

**LA NOVELA DE LA ARTISTA EN EL SIGLO XXI:
EL MAÑANA, DE LUISA VALENZUELA¹**

THE NOVEL OF THE WOMAN ARTIST IN 21ST CENTURY:
LUISA VALENZUELA'S *TOMORROW*

Francisca NOGUEROL
Universidad de Salamanca
fnoguerol@usal.es

Resumen: El presente trabajo analiza *El Mañana* (2010), de la escritora argentina Luisa Valenzuela, desde los parámetros de la *novela de artista*. Se comentan los rasgos que justifican su pertenencia al género y que demuestran la vigencia de este, entre los que sobresalen el reflejo del contexto histórico de la autora, la actualización del mito del artista, el análisis de la marginalidad sufrida por la mujer escritora y el carácter metacrítico del volumen.

Palabras clave: *Künstlerinroman*. Luisa Valenzuela. Escritora. Escritura femenina. Margen y canon.

Abstract: This paper analyzes *El Mañana* (2010), by the Argentine writer Luisa Valenzuela, from the point of view of the novel of the artist. It discusses the features that justify its belonging to the genre and proves its vitality. Four aspects stand out: the Valenzuela's historical context, an update of the artist as a myth, the analysis of how the woman writer has been neglected, and the meta-critical character of the volume.

Keywords: *Künstlerinroman*. Luisa Valenzuela. Woman writer. Female writing. Margins and canon.

1. INTRODUCCIÓN

Definimos la *novela de artista* como aquella protagonizada por una persona que crea², la que puede encontrarse en proceso de formación o en ejercicio maduro de su talento. El

¹ Este artículo se ha realizado en el seno del Grupo de Investigación Reconocida *Tecnología y poder en el pensamiento y las letras* (TEPPEL. USAL) y al amparo del proyecto de investigación *¿Narrar la resiliencia para conseguir la felicidad? Hacia una narratología cultural* (PID2020-113190GB-C22).

² Frecuentemente practica la pintura, pero también puede dedicarse a la escritura, la música o la fotografía, entre otras artes.

argumento de estas obras muestra los conflictos a los que se enfrenta para desarrollar su trabajo, y que la acosan tanto desde el punto de vista profesional como personal.

El género, que nació a finales del siglo XVIII en Alemania —lo que explica el empleo generalizado del término *Künstlerroman* para denominarlo— y conoció su apogeo en el siglo XIX, recoge el momento en que se produjo la escisión entre los autores y sus respectivos contextos sociales. Como destaca Alain Montandon:

C'est à la fin du XVIIIe siècle que l'existence même de l'artiste devient critique et problématique. Son statut change: il n'est plus l'artisan au service d'une cour aristocratique dont il embellit l'existence, mais un individu qui prend conscience de ses vertus et de son génie propres et qui revendique la liberté d'une création autonome ne devant rien qu'à elle-même (1986: 24).

De ese modo, el *Künstlerroman* se revela como obra compleja, encaminada a reflejar los valores estéticos e ideológicos de una época y, asimismo, a denunciar los inmovilismos propiciados por obsoletos cánones y acomodaticios mercados, ante los que el artista se planta como revulsivo. De su vigencia en nuestros días dan idea títulos tan disímiles como la novela gráfica de Eddie Campbell *The Fate of the Artist* (2006) o la controvertida *La carte et le territoire* (2010), con la que Michel Houellebecq ganó el premio Goncourt.

En esta línea se encuentra el texto elegido para el presente análisis. Se trata de la distopía *El Mañana* (2010), definida por Luisa Valenzuela como su *ars poética*³, en la que se denuncian los retrocesos democráticos —sociales, económicos, genéricos— que sufrimos en nuestros días. Entre ellos, se incide especialmente en los peligros que acechan a las mujeres cuando pretenden ocupar espacios propios en sociedad. De hecho, Valenzuela admite que el argumento surgió por un sentimiento de marginación personal:

Creo que en ese momento me sentía un poco excluida. A partir de esa idea del encierro y el aislamiento que silencia la voz, empecé a indagar los problemas de lenguaje que me sugería. ¿Hay una lengua de mujeres? ¿Son distintas las voces femeninas y las masculinas? [...] Hice funcionar esta maquinaria narrativa en torno al secuestro de un grupo de escritoras para explorar eso (Lojo, 2010: s.p.).

La idea de margen se encuentra, pues, en la base de *El Mañana*, novela en la que se produce una interesante actualización del mito del artista. Veámoslo en las siguientes páginas, iniciadas con consideraciones sobre el género para profundizar, posteriormente, en los rasgos que adscriben el volumen a la denominada por Varsamopoulou (2002) *Künstlerinroman* o *novela de la artista*.

³ Así lo reitera al hablar de esta obra mayor, escrita a lo largo de siete años. Entre otras declaraciones, elijo lo que comenta sobre la novela a Gwendolyn Díaz: “Se puede decir que nací feminista. Nunca entendí la opresión y el ninguneo de parte de los hombres [...] Nunca entendí ese desreconocimiento del otro. ¡De la otra, para colmo! Y mi escritura, sin que me lo propusiera, circuló por esos caminos hasta culminar en *El Mañana* que, además de ser mi *ars poética* en cuanto a esa sustancia llamada lenguaje, es un canto a la libertad de la mujer. Las mujeres (Díaz y Valenzuela, 2012: s.p.).

2. LA ACTUALIDAD DE UN GÉNERO

2.1. Qué es una *novela de artista*

Como ya se ha anticipado, la *novela de artista* refleja las relaciones de este con un contexto que no le satisface. El *Künstlerroman* se opone, en este sentido, a la *novela de formación* burguesa con la que tradicionalmente ha sido asociado, alejada de la categoría que estudiamos por el hecho de que el *Bildungsroman* concluye con la cómoda inserción del protagonista en sociedad (Franco, 2016: 131).

Atendiendo a los títulos que estudian la evolución experimentada por el género desde su aparición a nuestros días —Oliveira (1993), Vouilloux (2016)—, se desprenden una serie de características que resumo a continuación: la pérdida de carga psicológica en el *Künstlerroman* contemporáneo, protagonizado habitualmente por un artista en la madurez de su arte; la importancia que cobra la metacrítica en estos textos; y, especialmente, el carácter híbrido de las narraciones actuales, que incorporan elementos de otros géneros como la biografía, la novela sentimental, el *thriller*, el policial o el gótico.

Todo ello se manifiesta en *El Mañana*, que puede ser vista de diversas maneras: como diario de una escritora que reflexiona sobre su creación (especialmente en el espléndido monólogo que inicia la trama); como distopía en clave de suspense; como *thriller*, novela policial y de amor. En definitiva, y como señala reiteradamente Elisa Algañaraz, la protagonista de *El Mañana*, para definirse a sí misma, nos enfrentamos a “un tomate cúbico al que nadie le va a limar los ángulos para meterlo en pozo alguno” (Valenzuela, 2020: 78).

2.2. La *novela de la artista*

Desde sus inicios, el *Künstlerroman* fue protagonizado por hombres, circunscribiéndose los personajes femeninos al papel de musas (pasivas) o compañeras y esposas del creador (con frecuencia pragmáticas y, por tanto, hostiles a la labor creadora): nada que nos sorprenda en un contexto histórico en el que se impedía seguir la carrera artística a las mujeres, como explica Norbert Rouland en *À la découverte des femmes artistes: une histoire de genre* (2016: 92).

Sin embargo, poco a poco se fueron abriendo los caminos para los *Künstlerinromane*, unos textos cuyos rasgos específicos han sido analizados por Huf (1983), Duplessis (1985), Jones (1991), Trites (1997), Campello (2003), Garrard (2009) y Varsamopoulou (2002), y que resumo en los siguientes puntos. Así, en la *novela de la artista*:

- 1) Se manifiesta un general rechazo al concepto de musa y al androcéntrico mito de Pigmalión, clave en *Künstlerromane* canónicos.

- 2) El héroe masculino que representaba al artista —Prometeo— es reemplazado por otros femeninos equiparables por su naturaleza subversiva, maldecidos con especial virulencia por la historia de la cultura occidental: Aracne, Pandora o, avanzando más en el tiempo, la bruja.
- 3) Se defiende la existencia de un fuerte vínculo entre la protagonista y una matriz primordial femenina.
- 4) Se denuncia la marginación sufrida por la creadora, no solo en relación con los valores burgueses de su sociedad, sino frente a un canon y un mercado esencialmente masculinistas.
- 5) Se plantea un simbólico viaje de la artista, que muere para, posteriormente, renacer de sus cenizas.
- 6) La sensibilidad femenina, tradicionalmente vilipendiada, es considerada esencial para lograr la creatividad.
- 7) Se plantea una compleja decisión vital para la creadora, que debe elegir frecuentemente entre procrear —asumiendo la maternidad como posibilidad de futuro— y crear.
- 8) Las artistas son presentadas como mujeres activas y cargadas de energía: “stalwart, spirited, and fearless, [...] plucky in love, and daring in their sexual adventures” (Huf, 1983: 4).
- 9) Manifiestan entre ellas frecuentes conductas de sororidad, encontrando en la comunidad de creadores *descanso* frente a un entorno hostil.
- 10) Se reivindica una poética basada en el cuerpo femenino y sus deyecciones —sean simbólicas, como ocurre con las *malas palabras*, o físicas, como la orina, la saliva o la sangre—, *efusiones* que fungen como una forma de resistencia al poder⁴.
- 11) La polifonía, los silencios, la *poética del tajo*, las preguntas sin respuesta y la enunciación descentrada se muestran claves en unos textos reacios al discurso *transparente* y unívoco, en el que se han sustentado los valores hegemónicos de nuestras sociedades.

2.3. La novela de la artista contemporánea en español

Establecidas estas bases, es el momento de apuntar algunos títulos significativos en el *Künstlerroman* hispánico actual, género opacado en relación con los títulos protagonizados por hombres pero que, en los últimos años, ha conocido una especial difusión.

Rosa Montero descubre la clave que impulsa la escritura de muchos de estos proyectos. Así, señala que, al escribir *Historias de mujeres* (2006), conformada por las biografías de quince creadoras, buscaba explorar su propia vocación artística (Cabañas 1998: 149). Esto explica el frecuente acercamiento de las autoras a figuras con las que se

⁴ Para definir esta experiencia, titulé un trabajo anterior sobre Luisa Valenzuela “De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo” (Noguerol, 2003).

identifican, como es el caso de Cristina Rivera Garza a Amparo Dávila (*La cresta de Ilión*, 2002) o Mariana Enríquez a Silvina Ocampo (*La hermana menor*, 2014).

En esta línea, destaco el trabajo realizado por Elena Poniatowska con algunas artistas de vanguardia: comenzado en los años setenta con el combativo *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), descarnada denuncia de la anulación de la pintora Angelina Beloff por parte de su pareja, Diego Rivera, Poniatowska ha continuado su investigación con títulos como *Tinísima* (1992), dedicado a la fotógrafa Tina Modotti, para encontrar su culminación en el retrato de la pintora surrealista Leonora Carrington en *Leonora* (2011).

Consigno dos últimos títulos que nos permiten hablar de nuevas perspectivas en la *novela de la artista*: *Corazón de napalm* (2009) de Clara Usón, novela que, a través de su protagonista, la pintora Marta Valdés, realiza una extraordinaria meditación sobre la trastienda del mundo del arte, las dificultades del trabajo creativo y la relación entre original y copia; y *Black out* (2016), donde María Moreno cuenta su ingreso a la bohemia porteña de los años setenta, explorando sin empacho tanto sus inclinaciones alcohólicas como su sexualidad disidente o su concepto de literatura⁵.

3. *EL MAÑANA COMO KÜNSTLERINROMAN*

3.1. Una transgresora distopía

El interés de Luisa Valenzuela por la *narrativa de artista* se remonta a *Novela negra con argentinos* (1990), título analizado a la luz de esta categoría por Campello en *O Künstlerroman de autoría femenina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela* (1990). Allí, Campello destaca los indudables valores de esta obra, que encuentra en Roberta, una argentina exiliada en Nueva York como consecuencia de la dictadura, a una de sus principales protagonistas. Será ella la responsable de manifestar las opiniones de su creadora sobre la necesidad de una *escritura con el cuerpo*, por lo que espeta a un compañero escritor frases como las siguientes: “escribí con el cuerpo, te digo. El secreto es res, non verba. Es decir: restaurar, restablecer, revolcarse” (Valenzuela, 1990: 16).

Valenzuela ha reflexionado sobre la creación literaria en numerosos ensayos, de lo que da buena cuenta Nuria Calafell en “Una propuesta de sabotaje: Luisa Valenzuela y sus reflexiones de escritora” (2016). *El Mañana* continúa estas meditaciones, pero se decanta por la ficción especulativa para integrar estos temas. De ahí el párrafo que abre el volumen: “Personajes, época y geografía urbana de esta novela están trastocados, cualquier semejanza con la realidad es mera coincidencia: nadie ni nada es perfecto. La acción transcurre en un futuro indefinido e imperfecto” (Valenzuela, 2020: 10).

⁵ Este último título, escrito en forma de diario, ha sido estudiado por Viú Adagio (2021) como *novela de artista*. En el artículo, Viú destaca las conexiones de *Black Out* con las narraciones modernistas de fines del siglo XIX, con las que coincide en la defensa de una (est)ética signada por las actitudes *dandys* y marginales.

La novela narra el arresto domiciliario, la posterior huida y refugio en una *villa miseria* de Elisa Algorañaz, escritora de mediana edad secuestrada, junto a otras diecisiete colegas, por un grupo de hombres no identificados. El delito tiene lugar mientras las mujeres se encuentran a bordo del barco *El Mañana*, celebrando un congreso a puertas cerradas, en el que reflexionan sobre las posibilidades de manejar un lenguaje libre de imposiciones. Las preguntas sobre las razones del rapto y el peligro representado por las escritoras —que pronto son borradas de la esfera pública—⁶, recorrerán la trama de la obra hasta su conclusión.

Por lo comentado, se aprecia que *El Mañana* se adscribe a lo que Dunia Mohr (2007) denomina “transgressive utopian dystopias” y Fraile y Noguero (2020) “distopías críticas de la resiliencia”, practicadas con especial interés por las escritoras —Margaret Atwood, Octavia Butler, Ursula K. LeGuin o, en el ámbito hispanófono, Ana María Shua, Angélica Gorodischer o Pola Oloixarac— para denunciar el pliegue de lo ominoso en que vive la mujer.

En efecto, estas creaciones se encuentran alimentadas con un incuestionable impulso utópico en sus orígenes. Así se explica el nombre del barco en el que se reúnen las escritoras —“El Mañana” sugiere un futuro prometedor—, la elección del río por el que este fluye —el Paraná, sin fronteras porque atraviesa Brasil, Paraguay y Argentina— y el carácter de la reunión: denominada PECONA como acrónimo de Primer Encuentro Confidencial de Narradoras, las propias siglas remiten a la idea de *pecado* para definir a estas mujeres, que reciben alborozadas a sus futuros captores pensando en posibles encuentros eróticos —pronto descubrirán lo equivocadas que están— y que se reúnen sin necesitar de crítica ni academia para apuntalar sus ideas.

Desgraciadamente, lo que debería llevarlas a “un futuro donde habríamos de cobrar más cuerpo” (Valenzuela, 2020: 25), termina descubriéndose como una enorme trampa a la manera de las conocidas *naves de los locos* —de las locas, en este caso—, donde estos eran abandonados a su suerte por la sociedad. Este hecho lleva a la protagonista a describirse junto a sus compañeras como “apenas unas ilusas que habían tenido la pésima idea de juntarse en un barco, un espacio mínimo, totalmente aislado, acotado, ofreciéndose como paquete perfectamente envuelto” (Valenzuela 2020: 377).

3.2. Referencias espacio-temporales

Ya se ha señalado la importancia del contexto en la novela de artista, por lo que el género conjuga constantemente elementos referenciales con reflexiones sobre el quehacer estético. Así se observa en *El Mañana*, texto que, a pesar de presentarse como una ficción especulativa de anticipación, remite a elementos propios del entorno sociohistórico de Valenzuela.

⁶ Imposibilitadas de comunicarse entre sí o de salir a la calle sin la custodia de un cancerbero, constatan por noticias de otros que sus obras han desaparecido de las librerías, aspecto en el que me detendré más adelante.

3.2.1. *Enclaustramiento*

Es el momento de hablar, pues, de la *clausura*, un tópico fundamental en la *novela de artista*, que permite ahondar en las ansiedades sufridas por este en su *atelier* de trabajo. En el texto que comentamos, frente al libre discurrir del barco por el río anchuroso y sin fronteras —sinónimo de libertad—, se retrata el confinamiento a que es sometida Elisa en su propio apartamento, situado en el decimotercer piso de un bloque de edificios y donde no encuentra ninguna solidaridad vecinal⁷. Como consecuencia de esta asfixiante reclusión, en la que se le permite escribir en una vieja computadora, pero no guardar lo imaginado —cada sábado viene una mujer a borrarle los archivos del disco duro—, la escritora entra en lógico bloqueo mental: “Tenemos todo el tiempo por delante, sí, pero un tiempo asfixiado y la reflexión no sale” (Valenzuela, 2020, 17). Y, lo que es peor, se *ablanda* intelectualmente: “Mi pensamiento no puede sumergirse en esas aguas edulcoradas y densas donde sobrenadan ciertas novelistas que, como yo hoy, no logran abstraerse del deleite epidérmico para acceder a la nobleza del lenguaje. Del lenguaje digno” (Valenzuela, 2020: 65).

El enclaustramiento pasa también por la vestimenta, ya que las secuestradas son obligadas a vestir chador en sus “higiénicos paseos matutinos” con los captores: “Lo esperé tras la puerta hasta con el velo puesto, un chador negro de los clásicos, no me resistí como tantas veces, no discutí ni nada” (Valenzuela, 2020: 23). Interesa subrayar cómo Elisa lamenta la censura de las palabras más que la de la piel:

Cuando nos sacan a tomar aire debemos salir a la calle con chador, cosa que ya no llama la atención porque el chador se ha puesto de moda, [...] y los maridos y novios y amantes [...] las prefieren así, recatadas y propias. *A mí, más que los actos me importan las palabras con que se designan esos actos, las marcas indelebles. El velo es de quita y pon, pero el adjetivo “veladas” nos cubre para siempre* (Valenzuela, 2020: 21 [la cursiva es mía]).

En esta situación, la irónica, sensual y libérrima Elisa Algarañaz —cuyo anagrama, “a la garza isleña” (Valenzuela, 2020: 305), connota una radical independencia— va mutando en la sumisa Melisa Strani —alusión en el nombre a la hierba melisa, apaciguadora de nervios, y en el apellido a la extrañeza de su nueva condición pasiva—. Este era, efectivamente, el nombre de casada de la protagonista en una anterior vida, cuando no practicaba la escritura.

El pasaporte en el que aparece como Melisa Strani permite a Elisa escapar de su apartamento hacia *Villa Indemnización* pero allá, a pesar de encontrarse con los excluidos

⁷ Es el caso del portero del edificio, que comenta sobre Elisa a su anulada esposa: “Vaya uno a saber qué escribía [...]. Menos mal que en mi casa no entra un libro [...]. Esta puede que nos haya parecido muy tranquila y hasta buena persona y amable, si insistís con eso, pero así son las caretas esas que después te van a pegar una puñalada traperera, te lo digo yo” (Valenzuela, 2020: 142).

del sistema, sufrirá de nuevo la burla por su labor: “Embarazada de palabras, ha oído que decían las mujeres de la villa y se reían de ella” (Valenzuela, 2020: 235)⁸. En consecuencia, “Melisa percibió el rechazo y entendió que así debía ser, un total divorcio de todo lo escrito” (Valenzuela, 2020: 255). Sin embargo, los demonios de la creación siguen acechándola, lo que provocará su afortunada *resurrección* final: “Melisa hace ingentes esfuerzos para borrar la voz y volver a su doméstico quehacer y recuperar el espacio en blanco donde no entra sonido alguno, y a la vez intenta reconocerla, a esa voz invasora” (Valenzuela, 2020: 317).

Se abre pues el dilema entre regresar a la creación —y, con ella, a la identidad de Elisa Algañaraz— o persistir en el rol de Melisa, escondida entre chabolas de los “guardianes del orden” (Valenzuela, 2020: 30). Vemos en esta situación la reconocida prueba de la artista, que emprende un viaje de *muerte* —de Elisa a Melisa o de Deméter a Perséfone según los parámetros de la *novela de la artista*—, coronado por la posterior recuperación de su rebeldía. Esta *recuperación* es propiciada por el líder de los chabolistas, el carismático Viejo de los Siglos, con las siguientes palabras:

Así que, Melisa Strani: no dejés que a Elisa Algañaraz te la desaparezcan de un plumazo. Eso fue cosa de los años de plomo, pero, cuidado, son expertos, practicaron como locos. Antes te desaparecían de manera mucho más rotunda, pero igual, no los dejés que se salgan con la suya. Acordate: No estás vencida. Vos misma lo dijiste. Elisa Algañaraz no está vencida y esta Melisa Strani aquí presente existe sólo para demostrarlo (Valenzuela, 2020: 320)⁹.

3.2.2. Dictaduras

Si hay un rasgo que define la escritura de Valenzuela, este es el de su rechazo a cualquier tipo de opresión: política, económica, intelectual, genérica o lingüística. De ahí su frecuente denuncia a lo ocurrido durante los *años de plomo* en Argentina, que la llevó a escribir en el ensayo “Lo que no puede ser dicho”:

En nuestro país, que suele tratar de borrarlos la memoria de un pasado reciente de profundo dolor, algunas escritoras vamos tejiendo (con textos, como corresponde) una red de recuerdos hecha de metáforas que nos ayuda a iluminar las zonas más oscuras de

⁸ Se evidencia en este punto el disgusto que provoca en las burlonas mujeres la creación frente a la *procreación*. Como extensión de esta imagen, Elisa sufre en el confinamiento un embarazo que se revela imaginario en cuanto escapa, pues fue provocado por las palabras imposibilitadas de salir a la luz. Sobre la creación como *embarazo* y la autora como *procreadora de palabras*, que no establece fronteras entre cuerpo y mente y, con ello, acaba con los estereotipos heteropatriarcales, consúltese el estimulante trabajo “El género de la autoría” (Pérez y Torras, 2019).

⁹ Valenzuela rechaza la maniquea dicotomía que nos divide en hombres-opresores / mujeres-víctimas. De ahí el carácter positivo que otorga al personaje del líder de la comuna y el contenido del siguiente fragmento, extraído de las reflexiones de Elisa: “Ellos, quienes tienen ahora la manija, no son sólo hombres, ojo; me lo debo repetir a cada paso para no caer en fáciles dicotomías. Ellos son el poder, hombres y mujeres enfermos de poder, recordarlo siempre; ellos son la ley y es una ley de mierda que nos persigue sin motivo, sin dar explicaciones. ¿Por qué?” (Valenzuela, 2020: 15).

nuestra historia, hurgando muy femeninamente dentro de lo que se sabe para tratar de llegar al núcleo del no-saber, de aquello que pretende quedar negado (Valenzuela, 2001a: 9).

En la misma línea, leemos en *El Mañana*: “Y de eso se trata cuando se escribe de verdad, de trascender límites, de ir más allá de los miedos y de lo que una cree posible e imposible” (Valenzuela, 2020: 48). Se entiende así las continuas equivalencias establecidas en la novela entre los *años de plomo* y lo sucedido a las escritoras, visible en párrafos como el siguiente:

Entendí que nosotras podríamos estar pagando por algo así como el emergente de una peste ya olvidada. El retorno de lo reprimido, le dije [...] El retorno de los represores, me contestó él [El Viejo de los Siglos] [...] Como si nos hubiera vuelto a azotar el cólera: el mismo terror secreto de antes, las mismas actitudes del no te metás o del algo habrán hecho (Valenzuela, 2020: 74).

La denuncia de la dictadura se hace especialmente sangrante en relación con el tratamiento que reciben la protagonista y sus colegas, ajenas al canon burgués y, en consecuencia, desatendidas por el mercado. Este tema, capital en la obra de Valenzuela como lo demuestra Courau (2020, 2021), lleva a la constante equiparación de desaparecidos y escritoras *borradas*: “Borrón y cuenta nueva dijeron y fuimos nosotras las borradas. Dieciocho narradoras nacionales borradas del mapa literario de un plumazo” (Valenzuela, 2020: 15); “¿Qué librería? me preguntaste, si ya no queda ni un libro firmado por ustedes ni siquiera en los fondos del más oscuro rincón de los sótanos, ni en la red de redes, las han radiado a todas, toditas todas, me dijiste” (Valenzuela, 2020: 85); “desaparecidas en un estilo muy siglo XXI: apartadas de la comunicación con otros, destruidos sus libros, obliterados todos sus escritos, nunca más mencionadas” (Valenzuela, 2020: 279)¹⁰.

3.3. El mito de la artista

Llega el momento de enumerar los rasgos que integran el personaje de Elisa en el *mito de la artista*, y que resumo en los siguientes conceptos: marginal, *jugada*, *bruja* y practicante de la sororidad.

De su condición marginal da buena cuenta la siguiente declaración: “ahora las dieciocho narradoras del encuentro somos anatema, estamos apestadas, somos subversivas” (Valenzuela, 2020: 17). En este sentido, interesa destacar especialmente la *excentricidad* de la protagonista, que la lleva a encontrar solidaridad y refugio en una villa

¹⁰ Como extensión de este motivo, se entiende que ninguna autora aparezca honrada en los callejeros de Buenos Aires, lo que comprueba el personaje de Ómer tras una visita turística por la ciudad: “todas habían sido casas de escritores y ni una mención a las escritoras —ninguna escritora figura en la Bolilla 2, a ser sincera, le confesó Alina” (Valenzuela, 2020: 291).

de emergencia¹¹ y le permite, asimismo, asumir un espacio alternativo en el campo cultural:

Orillera. Así se sentía ella en semejante circunstancia, sumida en una marginalidad involuntaria tan distinta de aquella que supo aceptar en sus tiempos de escritora, cuando estaba consciente de que aquella tarea que era toda su vida no podía permitirse el dudoso lujo de la centralidad. Lo sabían también sus colegas, las diecisiete colegas hermanas de infortunio que aceptaron escribir desde la periferia para acceder a un privilegiado punto de observación. *Marginales las llamaron alguna vez. Y a mucha honra. Posicionamiento voluntario mantenido no sin esfuerzos* (Valenzuela, 2020: 256-257 [la cursiva es mía])¹².

El adjetivo *jugada*, proveniente del lunfardo y que puede traducirse como ‘comprometida’ o ‘arriesgada’, define a las participantes del encuentro ya en las primeras páginas: “El primer congreso a puertas cerradas del país, sin críticos ni académicos ni siquiera público o propósito publicitario alguno [...]. Asistirían por invitación no las más renombradas, no, sino las más jugadas” (Valenzuela, 2020: 20). Son, efectivamente, escritoras que “se negaron a plegarse a las exigencias del mercado” (Valenzuela, 2020: 301); por ello, desatendidas del gran público: “Me dijeron: a las editoriales ustedes les importan un soto, no significan cifras considerables” (Valenzuela, 2020: 18).

Frente a la presión de un medio que la lleva a asumir durante un tiempo la personalidad de Melisa Strani, Elisa encuentra su referente aspiracional en el personaje histórico de Juana Azurduy, guerrera clave en la emancipación del Virreinato de la Plata sobre la que pergeña una novela que, con sus libertarias aventuras, le permite escapar del confinamiento. Azurduy fue sin duda una mujer *jugada*. Por ello, aunque llevó a cabo extraordinarias gestas comandando un ejército de nativos, murió en la pobreza y sin que se reconociera su labor. Elisa incide amargamente en que racismo y sexismo se dan la mano: “a pesar de que Belgrano la nombró teniente coronel y reconoció su heroísmo, siendo mujer, ¿cómo iban a transferir criollos a su mando?” (Valenzuela, 2020: 119).

En cuanto al concepto de bruja, sobrevuela la literatura de Valenzuela desde sus orígenes. Así lo muestran textos como “Mis brujas favoritas” (1982) o el siguiente fragmento del ensayo “La mala palabra”:

Limpia, purificar la palabra, la mejor forma de sujeción posible. Ya lo sabían en la Edad Media, y así se siguió practicando en las zonas más oscuras de Bretaña, en Francia, hasta hace pocos años. A las brujas —y somos todas brujas hoy— se les lava la boca con sal roja para purificarlas. Canjeando un orificio por otro, como diría Margo Glantz, la boca era y sigue siendo el hueco más amenazador del cuerpo femenino: puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias

¹¹ Véase al respecto el excelente volumen consagrado por Duffy (2020) a *El Mañana*, en el que, asumiendo las teorías del subalterno, equipara la condición de la mujer escritora con la del exiliado o el *cartonero* habitante de *Villa Indemnización*.

¹² En *Los Deseos Oscuros y los Otros (Cuadernos de Nueva York)*, Valenzuela se hace eco, de nuevo, de esta situación, señalando cómo las autoras deben luchar por una posición concedida de antemano, y con toda comodidad, a los escritores varones (2002b: 142).

amenazadoras que subvierten el cómodo esquema del discurso falocéntrico, el muy paternalista (Valenzuela, 2001b: 38).

Encontramos una de sus mejores descripciones de la escritora en “La densidad de las palabras”, relato donde quien profiere las palabras *entre sapos y culebras* es definida como *brhada* —mezcla de bruja y hada—¹³. No es de extrañar, pues, que frente a lo oído a los hombres que treparon al barco, que “con enorme asco nos gritaron lesbianas, y brujas, y subversivas, terroristas, guerrilleras. Como si no hubiéramos entrado hace rato en el tercer milenio, como si ya los roles no fueran otros” (Valenzuela, 2020: 16), la narradora replique con displicencia: “Empezaron a escupirnos calificativos rastrosos, *injuriosos desde su punto de vista*” (Valenzuela, 2020: 16 [la cursiva es mía]).

Me detengo, por último, en el fragmento donde Elisa demuestra la necesidad de una actuación solidaria entre mujeres para alcanzar el secreto de un lenguaje *libre*:

Si las escritoras navegantes de *El Mañana* lograron atisbar un aspecto oscuro de la oculta sabiduría propia de la especie humana, si rozaron con la punta de los dedos el Secreto, si supieron tanto más que la suma de los saberes individuales de cada una de ellas, dicho saber se ha diluido en el preciso instante en que se vieron separadas (Valenzuela, 2020: 278).

La apuesta por la sororidad entre escritoras resulta fundamental en la literatura contemporánea pues, como plantea María Lugones, es imposible resistir la colonialidad de género individualmente: “Las comunidades más bien que los individuos hacen posible el hacer; una hace con otro/otra, no en aislamiento individual” (2011: 116). En esta misma línea se sitúa Lorena Amaro, quien en “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres” (2021) ofrece numerosos alegatos en pro de la sororidad recogidos en antologías señeras del siglo XXI. Es el caso, por ejemplo, de los tres volúmenes agrupados bajo el nombre *Tsunami* —México (2018, 2020) y España (2019)—, pudiendo leerse en el último la siguiente declaración de Marta Sanz, su editora y prologuista: “Cada vez más mujeres queremos juntar relatos con los que mirarnos y remirarnos para reconstruirnos. A nosotras y a las nuestras. Por mí y por todas mis compañeras” (2019: 12-13).

3.4. Metacrítica

Ya se ha señalado la importancia que cobra el discurso crítico en la novela de artista, una narración que, como señala Dällenbach en *Le récit spéculaire*, se caracteriza porque la obra reflexiona sobre sí misma (1977: 16). Bodnar (2006) y Franco (2016) registran las variables que adquiere la metacrítica en el género, manifiestas en monólogos del protagonista o en diálogo entre este y otros personajes, en el comentario de una obra de

¹³ Así lo estudia Marianella Collette en “La metáfora de la bruja-escritora en ‘La densidad de las palabras’” (2010).

arte *en progreso* —ya lo vimos en la novela que escribe Elisa sobre Azurduy— o en alusiones intertextuales inscritas en la narración. Todos estos aspectos se encuentran reflejados en *El Mañana*, que, como vimos arriba, Valenzuela considera su *ars poética*.

Los monólogos de Elisa nos permiten, en primer lugar, conocer sus filias y fobias literarias. Así se aprecia en el siguiente párrafo: “Ya ni tengo los libros de mis amigos, mi biblioteca ha sido expurgada, sólo me quedan los textos señeros de los malditos maestros, los maestros mansos, no los maestros malditos que tanto admiro” (Valenzuela, 2020: 19).

Repito algunos términos objeto de la animadversión de la autora y, por extensión, de Valenzuela: *malditos maestros*, *maestros mansos* es traducible por textos canonizados por la tradición, pero incapaces de comprometerse con su tiempo, falseadores en su idealización de la sociedad que retratan.

En la novela, encontramos su paradigma en *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, único título que dejan los captos en las estanterías del apartamento de Elisa. Así lo comenta esta, sin disimular el rechazo que le provoca este título: “se llevaron casi toda mi biblioteca, pero a éste me lo dejaron, debió parecerles inofensivo” (Valenzuela, 2020: 39). De ahí que emplee el libro para vaciarlo y con fines estrictamente utilitarios: en él esconderá el módem con el que pretende comunicarse con el exterior.

¿Cuál es la razón del rechazo a esta obra, tan frecuente en los programas escolares de literatura? Valenzuela se sitúa en la línea de quienes la critican por romantizar la figura del gaucho y presentarla sin estridencias, creando un icono espurio, ajeno a los convulsos conflictos sociales que marcaron los años veinte del pasado siglo en Argentina. Con ella, dirán sus detractores, desactivó la potencia subversiva inscrita en un arquetipo de rebeldía, como se aprecia especialmente en la primera parte del *Martín Fierro*.

Por ello, Beatriz Sarlo inscribe la obra en el género de la utopía rural, situada en un pasado *dorado* situado de espaldas a los extraordinarios cambios experimentados por Buenos Aires desde principios del siglo XX (1988: 37). Por su parte, Josefina Ludmer denuncia que, en la novela, la lengua del gaucho queda sometida a la ciudad letrada, lo que hace que este hable como porteño en el afán de defender la unificación lingüística del Estado siguiendo los designios de la capital (Ludmer, 2007: 238). Obviamente, una obra de estas características satisface al Estado y al gran público, pero resulta insostenible para Valenzuela y su alter-ego en la novela.

Frente a *Don Segundo Sombra*, obsérvese el comentario de Elisa cuando cree que han dejado en su estantería un libro de Nezahualcóyotl: “*Nezahualcóyotl*, dice el lomo, y a ella se le despierta el entusiasmo porque se trata de un poeta, y de un poeta indígena” (Valenzuela, 2020: 162). En este caso, se reivindica la voz *otra* —poeta indígena— y el género *excéntrico* de la poesía. Pronto, la mujer descubrirá que el volumen es solo una carcasa, contenedora de las ganzúas que le han dejado para que escape de su encierro. De hecho, solo podrá leer unos versos iniciales de la obra que la incitan a *marchar* de forma literal, asumiendo una nueva interpretación para unos versos de clara índole elegíaca:

*¡Hágase el baile
comience el dialogar de los cantos!
No es aquí nuestra casa,
no viviremos aquí.
Tú de igual modo tendrás que marcharte.*

Abre el libro para seguir leyendo, pero eso es todo lo impreso (Valenzuela, 2020: 163).

La artillería crítica de Valenzuela se cebará especialmente contra las escritoras que, para alcanzar el éxito, asumen posturas mercantilistas, denunciadas en trabajos recientes por Nattie Golubov (2015) y Lorena Amaro (2019). Así se aprecia en los siguientes fragmentos, en los que destaca la mención de Susan Sontag como ejemplo de intelectual rebelde y comprometida¹⁴:

El resto del mundo sigue publicando a sus mujeres novelistas, un poco más amansadas, quizás, pero las sigue publicando. Qué habría dicho por ejemplo Susan Sontag, me pregunto, si aún viviera (Valenzuela, 2020: 25).

Alguna de las nuestras quizás se quebró y juró renunciar a la escritura. O cambiando su rumbo, alguna puede que haya aceptado las reglas impuestas, consagrándose a escribir insípidas novelas que giran en torno a recetas de cocina, a los mundos mágicos, los amores edulcorados, las autocomplacencias varias, las tropicalidades, las viejas historias de amantes de los próceres (Valenzuela, 2020: 25).

Los esbirros ya liberaron a varias de las nuestras; eso imagino, espero [...]. Y las que también son periodistas hacen falta para publicar revistas femeninas como las de antes, con recetas y fórmulas para ser más bella, más estática, más inconsistente (Valenzuela, 2020: 93).

Seguramente, como le señalan las mujeres de la villa miseria, [las capturaron] porque habían transgredido los límites del territorio literario que se les había asignado: “Porque en lugar de embarcarse en el mañana, toda escritora que se precie debe embarcarse en el ayer y escribir novelas románticas” (Valenzuela, 2020: 293).

Como ejemplo de discusiones sobre temas literarios, subrayo las encontradas opiniones de Elisa, Omer Katvani, Esteban Clementi y Rosalba sobre la posibilidad de un lenguaje femenino, que permean el texto desde sus inicios y demuestran lo lejos que se encuentra *El Mañana* de ser una novela de tesis. Así lo avalan, además, las preguntas sin respuesta que inician la obra y en torno a las cuales gira la trama: “¿Por qué?” (Valenzuela, 2020: 11); “Si solo habíamos estado barajando propuestas, intentando abrir espacios de reflexión, ideas sueltas que se nos iban ocurriendo para ahondar en nuestro oficio. Jugando con el lenguaje, apropiándonoslo” (Valenzuela, 2020: 16); “¿Qué habrían alcanzado a elucidar o pergeñar o siquiera inferir esas escritoras que pudiera significar tamaña amenaza para el orden imperante?” (Valenzuela, 2020: 122).

¹⁴ Recuerdo la frecuencia con la que en la *novela de artista* se incluye el nombre de intelectuales reales para realizar el comentario crítico.

De ese modo, se descubre uno de los rasgos mayores de la poética de Valenzuela: la búsqueda de la palabra no dicha, de la verdad oculta o silenciada. Como la misma autora señala en *Peligrosas Palabras*: “la verdadera literatura sirve para divertir, pero no en el sentido de entretener sino en el sentido de apartar, alejar, desviar la mirada hacia otra región insospechada” (Valenzuela, 2001b: 77-78). Otra característica esencial de su literatura vendrá dada por su defensa de la *mala palabra* y el *regodeo en el asco* (2001b: 46), identificados con la escritura corporal que vimos defendida arriba por Roberta, la protagonista de *Novela negra con argentinos*. Así lo apreciamos en el fragmento que revela el método usado por las autoras para apropiarse de las palabras: “metiéndonos en las ciénagas del lenguaje, allí donde todo es miasma y hedor, donde las palabras pierden su buen recorte, su autoridad patricia para volverse pringosas, adherentes, asquerosas palabras no por insultantes o venenosas sino por todo lo que ocultan, develando. O develan ocultando” (Valenzuela, 2020: 119).

4. CONCLUSIONES

Es el momento de concluir este artículo, en el que espero haber demostrado la pertinencia de estudiar *El Mañana* desde la perspectiva de la *novela de la artista*. El hecho de que se trate de una distopía marcada por la hibridez genérica, las preguntas sin respuesta y la reflexión metacrítica dan fe de la actualización de un género que hoy privilegia los presupuestos ensayísticos sobre los biográficos.

Así se aprecia en esta obra mayor de Luisa Valenzuela, estrechamente vinculada al resto de sus reflexiones y en la que hemos comprobado tanto la atención al contexto sociohistórico como la actualización del *mito de la artista* en el personaje de Elisa Algrañaz. *El Mañana* se constituye, pues, en privilegiada atalaya para avanzar en el conocimiento de lo que supone, en nuestros días, ser mujer y escritora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARO, L. (2019). “Cómo se construye una autora. Algunas ideas para una discusión incómoda”. *Palabra pública*, 24 de agosto. Disponible en línea: <https://palabrapublica.uchile.cl/2019/08/24/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/> [15/12/2021].
- _____. (2021). “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres”. *Catedral Tomada* 9.16, 30-61.
- BODNÁR, G. (2006). “The Künstlerroman as an Early Form of Intertextuality”. *Neohelicon* 20, 21-31.
- CABAÑAS ALEMÁN, R. (1998). “Entrevista con Rosa Montero. En torno a la biografía de la mujer: *Historias de mujeres*”. *INTI* 1.48, 148-156.

- CALAFELL, N. (2016). “Una propuesta de sabotaje: Luisa Valenzuela y sus reflexiones de escritora”. *Mitologías Hoy* 14, 337-349.
- CAMPBELL, E. (2006). *The Fate of the Artist*. New York: First Second.
- CAMPBELLO, E. (2003). *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG.
- COLLETTE, M. (2010). “La metáfora de la bruja-escritora en ‘La densidad de las palabras’ de Luisa Valenzuela”. En *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*, G. Díaz, M. T. Medeiros-Lichem y E. Pfeiffer (eds.), 205-214. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- COURAU, T. (2020). “La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en *El Mañana*, de Luisa Valenzuela”. En *El vértigo de la escritura*, I. Chikiar Bauer (ed.), 175-195. Buenos Aires: UNAS.
- _____. (2021). “Mujeres y canon literario en ‘El otro libro’ de Luisa Valenzuela”. *REGS* 47.2, 85-104.
- DÄLLENBACH, L. (1977). *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abîme*. Paris: Seuil.
- DÍAZ, G. Y VALENZUELA, L. (2012). “Biografía dialogada de Luisa Valenzuela”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/portales/luisa_valenzuela/autor_biografia [15/02/2021].
- DÍAZ, G.; MEDEIROS-LICHEM, M. T. Y PFEIFFER, E. (2010). *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- DUFFY, A. (2020). *Of Silenced and Unheard Voices from the South. Argentinean Subalternity According to Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.
- DUPLESSIS, R. (1985). “To ‘Bear My Mother’s Name’: Künstlerromane by Female Writers”. En *Tell Me a Riddle*, T. Olsen (ed.), 243-269. New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
- FRAILE, A. Y NOGUEROL, F. (2020). “Critical Dystopias in Spanish: Memory as an Act of Resilience”. En *Glocal Narratives of Resilience*, A. Fraile (ed.), 148-162. New York / London: Routledge.
- FRANCO, B. (2016). “Introduction: Le roman sur l’art, à la croisée de la fiction et du discours critique”. *Revue de Littérature Comparée* 358, 131-137.
- GARRARD, P. (2009). *Avoiding the Archetype: Reading and Writing the Female Artist*. PhD Dissertation: Royal Melbourne Institute of Technology.
- GOLUBOV, N. (2015). “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”. *Mundo Nuevo* 16, 29-48.
- HUF, L. (1983). *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing.
- JONES, S., ed. (1991). *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

- LOJO, M. (2010). "Mis novelas son caminos de búsqueda", *La Nación*, 4 de septiembre. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1300294-mis-novelas-son-caminos-de-busqueda> [12/10/2021].
- LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- LUGONES, M. (2011) "Hacia un feminismo descolonial". *La Manzana de la Discordia* 6.2, 105-119.
- MOHR, D. (2007) "Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia". *ZAA* 55.1, 5-12.
- MONTANDON, A. (1986). "Le roman romantique de la formation de l'artiste". *Romantisme* 54, 24-36.
- NOGUEROL, F. (2003). "De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo". En *Escribir el cuerpo*, C. de Mora y A. García Morales (eds.), 223-237. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- OLIVEIRA, S. RIBEIRO DE (1993). *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. Y TORRAS, M. (2019). "El género de la autoría". En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, A. Pérez y M. Torras (eds.), 7-24. Barcelona: Icaria.
- ROULAND, N. (2016). *À la découverte des femmes artistes: une histoire de genre*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires d'Aix-Marseille.
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SANZ, M. (2019). "Prólogo. Afónica". En *Tsunami*, Marta Sanz (ed.), 9-21. Madrid: Sexto Piso.
- TRITES, R. (1997). "Re/Constructing the Female Writer: Subjectivity in the Feminist Künstlerroman". En *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Literature*, R. Trites (ed.), 63-79. Iowa City: University of Iowa Press.
- VALENZUELA, L. (1982). "Mis brujas favoritas". En *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, G. Mora y K. Van Hooff Ypsilanti (eds.), 88-95. Michigan: Bilingual Press.
- ____ (1990). *Novela negra con argentinos*. Nueva York: Ediciones del Norte.
- ____ (2001a). "Lo que no puede ser dicho". En *Aun y más allá: mujeres y discursos*, S. Mattalía y N. Girona (eds.), 7-12. Caracas: Escultura.
- ____ (2001b). *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. México: Océano.
- ____ (2002). *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York*. Buenos Aires: Norma.
- ____ (2020). *El mañana*. Buenos Aires: Interzona.
- VARSAMOPOULOU, E. (2002). *The Poetics of the Künstlerroman and the Aesthetics of the Sublime*. Surrey: Ashgate.
- VIÚ ADAGIO, J. (2021). "Ecos de las novelas de artista en *Black out* de María Moreno". *Anclajes* 25.1, 43-56.

VOUILLOUX, B. (2016). “Le roman de l’artiste aux frontières des genres et des représentations”. *Revue de Littérature Comparée* 358, 161-172.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 23/04/2022