

La "novela de artista" latinoamericana: apuntes críticos / The Latin American "Artist Novel": Critical Notes

Giovanny Salas Torres¹

¹ Spanish and Portuguese Studies, University of Massachusetts Amherst

Keywords: Novela de artista, literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI, teoría literaria, crítica literaria latinoamericana, literatura contemporánea

Hispanic Studies Review

Vol. 8, Issue 2, 2024

El presente artículo explora el concepto de *Künstlerroman* o “novela de artista” en la literatura latinoamericana mediante la revisión de una constelación teórico-crítica que va desde Herbert Marcuse, en 1922, hasta el presente. El trabajo aporta un estudio de los principales desarrollos del subgénero, proponiendo una forma de situar esta literatura dentro del contexto crítico latinoamericano, y ofrece al lector una aproximación al surgimiento de la figura del artista como héroe en algunas obras representativas de este tipo de novela.

English Abstracts

This article explores the concept of *Künstlerroman* or “artist novel” in Latin American literature through the review of a theoretical-critical constellation ranging from Herbert Marcuse, in 1922, to the present. The work provides a study of the main developments of the subgenre, proposing a way to situate this literature within the Latin American critical context, and offers the reader an approach to the emergence of the artist figure as a hero in some representative works of this type of novel.

“Un tigre paseándose por una casa vacía, en lugar de un gato, sólo es cuestión de geografía”.

Jorge Enrique Adoum

Desde que Herbert Marcuse empleara el término en su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Friburgo en 1922, la *Künstlerroman* o “novela de artista” es una categoría que ha interesado a diversos críticos, historiadores y teóricos de la literatura (Beebe; Seret; Calvo). Este concepto hace referencia a una narración que se centra en la formación y el desarrollo de un artista (Seret vii), lo que permitiría hablar ampliamente de una *literatura* de artista. Sin embargo, la *Künstlerroman* se entiende como una variedad o subtipo de la *Bildungsroman* o “novela de formación”, cuya tradición crítica se remonta a comienzos del siglo XIX.

Dichas categorías tienen su origen en la universidad europea y los estudios más destacados se ocupan de obras canónicas de su producción literaria, desde Goethe o Rousseau hasta Joyce, aunque más tarde se hayan descubierto ejemplos en todas las literaturas occidentales, incluyendo las hispanoamericanas. No obstante, como apuntan algunos críticos contemporáneos como Francisco Plata y Gabriela Escobar, el interés de la crítica literaria en lengua española se ha despertado recientemente, desde el

último cuarto del siglo XX (Plata 146). De hecho, el primer autor en emplear el término para América Latina fue Rafael Gutiérrez Girardot en su obra *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, publicada por primera vez en 1983. Plata menciona que hasta 2014, fecha de publicación de su artículo, la única monografía que aborda la novela de artista en lengua española es la de Francisco Calvo, titulada *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*, pero en esta se estudia principalmente la obra de Balzac.

En síntesis, aunque es importante afirmar que la novela de artista o *Künstlerroman* como categoría analítica es algo prácticamente nuevo en la crítica latinoamericana, también es justo reconocer que ya se han identificado muchas de sus líneas temáticas, ideológicas y estéticas en las literaturas latinoamericanas desde el siglo XIX, especialmente durante los siglos XX y XXI. En los últimos años, los trabajos de varios autores demuestran un progresivo interés por explorar este concepto en diversas obras latinoamericanas, algunas de las cuales figuran en el canon pero por otras razones, para vincular la novela de artista con nuevas teorizaciones literarias, movimientos estético-artísticos y revisiones histórico-literarias¹.

Volvamos, por un momento, a la definición de *Künstlerroman* o novela de artista con el objeto de profundizar y construir diálogos y problematizaciones en torno al concepto. En un reciente trabajo sobre la obra de Azorín, Francisco Plata la define como “el aprendizaje creativo de un joven artista, prestando especial atención al desarrollo de los ideales estéticos del protagonista, los desafíos que enfrenta al tratar de alcanzarlos y la búsqueda de una auto-realización personal y estética” (145). Y a pesar de que a primera vista la definición de Plata nos parezca satisfactoria para el objeto de estudio, cabe señalar que los términos *Künstlerroman* y novela de artista no son intercambiables para Roberta Seret, quien añade una diferencia fundamental: la *Künstlerroman* narra la formación del artista desde su niñez hasta su madurez, mientras que las novelas de artista se concentran en las situaciones y experiencias alrededor del aprendizaje de un protagonista-artista ya formado (Seret 5). Esta diferenciación resulta funcional para Seret, pero incluir una nueva subcategoría incita a una caracterización desbordada de la *Künstlerroman*, como lo señala Gabriela Escobar en su artículo sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier; pues si aceptáramos el elemento diferenciador de Seret, tal noción crítica no podría aplicarse en muchos casos y correría el riesgo de tornarse inoperante. Por otra parte, se pueden encontrar intentos recientes por definir la novela de artista de manera más general, como la de Francisca Noguerol, quien la entiende simplemente como “aquella [novela] protagonizada por una persona que crea” (183). Sin embargo, estas nociones son muy amplias y abstractas, y así la categoría terminaría en

¹ Daré algunos ejemplos más adelante.

la indeterminación, sin valor reflexivo. Por eso es importante añadir otro elemento fundamental a la narración del proceso de aprendizaje del artista, que observa David Maroto, y es que aquí la novela es un "medio artístico" (al igual que una técnica de escritura).

De cualquier manera, lo que consideramos central de la *Künstlerroman* es el surgimiento de un nuevo héroe de la novela: la figura del artista. Y para empezar a pensar este fenómeno en términos histórico-literarios, conviene identificar un núcleo común de estas condiciones desde el contexto europeo, que sería el quebrantamiento del realismo positivista. La crisis del realismo, en especial desde la novela decimonónica, significa el acercamiento mimético a la representación y, según indica Antonio Risco, a una "literatura que tiende a desprestigiar la acción y que cultiva la fragmentación, la discontinuidad, la dispersión, la abstracción" (Plata 142). Entonces, para buscar una genealogía del héroe-artista desde la literatura europea, precisamos ver cómo en el artículo de Plata ese "desprestigio" de la acción novelesca y la crisis del realismo, sobre la que también reflexionaba José Ortega y Gasset en su ensayo "Ideas sobre la novela", deriva en una literatura sin argumento, en anti-novelas o en "la novela de la novela". En definitiva, alterar los métodos tradicionales de la forma novelesca implicaba que el artista fuera él mismo el protagonista de su creación, pues nada importaba tanto como él. Por eso sus conflictos internos, sus ideologías, sus situaciones particulares frente a un determinado proyecto artístico y sus condiciones sociohistóricas serían el material novelable, las nuevas temáticas de su literatura. Y en consecuencia, el artista se vuelve sujeto y objeto de la obra. Algunos de los ejemplos en el contexto europeo son Novalis, Zola, Pardo Bazán y Joyce. Y si bien el creador como personaje había aparecido desde mucho antes en la historia de la literatura, hay que recalcar que el héroe de la *Künstlerroman* o novela de artista no es otro que el artista moderno.

Ahora bien, si el eje central de la novela de artista es el surgimiento del héroe, y para la literatura europea este héroe es el artista inmerso en los problemas sociohistóricos, ideológicos, filosóficos y estéticos de su modernidad, en la literatura latinoamericana la figura del artista-héroe también surge en un contexto propio y singular. Para entender las circunstancias que propiciaron esta condición heroica del artista latinoamericano se deben identificar las especificidades de la novela de artista y las bases de un pensamiento que le dé sentido dentro de su historia social y literaria, aun cuando dicha literatura se entienda como parte de la cultura occidental.

Para el caso latinoamericano, como ya sabemos, fue Rafael Gutiérrez Girardot quien introdujo el término "novela de artista" y estableció las primeras bases para su estudio en el contexto de la sociedad burguesa, proponiendo los supuestos de la historia social y cultural para el estudio del concepto de Modernismo, el modernismo hispanoamericano y la modernidad literaria. Su propósito, tal como afirma en la introducción de su ensayo, era "situar las

letras hispánicas de fin de siglo en el contexto europeo" (9). Para lo cual plantea un estudio más allá de la dicotomía y oposición de dos lógicas que formaban los automatismos con los que la crítica solía estudiar las letras hispánicas de finales del siglo XIX: la Generación del 97 y el modernismo. En su lugar, Gutiérrez Girardot define las condiciones históricas de entre siglos a partir de la expansión del capitalismo y la sociedad burguesa y por el aspecto religioso, caracterizado por la secularización, como un rasgo común tanto de la sociedad europea como hispanoamericana. Así resume Julieta Viú Adagio este contexto del surgimiento de la novela de artista en el entre siglos, retomando los argumentos de Gutiérrez Girardot:

En el marco del proceso de autonomización de los campos disciplinares a fines del siglo XIX como consecuencia, entre otras cuestiones, del proceso de modernización social, económico y cultural, la incorporación al régimen capitalista mundial y la instauración del sistema de valores burgueses, se produjo en América Latina la emergencia de una forma discursiva nueva de raigambre europea: las novelas de artista. (45)

Debido a los diversos problemas teóricos que todo esto supone, debemos puntualizar, para entender las situaciones más determinantes en nuestro análisis de la emergencia de la novela de artista, dos aspectos relacionados con la sociedad burguesa: de un lado, los valores de esta sociedad que se pueden resumir en la finalidad egoísta de su realización, el individualismo y el principio de utilidad (Gutiérrez Girardot 26); y de otro, el surgimiento de una nueva realidad para la función del arte y el artista en la sociedad burguesa, pues en América Latina el artista dejaba de ser aquel hombre de letras o letrado (estudiado por Rama), que participaba de la vida pública y de las esferas políticas, y que por tanto fue determinante para la edificación de los proyectos nacionales durante el siglo XIX, y se convertía ahora en un marginal, asalariado. Con el advenimiento de la sociedad burguesa y un cambio de perspectiva sobre la función del arte, y dado que —dice Girardot citando a Hegel— este ya no era la forma más alta de la verdad y había llegado a su plenitud (pleno fin), se dio paso a una época de realidad vulgar en la que el individuo era medio y fin (lo que Hegel llamaría "la prosa del mundo" y "el fin del arte"). En ese contexto, a la sociedad le interesaban los valores materiales, el dinero y el ascenso social, y el artista fue testigo de cómo el arte se convertía en un oficio inútil. Cuando sobrevino la división del trabajo, y como leíamos en la cita de Julieta Viú Adagio, el proceso de autonomización

profesional de los campos disciplinares, la escritura no era una profesión, por lo que el artista-escritor tuvo que vivir como un marginal, o dedicarse a otros oficios².

¿Cómo respondieron los artistas al "fin del arte"? De acuerdo con Gutiérrez Girardot, la respuesta fue un "gesto romántico" (32), es decir, "la constitución de una 'teoría literaria'" (33) con la que el artista exponía una poética libre y experimental, justificando "con resignación, la respuesta inseguramente positiva a la pregunta de Hölderlin: '¿para qué el poeta en tiempos de miseria?'" (33). Paradójicamente, como se ha observado en varias ocasiones, con esta nueva situación social y cultural del arte, el artista pudo desarrollar libremente un verdadero y honesto proyecto artístico. Sin saber cómo, la vida del artista se había convertido en obra de arte. Varios investigadores coinciden en sostener que la primera novela de artista hispanoamericana fue *Amistad funesta* (1885) de José Martí. Y entre otras obras que se consideran novelas de artista del periodo de entre siglos, algunas de las más representativas son *De sobremesa* (escrita entre 1887 y 1896, pero publicada póstumamente en 1925) de José Asunción Silva, *Los ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez, *Del amor, del dolor y del vicio* (1898) de Enrique Gómez Carrillo y *Resurrección* (1912) de José María Rivas Groot.

Por otra parte, ya entrados en el siglo XX, los ensayos "Crisis del realismo" de Ramón Xirau y "El realismo de la otra realidad" de Jorge Enrique Adoum exponen con bastante claridad el nuevo realismo del artista en el que puede actuar y dejar de ser una suerte de "espectador justiciero" de su realidad social y política (206). De acuerdo con Adoum, cuando el realismo del campo (regionalista, costumbrista, telúrico, criollista, indigenista) le exigió a la obra de arte que tuviera incidencia en la realidad social y revolucionaria, se comprendió que "todas las novelas y poemas juntos no podrían jamás explicar nuestra realidad o parte de ella, sus causas y, a veces, sus soluciones" (206). Entonces, la literatura se instaló en la ciudad. En ese contexto, Adoum indaga en la figura del artista que deviene héroe y en el realismo del escritor, aquel tipo de realismo que se opone al código realista de carácter objetivo del siglo XIX, porque alude igualmente a ciertas subjetividades y construcciones de la imaginación que acaban determinando su propia experiencia de la realidad. Debe aclararse en este punto que el escritor es el artista que suele ocupar ese lugar protagónico para narrar su proceso creativo y formación estética (y proyectar la situación y sus experiencias de múltiples formas, así como sus propias teorías, credos y tentativas). Pero hay también otros personajes-artistas muy importantes dentro de la *Künstlerroman* latinoamericana: pintores,

2 Entre los estudios sobre la novela hispanoamericana de entre siglos, es importante mencionar el trabajo pionero de Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, que aborda las que serían las primeras novelas de artista en el contexto latinoamericano. Sobre la sensibilidad del artista y la relación entre política y literatura en el fin de siglo, se pueden consultar los libros *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo* de Graciela Montaldo y *Descuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* de Julio Ramos.

músicos, poetas y escultores se pueden rastrear en las obras de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Felisberto Hernández y Clarice Lispector. La novela de artista es obviamente un escenario inmejorable para las intersecciones de la literatura y otras artes.

Así proclama Adoum el surgimiento del escritor como personaje de la narrativa latinoamericana:

Y entonces, acaso por primera vez en la narrativa de América Latina, el escritor se vuelve él mismo personaje, da testimonio desde dentro, desde su punto de vista y no exclusivamente desde el punto de vista del autor. Por ello, construye una literatura más veraz y más honesta: es la confesión de toda una clase social y no la declaración de un testigo presencial de los acontecimientos; el alarido o la esperanza de la clase media latinoamericana, su confusión también de víctima, cómplice y acusador al mismo tiempo. Y esa clase es habitante de la ciudad. (207)

En efecto, el escritor se convierte en el protagonista de la narración para dar testimonio acerca de la situación del artista y el arte en las circunstancias sociales, culturales y políticas de su tiempo. Sin embargo, el artista-escritor ya no era fiel a una realidad objetiva o "consuetudinaria", sino más bien a su propia realidad, con la cual no iba a ser parte de un sectarismo pedagógico que pretendía que el arte fuera una respuesta crítica a las circunstancias sociopolíticas y enseñara a pensar. El artista, que pertenecía a una clase media urbana, no podía "cambiar de piel o de alma", según Adoum, y su posición social tornaba contradictoria, falsa o superficial la conciencia política que tanto se le exigía a su creación artística. El Indio sería un símbolo durante el periodo de modernización literaria latinoamericana, pero esto poco serviría para evitar su aniquilamiento. Entonces, cuando la literatura se fue al campo, la naturaleza se convirtió tan solo en paisaje, siendo poco menos que personaje y sin llegar directamente al campesino. Y en cambio, fiel a su realidad, el artista pretendía ahora desarrollar autónomamente un proyecto artístico; algo más veraz y más honesto, de acuerdo con la cita de Adoum, quien por cierto afirma que si alguna forma literaria pudiera (y tuviera que ser llamada a) cumplir esa función pedagógica e intelectual sobre la realidad, esta no sería ni la novela ni la poesía, sino el ensayo. Esta consigna de Adoum es significativa dentro del estudio de la novela de artista en América Latina debido a la importancia del ensayo para las letras hispanoamericanas y en la genealogía de los latinoamericanismos (Avelar). La novela tendría otros caminos y métodos.

Ahora bien, el intelectual ha tenido conciencia de ser un escritor desde los primeros ensayos que han representado las bases de un pensamiento americano y la búsqueda de una esencia cultural. Roberto Fernández Retamar, para quien José Martí no solo es un intelectual sino también uno de los más grandes poetas de América, afirma que él mismo es "un escritor

que sabe que existe una jerarquía de valores" (18-19). Podemos interpretar que los valores que señala Fernández Rematar son los valores intrínsecos de la escritura, que tienen que ver con las cualidades internas de la obra de arte y la disciplina y el trabajo del artista. Por otra parte, Pedro Henríquez Ureña en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, especialmente en "El descontento y la promesa", destaca la necesidad de constituir la profesión literaria, es decir, la profesionalización definitiva del escritor como uno de los caminos para consolidar una literatura americana en el porvenir: "Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección" (40). Y el intelectual dominicano se enfoca nuevamente en el tema de la urgencia profesional en otro ensayo de este libro, titulado "Camino de nuestra historia literaria", entendiendo la profesionalización del escritor como la piedra de toque de nuestra expresión y la única manera de desarrollar una fecundidad artística continental. Este elemento de profesionalización del arte era un punto de referencia muy importante, pues al comparar la gran diferencia que existía entre Europa y América Latina en este aspecto, Henríquez Ureña explicaba la aún falta de madurez de nuestra literatura, lo que motivaba su descontento.

Dicho esto, la autoconciencia como escritor no es un rasgo fortuito o menor que comparten el artista-intelectual, el poeta y el narrador en la literatura latinoamericana. Antes bien, la emergencia del artista-escritor como héroe de la narrativa tiene que ver con su situación general frente a la profesión literaria. Esta situación del escritor ha sido expuesta por críticos como Ángel Rama, Antônio Cândido y José Guilherme Merquior. Es preciso repasar, por ejemplo, el ensayo de Rama "Diez problemas para el novelista latinoamericano" (Rama, *La novela latinoamericana 1920-1980* 33-98), publicado por primera vez en 1964, en el cual identifica las bases económicas, las élites culturales, la lengua y los problemas propios de las literaturas nacionales en cuestión de géneros, maestros y filosofías durante la primera mitad del siglo XX. Y los ensayos "Literatura y subdesarrollo" de Cândido o "Situación del escritor" de Merquior, que dan un completo panorama del subdesarrollo y su repercusión en la conciencia del escritor y de las características sociológicas, de la cultura y de su campo intelectual en Latinoamérica. En suma, lo que nos ocupa es la ponderación de la situación sociocultural del escritor y de las condiciones que han llevado al surgimiento del artista como héroe de la novela.

En este sentido, la existencia de la *Künstlerroman* en América Latina no representa un concepto aleccionador de las literaturas europeas. No es un género imitable y fácilmente traspasable de una tradición a otra. Este proyecta, más bien, una posición particular del artista, incluso frente a las mismas literaturas europeas, como por ejemplo el "afán europeizante", pero también el rechazo de todo lo occidental, a propósito del cual Henríquez Ureña declaraba que "todo aislamiento es ilusorio" (37) y que "tenemos derecho

a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental" (38). Considerando seguramente estas máximas que reconocen los derechos del escritor latinoamericano sobre la cultura occidental, Adoum señala que para el artista no era suficiente con imitar, adoptar y practicar las formas europeas. Y como tampoco es posible el aislamiento, pues esta es, al fin y al cabo, la tradición del escritor latinoamericano, el artista debe reaccionar contra su propio arte, esto es, ya no contra una realidad social, política o económica, sino contra la realidad en sí misma:

El arte ya no está ni quiere estar tranquilo, ya no tiene la comodidad del que tolera o acepta la misma realidad que quiere transformar, sino que se rebela contra ella, contra su propia estructura, contra la rigidez de su lógica, y concibe la creación como una realidad en sí misma donde rigen otras leyes, otras nociones de tiempo, de duración, de espacio, de movimiento. (Adoum, "El realismo de la otra realidad" 211)

Está claro que el posicionamiento del artista como protagonista en la novela de artista implica una rebeldía, una desestructuración formal³. Hemos visto que hay un cambio ideológico y estético con respecto al realismo decimonónico, naturalista y positivista. Ahora es importante sugerir que esta ruptura conlleva una reapropiación del estilo por parte del escritor, esto es, que los rasgos formales de su creación deben representar ese cambio de perspectiva, ser regido por otras nociones y leyes. Podríamos decir que esto se relaciona con una intensificación de la conciencia sobre la construcción formal de la obra, según la cual la literatura debía crear su propio eje de valores estéticos y un lenguaje único que le permitiera alcanzar su mejor forma y expresión ("su ansia de perfección", como decía Henríquez Ureña, pero también de *imperfeción*). Y por otro lado, el personaje-artista ejerce, necesariamente, una función de autorrepresentación autoral, aunque no siempre el artista hable en nombre propio. Me refiero a las nuevas nociones críticas que esa autorreferencialidad ha suscitado en la crítica literaria en referencia a lo meta-artístico, como la metaficción (y su forma posmoderna, la autoficción), las cuales consisten en las figuraciones del autor en sus personajes de ficción y, por supuesto, en la figura del narrador.

3 Como explica Gutiérrez Girardot: "Las novelas de artistas, desde *Ardingbello* y *Lucinde* [de Friedrich Schlegel (1772-1829)], pasando por *A rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) hasta *De sobremesa* (aparecida póstumamente en 1925; fue escrita entre 1887-1896) se caracterizaron de manera formal por la heterogeneidad de los elementos que las componen: diálogo, diario, 'ensayo', supuesto testimonio, etc." (34).

Todos estos fenómenos nos han dejado, en especial desde los años 40 del siglo XX, una serie de obras consideradas como antiliteratura⁴, novelas experimento, novelas de la novela, y también la búsqueda y realización de los actos humanos alrededor de sus propios sistemas poéticos y nuevas estéticas, estilos y formulaciones literarias que exploran el arte y el artista meta-artísticamente (por eso nos encontramos constantemente con obras imposibles, fragmentarias o inacabadas). Y en ese sentido, no es suficiente adscribir el fenómeno del surgimiento del artista como héroe únicamente a la novela de artista, pues en este contexto se hallan inmersas otras formas literarias y discursivas que no son novelas, en el sentido menos polisémico del término, y que incluso pueden ser catalogadas como anti-*Künstlerroman*, o anti-novelas en general, y estar en las fronteras de la ficción, de la autorreferencialidad y de algunas concepciones de la literatura como ficción o como aquella creación artística que tiene sus medios específicos para hablar sobre su realidad, y aludir y pensarse a sí misma bajo esas nociones que la rigen.

Uno de los ejemplos más claros de la novela de artista en América Latina es *La pérdida del reino* (1972) del escritor argentino José Bianco. Esta obra contiene varios de los elementos que nos han permitido caracterizarla. En realidad, la novela de Bianco no solo es una novela de artista en estado puro, sino que además podría considerarse la *Künstlerroman* de una *Künstlerroman*, porque en la obra de Bianco hay personajes-artistas, procesos creativos y experiencias de aprendizaje por partida doble. El protagonista de la novela es Rufino Velázquez, un argentino en buena posición social que decide escribir una novela; o más bien, hacer de su vida una novela. Y como se le va la vida en este empeño, solo alcanza a tomar notas y a escribir páginas sueltas recapitulando los hechos más importantes de su vida y muchos de los personajes que han transitado por ella. Entonces Rufino encomienda al narrador (que es un escritor menor, sin genio y mediocre, algo así como un "servidor de la literatura") la tarea de escribir sobre su vida, y por eso le entrega, poco antes de morir, todos los papeles con su proyecto de novela.

La novela problematiza tanto lo escrito como la vida de su protagonista, al mismo tiempo que genera una ambigüedad⁵ al menos en dos sentidos: el narrador-protagonista (pues la novela está narrada en primera persona) se obstina en hacer que vida y literatura coincidan, y lo que es aún más radical, pretende convertir su vida *en* literatura. Entonces Rufino ha decidido que la novela debe terminar con su muerte, un hecho que él mismo no puede

⁴ Se entiende "antiliteratura" como la define Fernando Alegría, específicamente en el contexto latinoamericano, como aquella escritura que, en un gesto revolucionario (ya que persigue un cambio radical), evita deliberadamente las convenciones tradicionales de la literatura porque se considera una reacción contra la falsificación del arte. Esta escritura destruye las formas establecidas para ser una imagen del caos de la realidad y una autocrítica (blasfema, cómica, irreverente, obscena, insultante) de cualquier afirmación heroica o intento metafísico. Como explica Fernando Alegría: "Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras entre géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga del absurdo que es nuestra herencia" (243).

⁵ A este tema le han dedicado artículos Gladys Granata de Egües (1995) y Carolina Suarez Hernán (2010).

documentar, lo que significa que la obra no puede concluirse y que esta es, por tanto, una novela imposible. La *Künstlerroman* de Bianco se compone de un primer relato, dividido en cinco capítulos, que cuenta cómo el narrador recibe los papeles de Rufino Velázquez. En estos documentos figuran los hechos más importantes de su vida con los nombres de las personas reales ya modificados, listos para ser los personajes de la novela. Allí el narrador expone las confusas circunstancias que rodean la escritura de la obra, exponiendo las teorías y aspiraciones estéticas que son las que van a definir el proceso creativo del artista-protagonista.

Ahora bien, la obra va a "empezar" de manera oficial después de esta introducción, es decir, con el texto que corresponde a la novela que este mediocre servidor de la literatura escribe sobre la vida de Rufino. Mejor dicho, que va a intentar escribir, pues, como hemos señalado, la novela tendrá que quedar inconclusa. A propósito de esto, un pasaje de la obra dice: "¿Y si la novela no tuviera desenlace?, le preguntaba Rufo. En la vida las cosas terminan y no terminan. Acaban, y al mismo tiempo subsisten" (352). De manera que la primera historia sobre Rufo y el narrador sería un "paratexto" de la novela. Lo concreto es que, con todos estos elementos de ficción, la obra de Bianco sería una novela dentro de una novela. No obstante, el carácter intrincado de su reflexión meta-artística (pues no sabemos qué forma parte del proceso y desarrollo artístico de Rufino y qué es invención de este servidor de la literatura) y los refinamientos de carácter paratextual que la novela parece utilizar para su configuración estética no son lo único importante. *La pérdida del reino* constituye un caso especial de la novela de artista porque esta es al mismo tiempo una obra representativa de la vida literaria de su autor y es decisiva dentro de su carrera literaria, pues la empezó a escribir en 1950 y no se publicó sino hasta 1972. Se trata de una obra trabajada con esmero que está escrita con una prosa elegante, refinada y justa que caracteriza el estilo de José Bianco dentro de la literatura argentina⁶.

Lo que llama la atención aquí, en relación con la clave de nuestra lectura, es que a la par de la situación del artista como héroe novelesco, dueño de su propio realismo, el autor, como el artista-protagonista, tiene conciencia estilística y busca la realización de un proyecto estético que normalmente incluye la edificación de una obra ensayística por parte del autor y la formulación de teorías literarias a través de las cuales justifica los intentos de su literatura. Es el caso de muchas obras que pueden considerarse ejemplos de la novela de artista y de la novela artística⁷, y por ende, esta podría ser una de las características más importantes para estudiar esta tradición y una prueba de su especificidad histórico-literaria en el contexto latinoamericano.

⁶ 'Pepe' Bianco, como era conocido en sociedad, formó parte del grupo de la revista *Sur*, que, recordemos, incluía a figuras muy relevantes de la literatura argentina como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez, Eduardo Mallea, entre otros. Es un lugar común entre sus críticos afirmar que tanto Rufino como el escritor frustrado que trabaja como editor son alter egos de Bianco.

⁷ Podríamos definir una novela artística como aquella que tiene como tema central el arte, pero no necesariamente un artista-protagonista.

Así ocurre en la citada novela de Bianco, puesto que ella misma se ha leído como una *roman à clef* o novela en clave en la que desfilan, traspasando las fronteras de la realidad y la ficción, los personajes del círculo literario de la revista *Sur*. Sobre esta lectura de la obra como una *roman à clef*, Melgar cita el siguiente comentario de Elena Garro:

La leí otra vez de una tirada y me detuve en muchos párrafos y medité sobre muchas frases. «¡Qué bien escriben los hombres [sic]», me repetí siempre (cuando son escritores, no mamarrachos como los que tú admiras) ¿por qué pueden poner esa distancia entre el libro y ellos? ¿por qué sus personajes empiezan a funcionar separados del autor? [...] Tú estás en Rufo, pero te escapas. O más bien ese Rufo ha dejado de ser Pepe, para ser simplemente Rufo. (427)

De hecho, ya se han estudiado en más de una oportunidad las coincidencias biográficas en la novela, y es especialmente notoria la utilización del material epistolar de Elena Garro que investigadoras como Lucía Melgar y María Julia Rossi, estudiando la correspondencia entre ambos autores, han verificado en la construcción literaria de *La pérdida del reino*. Según Melgar y Rossi, Bianco tomó prestadas las cartas que le envió Garro a París y las usó para construir los diálogos epistolares de Rufo con uno de los personajes de su novela: Laura Estévez.

Y sin embargo, asumida como una *roman à clef*, que ya tiene suficiente repercusión —como lo indica Garro— con la figura autoral o autobiográfica de Pepe Bianco, la novela también contiene un repertorio crítico y una serie de construcciones estéticas que es preciso mencionar. Estas teorías literarias y elecciones estéticas están explícitas en la narración de ese servidor de la literatura y en las vivencias que influyen en la formación artística de Rufino Velázquez. En ambos casos, la obra establece un diálogo con Marcel Proust, uno de los referentes literarios de Bianco. El escritor francés no solo es una referencia filosófica para el narrador de *La pérdida del reino*, sino también para el artista-protagonista en su aprendizaje como novelista. Por un lado, el narrador cita a Proust no bien comienza a meditar el sentido de su escritura en el primer relato, reconociendo la importancia de las ideas proustianas en su formación artística. Y por otra parte, Rufo termina dictando cátedra sobre Proust y además imparte cursos sobre la memoria asociativa y el tiempo en la filosofía de Henri Bergson, que, como es evidente, son los temas fundamentales de la novela de Proust. Pero no terminan ahí las elucubraciones teóricas de Bianco. A estas menciones explícitas en la novela,

que es la apuesta estética de Pepe⁸, la respalda igualmente un libro de ensayos —en su mayor parte sobre Marcel Proust— publicados con el título de *Homenaje a Marcel Proust: seguido de otros artículos* (1984).

Así ejemplifico aquella observación anterior según la cual una de las características de la novela de artista latinoamericana es que muchas de ellas están justificadas por una obra ensayística, lo que da sentido o explicita los intentos de los autores por realizar una intención estética en sus creaciones. Esta situación cobra especial vitalidad y una dimensión distinta si fijamos nuestra atención en las obras de los cubanos Alejo Carpentier y José Lezama Lima, las cuales han tenido enormes alcances dentro de la historia literaria americana. Un ejemplo de una lectura crítica de una novela de artista latinoamericana es el trabajo de Gabriela Escobar sobre *Los pasos perdidos*. En este estudio, la investigadora analiza la novela de Carpentier como una *Künstlerroman*, teniendo en cuenta su teoría sobre lo real maravilloso que está expuesta en *El reino de este mundo*, pero también en sus ensayos reunidos en *Tiento, diferencias y otros ensayos*, y específicamente en "De lo real maravilloso americano" (66-77), en el que Carpentier postula, a la par de su novelística, una interpretación de la historia de América.

Siguiendo la lectura de Escobar, en *Los pasos perdidos* el artista-protagonista está lo más cerca posible de la propia vida intelectual de Carpentier, con lo cual se realiza una reflexión sobre la formación del artista como escritor, pero no simplemente como tema, sino porque se propone abordar y resolver un problema histórico-estético. En otras palabras, que el personaje-artista se identifique frecuentemente como Carpentier no es un asunto artificial o gratuito; más bien se está afincando en la problemática del realismo de la otra realidad del escritor latinoamericano a la que nos hemos referido. Por lo demás, Carpentier es uno de los intelectuales que aportó algunas de las más profundas y conocidas reflexiones sobre la significación de la ciudad para la literatura americana. En dichas reflexiones vemos cómo la ciudad riñe con la selva y de qué manera la metrópolis se convierte en una alienación estética para el artista moderno. La única opción de trascendencia para el escritor, alienado en esa "jungla de concreto", es sublimar su propia alienación, convertirla en arte. En cierto sentido, debe encontrar la esencia artística de la ciudad; o bien, huir de ella como en *Los pasos perdidos* y descubrir lo maravilloso al interior de América. Después de todo, como lo demuestra Escobar, la novela de Carpentier no solo es la realización de aquel principio estético, sino un cuestionamiento de su propio credo.

De esta manera también se puede leer la obra de Lezama Lima. Ya lo ha clarificado un sector de la crítica lezamiana (como lo sostiene Agustín Martínez): el sistema poético que erige Lezama en *Paradiso* (1966) y *Oppiano*

⁸ Utilizo el hipocorístico 'Pepe' para resaltar la figuración autoral de José Bianco en el contexto de la metaficción y en su campo artístico.

Licario (1977) no se puede entender cabalmente sin la lectura de sus ensayos. Desde el significado de su conocida "expresión americana" y su estilo barroco, hasta las teorías sobre la imagen de América como ideas que circulan y tienen un desarrollo en su ensayismo. Otro ejemplo de novela de artista lo puede constituir la propia obra del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, cuyo ensayo "El realismo de la otra realidad" ya he mencionado. En efecto, la teoría de Adoum en ese texto, que parece darnos varias razones histórico-literarias e ideológicas frente a la realidad de la literatura latinoamericana que avalan la existencia de una literatura de artista, tiene su propia realización estética en su novela *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976). Esta es también una novela de artista que ejecuta las ideas teóricas de su ensayo y narra todo el proceso formativo y creativo del personaje-escritor, así como una *roman à clef* que comparte un gran parentesco con *La pérdida del reino* de Bianco.

Los ejemplos de la novela de artista en la literatura latinoamericana son numerosos y diversos, y no solo de la novela del artista-escritor⁹, revisada en este trabajo con mayor atención. *Los viajeros* (1955), de Manuel Mujica Láinez, es una novela que se consideraría muy importante dentro de esta corriente. La novela de Mujica pertenece a las novelas de la alta sociedad porteña y narra la formación creativa y la conversión en poeta de su narrador. *Los viajeros* forma parte de un ciclo novelístico de Mujica Láinez que se puede considerar una novela-río. Además de *Los viajeros*, este ciclo narrativo lo completan *Los ídolos*, *La casa* e *Invitados en el Paraíso*. Estas novelas retratan la decadencia de la alta sociedad argentina. La obra de Bianco, por su parte, pone en escena los vicios de la sociedad literaria de su tiempo. Además, varias de ellas presentan algunos rasgos importantes que comparten con otras obras representativas de la *Künstlerroman*, como lo señala Francisco Plata, que son el motivo del viaje y la reflexión sobre la creación estética.

En *Los viajeros*, los personajes están siempre anhelando regresar a Europa mientras viven en condiciones decadentes y hasta precarias en Argentina, recordando el antiguo esplendor de aquellas familias antaño poderosas. A menudo, los personajes fingen y viven en un mundo sostenido por las apariencias que de algún modo el lujo pasado permite prolongar. Rufo, el personaje de Bianco, viaja a París, pero tiene que regresar a Argentina para poder vivir sin trabajar debido a una enfermedad que padece. Ya no podrá volver. Sus viajes trasatlánticos marcarán, de una manera u otra, la formación y las capacidades artísticas del héroe. Así, el motivo del viaje se vuelve un leitmotiv, como en varias novelas de Carpentier, recogiendo la herencia del modernismo y su obsesión por Europa y el cosmopolitismo.

⁹ Entendido como aquel que reflexiona sobre su propia creación literaria.

De todos modos, como se ha dicho, la novela de artista también debe estudiarse a la luz del surgimiento de otros personajes-artistas diferentes del Escritor, incluido el poeta, como en *Los viajeros*. En la producción narrativa de Felisberto Hernández, por ejemplo, los personajes son pianistas, como en su cuento "Nadie encendía las lámparas". Y por otra parte, los pintores en Ernesto Sabato, y más recientemente en la literatura de Tomás González, son muestras de la extensión y pervivencia de la novela de artista por toda América Latina.

A propósito de este último, su novela *La luz difícil* (2011) ha sido catalogada y estudiada como una *Künstlerroman*, dado que en la narración hay dos obras que se están creando: una pictórica y otra literaria. Wilson Cano la interpreta como una continua reflexión sobre el arte y la vida, mostrando cómo al experimentar algunas vivencias con el arte el personaje-artista busca superar el sufrimiento y evadir la realidad. En la novela de González, en la que está de hecho la perspectiva del viaje, Cano entiende lograda una diferencia importante de la *Künstlerroman* con la novela de formación. En la novela de artista, el héroe logra superar la desilusión con la que asume la vida y el arte, reformulando su malestar artístico en nuevas sensibilidades y convirtiéndola en una capacidad liberadora (140).

A pesar de que sería deseable y útil para muchos críticos ratificar la perspicacia de este feliz elemento diferenciador de la novela de artista, en la que el héroe, a través del arte, transforma su original desilusión en liberación, y ya no es ese ser atormentado de la novela de formación¹⁰, es decir, estableciendo un binarismo entre ambos subgéneros, resulta necesario añadir más complejidad a la categoría crítica, ¿o no es igualmente una novela de artista *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti¹¹? Quizás podamos pensar que las lógicas de la novela de artista en la que el protagonista es pintor, músico o escultor difieren de aquellas obras en las que el héroe es de plano un escritor. Esto no sería extraño, porque la incapacidad del artista-escritor ante la vida y la necesidad de tomar posición frente a la realidad es una característica que, desde hace siglos, ha sido esencial de la literatura y no de otras artes. Aunque en la novela de artista el medio sea en muchos casos la escritura, y por tanto, la literatura.

10 Aunque también se haya pensado todo lo contrario: que en la novela de formación el protagonista acaba por ser un individuo "formado", inserto en la sociedad, mientras que en la novela de artista este proceso formativo raramente culmina en la inserción del artista en su medio social. Entre otras cosas, porque el artista no tiene una realidad que contrastar con su "oficina" burguesa. Todo en él acontece "dentro de sí"; es marginalidad. Esto se debe a que el artista no se está formando en valores sociales, sino que este proceso significa un descubrimiento personal, de construcción de identidad, íntimo y liberador, de acuerdo con los problemas relativos a su realidad interior. Pero allí el arte mismo se puede tornar "falso" para el artista, no satisfacerlo en absoluto o simplemente, pese a todo ese aprendizaje, su proyecto artístico puede no producirse porque el artista es incapaz de crear. Y sin embargo, todo lo vivido, hasta las instancias límites y destructivas de ese fracaso, enmarcado en el desconsuelo de su incapacidad creadora, es lo que tiene valor estético (y narrativo). Porque, como hemos reiterado, su propia vida se ha vuelto *ella misma* obra de arte en el sentido de su significación.

11 En esta novela el escepticismo y la desilusión no llegan nunca a convertirse en liberación. Por el contrario, el sentimiento de que todo es inútil y absurdo se acentúa hasta el exceso, y el artista, Eladio Linacero, busca escapar por completo de la realidad y vivir en un mundo onírico, en el que la ficción se puede entender como un simulacro. Pero no logra sentir el amor por la vida que cree ver en el poeta y tampoco encuentra redención en el arte, sino más bien un efecto sedante que no lo deja hacer más que tumbarse en su cama a fumar, inmóvil en medio de la noche y sin fuerzas para esperar la mañana.

El sentido asignado a la novela de artista en América Latina se refiere puntualmente a una reflexión sobre el proceso creador del artista y a las diferentes propuestas de teoría literaria que muchos de los escritores latinoamericanos desarrollaron en sus obras ensayísticas. Dichas problematizaciones estéticas, sociales, ideológicas, filosóficas, entre otras, se convirtieron en temas literarios, buscando definir una identidad que se movía entre dos mundos: sus literaturas nacionales y la tradición occidental, entendida como herencia o pertenencia, y las relaciones con la literatura, la teoría literaria y, en extenso, el pensamiento europeo. Ahora bien, la recepción de este subtipo de novela proveniente de las letras hispanas ha sido muy distinta a la de la literatura europea. Parece cuestión de geografía, como dice Adoum en nuestro epígrafe, pues por el momento no se han explorado con detenimiento, ni desde la historia literaria ni con las herramientas de la crítica contemporánea, varias de las especificidades y marcas de identidad que podrían permitirnos una mejor comprensión del fenómeno en nuestras letras.

Sin embargo, no procuro terminar este recorrido con el “descontento y la promesa”, como es habitual en un tipo de ensayo que pretende cubrir un objeto de estudio, señalar sus áreas poco exploradas y exponer la necesidad de un estudio más especializado sobre el tema, describiendo todas las tareas que quedan pendientes. En cambio, prefiero aportar con entusiasmo unos breves apuntes sobre el panorama de los estudios de la novela de artista en la literatura latinoamericana, que es hoy en día un campo fértil que está revelando diversos puntos de vista sobre el concepto, aproximaciones críticas a obras de distintas épocas y problemas teóricos de gran actualidad.

En los últimos años, la novela de artista ha sido trabajada con bastante profundidad, sobre todo por investigadores que le han dado nuevos sentidos al concepto y se han acercado a obras poco leídas o recuperando la dimensión del artista en novelas que han recibido diferentes comentarios y calificativos (no siempre indulgentes). Algunos de estos trabajos que se podrían sumar a los ya citados durante este estudio son los análisis de Luz Ainaí Morales Pino (2020, 61-76; 2023, 119-190) sobre *Julián. (Bosquejo de un temperamento)* (1888) de José Gil Fortoul y el de Joan Torres-Pou sobre *Reconquista* (1908) de Federico Gamboa. En estas lecturas se contraponen dos prototipos de artista durante el entre siglos latinoamericano. En primer lugar, Morales argumenta que en la novela de Gil Fortoul se cristaliza el paradigma del anti-artista. Allí el arte termina siendo una mera pose, pues el protagonista no tiene voluntad de trabajo ni disciplina. Dicha concepción del arte en la novela, más cercana a los valores utilitarios y mercantiles que caracterizan a la sociedad burguesa, es contraria al planteamiento del “arte por el arte” que “constituye más bien un posicionamiento crítico frente al contexto” (Morales 2020, 63), el cual está enmarcado en la pérdida del poder público del artista a causa de la democratización del arte y la cultura. En consecuencia, *Julián* se considera una “anti-Künstlerroman o antinovela de artista” (74). Por otra parte, Torres-Pou muestra cómo en *Reconquista* de Gamboa, quien ha sido

considerado un escritor moralista y pornográfico (16), se retrata el modelo de artista que "ha hecho de su arte un prosaico medio de subsistencia" (22). Este es un artista-educador del porfiriato que representa la idea de un "arte útil"; se trata de "alguien que precisa del orden y de las convenciones sociales para poder crear" (26). Un artista "creyente", cuya intención no es estar implicado en el cambio sino ser respetuoso del sistema y no trastornar el *statu quo*.

Además, hay que destacar el número reciente de *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (32, 2023) dedicado a la novela de la artista, en la cual se revela cómo la figura de la mujer artista ha sido igualmente importante desde finales del siglo XIX en el ámbito académico en lengua española. En cuanto a la literatura latinoamericana, se resalta el artículo de Francisca Noguerol sobre la novela de artista en el siglo XXI, analizando especialmente *El mañana* (2010) de Luisa Valenzuela. Este trabajo reúne varios de los intentos por estudiar la novela de la artista —entre ellos, el artículo de Viú que estudia *Black Out* (2016) de María Moreno—, menciona diversas figuras de mujeres creadoras latinoamericanas (desde Elena Poniatowska, Cristina Rivera Garza y Silvina Ocampo hasta Amparo Dávila y Mariana Enríquez) y localiza nuevas perspectivas de la novela de la artista en *Corazón de napalm* (2009) de Clara Usón.

Aquellos posicionamientos críticos frente a la categoría nos revelan un horizonte apasionante de estudios en este campo, no solamente en relación con el fenómeno transnacional de la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI, y ahora más concretamente de la mujer artista, sino también al integrarse con las nuevas formulaciones del subgénero con respecto a la situación histórico-filosófica de finales del siglo XX, como lo ha estudiado Inmaculada Donaire teniendo como ejemplo la obra de Ricardo Piglia, específicamente las novelas *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992).

Considerando lo anterior, desde sus primeras manifestaciones a finales del siglo XIX hasta sus expresiones más contemporáneas, la novela de artista nos ofrece un ángulo privilegiado para visualizar y analizar las complejas situaciones sociohistóricas en las que se re-produce la función del arte y el artista en el contexto latinoamericano.

Submitted: October 08, 2023 EDT. Accepted: May 10, 2024 EDT. Published: September 16, 2024 EDT.

WORKS CITED

- Adoum, Jorge Enrique. "El realismo de la otra realidad." *América Latina en su literatura*, edited by César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1979, pp. 204–16.
- . *Entre Marx y una mujer desnuda: texto con personajes*. Siglo XXI, 1978.
- Alegría, Fernando. "Antiliteratura." *América Latina en su literatura*, edited by César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1979, pp. 243–75.
- Avelar, Idelber. "Toward a Genealogy of Latin Americanism." *Dispositio*, vol. 22, no. 49, 1997, pp. 121–33.
- Beebe, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York University Press, 1964.
- Bianco, José. *Homenaje a Marcel Proust: seguido de otros artículos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- . *La pérdida del reino*. Siglo XXI Editores, 1972.
- Calvo, Francisco. *La novela del artista: el creador como héroe de la ficción contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Cândido, António. "Literatura y subdesarrollo." *América Latina en su literatura*, edited by César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1979, pp. 335–53.
- Cano, Wilson Andrés. "La novela de artista en La luz difícil de Tomás González: El arte como evasión de la realidad." *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 19, no. 2, 2014, pp. 137–48, <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v19n2a02>.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Siglo XXI, 1983.
- . *Los pasos perdidos*. Alianza Editorial, 2018.
- . *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés Editores, 1987.
- Donaire del Yerro, Inmaculada. "La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 25, no. 2016a, pp. 519–41, <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16911>.
- . "Respiración artificial de Ricardo Piglia: una reformulación de la novela de artista tras el fin de las utopías." *Revista chilena de literatura*, vol. 92, no. 2016, pp. 53–74, <https://doi.org/10.4067/S0718-22952016000100003>.
- Escobar, Gabriela. "Los pasos perdidos de Alejo Carpentier: Künstlerroman del artista latinoamericano moderno." *Romance Notes*, vol. 61, no. 3, 2021, pp. 471–79, <https://doi.org/10.1353/rmc.2021.0032>.
- Fernández Rematar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Caro y Cuervo, 1995.
- González, Tomás. *La luz difícil*. Alfaguara, 2011.
- Granata de Egües, Gladys. "Ambigüedad y perspectiva en La pérdida del reino de José Bianco." *Revista de Literaturas Modernas*, 1995, p. 28.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Clásicos Dominicanos. Instituto Superior de Formación Docente Salomé Ureña, 2020.
- Hernández, Felisberto. *Cuentos selectos*. Ediciones Corregidor, 2018.
- Lezama Lima, José. *Opiano Licario*. Ediciones Cátedra, 1989.
- . *Paradiso*. Unesco, 1988.

- Maroto, David. *The Artist's Novel. The Novel as a Medium in the Visual Arts*. The University of Edinburgh.
- Martínez, Agustín. "José Lezama Lima: Recepción de Paradiso y los problemas de la crítica literaria latinoamericana." *Escritura: Teoría y crítica literarias*, vol. Año XII, no. 23–24, 1987, pp. 3–31.
- Melgar, Lucía. "Correspondencias literarias: Bianco, Garro y La pérdida del reino." *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, IV: Literatura hispanoamericana*, 2004.
- Merquior, José Guilherme. "Situación del escritor." *América Latina en su literatura*, edited by César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1979, pp. 372–88.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Morales Pino, Luz Ainaí. *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.
- . *Éticas y estéticas de la profanación: el entresiglo más allá del modernismo (Perú-Venezuela, 1880-1914)*. Editorial Cuarto Propio, 2023.
- Mujica Láinez, Manuel. *Invitados en el Paraíso*. Editorial Sudamericana, 1957.
- . *La casa*. Debolsillo, 2008.
- . *Los ídolos*. Cátedra, 1999.
- . *Los viajeros*. Editorial Sudamericana, 1955.
- Noguerol, Francisca. "La novela de la artista en el siglo XXI: El mañana, de Luisa Valenzuela." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, no. 32, 2023, pp. 183–99.
- Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. Random House, 2016.
- Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela." *Ideas sobre el teatro y la novela*, vol. 3, 1925, pp. 16–22.
- Plata, Francisco. "La Voluntad de Azorín, novela de artista." *La nueva literatura hispánica*, vol. 17, no. 2014, pp. 141–69.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.
- . *La novela latinoamericana 1920-1980*. Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX (1989)*. CLACSO, 2021.
- Rossi, María Julia. "'La identidad imprevisible': La pérdida del reino y la correspondencia entre Elena Garro y José Bianco." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2016, pp. 429–52, <https://doi.org/10.18192/rceh.v40i2.1846>.
- Sabato, Ernesto. *El túnel*. Cátedra, 1992.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos*. Seix Barral, 2001.
- Seret, Roberta. *Voyage into Creativity: The Modern Künstlerroman*. Peter Lang, 1992.
- Suarez Hernán, Carolina. "Metaliteratura, intertextualidad y ambigüedad narrativa en La pérdida del reino de José Bianco." *Tonos digital*, vol. 19, no. 0, 2010, p. 19.0.
- Torres-Pou, Joan. "Reconquista (1908) de Federico Gamboa: retrato del artista para el porfiriato." *Siglo Diecinueve*, vol. 25, no. 2019, pp. 15–29.
- Viú Adagio, Julieta. "Ecos de las novelas de artista en Black out de María Moreno." *Anclajes*, vol. 25, no. 1, 2021, pp. 43–56, <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2514>.

Xirau, Ramón. "Crisis del realismo." *América Latina en su literatura*, edited by César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1979, pp. 185–203.