Sociocriticism

XXXIX-2 | 2025
Dialogues depuis l'Amérique latine : genre, culture et épistémologies décoloniales

La estética de la violencia, la autoficción y los nuevos realismos en la novela latinoamericana contemporánea

The Aesthetics of Violence, Autofiction, and New Realisms in Contemporary Latin American Novels
L'esthétique de la Violence, L'autofiction et les Nouveaux Réalismes dans le Roman Latino-Américain Contemporain

Dani Leobardo Velásquez Romero

http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/4239

Electronic reference
Dani Leobardo Velásquez Romero, « La estética de la violencia, la autoficción y los nuevos realismos en la novela latinoamericana contemporánea », *Sociocriticism* [Online], XXXIX-2 | 2025, Online since 22 janvier 2026, connection on 25 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/4239

La estética de la violencia, la autoficción y los nuevos realismos en la novela latinoamericana contemporánea

The Aesthetics of Violence, Autofiction, and New Realisms in Contemporary Latin American Novels
L'esthétique de la Violence, L'autofiction et les Nouveaux Réalismes dans le Roman Latino-Américain Contemporain

Dani Leobardo Velásquez Romero

OUTLINE

LA AUTOFICCIÓN
LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

TEXT

LA AUTOFICCIÓN

1 La autoficción[1], como apunta Manuel Alberca (2007), no es una invención contemporánea o de la postmodernidad, ya que la figura del "yo" es recurrente en la historia del arte moderno. En la pintura, por ejemplo, Botticelli, en el Renacimiento, se autorretrata en la *Adoración a los Reyes Magos*, y posteriormente, y de manera más específica, vemos esa tendencia en Albrecht Dürer, Rembrandt, Goya, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Frida Kahlo... En la literatura, la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Stevenson, *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, el tema del "otro" en Borges, son claros ejemplos de la exploración de las múltiples personalidades del sujeto, de los desdoblamientos del "yo".

2 Sin embargo, es verdad que cuanto más avanza la Modernidad y el individualismo, el egoísmo, el deseo de sobresalir, de mostrarse, se van tornando más poderosos en los sujetos que integran la sociedad. La figura del "yo" gana entonces mucha más fuerza en las representaciones estéticas. Ese "neo-narcisismo", claro está, en la era postmoderna, con el internet, las redes sociales, la comunicación instantánea y si-

multanea, la tecnología "inteligente", se vuelve parte integral de la realidad. Realidad que, a su vez, se torna, o puede tornarse, una construcción ficticia. Y es aquí que la autoficción aparece no sólo como una invención de la crítica literaria, sino como un fenómeno de la estética actual:

> Desde este punto de vista, me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro. No se trata de una innovación puramente formalista o de una novedad o moda más (que también), sino que la autoficción conforma una determinada imagen, nos guste o no, de nosotros mismos y de nuestro tiempo, consecuencia de la nueva configuración del sujeto y de su nueva escala de valores. En este contexto, la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio. (Alberca, 2007, p. 45).

3 El uso de *Facebook*, *Instagram* y otras redes sociales son una clara demostración de cómo la autoficción y el simulacro en el sentido deleuziano, están integrados en la vida cotidiana de las personas. Ellas a través de sus perfiles, de las fotos que colocan (con proliferación de *selfies*), de los comentarios que hacen, de los *posts* que realizan (de filmes, artículos, noticias, memes, etc.), construyen una imagen, una historia, un relato, que puede no corresponder con la realidad objetiva de esos sujetos, con lo Real, en el sentido lacaniano, sino con la manera como ellos quieren ser vistos, leídos, por los otros. Así, crean una autoficción de sus propias vidas, ya sea por diversión, frustración, intereses particulares o cualquier otro motivo, pero en la cual ni ellos mismos pueden, o quieren, distinguir lo verdadero de lo falso.

4 En el campo estrictamente literario, el termino *autoficción* es un neologismo atribuido al escritor francés Serge Doubrovsky, quien lo utiliza en 1977 en su novela *Fils*. En la contraportada del libro, él advierte al lector sobre las características y novedades de su propuesta autoficcional:

> Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco), lejanos (su infancia, antes de la guerra y durante la guerra), y también problemas cotidianos, avatares de la profesión [...] ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje. Reencuentro, *hilo* de palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura del antes y del después de la literatura, *concreto*, como se dice en música. O todavía, autoficción, pacientemente onanista, que espera ahora compartir su placer. [2] (Alberca, 2007, p.147).

5 De esta manera, Doubrovsky, se convertiría en uno de los teóricos y representantes del nuevo género literario, publicando posteriormente los ensayos *Autobiographiques* (1988), *Textes en main* (1994) y las novelas *Un amour de soi* (1982), *La Vie l'Instant* (1984), *Le Livre brisé* (1989), *L'Après-vivre* (1994), entre otros. Desde entonces, son varios los críticos que han analizado este tema, postulando definiciones y características. Jacques Lecarme (1994, p. 227), por ejemplo, dice que: "La autoficción es ante todo un dispositivo bastante simple: es un relato en el cual el autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el titulo generico indica que se trata de una novela" No obstante, consideramos que la definición de Manuel Alberca es bastante sólida, ya que, como él mismo afirma, integra las diferentes interpretaciones sobre el término:

> Para paliar el "stress" que produce esta acelerada historia de la autoficción, urge fijar una definición que recoja lo básico e indispensable de las diferentes interpretaciones, que deje a un lado los elementos con que cada uno particulariza el sentido, para que el concepto pueda seguir siendo una herramienta funcional. En mi opinión, lo más adecuado para que el concepto y el término sean útiles y mantengan su valor es limitar su uso solo a los relatos, que se presentan inequívocamente como "novelas", es decir, como ficción, y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje. De acuerdo con esto, una definición clara y funcional podría ser la que sigue: una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo na-

> rrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. (Alberca, 2007, p. 158).

6 En este sentido, la autoficción se situaría entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional, estableciendo una especie de pacto ambiguo entre esos dos planos narrativos. Vamos a ver mejor eso. Philippe Lejeune publica, en 1975, su célebre libro *Le pacte autobiographique*, en él dice que todo texto narrativo establece un pacto con el lector sobre la *diegese* del texto, sobre su veracidad o su ficcionalización. En el caso del pacto autobiográfico, el autor debe anunciar y prometer que va a contar la verdad sobre su vida, independiente de que sea real o falso lo que va a narrar, pero comprometiéndose con el lector sobre la veracidad de su narración y, por tanto, pidiendo su confianza. Lejeune (1998, p. 234), lo simplifica de la siguiente manera: "En mis cursos, siempre comienzo explicando que una autobiografía, no es cuando alguien dice la verdad sobe su vida, sino cuando el dice que la dice". En la autobiografía, por tanto, la identificación entre el autor, narrador y personaje es total.

7 En el pacto novelesco o de ficción, por el contrario, el autor es más libre con relación a la *diegese*, ya que no tiene que preocuparse con la veracidad de esta. El lector sabe que se trata de una ficción, por eso no va a reclamar del autor el estatuto de veracidad, sino el de verosimilitud. El autor, así, se desdobla en un narrador con el cual no manifiesta ningún tipo de identidad, eximiéndose de cualquier responsabilidad por lo que este dice:

> Dicho de otro modo, el carácter ficticio del narrador y de todo el relato le exime de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato. Por tanto, las diferencias de la novela con la autobiografía saltan a la vista. En ésta última, el yo narrativo se hace responsable de todo lo que allí se cuenta o se afirma, y en consecuencia no puede escurrir el bulto si alguien le denuncia por algo que considera lesivo para su persona o porque falsea los hechos. (Alberca, 2007, p. 71).

8 Se dice que la autoficción establece un pacto ambiguo porque, aunque exista identificación entre autor, narrador y personaje[3] (comparten el mismo nombre o un nombre que el lector puede identificar claramente con el autor), no hay una declaración sobre la veracidad

del material narrativo, creando, así, un espacio móvil, híbrido y ambiguo entre los dos pactos literarios:

> En cualquier caso, todas las definiciones e interpretaciones señaladas sitúan la autoficción a caballo de los dos grandes pactos literarios narrativos, acercándose o separándose del novelesco unas veces y en otras del autobiográfico, aunque por su naturaleza híbrida la autoficción propone o exige una lectura alternativa en un ir y venir entre ambos. (Alberca, 2007, p.169).

9 La autoficción, por lo tanto, no es más un tipo de novela autobiográfica. Ella juega con los estatutos de ficción y de biografía, pues, como muestra Manuel Alberca (2007, p. 129), ella puede: 1. Simular que una novela parezca una autobiografía, sin que lo sea; 2. Camuflar un relato autobiográfico sobre la denominación de novela, de ahí su ambigüedad, pero también su potencial estético, creativo. Su naturaleza híbrida le abre múltiples posibilidades de elaboración literaria, de juego con lo real y lo fantástico.

10 Con la autoficción, no se trata más del autor omnipotente y omnipresente, como un Dios, dando vida a distintos personajes que hacen y dicen lo que él quiere, pero sin asumir ninguna responsabilidad por el discurso, ya que se trata sólo de una ficción. Ahora es él mismo quien se coloca en el juego, con su voz y su identidad, asumiendo el riesgo que eso trae consigo. Por otro lado, tampoco es más el autor que cuenta su vida, que escribe sus memorias, comprometido con la verdad. Con la autoficción se entra en otro plano, en el entre-lugar, donde los límites no son más fijos y cerrados, conduciendo así al lector a nuevas aventuras y nuevos desafíos narrativos.

11 En el caso de la literatura latinoamericana, se pueden identificar rasgos autoficcinales en obras españolas como *El Lazarillo de Tormes* (1554, aproximadamente), de autor anónimo, o *Niebla* (1913), de Miguel de Unamuno, en las cuales aparece claramente la figura del "yo" y la identificación entre autor, narrador, personaje, cuestionando así los principios de realidad y ficción. Sin embargo, es apenas en el siglo XX y, más exactamente en el proceso de la Nueva Novela Latinoamericana, que la autoficción comienza a aparecer de manera más específica, inclusive antes de la publicación de la novela de Doubrovsky en 1977, como podemos ver en los ejemplos que trae Manuel Alberca:

> Del mismo modo basta recapitular algunos ejemplos de la novela hispano-americana para percibir que el fenómeno tampoco es extraño a estas literaturas con anterioridad a 1977. Autores como Rubén Darío (*Oro de Mallorca*). José Asunción Silva (*De sobremesa*), Jorge Luís Borges (*El hacedor*, "*El otro*", "*El Aleph*"), José Lezama Lima (*Paradiso*), o Mario Vargas Llosa (*La tía Julia y el escribidor*), han utilizado estrategias autoficcionales, antes de que el neologismo y la definición establecidas por Doubrovsky se hubiesen podido difundir. De manera destacada, Mario Vargas Llosa, como más abajo veremos, empleó de manera magistral el dispositivo de la autoficción en la novela citada, consiguiendo una ligazón inconsútil de ficción y autobiografía. Entre los escritores más jóvenes, los pertenecientes al llamado post-boom, son también abundantes los ejemplos que podemos registrar (Severo Sarduy, Jaime Bayley, Pedro Juan Gutiérrez, Roberto Bolaño, etc.) y entre ellos cabe destacar a dos de sus más caracterizados narradores actuales, César Aira y Fernando Vallejo, como practicantes más o menos conscientes de la autoficción. (2007, p. 143)

12 De este modo, la autoficción va tomando cada vez mayor fuerza en la narrativa latinoamericana, convirtiéndose así, en uno de los principales estilos y propuestas estéticas de la Novela Latinoamericana Contemporánea. Esto se debe, como mostramos, a la exacerbación del "yo" y del deseo (neonarcisismo, en las palabras de Manuel Alberca) en el mundo postmoderno, ligado a la globalización, a los medios, a la tecnología, la industria del entretenimiento, pero también a otro aspecto no mencionando por los teóricos de la autoficción. Se trata del pasaje del período de las dictaduras militares en América Latina a la "democracia".

13 Aunque el concepto de democracia sea bastante discutible y problemático en el panorama político y social de las últimas décadas de América Latina, es necesario recordar que, durante los regímenes militares, la libre expresión estaba amenazada y censurada por el terror político-militar de los diferentes regímenes. Por lo tanto, los mensajes de protesta, de crítica, de rabia e inconformismo, contra la realidad y los diversos problemas de la sociedad, se expresaban a través de un lenguaje figurado, alegórico y con el uso frecuente de estrategias discursivas complejas, indirectas y sigilosas para expresarse sin ser tan censurados.

14 La música es clara prueba de esto: En Brasil, tenemos, por ejemplo, el *Tropicalismo* y la llamada *MPB* (Música Popular Brasileña): Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gal Costa, Maria Bethânia; en Hispanoamérica, la denominada "Canción Social" o "Música de protesta", con cantantes como Víctor Jara, León Gieco, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Violeta Parra, Víctor Heredia, Charly García, Fito Paez, entre otros. Aunque esforzándose por hacer letras más cifradas e indirectas, muchos de ellos tuvieron que exiliarse (en México o en Europa), para no correr el riesgo de ser presos, torturados y/ o asesinados, como fue el caso del cantante chileno Víctor Jara, del escritor argentino Rodolfo Walsh y de muchos otros artistas, víctimas de la violencia de las dictaduras. El regreso a la democracia permitió, entonces, la utilización de un lenguaje más directo para expresar el inconformismo, la rebeldia y la crítica de la realidad social latinoamericana.

15 En el caso de la nueva propuesta musical latinoamericana, el uso discursivo de la primera persona se torna central, ligado a la fusión de ritmos extranjeros (rock, hip-hop, rap, electrónica) y regionales (ranchera, tango, bolero, samba, forro). Agrupaciones como *Molotov*, *Café Tacuba*, *Caifanes*, de México; *Calle* 13 de Puerto Rico; *Aterciopelados*, *Bomba Estéreo*, *Systema Solar*, de Colombia; *Bersuit Vergarabat*, de Argentina; *Orishas*, de Cuba; *Nação Zumbi*, *Rapa*, *Gabriel o pensador*, *Marcelo D2*, *Criolo*, de Brasil, son algunos de los representantes de esas nuevas tendencias de protesta y de crítica social en la música contemporánea de América Latina.

16 Pensamos, por tanto, que la consolidación de la autoficción en el arte contemporáneo depende tanto de los elementos de la cultura postmoderna (globalización, neoliberalismo, avances tecnológicos, internet) y sus nuevas formas de individualismo, así como del fin del control, de la censura y de la coerción de la libertad de expresión que impusieron las dictaduras militares en estrecha relación con los medios masivos de comunicación en América Latina.

17 Las nuevas condiciones de vida de cultura postmoderna y las diferentes formas de violencia que han sufrido las sociedades latinoamericanas a lo largo de las últimas décadas, han engendrado nuevos tipos de realismo. El realismo, siempre presente en los diferentes movimientos estéticos de América Latina - *naturalismo*, *regionalismo*, *vanguar-*

dismo, *realismo mágico* o *maravilloso*, *novela histórica*, *narrativa testimonial* -, es ahora representado sobre nuevos atuendos que rompen los paradigmas tradicionales de las poéticas realistas, como afirma Manuel Alberca:

> Es evidente que la autoficción se encuentra ligada a la quiebra del poder representativo de las poéticas realistas, teorizada por la crítica literaria estructuralista, pues aunque tiene una apariencia realista convencional, en el fondo cuestiona y subvierte de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos. De hecho si hubiera que adscribir la autoficción a alguna estética precisa sería a la hiperrealista en la medida que este tipo de relatos proceden con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo. La autoficción, como las artes inspiradas en esta estética, nos confunde con su engañosa transparencia, pues el realismo de esta corriente plástica instituye una práctica que subvierte los pilares del realismo. Como ya dije antes, la autoficción efectúa un salto cualitativo, que supone pasar de la estética mimética de la representación a la estética de la presentación. (2007, p. 50)

18 Esta estética de *presentación* más que *representación*, de *hiperrealismo* en lugar de *realismo*¸se asocia, a su vez, a las nociones de *brutalidad* y *crueldad*. Alfredo Bosi y Antonio Candido ya observaron este tipo de estética en la propuesta narrativa de Rubem Fonseca, como mostramos antes, denominándola "brutalismo", "realismo feroz". Renato Cordeiro Gomes, en el ensayo "Por um realismo brutal e cruel" (2012), también identifica a Rubem Fonseca, con el cuento "Cidade de Deus" de *Histórias de amor*, al lado de Paulo Lins, con la novela *Cidade de Deus*, a Hector Babenco, con el filme *Carandiru*, y a Roberto Moreira con el filme *Contra todos*, como ejemplo de obras que articulan la estética del brutalismo y de la crueldad en la literatura y el cine contemporáneos.

19 Sobre la crueldad y la relación con lo real, Cordeiro Gomes dice:

> Por "crueldad" de lo real, entiendo, en primer lugar, la naturaleza intrínsecamente dolosa y trágica de la realidad; [...] me basta recordar el carácter insignificante y efímero de toda cosa del mundo. Pero entiendo también por crueldad de lo real el carácter único, y consecuentemente irremediable e inapelable, de esta realidad – carácter que imposibilita al mismo tiempo de conservarla a la distancia y ate-

> nuar su rigor por el recurso cualquier instancia que fuese exterior a ella. *Cruor*, de donde deriva *crudeltis* (cruel) así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto) designa a la carne escorchada y ensangrentada: o sea, la cosa misma privada de sus ornamentos ordinadios [...] Así, la realidad es cruel – e indigesta – a partir del momento en que la despojamos de todo lo que no es ella para considerarla sólo en sí misma. [...] lo que es cruel en lo real es de cierto modo duplo, por un lado ser cruel, por otro lado ser real. [...] Parece que lo más cruel de la realidad no reside en su carácter intrínsicamente cruel, sino en su carácter ineludible, esto es, indiscutiblemente cruel. (2012, p. 79)

20 La realidad en la calle es cruda, despojada de sus ornamentos, exagerada hasta tornarse casi irreal y absurda, son los rasgos que caracterizan la estética de gran parte de las producciones artísticas y mediáticas contemporáneas. Razón por la cual, la crueldad, así como el "hiperrealismo", "realismo brutal" y demás denominaciones de las nuevas formas de encarar la realidad están asociadas directamente a la violencia, como afirma Cordeiro Gomes:

> ... la crueldad es casi siempre asociada a la violencia, o aún más, tomada como su sinónimo. Hay una equivalencia intercambiable entre los dos términos, que ganan connotaciones asociadas a hacer mal, atormentar o perjudicar; o también al terror y, como adjetivo (cruel, violento), apunta para lo insensible, lo deshumano, lo tirano. Las imágenes asociadas a ellos en la pequeña pantalla o en la pantalla grande, como en la literatura, contribuyen a reforzar esa relación entre crueldad y violencia, como rasgo de una realidad brutal. (2012, p. 75)

21 De esta forma, consideramos que en la Novela Latinoamericana Contemporánea, la sociedad (post)moderna, la autoficción y las nuevas formas de realismo están estrechamente ligadas y permeadas por un elemento central: la violencia.

LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

22 Pensamos que la primera característica de la estética de la violencia en la Novela Latinoamericana Contemporánea (NLC), a pesar de lo que decía *McOndo* y el *Crack* (que su novela procuraba el *cronotopo* cero), es que en esas narrativas existe un *cronotopo*, un espacio-tiempo: la violencia, el crimen. Esta es, por lo tanto, una novela de la

violencia que extrapola los límites de América Latina y gana dimensiones más amplias. Como vimos, aunque las violencias que ella presenta tengan como epicentro América Latina y las marcas que dejaron en la sociedad y en los escritores, dichas violencias son parte integral de políticas, desequilibrios y conflictos globales.

23 De este modo, a la estética de la violencia se asocia el crimen, la impunidad, así como la participación y\o connivencia del Estado. Con relación a esta afirmación, vale la pena recordar las palabras de Max Weber en *El científico y el político* (1959, p. 101): "Debemos concebir al estado moderno como una comunidad humana que, dentro de los límites de un territorio dado, reclama con éxito el monopolio de la violencia física legítima".

24 En este sentido, Florence Olivier y Philippe Daros, organizadores del libro *Du roman noir aux fictions de Ímpunité* (*De la novela negra a las ficciones de la impunidad*), afirman que existe en la literatura actual una novela que, partiendo del *roman noir*, hace del crimen la expresión colectiva de una comunidad sin comunidad, en la cual ese crimen permanece impune, demostrando la total pérdida de autoridad simbólica del Estado:

> Este libro se fundamenta sobre una hipótesis: existe, en la literatura del mundo extremadamente contemporáneo y de nuestro mundo globalizado, una novela que, cercana o distante a las formas codificadas de la novela negra, se centra en hacer del crimen no solo el gesto transgresor de un individuo identificable, sino la expresión colectiva de una comunidad sin comunidad en la cual este crimen permanece impune, sin un agente identificable, lo que demuestra la pérdida de cualquier autoridad simbólica del Estado. (Olivier y Daros, 2014, p. 11).

25 Para Andrea Pezzê – siguiendo a Beatriz Sarlo (1987) y Ricardo Piglia (2003) -, en este tipo de relatos de la estética de la violencia el destino trágico del héroe novelesco es sustituido por la “teoría del complot”, que consiste esencialmente en que “en la novela como género, el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende” (Pezzè, 2013, p. 100). En esa línea de pensamiento, quien está detrás de ese complot, quien lo dirige y constru-

ye esa "realidad" falsa o unívoca es el Estado, como lo comprueba la historia reciente de América Latina:

> Sin lugar a duda, los funcionamientos políticos y represivos de muchas repúblicas latinoamericanas a finales del siglo XX (así como en otras circunstancias) permitieron que se desarrollara la visión de los entes del Estado como máquinas productoras de conjuras y que muchos críticos valoraran esta visión. Por ejemplo, Beatriz Sarlo escribe que el Estado impone sentidos preconstituidos por los que "asistimos a una situación de verdad única y sentido único, en la que no hay interpretaciones sino Interpretación, a fin de que la pluralidad e incluso la ambigüedad de los sentidos sociales se plieguen a la verdad presente en el discurso de origen". Con Piglia, podemos añadir que "[...] la inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad". (Pezzê, 2013, p. 100).

26 En la estética de la violencia de la NLC, además, observamos procesos de hibridismo entre las formas de autoficción, de nuevos realismos, de metaficción, de la estética de la crueldad, de formas mediáticas como el cine, la televisión, la telenovela, las tiras cómicas, la música popular: "Observamos igualmente una explotación revisada de formas narrativas tradicionales como el mito, la novela realista (hiperrealismo), la novela picaresca (sicaresca), la telenovela o la novela policíaca (neo-polar)" (Decante, 2013, p.12). La estética de la violencia absorbe, reaprovecha y subvierte esos diferentes géneros, subgéneros y propuestas estéticas, con la maleabilidad propia de la novela.

27 Stéphanie Decante (2013), a su vez, identifica "tres venas novelescas" que, según ella, caracterizan la prosa contemporánea: la narrativa policial, de investigación; la ficción violenta e hiperrealista, y la novela de la diatriba. Sobre la primera, la autora afirma que se trata de una novela que utiliza los moldes del *roman noir*, policial, para revelar la violencia extrema y denunciar los abusos de poder y corrupción generalizada de las sociedades contemporáneas:

> En estas novelas, los héroes están "cansados", desgastados, desilusionados no solo con respecto a las ideologías de la izquierda, sino también, y de una manera más radical, en cuanto a la posibilidad de que un día se revele la verdad y se haga justicia. Así, las investigaciones se vuelven vacías o no dan lugar a una sanción; sin embargo, revelan "otras" verdades: familia, identidad, vocación, etc. Los protagonistas

> son, por lo tanto, espectadores informados, pero indefensos ante las ruedas de la violencia. Pienso en algunas novelas de Paco Ignacio Taibo II (*Sombra de la Sombra*), Santiago Roncagliolo (*Abril Rojo*), Daniel Alarcón (*Radio Ciudad Perdida*), Jorge Franco (*Rosario Tijeras*), Ricardo Piglia (*Plata Quemada*), por Juan José Saer (*La Pesquisa*), Antonio Ungar (*Tres ataúdes blancos*), Rodrigo Rey Rosa (*Piedras encantadas*), Roberto Bolaño (*2666*) y Horacio Castellanos Moya (*Insensatez*, *Baile con serpientes*, *La diabla en el espejo*) (Decante, 2013, p.12).

28 Sobre la ficción de violencia extrema, Decante considera que este tipo de narrativa coloca en escena, y de manera hiperrealista, el espectáculo de la violencia; chocante y al mismo tiempo súbita y absurda:

> Sus protagonistas, héroes ultra violentos y forajidos, parecen evolucionar fuera de cualquier marco moral, mientras que la estructura narrativa a menudo nos permite sumergirnos en el perturbador inconsciente de estos personajes. Veo una obra sobre los códigos figurativos y moralistas del realismo; Un juego que no duda en derivar a un tipo de hiperrealismo tipo *Pulp ficción* que toma muchas referencias del cine de los años 90. Pienso en las novelas de César Aira (*La Prueba*), Elmer Mendoza (*El amante de Janis Joplin*, *Balas de plata*), Mario Bellatin (*Perros héroes*), Rodrigo Rey Rosa (*Caballeriza*), Rafael Courtoisie (*Tajos*), Yuri Herrera (*Trabajos del reino*), o Horacio Castellanos Moya (*El arma en el hombre*) (Decante, 2013, p. 12).

29 Con relación a la diatriba, Decante menciona que ese tipo de novela, todavía menos frecuente, es muy significativa en la medida en que utiliza la vieja forma discursiva de la diatriba que exalta y cuestiona los valores y lugares comunes de la patria, sobre el arte de la polémica y, la mayoría de las veces, de manera insolente y provocadora:

> Esta forma, que tradicionalmente puso la ira, la indignación y la violencia del discurso al servicio de la denuncia de la violencia de los valores nacionalistas, se resume aquí y se lleva a extremos absurdos, colocándonos frente a la derrota del pensamiento del enunciador, un enunciador fuera de sí mismo, obsesionado, cuya impotencia se traduce por la imprecación, incluso la vociferación, y la incesante digresión que transmite palabras de odio. Ya no se trata de representar la violencia, sino de representar los efectos de la violencia en la razón de quien la sufre, directa o indirectamente. Este sería el caso de las

> novelas de Fernando Vallejo (*La Virgen de los sicarios*, entre otras), Horacio Castellanos Moya (*El asco*, *Insensatez*) y Roberto Bolaño (*Nocturno de Chile*) (Decante, 2013, p. 12).

30 Aunque concordemos y encontremos bastante útil la clasificación que hace Stéphanie Decante, pensamos que, en la estética de la violencia de la NLC, esas corrientes o "venas novelescas" están frecuentemente entrelazadas de manera indisoluble y mezcladas con otras técnicas, géneros e influencias estéticas, como señalamos anteriormente. Consideramos, por otra parte, que la estética de la violencia se caracteriza por ser fruto de la violencia y, por eso mismo, ejercer ella misma la violencia, la transgresión contra: el lenguaje, las formas tradicionales y establecidas de la novela, la literatura y el arte en general.

31 Así mismo, consideramos que, en la estética de la violencia, es muy importante el lugar de enunciación del escritor, que, además de (o por eso mismo) partir del *cronotopo* violencia, surge en un mundo postmoderno, globalizado. En esa perspectiva, la estética de la violencia de la NLC, se inscribe en lo que Lucero de Vivanco, siguiendo la teoría de James Berger[4], denomina narrativas "postapocalípticas", cuando son escritas "después del fin", después de la catástrofe:

> Pero lo postapocalíptico no se explica únicamente por tratarse de un escenario enunciativo cronológicamente posterior al hecho histórico y catastrófico al que hace referencia. Si, como ha clarificado Berger, el carácter apocalíptico del evento histórico lo da su habilidad para borrar o arrasar con las narrativas existentes, por postapocalíptico se alude a los modos expresivos en los que se despierta una conciencia de catástrofe tan aplastante e insoportable que parece negarse a la posibilidad de ser expresada, al mismo tiempo que, paradójicamente, se fuerza su expresión; paradoja que se vigoriza con el oxímoron "después del fin". Para estas novelas, entonces, el problema de la representación debiera entenderse de manera compleja: como un movimiento doble y simultáneo de referencialidad y expresión; dicho de otro modo, como la reconstrucción de un relato a partir de una motivación externa (la violencia del referente) y una necesidad interna (el relato de la experiencia traumática). Según lo dicho, estas novelas, al estar situadas en los "límites de lo decible", en términos de Judith Butler, reportan tanto el esfuerzo por construir una narrativa de la experiencia del conflicto armado y las maneras de encarar lo que

> queda, cuanto el examen por las propias posibilidades, condiciones o modos de hacer tales narraciones. (Vivanco, 2013, p. 139)

32 De ahí la importancia de la autoficción, la metaficción y las nuevas formas de realismo en la estética de la violencia, ya que los narradores y personajes de esas obras presentan la visión de quien vive la catástrofe y la necesidad, y la dificultad que hay, al mismo tiempo, de contar esas violencias desde el *postapocalipsis*, que es ese mundo *postmoderno*, mediático y globalizado, que es el lugar narrativo de los autores y de los lectores también.

33 De esa manera, aunque los escritores de la estética de la violencia de la NLC, en ese contexto (postmoderno y postapocalíptico), tengan una visión desencantada del mundo, de la política, de la historia, y no crean más en el compromiso político, en las utopías revolucionarias, hay, por todo eso, una fuerte consciencia histórica, sociológica y, por tanto, crítica de la sociedad contemporánea. La NLC de la estética de la violencia, por lo tanto, revela la función social, cultural, antropológica y, en un sentido amplio, filosófica, que por antonomasia tiene el género novelesco, una vez que ofrece una visión profunda sobre el *ser* y su relación con el *espacio*.

34 En ese sentido, consideramos que Roberto Bolaño nos ofrece pistas esenciales para intentar descubrir esa visión que traza la NLC de la estética de la violencia. En *Discurso de Caracas* (1999), citado en la introducción de este estudio, el escritor chileno afirma:

> Y ahora que he vuelto, por fin, sobre el número 11, que es el número de los que corren por la banda, y que he mencionado el peligro, recuerdo aquella página del *Quijote* en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía, y supongo que en el fondo lo que se está discutiendo es sobre el grado de peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios. Y Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta, y si leemos bien esas páginas (algo que ahora, cuando escribo este discurso, yo no hago, aunque desde la mesa donde escribo estoy viendo mis dos ediciones del *Quijote*) percibiremos en ellas un fuerte aroma de melancolía, porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso. Y esto me viene a la cabeza porque en

> gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. (Bolaño, 1999)

35 Bolaño hace alusión al célebre "discurso de las armas y de las letras" que aparece en el *Quijote*, obra fundacional de la novela moderna. Como las palabras del escritor chileno sugieren, en los más de 400 años de historia moderna y de evolución del género novelesco, ha existido un diálogo constante entre las *armas* y las *letras*, entre el ejercicio de la milicia (y de la militancia) y la literatura, el arte, la educación. Sin embargo, desde Cervantes hasta hoy, las *armas* se han impuesto, a pesar de la resistencia y de la incansable lucha de las *letras*. Todo ese tiempo nuestra sociedad ha transitado por el camino de las armas y, por extensión, de la violencia, de la guerra. Esa ruta nos ha llevado a la crisis social, política, económica, ecológica y civilizatória en que estamos actualmente, la cual refleja, como lo muestra la narrativa latinoamericana con su estética de la violencia, con su hiperrealismo, brutalismo, crueldad, etc., las consecuencias del proyecto civilizatorio de muerte que impuso la modernidad occidental, colonialista, capitalista e imperialista.

BIBLIOGRAPHY

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2007.

Bolaño, Roberto, *Literatura y exilio: Discurso de Caracas*, Premio Rómulo Gallegos, Venezuela, 1999. Disponible en: https://letraslibres.com/revista-mexico/discurso-de-caracas-venezuela/

Cordeiro Gomes, Renato, "Por um realismo brutal e cruel", *in* Margato, Isabel e Cordeiro Gomes, Renato (Org.), *Novos realismos*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012, p. 71-90.

Decante, Stéphanie, "Entre diabolisation et banalisation de la violence : vingt ans de roman hispano-américain sur le fil du rasoir", Moulin Civil, F., Olivier, F., Orecchia Havas, T., *La littérature latino-américaine au seuil du* XXI^{e}

siècle: *un parnasse éclaté*, France, Éditions Aden, 2013, p. 215-237.

De Vivanco, Lucero, "Postapocalipsis en los Andes: violencia política y representación en la literatura peruana reciente", *Taller de Letras*, n. 52, p. 135-151, 2013. Disponible en: < http://www.academia.edu/3863406/Postapocalipsis_en_los_Andes._Violencia_pol%C3%ADtica_y_representación_en_la_literatura_peruana_reciente>.

Dorfman, Ariel, "La violencia en la novela hispanoamericana actual", *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago, Ed. Universitaria, 1970.

Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques*, Paris, PUF, 1988.

Grell, Isabelle, *L'autofiction*, Paris, Ed. Armand Colin, 2014.

Lecarme, Jacques, "Autofiction: un mauvais genre?" *Autofiction & Cie*, Paris, Ed. Ritm, 1994.

Leenhardt, Jacques, "La perspective continentale dans la littérature latino-américaine au seuil du XXI^{e} siècle", Moulin Civil, F., Olivier, F., Orecchia Havas, T., *La littérature latino-américaine au seuil du* XXI^{e} *siècle*: *un parnasse éclaté*, France, Éditions Aden, 2012, p. 65-78.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. Seuil, 1996.

Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Ed. Seuil, 1986.

Moraña, Mabel (Org.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.

Neves Ramos, Ana Rosa ; Neves Ramos, Alba Regina, "Mídia, violência e cidadania", Novaes, Cláudio C.; Souza, Lícia S. de; Seidel, Roberto H. (Org.), *Figuras da violência moderna: confluências Brasil/Canadá*, Feira de Santana, Bahia, Ed. UEFS, 2010, p. 13-26.

Olivier, Florence; Daros, Philippe (Org.). *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Ed. Indigo, 2014.

Pedrazzini, Yves, *A violência das cidades*, Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2006.

Pezzê, Andrea, "La literatura de Horacio Castellanos Moya y su relación con el cine", *Oltreoceano : rivista sulle migrazioni*, N. 9, 2015, p. 163-173. Disponible en: https://doi.org/10.1400/230491

Ruffinelli, Jorge, "Después de la ruptura: la ficción", Pizarro, Ana (Org.), *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo, Editora UNICAMP, 1995. v.3, p. 367-391.

Stoppino, Mario, "Violência", Bobbio, Norberto e otros, *Dicionário de política*, Brasília, Edunb, 1992, v.2, p. 1291-1298.

Weber, Max, *Le savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.

NOTES

1 Actualmente, existen muchos estudios sobre el tema de la autoficción, sin embargo, aquí se destacan los siguientes: Manuel Alberca, *El pacto ambíguo*:

de la novela autobiográfica a la autoficción (2007); Serge Doubrovsky, *Autobiographiques* (1988); Isabelle Grell, *L'autofiction* (2014); Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1996); *Moi aussi* (1986); Jacques Lecarme, "Autofiction: un mauvais genre?" (1994).

2 La traducción es de autoría de Manuel Alberca.

3 Manuel Alberca, haciendo homenaje a Philippe Lejeune, introduce, en las páginas 65, 92, 145 y 182 de *Pasto ambiguo* (2007), algunos cuadros muy valiosos para ayudar a entender los tres tipos de pactos narrativos.

4 *After the end: Representations of post-apocalypse* (1999).

ABSTRACTS

English

This essay is part of a larger study on the relationship between contemporary Latin American narrative and the phenomena of violence that the region has experienced over the past few decades. This larger work is titled: *The Weapons and the Letters: Violence in the Contemporary Latin American Novel*, which we hope to publish shortly. In this section, we focus on the analysis of "autofiction," "new realisms," and the "aesthetics of violence" as some of the most recurrent and powerful expressions of the current, or more recent, production narrative in Latin America. This production and this aesthetic, in turn, reveal in a raw, brutal, and hyperrealistic way the civilizational crisis to which the Western, colonialist, capitalist, and imperialist project of modernity has led us.

Français

Cet essai s'inscrit dans une étude plus vaste sur la relation entre le récit latino-américain contemporain et les phénomènes de violence que la région a connus ces dernières décennies. Intitulé « Armes et lettres : la violence dans le roman latino-américain contemporain », cet ouvrage est attendu prochainement. Dans cette section, nous nous concentrons sur l'analyse de « l'autofiction », des « nouveaux réalismes » et de l'« esthétique de la violence », expressions parmi les plus récurrentes et les plus convaincantes de la production narrative latino-américaine actuelle, ou plus récente. Cette production et cette esthétique révèlent, à leur tour, de manière crue, sale et hyperréaliste, la crise civilisationnelle à laquelle le projet colonialiste, capitaliste et impérialiste de la modernité occidentale nous a conduits.

Español

Este ensayo hace parte de un estudio más amplio sobre la relación entre la narrativa latinoamericana contemporánea y los fenómenos de violencia que ha vivido la región durante las últimas décadas. Dicho trabajo se titula: *Las* armas *y las* letras. *La violencia en la novela latinoamericana contemporánea*,

el cual esperamos publicar en breve. En este apartado, nos centramos en el análisis sobre la "autoficción", los "nuevos realismos" y la "estética de la violencia" como algunas de las expresiones más recurrentes y contundentes de la actual, o más reciente, producción narrativa de América Latina. Dicha producción y dicha estética, a su vez, revelan de una manera cruda, sucia, hipereal, la crisis civilizatoria a la que nos ha conducido el proyecto de la modernidad occidental, colonialista, capitalista e imperialista.

INDEX

Mots-clés
Esthétique de la violence, Autofiction, Nouveaux réalismes, Roman Latino-américain Contemporain

Keywords
Aesthetics of violence, Autofiction, New realisms, Contemporary Latin American Novel

Palabras claves
Autoficción, Nuevos realismos, Estética de la violencia, Novela latinoamericana contemporánea

AUTHOR

Dani Leobardo Velásquez Romero
Professeur, Universidade Federal da Bahia - UFBADani Leobardo Velásquez Romero est titulaire d'une licence en Études Littéraires de l'Université Nationale de Colombie (2006) ; d'une Maîtrise et d'un Doctorat en Littérature et Culture de l'Université Fédérale de Bahia (UFBA) (2010-2015) ; et d'une bourse Postdoctorale en Philosophie de la Libération de l'Université Autonome du Mexique (UNAM) (2020). En 2014, il a reçu une bourse CAPEX pour étudier à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) à Paris. En 2020, il a terminé des études postdoctorales à l'UNAM à Mexico, axées sur la Philosophie de la Libération, sous la direction des penseurs Enrique Dussel et Juan José Bautista Segales. Il est actuellement professeur associé au Département de Littérature Romane de l'Université Fédérale de Bahia. Il possède une expérience en littérature, en particulier en langue espagnole et en littérature latino-américaine et leur relation avec les études sur la Décolonisation, la Philosophie de la Libération et les processus sociaux en Amérique latine. Il est également coordinateur du Collectif d'Intégration Latino-américain : Pachamãe et Coordinateur de l'Association de Philosophie et Libération (AFYL/Brésil).