito (exposição, complicação, clímax e desfecho). Gancho (2006) também associa o enredo à verossimilhança, pois os fatos não precisam ser verdadeiros, mas devem gerar uma credibilidade. Essa verossimilhança decorre da organização e da harmonia entre as partes que compõem o enredo. Reis (2001) afirma que a ação se manifesta de formas diferentes nos gêneros narrativos, por exemplo, no conto, há uma ação singular e concentrada, enquanto que, no romance, acompanha-se o desenrolar paralelo de várias ações.

A personagem, para Reis (2001), é provavelmente o componente mais significativo da narrativa, sendo o eixo em torno do qual a ação se desenvolve, e é possível identificá-la e conhecê-la pelo seu nome próprio, pela sua caracterização e pelos discursos que enuncia. Gancho (2006) classifica a personagem conforme o papel desempenhado no enredo, protagonista (herói e anti-herói), antagonista e personagens secundárias, e, conforme a caracterização, personagem plana (personagem tipo, caricatura), que é apresentada com um pequeno número de atributos e é pouco complexa, e redonda<sup>1</sup>, que é descrita com um maior número de características físicas, psicológicas e sociais.

Reis (2001) afirma que o espaço em que se passa a história é importante para a ação das personagens, porque as condiciona, gera transformações, influenciando em suas atitudes, pensamentos, emoções. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2011) definem que ele pode abarcar o componente físico da ação (cenários geográficos, interiores, decorações) e as atmosferas sociais (espaço social) e psicológicas (espaço psicológico). Por essa visão de espaço que contém diferentes atributos de natureza social, econômica, histórica, Reis e Lopes (2011) também observam uma contextura ideológica que envolve esse elemento narrativo, ou seja, há uma representação ideológica do espaço nas narrativas.

O tempo pode ser analisado tanto no plano da história quanto no plano do discurso. Conforme Reis (2001), no primeiro plano, o tempo é considerado uma sucessão cronológica de eventos, que não corresponde necessariamente à sequência em que são apresentados na narrativa. Já, no plano do discurso, o tempo é visto a partir da representação do tempo da história. Reis e Lopes (2011), à luz de Gerard Genette, apresentam, como recursos utilizados nessa representação, a anacronia, que altera a ordem dos eventos da história através de antecipações (prolepses) e de movimentos retrospectivos (analepses); a velocidade, que é observada através da relação entre a duração da história (horas, dias, anos) e do texto (linhas e páginas); e a frequência, que relaciona os eventos da história e o número de vezes em que são mencionados no discurso.

No plano do discurso, destaca-se a figura do narrador, uma entidade fictícia. Segundo Reis (2001), a perspectiva narrativa demonstra o ponto de vista que o

---

<sup>1</sup> Como referência da classificação de personagem plana e redonda, Gancho (2006) indica, na bibliografia, a obra *A personagem* de Beth Brait, que, por sua vez, utiliza como referência *Aspectos do romance* de E.M. Forster, estudioso que propõe essa classificação.

narrador adota para contar a história, variando entre a focalização onisciente, através de um narrador onisciente; focalização interna, através da visão de um personagem; e a focalização externa, em que o discurso se limita a fatos e ações, eliminando elementos como a descrição da psicologia dos personagens. Ademais, é possível caracterizar o narrador como heterodiegético (não é uma personagem da história) ou como homodiegético (personagem da história), sendo diferenciado entre narrador testemunha e narrador autodiegético (narrador é o protagonista).

Além da construção interna da narrativa, cujos elementos foram demonstrados acima, componentes externos situados em torno da obra podem ser fontes de significações, como ocorre, por exemplo, com marcas de apropriação de outros textos ou gêneros, resultando, geralmente, em um texto paródico, cuja concepção será mostrada a seguir.

## 1.2 O CONCEITO DE PARÓDIA NO SÉCULO XX

O início do século XX é marcante para o desenvolvimento do estudo da Literatura como ciência, definindo-se um objeto, a obra literária, e métodos específicos para sua análise. Essa transformação, que se inicia com os Formalistas Russos, repercute na apreensão e interpretação de textos literários e na relação que se estabelece entre os mesmos. Nesse novo contexto teórico, crítico e histórico da literatura, a paródia sofrerá uma reformulação em seu conceito e uma valorização como fenômeno artístico.

Segundo Linda Hutcheon (1989), a aversão e o desprezo à paródia, vista como um gênero menor, se devem principalmente a uma concepção romântica de arte, que valoriza o gênio, a originalidade e individualidade. No entanto, com o desenvolvimento teórico da literatura no século XX, a apropriação de um texto anterior passa a demonstrar uma consciência histórica ao vincular o passado com o presente de modo a sinalizar a necessidade de mudanças. Além disso, a autora afirma que “os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização do passado” (HUTCHEON, 1989, p. 15). Portanto, diante de uma nova visão sobre arte, a paródia também vai conquistar um novo espaço e adquirir maior importância.

A contribuição dos Formalistas Russos à análise da paródia deve-se principalmente à Tynianov e ao estudo sobre a evolução literária. Yuri Tynianov

(1999) observa que há uma abordagem imanente do texto, mas ressalta a importância de situá-lo em relação ao sistema literário. A definição de uma obra literária “depende de sua qualidade diferencial (isto é, da sua correlação quer com a série literária, quer com uma série extraliterária), por outras palavras, da sua função” (TYNIA NOV, 1999, p. 131). Determinado texto pode ou não ser considerado literário conforme o contexto e o sistema em que é inserido. Ademais, a História da literatura representaria a relação evolutiva entre o elemento formal e a sua função.

A respeito dessa concepção sobre a evolução literária, Hutcheon (1989) observa que a paródia, para os Formalistas, era vista como “uma maneira de chamar a atenção para o convencionalismo que consideravam ser central na definição na arte” (HUTCHEON, 1989, p. 52). Ao perder o seu efeito de estranhamento, a forma do texto era parodiada, simbolizando que perdera sua função de desautomatizar a percepção do leitor e devendo ser suplantada por outra. Por isso, a paródia era um recurso associado às mudanças formais nos textos, permitindo a reflexão sobre a evolução da História da literatura.

Desde uma perspectiva estruturalista, Gerard Genette (1989) analisa diferentes tipos de relações transtextuais (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade), ou seja, as relações, manifestas ou secretas, entre os textos<sup>2</sup>. Define hipertextualidade como toda a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) e a considera como um aspecto da literariedade, pois uma obra, de alguma forma, sempre retoma obras anteriores. Todo texto é hipertextual, e a paródia é um gênero declaradamente hipertextual.

Após problematizar sobre a origem e conceituação de paródia, Genette (1989) propõe uma redefinição estrutural para o vocábulo: é um desvio mínimo do texto através de uma transformação mínima. Os exemplos que elucidam essa definição se referem a jogos de palavras com provérbios e títulos, que provocam um mínimo de alteração dos textos originais. No entanto, essa proposição sobre a paródia restringe-a a poucas situações e não valoriza a função e o sentido que o uso desse recurso proporciona, além do aspecto lúdico.

A partir de conceitos como polifonia e dialogismo, Mikhail Bakhtin (2002) identifica a paródia como o uso da fala de outro, buscando seus próprios objetivos e

---

<sup>2</sup> Para este estudo sobre o conceito de paródia, privilegia-se a análise da hipertextualidade, pois Genette associa a paródia a esse tipo de relação entre textos.

introduzindo uma nova orientação de significação de uma palavra. Dessa forma, é um discurso em que se mantém uma dupla orientação entre o texto e o seu objeto referencial e em que há um choque de vozes, porque, ao empregar-se a fala de outro, o autor propõe uma significação oposta à do texto original e inverte a sua finalidade. Segundo Bakhtin (2002), é possível parodiar o estilo do outro, seu modo característico de observar, pensar e falar típico, social ou individualmente.

Bakhtin (2002) também assinala que a paródia pode ser mais ou menos profunda, limitando-se a parodiar as formas da superfície verbal ou parodiando os princípios mais profundos da palavra do outro. É possível associar a primeira definição à de Genette de paródia como desvio mínimo de um texto através de uma transformação mínima.

Além disso, ao ressaltar a natureza social da fala, Bakhtin (2002) demonstra como o sentido das palavras depende do contexto em que são utilizadas:

O problema da orientação da fala para um enunciado do outro tem, também, um significado sociológico da mais alta ordem. A fala é, por sua natureza, social. A palavra não é um objeto tangível, mas um meio sempre móvel e alterável de comunicação social. (BAKHTIN, 2002, p. 508)

A apropriação da fala de outro, através da paródia, demonstra o dinamismo no sentido das palavras, situando o texto em dois contextos (no que a obra está escrita e no do texto referencial). Conforme Bakhtin (2002), a palavra não é um elemento neutro na língua nem está livre de intenções nem das vozes de seus usuários anteriores.

Hutcheon (1989) foca sua análise sobre a paródia na arte moderna como forma de sugerir uma nova concepção para esse termo que se relaciona principalmente à autorreferência e à autorreflexividade sobre a própria arte. Revela também que não há uma definição trans-histórica do conceito paródia, assumindo, em cada época, determinadas características. A autora também defende que, no século XX, a paródia é “uma forma de repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17), procurando-se com essa definição excluir a obrigatoriedade da presença da ridicularização e relacionar a paródia à ideia de apropriação textual e de transcontextualização de obras anteriores. A distância crítica mostra-se principalmente através da ironia, e seu âmbito intencional pode variar desde uma admiração respeitosa a uma ridicularização.

A diferença que Hutcheon procura estabelecer entre o seu estudo e os anteriores, como de Genette e Bakhtin, situa-se no carácter duplo da paródia, tanto da forma quanto do efeito pragmático. Concorde com a visão de que a paródia é uma relação estrutural entre dois textos; no entanto, agrega uma perspectiva pragmática ao considerar que há a necessidade de se reconhecer a associação intertextual e a intenção paródica. Isso depende da ação do leitor em decodificar o texto, perceber o uso da paródia e inferir uma intenção a sua presença:

A paródia é [...] um género sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. [...] Em certo sentido, pode dizer-se que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo. (HUTCHEON, 1989, p. 50)

Levando em conta essas abordagens, é possível afirmar que a paródia é uma forma de apropriação textual em que se procura propor um novo sentido às palavras e ao estilo a que faz referência e que necessita da figura do leitor em identificá-la. Com base nessa conceituação, apresenta-se, na sequência, com vista à análise da paródia, a caracterização do que estamos considerando como hipotexto, ou seja, a escrita da História da literatura.

### 1.3 A ESCRITA DA HISTÓRIA DA LITERATURA

No século XIX, contexto de formação e fortalecimento de Estados e de identidades nacionais, a História da literatura se instaura como uma área de estudo que delimita e fortalece a particularidade das nações. Roberto Acízelo de Souza (2003) demonstra que a relação entre a História da literatura e a ideologia nacionalista se deve principalmente ao pensamento romântico, pois este considera que cada nação possui peculiaridades físico-geográficas e culturais, e a literatura é um espaço em se refletem essas especificidades, “funcionando à maneira de um espelho em que o espírito nacional pode mirar-se e reconhecer-se” (SOUZA, 2003, p. 147). Outra influência do pensamento romântico se refere à importância da biografia e da figura do autor na construção da História da literatura.

A concepção positivista da História como uma causalidade de fatos observáveis de forma objetiva e neutra também repercute na História da literatura,

através da periodização de escolas literárias e da consideração de um processo de evolução linear e sequencial de obras.

Ao longo do século XX, observa-se um período de crise da História da literatura. Souza (2003) sugere como um dos fatores que gerou essa decadência o estruturalismo linguístico de Saussure, em que se distinguiu a sincronia e a diacronia, priorizando-se a primeira. Uma abordagem sincrônica na literatura passa a ser desenvolvida pelos Formalistas Russos e pelos Estruturalistas, que focam seu estudo na imanência do texto, afastando-se de fatores extrínsecos. Enfraquece-se a importância da figura do autor na análise da obra e concebe-se maior relevância à linguagem literária.

Hans Robert Jauss (1994) critica a objetividade, a periodização e catalogação da História da literatura, características desse estudo no século XIX e ressalta que o Formalismo Russo e a Teoria Marxista reconsideraram a evolução da História da literatura, no entanto não fortaleceram de forma eficiente a relação entre o conhecimento histórico e estético das obras. Por isso, a partir da Estética da Recepção, propõe uma nova forma de se escrever a História da literatura, considerando a importância do leitor em identificar um diálogo entre as obras literárias. Trata-se de uma visão mais dinâmica sobre a História da literatura, pois depende da recepção e compreensão de leitores em diferentes períodos:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

A partir dessa concepção, Jauss (1994, p. 25) afirma que a História da literatura “é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários pelo leitor [...], pelo escritor [...] e pelo crítico [...]”. Fortalece-se, portanto, a importância do sujeito leitor, escritor e crítico na interpretação de obras e no estabelecimento de uma relação entre o passado e o presente para construção de uma História da literatura. A mudança no horizonte de expectativas do leitor e em suas concepções estéticas influencia na escrita dessa história.

Souza (2003) aponta outras contestações a esse ramo de estudo que se iniciam na década de 60 e fortalecem-se na década de 1980. Uma delas é a de que há uma nova apreensão sobre a escrita da História, pois é vista como um ato

discursivo, e os fatos e acontecimentos são construções linguísticas, não existem por si mesmos.

David Perkins (1999) observa a História da literatura como uma narrativa, porque é possível descrever a transição de um herói ou uma entidade, através do tempo, e um narrador conta essa mudança. Na História narrativa da literatura, esse herói ou entidade não pode ser uma pessoa, mas um indivíduo social ou um assunto ideal e, além disso, que há uma linha de eventos selecionados para compor essa história, sendo essa escolha influenciada pelos desejos conscientes e inconscientes do escritor, ou seja, há um partidarismo em sua construção. Dessa forma, a História narrativa da literatura pode ser vista como uma representação incompleta e arbitrária do passado, mas não como incorreta.

Perkins (1999, p. 7), ao considerar a presença da subjetividade na construção da História da literatura, afirma que “na medida em que a história narrativa da literatura [...] é conformada pelo desejo, devemos suspeitar de sua plausibilidade como descrição do passado”. Assim, sugere-se que não somente a criação da História da literatura deva ser reinterpretada e reanalisada, mas também a leitura realizada pelo público, que deve considerar a parcialidade, a arbitrariedade inerente à História narrativa da literatura.

Conforme aponta Perkins (1999, p. 13), “a maior parte dos textos mencionados em uma história da literatura é de considerável mérito como literatura, o escritor tem a obrigação de sentir e expressar isso” através da presença da explanação (o que e por que aconteceu) e de comentários de crítica literária, que buscam persuadir o leitor de que a análise proposta pelo historiador está correta.

Perkins (1999) também descreve três fases de criação de uma história narrativa da literatura: primeiro, listam-se obras e eventos em ordem cronológica relevantes no tempo em que será estudada; segundo, escolhe-se um herói ou assunto evidente e o ponto inicial e final da história; e, na última fase, coloca-se a história em um enredo, selecionando os eventos que serão inseridos ou ocultados e construindo uma representação do passado.

Ainda em relação sobre a crise no estudo da História da literatura, Eduardo Coutinho (2003) cita o questionamento sobre os postulados tradicionais como a ideia de linearidade tradicional (progressão e evolucionismo), sendo substituída por uma visão de simultaneidade e de multiplicidade de Histórias da literatura. Essa mudança ocorre porque o trabalho do historiador não é mais visto como algo objetivo, mas sim

como um ato enunciativo, marcado pelo contexto em que ele se situa, pela comunidade a que pertence, pelo seu ponto de vista e pela sua intenção. Ademais, reflexiona-se sobre a ideia de cânone e de uma única história nacional, marcas de um pensamento hegemônico, e passa-se a considerar a existência de histórias não oficiais, “narradas por grupos minoritários até há pouco marginalizados” (COUTINHO, 2003, p. 18).

Sobre a História da Literatura latino-americana, Coutinho (2003) demonstra que houve uma influência de modelos europeus ao longo do período de colonização e após o processo de independência, em que há uma expansão da cultura francesa no continente. Também destaca que, atualmente, esse quadro vem se alterando, pois reconhecem-se a diversidade da América Latina e a necessidade de um enfoque plural à História da literatura no território.

Coutinho (2003, p. 16) afirma que a História da literatura não é vista como um “registro cumulativo de tudo o que se produziu, nem a simples compilação de temas ou formas, mas a reescritura constante de textos anteriores com o olhar do presente”. Observa-se como o desenvolvimento de um novo conceito de texto e da relação entre passado e presente são importantes para a reavaliação dos fenômenos literários. Tanto a abordagem sobre a História da literatura quanto sobre a paródia sofreram uma grande influência de uma nova percepção histórica na literatura, marcada principalmente pelo dialogismo e pela transtextualidade.

Embora se tenham mudado algumas concepções a respeito da História da literatura, principalmente no século XX, algumas permanecem, auxiliando na sua definição. Carlos Alexandre Baumgarten (2011) identifica um papel social desse estudo, porque recupera e organiza o acervo literário das comunidades nacionais e elabora um discurso que comprove a existência de uma unidade cultural. A escrita mais recente da História da literatura não vai priorizar a análise do nacional, mas ainda sim se mantém a ideia de organização do acervo literário e de elaboração de um discurso que represente uma unidade cultural. Além disso, tem-se “abandonado as antigas pretensões de natureza totalizadora, optando por recortes de ordem pontual” (BAUMGARTEN, 2011, p. 11).

Por isso, para este trabalho, delimita-se a História da literatura como um campo de estudo em que se recupera e se organiza o acervo literário e se elabora um discurso que conceda uma visão de unidade, sendo sua composição

caracterizada como uma narrativa (seleção e recorte de eventos, mediação de um narrador/historiador, influência de valores sociais, ideológicos, históricos).

Considerando o conceito de paródia como uma apropriação textual que procura gerar um novo sentido às palavras e ao estilo a que faz referência e que necessita da figura do leitor em identificá-la, propõe-se verificar sua presença nos elementos que compõem a narrativa (inclusive seus paratextos) *La Literatura Nazi en América*. No próximo capítulo, apresentam-se informações a respeito do escritor e da produção ficcional de Roberto Bolaño para que se possa validar a percepção de que há uma proposta paródica no romance escolhido como objeto de estudo.

## 2 ROBERTO BOLAÑO E SUA PRODUÇÃO FICCIONAL

O escritor Roberto Bolaño, cujo nome ainda não figura em manuais de literatura, vem ganhando maior reconhecimento e destaque na Literatura latino-americano pelos críticos e leitores. Por isso, neste capítulo, reuniram-se informações biográficas e estudos sobre sua produção ficcional.

### 2.1 BIOBIBLIOGRAFIA DE ROBERTO BOLAÑO<sup>3</sup>

Roberto Bolaño nasceu na cidade de Santiago de Chile em 1953, viveu até os 15 anos no seu país natal, morou no México de 1968 a 1977, ano em que se mudou para a Espanha, fixando residência em Blanes. Em 1992, soube que estava doente e, desde então, passou a produzir e publicar um maior número de obras. Falece em 2003, na Espanha.

O escritor produziu poemas, contos, romances e fundou, juntamente com outros escritores, o *Infra-realismo* no México, em 1975. Esse movimento surge como uma contestação à poesia da época, que tinha como principal representante Octavio Paz, criticando o intelectualismo, o poder editorial e a situação política do período. Iván Cruz Osorio (2012) afirma que a poesia mexicana, durante décadas, foi vista como tradicional, fechada em seu próprio cânone e formas, destacando como figuras importantes e influentes dessa poesia Octavio Paz (1914-1998), Efraín Huerta (1914-1982) e Jaime Sabines (1926-1999). Octavio Paz é considerado o grande nome da poesia mexicana no século XX, sendo, conforme aponta Bella Jozef (1989, p. 252), “um poeta lírico e expressivo, cujos temas constantes são a beleza, a poesia”.

Além da poesia de Octavio Paz, considerada por Bolaño uma poesia “como de torre de marfil, o torre de algo, por la que no sentíamos el menor interés” (BOLAÑO, 2000, p. 53), as obras de Pablo Neruda também serão contestadas pelo *Infra-realismo*, porque “era una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directo a la afasia, a la catatonía” (BOLAÑO, 2000, p. 53). Bolaño (2000) também afirma que, por não se sentirem representados pela poesia desses dois escritores, os jovens poetas *infra-realistas* procuraram uma terceira via, que não uma poesia distante da realidade ou marcada por um realismo socialista. Nicanor Parra, escritor chileno, surge como uma nova referência, porque cria uma poesia

---

<sup>3</sup> As informações biográficas foram reunidas a partir de textos de Xerxenesky (2012), Sánchez (2005) e de dados que o próprio escritor fornece em suas obras e em entrevistas.

social com humor. Conforme Jozef (1989), Parra produziu uma poesia original através de antipoemas, buscando uma nova linguagem poética. Além disso, sua obra reflete "o homem contemporâneo em suas contradições, com humor e sarcasmo, que a cada passo rompem o tom lírico" (JOZEF, 1989, p. 260).

No primeiro manifesto *infra-realista*, Bolaño ([1976]) demonstra que uma das propostas do movimento é subverter a realidade circular da poesia do momento. E reforça a relação entre a literatura e o contexto social e político em que está inserida ao manifestar a necessidade de criação de "puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealidad" (BOLAÑO, [1976]).

Em 1999, o escritor recebe o prêmio *Rómulo Gallegos* pela narrativa *Los detectives salvajes*. Bolaño (2000) afirma que alguns elementos dessa obra são baseados nessa sua vivência no México, sendo o movimento *Infra-realista* "lo que está detrás del real-visceralismo de *Los detectives salvajes*" (BOLAÑO, 2000, p. 55). Ainda sobre esse movimento, Bolaño informa que foi criado por ele e pelo poeta mexicano, Mario Santiago, no México, e que a personagem Arturo Belano, de *Los detectives salvajes*, seria seu *alter ego*, porque "hay cosas que le pasan a él que a mí me han ocurrido. Pero, en otros, no [...]. Por lo demás, tenemos muchísimas cosas en común" (BOLAÑO, 2000, p. 62)

No discurso de recebimento do prêmio, Bolaño (1999a) reflete sobre os jovens que, como ele, dedicaram a sua juventude a uma causa política que acreditavam ser generosa, mas que na realidade não era, que morreram na defesa de um ideal e foram esquecidos. Por isso, percebe-se no escritor, ao se referir a esse momento de sua vida, um tom de pessimismo e desilusão pelos anseios políticos revolucionários defendidos pela sua geração.

Em 1973, viaja do México ao Chile para acompanhar a ascensão de Salvador Allende ao poder. Com o golpe de Pinochet, fica preso por 8 dias e consegue sair da prisão, porque dois policiais, que haviam sido seus colegas na escola, o reconhecem. Esse episódio é ficcionalizado no conto "Detectives", publicado no livro *Llamadas Telefónicas* (1997). A narrativa se desenvolve principalmente através do diálogo de dois policiais que relembram a situação, e Bolaño aparece como a personagem Arturo Belano. No espelho da prisão, Belano observa sua imagem e diz não ser mais o mesmo, não se reconhece, demonstrando como esse acontecimento repercute na mudança de perspectiva sobre os ideais dos jovens que queriam mudar a realidade latino-americana.

Na Espanha, onde fixa residência em 1977, Bolaño se dedicará a diferentes trabalhos para sobreviver (vigia noturno, vendedor de bijuterias) e também começa a se dedicar à produção narrativa e a participar de concursos literários. Seu reconhecimento como escritor se desenvolve ao longo da década de 90 e continua após a sua morte. *La literatura nazi em América* (1996) é a sua primeira obra que recebe amplo reconhecimento. Posteriormente, publica os romances *Estrella Distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000) e a obra póstuma *2666* (2004) e os livros de contos *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001b) e *El gaucho insufrible* (2003)<sup>4</sup>.

A partir do ano de 2004, quando começam a ser publicadas as primeiras obras traduzidas em inglês, Bolaño também conquista os leitores nos Estados Unidos. Em 2007, é publicado *Los detectives salvajes*, que é eleito, pelo jornal *New York Times*, como um dos melhores livros do ano (100 NOTABLE..., 2007). Em 2008, a obra *2666* também figura em listas de melhores do ano do *New York Times* (THE 10 BEST..., 2008) e da revista *Time* (GROSSMAN, 2008).

Sobre a repercussão dos textos do escritor chileno nesse país, a crítica observa com certa desconfiança a criação de um “mito Bolaño” e da popularização de sua obra. Horacio Castellanos Para (2009) compara o reconhecimento de Bolaño ao do período do *boom* da literatura hispano-americana nos EUA, que teve como principal escritor Gabriel García Márquez, pois ambos fenômenos são influenciados pelo *marketing* editorial sobre a imagem da cultura e da literatura latino-americana. Sarah Pollack (2009) identifica que também houve uma construção da figura do escritor. Nas capas e contracapas dessas publicações, aparecem fotos de Bolaño jovem, com cabelo comprido, representando os jovens da contracultura nos anos 60 e 70. Enquanto que nas edições espanholas, aparece um Bolaño maduro, sério, com seus óculos redondos e um cigarro na mão. A construção dessa imagem nos EUA repercute na popularização de sua obra e na expectativa do leitor sobre a mesma.

O escritor viveu por um longo período no Chile, no México e na Espanha, por isso era muito comum a pergunta sobre se se considerava chileno, mexicano ou espanhol. No seu discurso de recebimento do prêmio Rômulo Gallegos, afirma “a mí

---

<sup>4</sup> Sequência de obras disponível em: <<http://www.lecturalia.com/autor/769/roberto-bolano>>. Acesso em 08.jun.2014. Esses livros foram publicados até o ano da morte de Bolaño (exceto *2666*). Posteriormente foram publicados outros, em que se reuniram os manuscritos deixados por ele.

lo mismo me da que digan que soy chileno [...], o que soy mexicano [...] e incluso lo mismo me da que me consideren español” (BOLAÑO, 1999a). Continua seu texto recordando a frase que diz que a pátria de um escritor é a sua língua. Em uma entrevista responde “Yo soy latinoamericano” (BOLAÑO, 2004a, p. 331). Essas respostas refletem como Bolaño não se vinculava e não se incluía em uma única identidade nacional.

Sobre a ideia de *chilenidade*, o escritor afirma que:

A mí me trae al fresco la definición de la chilenidad. Tampoco me interesa la definición - el fijar fronteras, cuando la naturaleza de las fronteras es naturalmente difusa - de la americanidad, ni de la españolidad, ni de la occidentalidad. Creo que ya tenemos más que suficiente con el misterio del ser humano y sus construcciones mentales, por no decir nada de sus construcciones reales, tangibles, que en ocasiones se asemejan a la locura pura, y en ocasiones, más raras, a algo que podría parecerse a la felicidad, a la resignación y al vacío. (BOLAÑO, [2001a])

Dessa forma, percebe-se como não há uma preocupação em delimitar a nacionalidade, mas sim em abordar questões relacionadas ao ser humano, às suas emoções, ao seu comportamento, à vida em sociedade. Esse questionamento sobre fronteira, associado às relações de poder, também repercute na maneira de Bolaño entender e criticar a História da literatura.

Embora o escritor não se enquadre em uma tradição nem em uma única identidade nacional e literária, há uma reflexão, em suas obras, em torno do ser latino-americano e da literatura do continente. Tanto em cenários latino-americanos quanto europeus, tem-se a presença dessa personagem. Dessa forma, sua produção ficcional contribui de maneira mais intensa e recorrente à criação e ao estudo da literatura desse território, revelando as incongruências do espaço e de seus habitantes. Mas não com uma preocupação de definir e de criar um projeto identitário, e sim de mostrar uma realidade desde uma nova perspectiva.

## 2.2 A NARRATIVA DE BOLAÑO

Conforme se apresentou anteriormente, Bolaño escreveu tanto poesia quanto prosa. Neste trabalho, foca-se na sua produção narrativa, por isso as características e os estudos sobre sua obra lírica não serão incorporados à análise desenvolvida.

Rafael Eduardo G. Giraldo (2007) observa a mistura de gêneros e o uso da crítica ficcional como uma tendência da narrativa latino-americana e, sobre os textos de Bolaño, afirma ser constante a presença de “um tom sério ou burlesco, às vezes sarcástico, às vezes demolidor, uma forma particular de crítica literária [...]”

(GIRALDO, 2007, p. 180). Como exemplos da hibridez entre crítica literária e ficção, cita o conto “Carnet de Baile” e os romances *La Literatura Nazi en América* e *Los Detectives Salvajes*. Giraldo (2007) também sugere que esse movimento de autorreferencialidade demonstra uma nova perspectiva das ciências sociais, em que a realidade só pode ser conhecida através da subjetividade. Nesse aspecto, a escrita da Crítica e da História da literatura perde a noção de objetividade e passa a ser vista como uma narração.

A presença de personagens escritores e críticos literários nos textos ficcionais de Bolaño favorece o diálogo sobre a literatura. Outro aspecto característico de sua obra é o fato de Bolaño colocar-se como personagem de suas histórias (Roberto Bolaño ou o *alter ego* Arturo Belano), permitindo que seja possível conhecer e reconhecer sua vida, suas inquietudes, sua insatisfação e ressentimento com a sociedade e com a literatura.

Bolaño (2000) ressalta que Belano é um *alter ego*, pois ambos passam por situações comuns, enquanto que, em outros casos, Belano representa o que “uno querría ser, pero también es de lo que uno se ha salvado de ser. Yo me salvé de ser Arturo Belano, y hubiera querido ser en algún otro momento Arturo Belano” (BOLAÑO, 2000, p. 62). Essa afirmação sugere que não há uma sobreposição perfeita entre os dois, e sim uma influência da vida do escritor na ficção. Além disso, embora sua narrativa possua marcas biográficas, é importante destacar que seus textos são ficcionais, que possuem um trabalho criativo em relação à perspectiva narrativa, aos personagens e à estrutura do texto.

A reflexão sobre a literatura e a autorrepresentação do escritor no espaço ficcional aproxima sua obra à dos espanhóis Enrique Vila-Matas e Javier Cercas. Bolaño e Vila-Matas se conheceram e dedicaram textos um ao outro. Ambos colocam-se como personagens, apresentam cenários e situações próximas de seu cotidiano e transmitem sua concepção artística e literária. Vila-Matas, em relação a Bolaño, afirma:

[...] me siento muy cercano a toda la obra del escritor chileno. Es posible incluso que sea el escritor que más se parece a mí, o viceversa: soy el escritor que más se parece a Bolaño. La causa tal vez resida en la a veces casi aplastante coincidencia en cuanto a gustos y rechazos literarios. (VILA-MATAS, 1999, p. 74)

Em *Soldados de Salamina*, romance de Javier Cercas publicado em 2001, observa-se a autorrepresentação com a presença das personagens Javier Cercas e

Roberto Bolaño. No primeiro capítulo, Cercas narra como e por que desenvolve uma investigação sobre um acontecimento ocorrido na Guerra Civil Espanhola. No segundo capítulo, narra a sua versão sobre história criada a partir dos dados coletados. No terceiro capítulo, narra o período posterior, em que seu texto sobre o acontecimento ainda estava em processo de redação. Cercas, que também é jornalista, vai a Blanes para entrevistar Roberto Bolaño, que já vinha ganhando um maior reconhecimento da crítica. Bolaño ajuda na investigação sobre o caso fornecendo o nome de pessoas que poderiam oferecer novas fontes de pesquisa. Assim, esse romance é outro exemplo da preocupação com o processo de escrita presentes nas obras de Vila-Matas, Javier Cercas e Roberto Bolaño, mesclando-se dados biográficos ao texto ficcional.

A relação da ideologia e valores morais com a estética e da literatura com poder também é outra característica da narrativa de Bolaño, reforçando a associação que o escritor estabelece entre a literatura e momento histórico e social em que é produzida ou ambientada. O contexto das obras *Nocturno de Chile, 2666* e *Estrella Distante*, por exemplo, remete ao período de ditaduras militares na América Latina; porém, Bolaño apresenta uma nova perspectiva em que muitos escritores se aliaram ao poder e silenciaram sobre as ações da ditadura.

Em *Nocturno de Chile* (2004b), o narrador-personagem relembra uma situação durante o governo de Pinochet. Um homem que está na casa de uma escritora, conversando com os intelectuais e escritores da época, apoiadores do regime, encontra no porão da casa um local de interrogatórios e de tortura. Ele volta para a sala e fica em silêncio<sup>5</sup>. Conforme Edmundo Paz Soldán (2008), esse romance revela a cumplicidade da literatura e da cultura letrada com as ditaduras latino-americanas e revela as relações entre o poder e as letras.

Bolaño contextualiza algumas histórias durante a ditadura militar e insere outros fatos marcados pela violência na América Latina, como o Massacre de Tlatelolco (em setembro de 1968 em uma universidade no México) e o assassinato de mulheres na Cidade de Juárez, no México. Soldán (2008) afirma que, ao abordar

---

<sup>5</sup> No artigo “El pasillo sin salida aparente” (BOLAÑO, 2004a), o escritor relata seu retorno ao Chile em 1998. No fim do texto, escreve: “Y ya para terminar, una historia verídica. Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo [...] lo sabe” (BOLAÑO, 2004, p. 77a). E começa a descrever de forma muito semelhante aos fatos apresentados em *Nocturno de Chile*.

crimes do período ditatorial e pós-ditatorial, as obras do escritor chileno revelam-se como uma metáfora do horror e do mal no século XX.

Bolaño (2000) afirma ter uma desconfiança na memória coletiva por ser fraca e débil e porque todos os países esquecem coisas de seu passado. Por isso, pode-se entender que o caráter político de suas obras revela uma tentativa de reconstrução de uma história mais obscura da América Latina para que não se esqueça desse momento, da violência e das mortes ocorridas no século XX.

Em algumas obras e artigos, o escritor aborda temas do cenário literário, político e cultural de uma forma irônica, satírica e paródica. Sobre esse modo de criar seus textos, Bolaño (2000) revela não ser muito elegante, não ser piedoso, ser bastante cruel e dar-se bem com a sátira cruel. Às vezes, citam-se nomes de pessoas reais que tem algum pensamento ou concepção criticados ou apresentam-se iniciais de nomes (B., A.), sugerindo um tom mais irônico a seus textos. No conto “Una aventura literaria”, por exemplo, revela-se um pouco desse jogo satírico de Bolaño: a personagem B. “escreve um livro no qual debocha, sob máscaras diversas, de certos escritores” (BOLAÑO, 2012, p. 54). A forma que B. encontra para debochar é criar personagens que se inspirem em escritores, como a personagem Álvaro Medina Mena que é inspirada em A., um escritor conhecido e respeitado.

A estrutura dos romances de Bolaño também é um aspecto que representa a preocupação com o fazer literário: a) Em *Nocturno de Chile* (2004b), um padre e crítico literário relembra sua vida em um período agonizante antes de sua morte. Essa obra se compõe de um longo parágrafo que ocupa todas as páginas do livro e um parágrafo final com uma frase somente; b) Em *La pista de hielo* (2007), em que se narra a tentativa de se solucionar um assassinato, há uma intercalação entre os capítulos narrados por três personagens suspeitos, oferecendo diferentes pistas sobre o crime; c) Em *La literatura nazi en América* (1999b) e *Los Detectives Salvajes* (2009), observa-se a presença de capítulos, aparentemente independentes, que terminam por gerar no leitor um questionamento da consideração da narrativa como um romance, ou como um conjunto de pequenas histórias.

Bolaño (2000) comenta, sobre *Los Detectives Salvajes*, que não é um conjunto de histórias, e sim um romance com uma estrutura difícilíssima e uma unidade tremenda. Além disso, afirma que:

[...] en el momento en que tú pones un punto y aparte en una novela, de una u otra manera te enfrentas a una nueva historia. Es como el flujo y el reflujo del mar. Cada vez que hay un punto y aparte la historia tiene que

coger un nuevo aliento. Tienen que aparecer nuevos personajes u otra nueva situación. (BOLAÑO, 2000, p.60)

O escritor também argumenta que há enlaces que possam levar a história para outras direções, mas sempre há um caminho de volta. A mesma consideração sobre *Los detectives Salvajes* pode ser aplicada a *La literatura nazi en América*, porque é um texto que, como se verá no próximo capítulo deste trabalho, possui peculiaridades em sua estrutura.

A presença das mesmas personagens em mais de uma obra também se revela como outra característica da narrativa do escritor chileno. Conforme Bolaño (2000), *Amuleto* surge de um fragmento de *Los Detectives Salvajes*, em que aparece pela primeira vez Auxilio Laucoture. Em *Estrella distante*, retoma-se a biografia de Ramírez Hoffman apresentada em *La literatura nazi en América*. O alter ego Arturo Belano também está incluído em diferentes romances e contos, como, por exemplo, em *Los Detectives Salvajes* e “Carnet de Baile”. Essa relação entre personagens e histórias narradas fortalece um encadeamento entre os textos de Bolaño e favorece a construção de um universo próprio, aprofundando as personagens e os temas que aborda.

As publicações póstumas do escritor exemplificam o que Juan Antonio M. Ródenas (2011, p. 07) define como “el conjunto de una obra en un continuo proceso de gestación”. *Los sinsabores del verdadero policía*, publicado em 2011, por exemplo, é um projeto que Bolaño vinha desenvolvendo desde a década de 80, ocorrendo o mesmo com o romance *2666* e outras obras compostas por escritos inacabados de Bolaño, como *El secreto del mal* e *La universidad desconocida*, publicadas em 2007. O grande número de livros publicados entre 1996 e 2003 e de manuscritos inéditos cria uma imagem de Bolaño como a de um escritor “condenado a una escritura a contrarreloj e ilimitada” (RÓDENAS, 2011, p. 08).

### 2.3 BOLAÑO E A HISTÓRIA DA LITERATURA

As afirmações de Bolaño em ensaios e em entrevistas revelam muitos questionamentos sobre a construção da História da literatura, opinando, por exemplo, que “toda literatura nacional es, por naturaleza, una literatura imaginaria, y eso en el mejor de los casos; generalmente suele ser una literatura artificial” (BOLAÑO, [2001a]).

Ainda em relação à História da literatura, Bolaño (2004a) observa sobre a literatura chilena que:

Esto es lo que aprendí de la literatura chilena. Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches que siempre serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. (BOLAÑO, 2004a, p. 66)

Bolaño relaciona a História da literatura a uma artificialidade, a uma convenção marcada pelo poder de influências, um escritor que não se enquadre nos modelos tradicionais não fará parte dessa história. Além disso, o escritor também opina sobre os cânones que a compõem, como, por exemplo, no ensaio “Los mitos de Cthulhu” (2003) e no conto “Carnet de Baile” publicado no livro *Putas asesinas* (2001b). Ao mesmo tempo em que contesta os que fazem parte dessa história, também cita nomes da literatura hispano-americana esquecidos ou ignorados, demonstrando a tentativa de se construir outra História da literatura do continente.

No conto “Carnet de Baile”, abordam-se duas visões diferentes sobre a obra de Pablo Neruda. Ao longo do conto, um narrador em primeira pessoa apresenta elementos importantes de sua vida como sua ida para o México, sua amizade com os poetas mexicanos, sua iniciação na literatura, o conhecimento da obra de Nicanor Parra, sua volta para o Chile e sua prisão, conformando uma espécie de biografia, cujos dados coincidem com os da trajetória do escritor real, isto é, Roberto Bolaño. Ao longo da narrativa, percebe-se como a personagem vai amadurecendo seus gostos e influências literárias, distanciando-se da obra de Neruda e aproximando-se da obra de Nicanor Parra e de poetas hispano-americanos, como Rodrigo Lira, Mário Santiago, Reinaldo Arenas, que, assim como Bolaño, desenvolveram uma nova proposta de poesia e a aproximaram do contexto histórico e social do período. Ao final do conto, em um tom de pessimismo, manifesta a continuidade de Neruda em uma “literatura imaginaria llamada *literatura chilena*” (BOLAÑO, 2001b, p. 216).

Ao refletir sobre o século XXI, Bolaño (2004a) sugere entrar no novo milênio de forma mais civilizada. Para isso, tanto a Esquerda quanto a Direita deveriam pedir desculpas pelas ações e crimes que cometeram, assim como deveria ser feita “una estatua a Nicanor Parra en la Plaza de Italia, una a Nicanor y otra a Neruda, pero de espaldas” (BOLAÑO, 2004a, p. 85).

Ainda em relação ao cânone na literatura chilena, Bolaño (2004a) resgata um poema de Nicanor Parra para contestar a recorrente presença de 4 ou 5 poetas

chilenos na História da literatura do país (Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha e Nicanor Parra). No poema, Parra afirma que “Los cuatro grandes poetas de Chile / son tres: / Alonso de Ercilla y Rubén Darío”<sup>6</sup> (BOLAÑO, 2004a, p. 44). Ao comentar os versos de Parra, Bolaño (2004a) destaca como ensinamento que os dois dos melhores poetas chilenos não são chilenos. Alonso de Ercilla e Rubén Darío escreveram sobre a realidade do país, deixaram registros da cultura e da história chilena, influenciaram na escrita e na técnica da poesia; por isso, embora não sejam chilenos, fazem parte dessa História da literatura.

A visão crítica de Bolaño sobre a História da literatura também se relaciona à figura de escritores. No ensaio “Los mitos de Cthulhu” (BOLAÑO, 2003), ele analisa o panorama atual da literatura em língua espanhola, afirmando que ela é, principalmente na América Latina, êxito social, isto é, muitas edições e exemplares, traduções em muitos idiomas, casa em Nova York ou Los Angeles, jantares com magnatas, antecipações milionárias. Além disso, busca-se a respeitabilidade desesperadamente através de sua aparição pública.

Conforme exposto, Roberto Bolaño não hesita em criticar outros escritores, em opinar sobre a literatura e elementos que a rodeiam, como o poder e o reconhecimento. Embora se possa não concordar com todas as suas afirmações, sua figura polêmica assume uma importância na Literatura latino-americana por questionar, por tentar mostrar uma realidade desde uma nova perspectiva.

---

<sup>6</sup> Esses versos de Parra são uma versão dos versos escritos por Vicente Huidobro: “Los cuatro puntos cardinales / Son tres / El sur y el norte” (BOLAÑO, 2004a, p. 45).

Alonso de Ercilla (1533-1594) foi um espanhol que escreveu o poema épico *La Araucana*, publicado em 3 partes na segunda metade do século XVI e que representa a resistência do povo araucano ao domínio espanhol. José Miguel Oviedo (1995) observa que a obra *La Araucana* inaugurou a épica culta americana e influenciou obras não somente no século XVII e XVIII, mas também poetas contemporâneos como Gabriela Mistral e Pablo Neruda. Afirma que este autor, na obra *Canto General*, “celebró a Ercilla por su profunda afirmación humana y social de la realidad chilena” (OVIEDO, 1995, p. 168).

Rubén Darío (1867-1916) foi um escritor nicaraguense que viveu no Chile por um ano e meio, escrevendo *Canto épico a las glorias de Chile*. Na dedicatória ao senhor Dom José Manuel Balmaceda, Darío afirma ser “un canto a las glorias heroicas de Chile, mi segunda patria” (DARÍO, [1930?], p. 15). Mas sua maior contribuição à literatura chilena, e à literatura em língua espanhola em geral, se refere às inovações que proporcionou à literatura através do Modernismo. Conforme Arturo Romaneda (2001), esse movimento propõe uma renovação estética e aborda não a realidade circundante, e sim mundos imaginários através da presença de princesas, cisnes, lagos, elementos mitológicos, demonstrando uma evasão do tempo e do espaço. Romaneda (2001) também destaca a importância do Modernismo nas inovações métricas, na reflexão sobre a linguagem, na busca pelo ritmo e musicalidade.

Considerando o que foi apresentado nos dois primeiros capítulos sobre conceitos teóricos (narrativa, paródia, História da literatura) e sobre a vida e obra do escritor Roberto Bolaño, o próximo capítulo volta-se para a análise da obra *La literatura nazi en América*, buscando mostrar a presença da paródia e o sentido que esse recurso sugere no texto.

### 3 A PARÓDIA EM LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

A paródia, como se definiu no primeiro capítulo, representa uma apropriação textual que procura gerar um novo sentido às palavras e ao estilo a que faz referência, necessitando do leitor para identificá-la e sugerir-lhe um significado. Buscando responder ao objetivo proposto, desenvolve-se, agora, a análise da obra. Para isso, parte-se de sua estrutura e de seus personagens, ilustrando-se através de alguns trechos e descrições a perspectiva paródica em relação à História da literatura.

#### 3.1 LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA: NARRATIVA

Uma breve definição e descrição de *La Literatura Nazi en América* tornam-se difíceis, visto a sua estrutura e a sua organização, estando em consonância com outras obras, como, por exemplo, *Bartleby y compañía* (2004), de Enrique Vila-Matas, no qual apresenta-se uma compilação de escritores que publicaram obras literárias e que abandonaram essa atividade de escrita. Bolaño (2004a), ao fazer um comentário crítico sobre esse romance, reflete sobre sua composição:

[...] ¿estamos ante una novela, ante una colección de medallones literarios o antiliterarios, ante un libro misceláneo que escapa a las categorías preestablecidas, ante un diario de vida del autor, ante un entrelazamiento de crónicas periodísticas? (BOLAÑO, 2004a, p. 287)

E, como resposta a sua pergunta, Bolaño afirma que:

Estamos ante otra cosa, que puede ser una mezcla de todas las anteriores, y que tal vez estamos ante una novela del siglo XXI, es decir una novela híbrida, que recoge lo mejor del cuento y del periodismo y la crónica y el diario de vida. (BOLAÑO, 2004a, p. 287)

Os mesmos questionamentos e reflexões que Bolaño propõe à obra do escritor espanhol podem ser feitos sobre *La literatura Nazi en América*, porque também representa figuras literárias, sendo possível analisá-las pelo seu caráter antiliterário, e constitui-se como um romance híbrido, em que se mescla crítica e história literárias à ficção. Um leitor que não possua um conhecimento prévio sobre a obra ao ver o título, o índice, a lista de referências pode entendê-la não como uma produção ficcional, mas sim como um trabalho investigativo que associa a literatura à sociedade e à história da América.

Bolaño (2000), em entrevista a Miravet, insere seu romance em uma genealogia de textos que seguem uma proposta de apresentar a vida de

personagens ficcionais, citando como referência *La sinagoga de los iconoclastas* de Juan Rodolfo Wilcock, *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes e *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob.

*La Literatura Nazi en América* se organiza em 14 capítulos<sup>7</sup>. Cada um dos doze primeiros capítulos apresenta um título e está subdividido pelos nomes de escritores ficcionais. Abaixo do nome de cada escritor, indicam-se o local e o ano de nascimento e o local e o ano de morte. Um narrador em terceira pessoa relata, sobre cada escritor, informações a respeito de sua vida pessoal e de sua produção literária. São capítulos independentes, e o leitor procura, no índice, o tema ou os autores que lhe interessam consultar<sup>8</sup>. Nesses pequenos textos, observa-se uma linguagem objetiva, informativa e, ao mesmo tempo, crítica, já que se desenvolve um trabalho de crítica literária, apresentando-se o enredo e apreciando-se brevemente a obra. Como exemplo que ilustra esses textos, cita-se um comentário em que se analisa a obra *Las Amazonas* da escritora Daniela de Montecristo:

Su obra literaria [...] se compone de un solo libro de título un tanto épico: *Las Amazonas*, editado por Pluma Argentina y con prólogo de la viuda de Mendiluce que no se queda corta a la hora de prodigar elogios. [...] El libro aborda de manera torrencial y anárquica todos los géneros literarios: la novela amorosa y la novela de espías, las memorias, el teatro [...]. Su argumento gira en torno a la vida de la autora y de sus abuelas y bisabuelas, remontándose en ocasiones a los días inmediatamente posteriores a la fundación de Asunción y Buenos Aires. Algunas páginas son originales, sobre todo cuando describe un Cuarto Reich femenino con sede en Buenos Aires y campos de entrenamiento en Patagonia [...] (BOLAÑO, 1999b, p. 86-87).

No décimo terceiro capítulo, *Ramírez Hoffman, el infame*, a narrativa adquire outras características, pois há um narrador em primeira pessoa, Bolaño, que apresenta a figura do último escritor descrito no romance, Carlos Ramírez Hoffman. Também contrapõe-se à linguagem e à perspectiva narrativa dos capítulos anteriores, porque, com a presença de um narrador personagem, desperta-se um olhar mais subjetivo à história. Além disso, expressões como “Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. [...] Tal vez todo sucedió de otra manera” (BOLAÑO, 1999b, p.186) revelam uma história não construída em fatos, e sim em suposições e em possibilidades.

<sup>7</sup> Não há uma numeração expressa de capítulos no romance, mas sim uma separação através de uma página em branco. Adotou-se uma numeração neste trabalho como forma de facilitar a descrição da estrutura da obra.

<sup>8</sup> No Anexo A deste trabalho, exemplifica-se a apresentação inicial de um capítulo e, no Anexo B, reproduz-se o índice do romance.

Em relação aos elementos que constituem a narrativa, observa-se, no plano da história, não uma ação concentrada e singular, mas sim um desenvolvimento paralelo de ações representadas pelas biobibliografias dos escritores ficcionais. A organização e a harmonia entre essas partes influenciam na verossimilhança do texto e propõem uma reflexão sobre a sistematização de obras e de escritores.

Além disso, a estrutura desse enredo representa o que Bolaño (2000) comenta sobre a organização de *Los Detectives Salvajes*: uma estrutura difícil e uma unidade tremenda nesse conjunto de histórias. A unidade, como se sugere no título, seriam os escritores da literatura nazista na América nos séculos XX e XXI e de diferentes nacionalidades (argentinos, uruguaios, mexicanos, chilenos, brasileiros, norte-americanos, etc.).

Reis e Lopes (2011) observam que o espaço das narrativas abrange aspectos geográficos, sociais e psicológicos, demonstrando haver uma representação ideológica desse elemento, devido à influência de fatores de natureza social, econômica e histórica. Em *La Literatura Nazi en América*, o espaço físico é a América e os países que a constituem, e os aspectos social e psicológico desse espaço são, por exemplo, o contexto da Segunda Guerra Mundial e das ditaduras militares na América Latina, visto que esses períodos históricos repercutem no pensamento político e ideológico de extrema direita das personagens e representam a violência que envolve o espaço em que se passa a história.

O tempo da história abrange desde o nascimento do escritor mais velho, em 1880, até a morte do último escritor, em 2029. No plano do discurso, não se obedece a uma sequência cronológica e linear, e a ordem de apresentação se faz em torno dos temas de cada capítulo. A presença de personagens e de obras publicadas no século XXI sugere um tom de pessimismo e de continuidade da realidade tensa e violenta descrita no século XX.

Ainda no plano da história, ressalta-se o grande número de personagens, sendo, em sua maioria, escritores ficcionais que compõem a literatura nazista na América. Devido à ausência de diálogos nesses textos breves, essas personagens são conhecidas e descritas através do narrador, configurando o predomínio do discurso indireto no romance. A respeito dessa reprodução do discurso das personagens, Reis e Lopes (2011) afirmam que “o narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação” (REIS; LOPES, 2001, p. 320), visto que

seleciona, resume e interpreta a fala e o pensamento das personagens, construindo um relato informativo e mediatizado.

Além disso, é possível caracterizá-las como personagens secundárias, visto que têm uma participação menor no enredo. Já Ramírez Hoffman pode ser identificado como um anti-herói no romance, pois é a personagem que mais se destaca e tem uma maior presença na história, representando o grupo de escritores reunidos no romance e assumindo um papel de protagonista nessa História da literatura. Quanto à sua caracterização, são personagens redondas por serem apresentadas características psicológicas, ideológicas e morais.

A criação de biobibliografias de 30 escritores ficcionais revela uma preocupação em se construir uma compilação de textos e autores verossímil e complexa no continente americano. Também se deve destacar a presença da personagem Bolaño, que apresenta marcas biográficas similares às do escritor Roberto Bolaño, como a prisão no Chile, a sua residência em Barcelona, a profissão de poeta. Bolaño e Abel Romero, policial do período de Salvador Allende, são personagens que testemunham a associação entre a literatura e o período de ditaduras e demonstram uma postura política e moral oposta à dos escritores ficcionais apresentados.

Em relação a esses autores reunidos no romance, se observa uma perspectiva paródica, pois eles não são escritores com produções reconhecidas pela sua importância estética. Conforme afirma Eugenio Santangelo (2004), são escritores, em sua maioria, grotescos ou homens de “cultura” que de alguma forma relacionam a literatura a uma ideologia de extrema direita e ao exercício da violência.

Edelmira Thompson de Mendiluce é a primeira escritora descrita e a que inicia a trajetória da literatura nazista na América. Nasce na Argentina, no final do século XIX (1893) e morre aos 99 anos. Um grande momento em sua vida é quando viaja para Europa e conhece Adolf Hitler. Além disso, é a criadora de editoriais e incentivadora de novos escritores em Buenos Aires. Em 1921, publica seu primeiro livro de prosa, uma autobiografia idílica, que “pasa sin pena ni gloria por los escaparates de las librerías de Buenos Aires” (BOLAÑO, 1999b, p. 14). Seu próximo livro reúne poemas, e ela é novamente criticada negativamente, sendo chamada de brega e cafona. Influenciada pelo ensaio “Filosofia do mobiliário” de Edgar Allan Poe, publica *La habitación de Poe*, em que narra detalhadamente, em seis partes, a

reconstrução, em sua casa de campo, do quarto que Poe cria em seu ensaio. Novamente sua obra é criticada e incompreendida. Edelmira Thompson ganha um destaque e reconhecimento nessa História da literatura pelo fracasso de suas obras e por ser influente no meio literário, incentivando a criação de revistas e a publicação de trabalhos de novos escritores. Diante dessa descrição, pode-se sugerir que esses novos escritores mantêm a tradição literária de Edelmira.

Entre tantos escritores apresentados no romance, um é muito representativo para se relacionar com a visão de Bolaño sobre a literatura e a História da literatura: Max Mirebalais trabalha em um jornal na cidade de Porto Príncipe e, ao frequentar saraus e festas, decide que gostaria de ascender a esse mundo de riqueza e de poder. Para ele, há duas possibilidades: através da violência aberta ou da literatura, “que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad [...]” (BOLAÑO, 1999b, p. 125). Conforme o narrador, Max opta pela literatura, mas não se dedica a estudar nem a aprender sobre como escrever, encontrando como alternativa plagiar e imitar trabalhos de outros escritores<sup>9</sup>. Por multiplicar a fonte de poetas plagiados, decide criar heterônimos (Max Kasimir, Max Von Hauptmann, Max Le Gueule). Ninguém percebe a sua “arte de desmenuzar un poema ajeno hasta hacerlo propio” (BOLAÑO, 1999b, p. 126), pelo contrário, começa a adquirir reconhecimento e poder. Quando sua poesia deixa de atrair os leitores e a crítica, cria seu último heterônimo, Jacques Artibonito, cantor e compositor. Estava trabalhando na obra póstuma de seus heterônimos quando falece em Les Cayes, no Haiti.

Uma compilação de escritores em que se inclui um autor que plagia obras e que cria uma obra póstuma de seus heterônimos assinala para um discurso paródico. Destaca-se ainda que um tom de crítica e de humor perpassa sua história pela forma como ascende socialmente, como encara a literatura e como consegue alcançar seu objetivo. Outro dado significativo é o não reconhecimento do plágio por parte dos leitores e da crítica literária, o que também sugere uma reflexão sobre o quanto realmente se lê e se conhece sobre a literatura nacional.

No décimo terceiro capítulo, em que se apresenta o último escritor, Carlos Ramírez Hoffman, o narrador e personagem desse capítulo, Bolaño, afirma que conhece Ramírez Hoffman quando estava preso no Chile. Hoffman é um oficial da

---

<sup>9</sup> Os escritores plagiados são reais, são poetas de língua francesa: Aimé Césaire, René Depestre, Anthony Phelps.

Força Aérea Chilena que circulava de avião escrevendo poemas no céu. Como exemplo de um dos poemas que escreveu, cita-se: “La muerte es amistad / La muerte es Chile / La muerte es responsabilidad / La muerte es amor / La muerte es crecimiento / La muerte es comunión / La muerte es limpieza” (BOLAÑO, 1999b, p. 185). Sua obra é vista como a arte do futuro, uma arte de vanguarda pelos seus contemporâneos.

Hoffman também fotografa e organiza uma exposição de fotos no apartamento de um amigo, da qual, conforme o narrador, os convidados entravam e saíam rapidamente, muitos passando mal, espantados com as fotos. Na obra *La Literatura Nazi en América*, não se informa o conteúdo das fotos, mas em *Estrella distante*, romance em que se resgata a figura desse escritor, comenta-se que eram fotos relacionadas ao envolvimento de Hoffman no exército e nas ações de tortura e de perseguição.

Após esse evento, segundo o narrador, o paradeiro de Ramírez Hoffman é desconhecido. A Justiça tenta procurá-lo para que testemunhe sobre torturas, desaparecimentos, assassinatos cometidos, mas, sem sua captura, os crimes são esquecidos. Além disso, o narrador Bolaño afirma que “muchos son los problemas de la República como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo. Chile lo olvida.” (BOLAÑO, 1999b, p. 192). A figura desse escritor é emblemática e obscura e, conforme sugere o narrador, “su paso por la literatura deja un reguero de sangre y varias preguntas realizadas por un mudo” (BOLAÑO, 1999b, p. 190-191).

Anos depois, Abel Romero, policial da época de Salvador Allende, vai à Espanha procurá-lo e pede a ajuda de Bolaño, que mora em Barcelona, para reconhecer se um homem que vive em Lloret é ou não Ramírez Hoffman. Bolaño o reconhece, mas Romero não faz nada contra o poeta e piloto de avião. Ao se despedirem, o narrador personagem Bolaño afirma que “asunto más feo”, e Romero responde “Claro, ha sido un asunto de chilenos” (BOLAÑO, 1999b, p. 199).

Com essa personagem, pode-se verificar a mescla entre literatura e violência, exacerbando o tom de absurdo na vida e obra dos escritores dessa História da literatura. Também se sugere uma crítica pela falta de justiça e de punição dos crimes e pelo esquecimento da memória coletiva sobre essas ações.

Através da criação de escritores ficcionais, observa-se como Bolaño personifica a violência, mostra pessoas comuns, escritores, intelectuais que

defenderam ideias e pensamentos que culminaram com as ditaduras. A invenção de biografias e respectiva bibliografia permite que se identifique uma forma de representar esses sujeitos, de impedir que a culpa recaia sobre sistemas, organizações, instituições, e não sobre pessoas.

No plano do discurso, a figura do narrador assume maior importância por ser a partir de seu ponto de vista que se narra a história. A mudança na perspectiva narrativa entre os doze primeiros e o décimo terceiro capítulos, da focalização onisciente de um narrador heterodiegético para a focalização interna de um narrador homodiegético (testemunha), gera no leitor uma nova forma de entender o romance, pois rompe com seu horizonte de expectativa e revela uma maior complexidade do texto. Substitui-se, nesta última parte da obra, a objetividade pelo ponto de vista subjetivo.

O último capítulo, intitulado *Epílogo para monstruos*, compila personagens, figuras importantes da literatura nazista, assim como editoriais, revistas e livros publicados pelos escritores apresentados no romance e por outros que têm seu nome citado no epílogo somente. Reis e Lopes (2011) definem epílogo como um “capítulo ou comentário, normalmente breve, aludindo, no final da narrativa, ao destino das personagens mais destacadas da acção, depois de ocorrido o desenlace” (REIS; LOPES, 2011, p. 126). No romance, através do epílogo, cria-se uma fonte de referências que proporciona um tom mais verossímil a essa narrativa e que sistematiza escritores da literatura nazista, concedendo à obra um tom sério, acadêmico e investigativo. Porém, o complemento *para monstruos* assinala que essas referências vêm permeadas de crítica, porque o epílogo é direcionado aos “monstros”, às pessoas que compartilhem o pensamento ideológico apresentado no romance.

O índice também representa uma preocupação em se organizar e estruturar essa apresentação através da indicação de temas e de escritores estudados. No entanto, a nomeação dos capítulos demonstra outro conteúdo e outro objetivo dessa obra. *Los Mendiluce* compila três integrantes da família de grande poder e influência literária e não muito reconhecidos pela qualidade de seus textos. *Precursores y antiilustrados*, por exemplo, inclui o escritor Silvio Salvático, que defendia a restauração da Inquisição, o extermínio dos índios, a criação da maior Força Aérea da América do Sul e também inclui o brasileiro Luis Fontaine da Souza, que produziu

diferentes obras que refutavam os pensadores franceses (Refutação de Voltaire, Refutação de Diderot, Refutação de Montesquieu).

*La hermandad aria e Magos, mercenarios, miserables* são outros títulos de capítulos que também despertam um estranhamento no leitor a respeito da seleção do conteúdo e do tema abordados. Assim, observa-se que o índice está inserido na estrutura narrativa como um elemento ficcional, da mesma forma que as personagens, o tempo e o espaço da narrativa.

A epígrafe do romance é o texto “Heraclitana” de Augusto Monterroso<sup>10</sup>:

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 quién) veces en el mismo río. (BOLAÑO, 1999b, p. 9)

Seguindo o estudo de Genette sobre hipertextualidade, percebe-se *Heraclitana* como um hipertexto que faz referência ao hipotexto “Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo” (SOUZA, 1978, p. 88) do filósofo pré-socrático Heráclito. Configura-se no texto de Monterroso, uma transformação do texto anterior por meio de um jogo de ideias e de palavras. Essa nova perspectiva desautomatiza uma afirmação consolidada através do humor, porque desafia o conhecimento filosófico, mostrando-se que é possível banhar-se duas vezes no mesmo rio.

Conforme Reis e Lopes (2011), a epígrafe é “um texto, normalmente de curta extensão, inscrito antes de se iniciar a narrativa propriamente dita, umas das suas partes ou um dos seus capítulos” (REIS; LOPES, 2011, p. 124), cujas funções os autores apontam a temática, ideológica e reverencial. Além disso, a epígrafe “esboça pistas de leitura particularmente importantes nos planos semântico e pragmático” (REIS; LOPES, 2011, p. 124) do texto em que está inserida.

Considerando a epígrafe em *La Literatura Nazi en América*, percebe-se um predomínio de sua função ideológica, pois é possível sugerir que Bolaño comparte com o escritor guatemalteco uma visão crítica em relação à sociedade, à história e à cultura. E a presença dessa epígrafe também indica ao leitor uma prévia do tom de humor e da ruptura de concepções que se desenvolve ao longo da obra. Dessa forma, a epígrafe é uma pista da perspectiva paródica que será adotada no romance.

---

<sup>10</sup> Susana Cella (1998) afirma que a obra de Monterroso, escritor guatemalteco, se centrou no relato breve (minicontos) e no ensaio criativo, tendo um estilo marcado pela concisão, humor e rapidez expressiva em criticar a cultura, a história e a sociedade.

Genette (1989) aponta diferentes relações entre textos, entre elas a paratextualidade. A análise da narrativa se centra em sua estrutura interna, assim como na relação entre o texto propriamente dito e seus paratextos. A epígrafe, o epílogo e o índice do romance, por exemplo, são elementos que fazem parte da ficção, são pistas que vão permitir ao leitor verificar a composição peculiar do romance como uma sistematização de produções literárias e de escritores. Mas o conteúdo inserido nessa estrutura destoa de seu objeto referencial, trazendo escritores marcados pelo fracasso de suas obras e concedendo destaque a sua tendência ideológica de extrema direita. Por isso, é possível identificar a presença desses paratextos como um elemento que fortalece o discurso paródico no texto de Bolaño.

A definição de Genette a respeito de paródia pode ser aplicada mais diretamente à análise proposta sobre a epígrafe do romance, em que se estabelece um diálogo entre um hipertexto e um hipotexto e propõe-se uma transformação do mesmo, sugerindo uma função lúdica. No entanto, a identificação dos demais traços paródicos requer uma ampliação do conceito de paródia, considerando-a não somente pelo seu caráter de humor.

Conforme afirma Bakhtin (2002), a paródia é a apropriação do discurso de outro com o objetivo de inverter o seu sentido, podendo-se parodiar o estilo e o modo característico de falar. Além disso, ela não se situa somente no plano das formas da superfície verbal, mas também num plano mais profundo, em que se parodiam os princípios da palavra do outro. No romance de Bolaño, parodia-se um estilo, um modelo, não havendo um texto específico a que faz referência, e percebe-se a paródia tanto no plano da superfície verbal quanto num plano mais profundo, em que se questionam valores e posturas morais dos escritores.

Bakhtin (2002) também relaciona a paródia à natureza social da fala, pois as palavras são um meio móvel e alterável de comunicação. Em *La Literatura Nazi en América*, reforça-se esse caráter mutável do sentido das palavras, inserindo-as em um novo contexto e buscando um novo propósito que entra em conflito com o do seu objeto referencial. Mais do que construir uma fonte de consulta sobre a literatura, Bolaño, através do uso da crítica e do humor, faz com que a seleção de escritores e temas destoe da de versões oficiais.

Na obra, apropria-se de um estilo e de uma forma presentes em trabalhos que compilam autores e obras, porém o tema e o conteúdo sugerem um sentido

contrário, um choque de vozes. *La Literatura Nazi en América* não é um material de consulta, mas sim uma fonte de reflexão, de denúncia sobre uma realidade obscura, esquecida na Literatura latino-americana e sobre autores, intelectuais, pessoas com poder, atuantes na sociedade e que não são reconhecidos nem pela qualidade nem pelo valor literário de seus textos. Nessa suposta reunião de escritores, a postura ideológica e moral dos mesmos parece predominar em detrimento do valor literário das obras escritas, representando um traço característico das obras de Bolaño de se refletir sobre como o contexto histórico e social repercute no pensamento dos autores e, conseqüentemente, influencia em suas produções ficcionais.

A análise de Hutcheon (1989) a respeito da paródia também agrega elementos para reflexão da presença desse recurso no romance de Bolaño. Ao defini-la como “uma forma de repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17), afasta-se a ideia de obrigatoriedade da ridicularização. Em *La Literatura Nazi en América*, há descrição de situações grotescas, satíricas, mas o romance não pode ser visto como um simples jogo lúdico e de ridicularização. Há uma distância crítica que sugere uma reflexão sobre a figura de escritores e sobre a narração histórica da literatura.

Através da autorreferência que se faz à literatura, Bolaño reinterpreta a produção ficcional do continente, propondo a sua versão sobre a literatura desenvolvida no século XX e no século XXI, demonstrando um tom de pessimismo, de continuidade da realidade literária do século anterior. Portanto, um discurso sobre a literatura está por trás do texto através da reflexão sobre a criação de histórias oficiais *versus* marginais da literatura.

Considerando a perspectiva pragmática que Hutcheon (1989) insere no conceito paródia, deve-se considerar a importância do leitor em perceber as pistas textuais deixadas no texto que orientam para uma visão paródica. Não se percebe uma paródia a um texto específico, determinado, e sim uma paródia que se apresenta mais camuflada, sutil a um modelo de se fazer e de se contar a História da literatura.

### 3.2 LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA: PARÓDIA DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Após analisar-se a estrutura da narrativa e as personagens que a compõem, torna-se possível propor uma visão mais ampla de *La Literatura Nazi en América* como uma paródia à História da literatura. O romance gera essa possibilidade de interpretação pela sua hibridez, pelo uso de uma linguagem e de recursos não literários. Essa mescla abre espaço para identificação da paródia, porque se pode refletir se essa apropriação é a simples repetição e afirmação de um modelo ou se há, junto a essa apropriação, um choque de vozes, uma crítica ao modelo a que faz referência.

Para isso, resgata-se o conceito de História da literatura definida como um campo de estudo em que se recupera e se organiza o acervo literário e se elabora um discurso que conceda uma visão de unidade, sendo sua escrita caracterizada como uma narrativa (seleção e recorte de eventos, mediação de um narrador/historiador, influência de valores sociais, ideológicos, históricos).

Com a leitura do romance, pode-se sugerir que há uma tentativa de criação de outra versão sobre a História da literatura do continente relacionada à adoção de uma nova perspectiva sobre o desenvolvimento desse estudo. Conforme Coutinho (2003), a escrita da História deixa de ser considerada como um trabalho neutro e objetivo de interpretação de uma realidade observável, passando a ser considerada um ato enunciativo marcado pelo contexto de quem, quando, como e por que a escreve. Bolaño, em sua juventude, nos anos 60 e 70, vivenciou as ditaduras militares, defendeu ideais políticos e revolucionários e novas visões estéticas e poéticas. Essas experiências repercutiram na forma pessimista e crítica de se olhar a literatura do continente, principalmente pela percepção de ausência de uns escritores e predomínio de outros.

Além disso, observa-se, no romance, a presença de marcas narrativas similares às das suas demais produções ficcionais, como o tema do mal, da violência, da moral e da literatura e o tom de ironia e de humor. Nesse relato, sistematizam-se personagens com um perfil semelhante ao que Bolaño representa em outros textos, como, por exemplo, pensamento de direita ou extrema direita e associação da literatura como fonte de poder e respeitabilidade. Portanto, é possível também analisar *La Literatura Nazi en América* em relação à produção ficcional de Bolaño como uma síntese do universo literário que o escritor cria em suas obras.

Sendo a História da literatura “um processo de recepção e de produção estética que se realiza na atualização dos textos literários [...]” (JAUSS, 1994, p. 25)

pelo leitor, pelo escritor e pelo crítico, pode-se pensar o romance de Bolaño como parte desse processo dinâmico de renovação de uma História, pois sugere uma nova perspectiva de análise e uma reinterpretação das produções ficcionais no continente americano. *La Literatura Nazi en América* também representa uma superação de uma postura a-histórica do estudioso da literatura, porque está inserido em um espaço físico, social e ideológico e reforça o vínculo entre conhecimento histórico e estético das obras.

Coutinho (2003) questiona a ideia de cânone e de uma única história nacional, marcas de um pensamento decimonônico, e considera a existência de histórias não oficiais. Bolaño, em textos como “Los mitos de Cthulhu” (2003) e “Carnet de Baile” (BOLAÑO, 2001b), demonstra sua contestação à literatura oficial, realçando seu caráter artificial e convencional. Em *La Literatura Nazi en América*, é possível inferir que, a partir de uma visão crítica sobre a História da literatura, é proposta uma versão não oficial da mesma, que realça incongruências e dilemas éticos na literatura.

Perkins (1999) propõe outro olhar sobre a História da literatura, considerando-a uma narrativa, porque envolve a descrição da transição de um herói ou entidade, através do tempo, e um narrador conta essa mudança. Além disso, identifica três fases de criação dessa história: a listagem de obras e eventos relevantes ao período estudado, a escolha de um herói ou assunto evidente e seu ponto inicial e final e a inserção dessa história em um enredo. Em *La Literatura Nazi en América*, uma história narrativa da literatura, percebe-se que seu assunto é a literatura nazista na América (nunca contada anteriormente), e representa-se sua transformação ao longo do tempo (entre o início do século XX e as três primeiras décadas do século XXI). Como ponto inicial dessa história, há a figura de Edelmira Thompson de Mendiluce, primeira escritora e incentivadora da literatura nazista, e, como final, há o escritor Ramírez Hoffman. No enredo dessa narrativa, além da explanação sobre o tema, cada escritor apresentado é avaliado.

Essa visão, conforme aponta Perkins (1999), é arbitrária e incompleta, mas não incorreta. Ademais, por ser uma história construída a partir do ponto de vista do historiador e por se fazer um recorte na História da literatura, selecionando e analisando os fatos, o leitor deve “suspeitar de sua plausibilidade como descrição do passado” (PERKINS, 1999, p. 7).

Conforme observa Perkins, “a maior parte dos textos mencionados em uma história da literatura é de considerável mérito como literatura, o escritor tem a obrigação de sentir e expressar isso” (PERKINS, 1999, p. 13). No entanto, em *La Literatura Nazi en América*, há a referência a textos e autores que não se destacam pelo seu mérito como literatura e sugere-se que essa história ficcional da literatura não objetiva ser uma fonte didática de consulta de escritores, mas sim uma fonte de reflexão e análise de uma realidade literária produzida em um contexto de violência no continente americano.

Para dar maior verossimilhança ao relato, apropria-se de um discurso científico, sério e institucionalizado, porém é possível inferir que seu conteúdo entra em choque e é contrário ao elemento a que faz referência, em virtude da descrição de escritores fracassados, de textos de pouco valor literário e da narração se embasar em elementos ficcionais (obras e autores que nunca existiram). Por isso, percebe-se a configuração de uma paródia no romance.

A ruptura narrativa que se provoca no capítulo de *Ramírez Hoffman, El Infame*, realça essa visão paródica. A linguagem objetiva, informativa e crítica, utilizada por um narrador heterodiegético, cede espaço a uma voz em primeira pessoa, que narra a figura do último escritor pertencente à literatura nazista. A permanência da apresentação de escritores, mas a mudança na perspectiva narrativa assinala a subjetividade e a parcialidade na criação dessa História da literatura.

O diálogo entre discurso ficcional e o discurso historiográfico está presente tanto na estrutura quanto no enredo no romance, tornando *La Literatura Nazi en América* um texto complexo e híbrido. A presença da paródia ilustra o conceito que Hutcheon (1989) atribui a esse recurso no século XX: uma forma de autorreferência e autorreflexividade da arte ao sugerir uma reflexão sobre situações relacionadas à literatura, à escrita de suas obras pelos escritores e à de sua História pelos historiadores.

É possível perceber que, embora se identifique humor e ridicularização na obra, corroborando o discurso paródico no romance, há um tom sério e crítico de representação da escrita da História da literatura. Essa autorreferência permite que se reflita sobre questões levantadas por Roberto Bolaño em seu universo literário, como a influência do contexto e do espaço que envolvem as produções ficcionais na postura e pensamento dos sujeitos e o vínculo entre poder e literatura.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho, apresentou-se uma análise da obra *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño, através da qual se verificou a presença da paródia e se destacou qual o sentido desse discurso paródico e a que ele se refere. Considerando os elementos que compõem essa narrativa, pôde-se identificar uma apropriação textual que assinala para uma abordagem paródica sobre a História da literatura, propondo uma reflexão sobre aspectos envolvidos em sua escrita.

A paródia é um recurso utilizado para se estabelecer uma nova apreciação do passado a partir do presente e sobre a qual diferentes estudiosos se dedicaram a defini-la. No século XX, em um período posterior de predomínio de estudos formais e estruturais, retoma-se a dinâmica histórica que envolve a literatura e concebe-se uma revalorização da paródia por estabelecer um diálogo entre obras literárias e visões estéticas. Desde esse novo ponto de vista, o estudo da paródia não se volta somente para a semelhança estrutural, mas também se considera um componente pragmático à análise, necessitando, por exemplo, da figura do leitor em decodificar e perceber o uso desse recurso. Além disso, reforça-se seu caráter autorreferencial ao refletir sobre a literatura no próprio espaço literário, mesclando o discurso ficcional com o crítico, teórico e histórico.

De uma abordagem objetiva, linear e sequencial de análise de obras e da trajetória literária, a História da literatura, no século XX, passou por uma reinterpretação em que se fortalece a concepção de que há um olhar subjetivo e uma multiplicidade de versões possíveis de serem relatadas. Essa nova percepção permite associar a História da literatura a uma narrativa, porque há a presença de um enredo e de personagens, e a seleção e organização do tempo, do espaço e dos temas são influenciadas pela figura de um narrador, do historiador da literatura.

As obras de Bolaño constituem um universo literário em que há uma constante reflexão e construção de personagens, de temas e de formas. A maioria de suas narrativas se desenvolve no espaço latino-americano e no contexto da segunda metade do século XX. Por influência dos acontecimentos desse período, em sua ficção, há a recorrência de situações relacionadas à violência, a uma visão pessimista sobre a política e à relação entre literatura e poder.

A partir da reflexão em torno da paródia e da escrita da História da literatura e da apresentação de informações sobre a vida e obra de Roberto Bolaño, pôde-se evidenciar, em *La literatura nazi en América*, a mescla de um discurso ficcional e

“científico”, que sugere uma representação paródica da História da literatura, visto que inventa uma literatura nazista produzida no continente americano.

Com a análise do romance, demonstrou-se que a paródia se configura por meio da apropriação de uma forma, identificada, por exemplo, pelo índice, pelos escritores ficcionais e pelo epílogo. Essa estrutura sinaliza para o uso de um discurso acadêmico, investigativo e sério; no entanto, o conteúdo inserido nela indica uma apropriação em que se procura gerar um choque de vozes, um efeito contrário ao de uma História da literatura, em virtude dos temas que compõem essa sistematização de obras e da biografia e do conteúdo dos textos literários dos escritores ficcionais.

Os elementos da narrativa assinalam para uma abordagem paródica, porque as personagens são incluídas nessa narrativa não pelo valor estético nem pela importância à literatura, havendo um predomínio da descrição da postura moral e ideológica dos escritores e do fracasso da publicação dos textos. Já o tempo e o espaço da narrativa se ambientam em um contexto da Segunda Guerra Mundial e de ditaduras militares, o que influencia no pensamento, na ação das personagens, na descrição de violência e no tom pessimista com que se representa a literatura desse período. A figura do narrador também permite uma reflexão sobre a escrita da História da literatura, pois a troca de um narrador em terceira pessoa para primeira pessoa fortalece o ponto de vista subjetivo a partir do qual se relacionam as obras e se cria essa compilação de escritores.

Além disso, identifica-se a perspectiva de uma História da literatura como uma narrativa devido ao recorte seletivo de escritores e de temas que compõem a literatura nazista. Ao se construir essa visão arbitrária e parcial, desconstrói-se e mostra-se a superficialidade de versões oficiais sobre a literatura latino-americana, bem como sua limitação, porque nunca vão dar conta do conjunto de obras e porque são escritas sempre por um sujeito que tem sua visão de mundo e sua postura ideológica. A paródia, portanto, se refere à escrita da História da literatura, sugerindo um tom crítico a respeito de características, como a artificialidade, a inclusão/exclusão de autores e falsa ideia de objetividade e linearidade. E a presença do humor assinala para um discurso paródico da mesma forma que a autorreferência e autorreflexão da arte no próprio espaço ficcional, ampliando as situações de identificação da paródia e do seu sentido.

O recorte que se faz ao estudo da História da literatura, a literatura nazista na América, representa uma tentativa de se associar a política, a ideologia de extrema direita aos escritores e produções ficcionais do continente, demonstrando um vínculo entre literatura e contexto histórico e uma parcela de responsabilidade de escritores e intelectuais em relação aos acontecimentos repressivos e violentos nos séculos XX e XXI.

Este trabalho não esgota as possibilidades de estudo sobre a paródia e de atribuição de significados aos elementos que compõem as obras de Bolaño, escritor que cria um universo literário complexo. Ademais, é importante que se desenvolvam outras investigações e análises sobre a relação entre Bolaño e a História da literatura, observando, por exemplo, a sua inserção na História da Literatura latino-americana, em que, até o momento, está ausente.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*, v.1. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 489-509.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História da literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Editora da FURG, 2011.

BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas (Venezuela). *Letras Libres*, Cidade do México, nº 10, p. 40-43, out. 1999a.

\_\_\_\_\_. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1999b.

\_\_\_\_\_. Los mitos de Cthulhu. In: \_\_\_\_\_. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Roberto Bolaño. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 604, p. 53-65, out. 2000. Entrevista concedida a Dunia Gras Miravet.

\_\_\_\_\_. Bolaño a la vuelta de la esquina. *Las últimas noticias*, Santiago de Chile, [2001a]. Entrevista concedida a Rodrigo Pinto. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/bolao1.htm>>. Acesso em: 05.mar.2014.

\_\_\_\_\_. *Déjenlo todo, nuevamente*. [1976]. Disponível em: <<http://launiversidaddesconocida.wordpress.com/infrarealism/manifesto/>>. Acesso em: 05.mar.2014.

\_\_\_\_\_. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001b.

\_\_\_\_\_. *Chamadas telefônicas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Noturno no Chile*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

\_\_\_\_\_. *A pista de gelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2009.

CELLA, Susana. *Diccionario de literatura latinoamericana*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

COUTINHO, Eduardo. Comparativismo e historiografia literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 15-22.

DARÍO, Rubén. *Canto épico a las glorias de Chile y otros cantos*. Madrid: Bibl. Ruben Darío, [1930?].

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gerard. *Paralimpsestos – La literatura en segundo grado*. Traducción de Célia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GIRALDO, Rafael Eduardo Gutiérrez. Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño. *Revista Niterói*, n. 22, p. 179-190, 2007.

GROSSMAN, Lev. Bolaño's 2666: The Best Book of 2008. *Time*, Nova Iorque, 10. nov.2008. Disponível em: <<http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1857951,00.html>>. Acesso em: 08.jun.2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

LECTURALIA. Disponível em: <<http://www.lecturalia.com/autor/769/roberto-bolano>>. Acesso em: 21.jun.2014.

OSORIO, Iván Cruz (Sel.). *Lumbre en el almaje. Muestra de poesía mexicana (1970-1985)*. Cidade de Guatemala: Catafixia, 2012.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. 1. Madrid: Alianza, 1995.

PARA, Horacio Castellanos M. Sobre el mito Bolaño. *La Nación*, Buenos Aires, 19.set.2009. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1176451-sobre-el-mito-bolano>>. Acesso em: 21.jan.2014.

PERKINS, David. História da literatura e narração. Tradução de Maria Ângela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 3, n. 1, mar. 1999.

POLLACK, Sarah. Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States. *Comparative Literature*, v. 61, n. 3, p. 346-365, 2009.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.

RÓDENAS, Juan Antonio Masoliver. Entre el abismo y la desdicha (prólogo). In: BOLAÑO, Roberto. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.

ROMANEDA, Arturo. *Antología de la literatura española del siglo XX*. Madrid: Sociedad española de librería, 2001.

SÁNCHEZ, Matías. *El pasado infrarrealista de Bolaño*. [2005]. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/rb271005.htm>>. Acesso em: 08.mar.2014.

SANTANGELO, Eugenio. Poéticas de lo indecible: Roberto Bolaño y la re-narración post-dictatorial. *Confluente*, v. 4, n. 2, p. 336-360, 2012.

SOLDÁN, Edmundo Paz. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis. *Otro Lunes – Revista Hispanoamericana de Cultura*, n. 04, set. 2008. Disponível em: <<http://otrolunes.com/archivos/04/html/unos-escriben/unos-escriben-n04-a08-p03-2008.html>>. Acesso em: 23.mar.2014.

SOUZA, José Cavalcante de et al. (Sel.) *Os pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A ideia de história da literatura: constituição e crises. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 141-156.

THE 10 Best Books of 2008. *The New York Times*, Nova Iorque, 3.dez. 2008. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/12/14/books/review/10Best-t.html>>. Acesso em: 20.abr.2014.

TYNIANOV, Yuri. Da Evolução Literária. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura – I: textos dos Formalistas Russos*. Tradução de Isabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 127-142.

VILA-MATAS, Enrique. Bolaño en la distancia. *Letras Libres*, Cidade do México, nº 04, p. 74-77, abr.1999.

\_\_\_\_\_. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. A Literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

100 Notable Books of 2007. *The New York Times*, Nova Iorque, 2. dez. 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/12/02/books/review/notable-books-2007.html>>. Acesso em: 20.abr.2014.

A los quince años publicó su primer libro de poemas, *A Papá*, que consiguió introducirla en una discreta posición en la inmensa galería de las poetisas de la alta sociedad bonaerense. A partir de entonces fue asidua de los salones de Ximena San Diego y de Susana Lezcano Lafinur, dictadoras de la lírica y del buen gusto en ambas márgenes del Plata en los albores del siglo xx. Sus primeros poemas, como es lógico suponer, hablan de sentimientos filiales, pensamientos religiosos y jardines. Coquetó con la idea de hacerse monja. Aprendió a montar a caballo.

En 1917 conoce al ganadero e industrial Sebastián Mendiluce, veinte años mayor que ella. Todo el mundo quedó sorprendido cuando al cabo de pocos meses se casaron. Según los testimonios de la época Mendiluce despreciaba la literatura en general y la poesía en particular, carecía de sensibilidad artística (aunque de tanto en tanto acudía a la ópera) y su conversación estaba al mismo nivel que la de sus peones y obreros. Era alto y enérgico, pero distaba mucho de ser guapo. Su única cualidad reconocida era su inagotable fortuna.

Las amigas de Edelmira Thompson dijeron que había sido un matrimonio de conveniencia, pero la verdad es que se casó por amor. Un amor que ni ella ni Mendiluce supieron jamás explicar y que se mantuvo impertérito hasta la muerte.

El matrimonio que acaba con la carrera de tantas escri-

## ANEXOS

## ANEXO A – INICIO DO CAPÍTULO “LOS MENDILUCE”

## ANEXO B - ÍNDICE DE LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

## ÍNDICE

99	VISION, CIENCIA-FICCIÓN	
101	J. M. S. HILL	
104	ZACH SODENSTERN	
108	GUSTAVO BORDA	
111	MAGOS, MERCENARIOS, MISERABLES	
113	SEGUNDO JOSÉ HEREDIA	
115	AMADO COUTO	
118	CARLOS HEVIA	
119	HARRY SIBELIUS	
123	LAS MIL CARAS DE MAX MIREBALAIS	
125	MAX MIREBALAIS, alias <i>MAX KASIMIR</i> , MAX VON <i>HAUPTMANN</i> , <i>MAX LE GUFULE</i> , JACQUES <i>ARTIBONITO</i>	
133	POETAS NORTEAMERICANOS	
135	JIM O'BANNON	
139	RORY LONG	
145	LA HERMANDAD ARIA	
147	THOMAS R. MURCHISON, alias <i>EL TEXANO</i>	
149	JOHN LEE BROOK	
153	LOS FABULOSOS HERMANOS SCHIAFFINO	
155	ITALO SCHIAFFINO	
159	ARGENTINO SCHIAFFINO, alias <i>EL GRASA</i>	
175	RAMÍREZ HOFFMAN, <i>EL INFAME</i>	
177	CARLOS RAMÍREZ HOFFMAN	
201	EPÍLOGO PARA MONSTRUOS	
203	1. ALGUNOS PERSONAJES	
210	2. ALGUNAS EDITORIALES, REVISTAS, LUGARES...	
217	3. ALGUNOS LIBROS	
11	LOS MENDILUCE	
13	EDELMIRA THOMPSON DE MENDILUCE	
24	JUAN MENDILUCE THOMPSON	
27	LUZ MENDILUCE THOMPSON	
35	LOS HÉROES MÓVILES	
37	O LA FRAGILIDAD DE LOS ESPEJOS	
42	IGNACIO ZUBIETA	
47	JESÚS FERNÁNDEZ-GÓMEZ	
49	PRECURSORES Y ANTIILUSTRADOS	
51	MATEO ÁGUIRE BENGOCHEA	
53	SILVIO SALVÁTICO	
57	LUIZ FONTAINE DA SOUZA	
63	ERNESTO PÉREZ MASÓN	
65	LOS POETAS MALDITOS	
71	PEDRO GONZÁLEZ CARRERA	
75	ANDRÉS CEPEDA CEPEDA, llamado <i>EL DONCEL</i>	
77	LETRADAS Y VIAJERAS	
86	IRMA CARRASCO	
89	DANIELA DE MONTECRISTO	
91	DOS ALEMANES EN EL FIN DEL MUNDO	
94	FRANZ ZWICKAU	
	WILLY SCHÜRHOLZ	