

*El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*, Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, 453 págs.

ANNE LENQUETTE  
UNIVERSIDAD DE LIMOGES  
anne.lenquette@unilim.fr

Si dejamos de lado los estudios monográficos *avant l'heure* de Michel Beaujour (*Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, 1980), de Kazimierz Kupisz, Jean-Yves Debreuille y Gabriel-André Pérouse (*Le portrait littéraire*, 1988) o del Centro de estudios hispánicos de la Universidad de Aix-en-Provence (*L'autoportrait en Espagne: littérature et peinture*, 1990 y 1992 [coloquio/actas]), ha sido esencialmente a finales de los 90 y a principios de los años 2000<sup>1</sup> cuando el tema del retrato (y su correlato, el autorretrato) se ha convertido en un foco de atención para los investigadores. No cabe duda de que semejante interés ha de vincularse con los múltiples estudios relativos a la biografía (o la autobiografía), en particular los de Philippe Lejeune, iniciados ya a mediados de los años 70. El volumen reseñado consta de una presentación hecha por los coordinadores y de una serie de veinte ponencias,

---

1 Ricardo Senabre, *El retrato literario*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1997; Edouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998; Miguel Ángel Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano, *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000; Jacques Soubeyroux (coord.), *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2002 ; Pascal Bonafoux, *Autoportraits du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2004; Margarita Iriarte López, *El retrato literario*, Pamplona, EUNSA, 2004 ; Sandrine Lascaux e Yves Ouallet, *Autoportrait et altérité*, Rouen/Le Havre, Presses Universitaires, 2014.

de las cuales unas cuantas fueron presentadas en un Seminario Internacional celebrado en Zaragoza en noviembre de 2017. Las ponencias se amoldan a una organización cronológica que contribuye a evidenciar tanto la evolución del género retratístico como la recurrencia de unas constantes no por conocidas menos interesantes (los códigos del género basados en la prosopografía y la etopeya, es decir un doble retrato, físico y moral; la relación estrecha entre retrato y autorretrato, siendo el primero un pretexto para poder llevar a cabo el segundo). Los diferentes estudios se limitan a una cronología que abarca un periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y hoy en día, a excepción de los dos primeros. De hecho, el volumen es introducido por un trabajo de Asunción Rallo Gruss que subraya la deuda de los autores renacentistas y humanistas con respecto a los autores clásicos y a los cánones del retrato retórico. Las «vidas» o «biografías» de personajes ilustres, basadas en un esquema establecido (lugar de nacimiento, linaje, cualidades, formación, hechos dignos de recordar, muerte) del que no solía estar ausente la teoría de los humores, constituía en sí un género. Ahora bien, la estudiosa no deja de señalar las aportaciones novedosas de algunos autores como Antonio de Guevara. También nos recuerda que el destino de la imagen y del retrato verbal van de la mano, como lo subraya la moda del coleccionismo de los libros de medallas durante el Renacimiento. Por lo tanto, el retrato se convirtió «en el Renacimiento [en] parte esencial del quehacer pictórico y del literario» (Rallo Gruss, 40). Partiendo de estas premisas, dos estudios no se atienen al «retrato literario» evocado en el título, sino que indagan en el retrato iconográfico, lo que redundará en beneficio del libro reseñado al brindarnos una apertura enriquecedora orientada hacia las Bellas Artes. Es el caso de los artículos de Jesusa Vega y de Eunice Ribeiro. De hecho, Jesusa Vega, tras evocar el lugar de la familia en la sociedad ilustrada, nos sume en el universo iconográfico goyesco a través de la modalidad del retrato de familia. Si bien Goya se dedicó a retratar por su cargo de pintor de cámara a familias nobles y reales, no se puede hacer

caso omiso de su voluntad de retratar a su propia familia. Más que retratos colectivos, poco usuales en aquella época, Goya se esmeró en hacer retratos individuales o de pareja que se podían colgar formando conjuntos familiares. El estudio de la profesora Vega es acompañado por un amplio material iconográfico que nos permite visualizar los diferentes cuadros aludidos y que contribuye a la amenidad de la lectura. A modo de complemento y de antítesis, el estudio de Eunice Ribeiro titulado «Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI» hace hincapié en una ruptura total del arte contemporáneo con respecto a los patrones tradicionales del retrato y de la *mimesis*, todavía imperantes durante la época de Goya o de Montaigne. Semejante «crisis» de la representación halla una ejemplificación concreta en «una creciente indistinción entre persona y personaje y en una inmensa superproducción de identidades» (Ribeiro, 333). Huelga decir que el cuestionamiento y la relativización de los conceptos de verdad y de identidad en la era de la realidad virtual, del *selfie* y de las redes sociales como referencia insoslayable han propiciado la emergencia de un nuevo paradigma de retrato en que prevalecen el fragmento, la duda, la interrogación. No cabe duda de que detrás de este nuevo paradigma late la teoría de la filosofía líquida ampliamente difundida por los libros de Zygmunt Bauman<sup>2</sup> (no mencionado por la profesora Ribeiro) para quien la «solidez», es decir, la estabilidad y la permanencia, de los valores y conceptos de antaño, han sido irremediamente sustituidos por una forma de evanescencia, de volubilidad, o sea una forma de «liquidez» inherente a la sociedad actual. Al amparo de este nuevo paradigma, los artistas contemporáneos exploran caminos novedosos basados en la negación de lo facial como referente, en el *collage* o el apropiacionismo<sup>3</sup> estético (cf. la técnica del *sampler*) o en la

---

2 Zygmunt Bauman, *La vie liquide* [*Liquid life*, 2005], Paris, Fayard/Pluriel, 2013.

3 Tomamos esta palabra de Agustín Fernández Mallo (*Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009). Se puede establecer un paralelismo entre el nuevo paradigma artístico descrito por E. Ribeiro y el nuevo paradigma narra-

reconfiguración de una identidad indefinible donde desaparecen los límites entre los seres humanos, los animales o las máquinas. De ahí, el cariz político que pueden cobrar algunas creaciones artísticas hoy en día. Los demás textos del volumen recogen temas o periodos afines que podemos ir desbrozando según cuatro grandes apartados.

Las ponencias de Leonardo Romero Tobar sobre Zorrilla, de Juan Carlos Ara Torralba sobre Joaquín Costa y de Matteo De Beni sobre Miguel Moya se interesan en los autores decimonónicos del volumen. De los cuatro, Zorrilla es el único literato puro, a diferencia de Joaquín Costa y de Miguel Moya cuya producción escrita no puede desvincularse de sus respectivos cargos políticos. El profesor Romero Tobar muestra de forma convincente cómo Zorrilla se valió de sus textos para ofrecer al lector su propio autorretrato sea físico (prosopografía) sea moral (etopeya). Así es cómo el lector puede ir reconstruyendo a través de la producción escrita (poemas y discurso de ingreso en la Real Academia Española redactado en verso) del propio poeta una imagen relativamente fidedigna de la apariencia física y de la personalidad de éste. En cuanto a Joaquín Costa, de todos es conocido su afán y su labor reformistas. En cambio, lo es mucho menos la existencia de un cuadernillo manuscrito de 12 páginas titulado *Semblanzas* (1868-1872) en el que Costa compuso veinte párrafos correspondientes a sendos retratos de personajes. Más allá del carácter satírico de estos retratos despiadados (lo que explica el uso de las iniciales en lugar de los nombres completos), se trata de poner énfasis en una faceta desconocida de Joaquín Costa, la faceta literaria, y de reivindicar el peso de la literatura española y europea en su formación, en particular gracias a la deuda cultural contraída con autores tan diversos como Chateaubriand, Lamartine, Verne, Zorrilla o Balmes. Tirando del hilo del retrato satírico, el periodista y diputado Miguel Moya (1856-1920) descolló

---

tivo descrito por Fernández Mallo. En ambos, impera la metáfora del *sampleado*: «El apropiacionismo tal como aquí lo tratamos tendría un equivalente en el llamado *sampleado* (música)» (p. 88).

durante la llamada «época de oro» del periodismo, en particular gracias a una serie de veinte semblanzas o *perfiles* de políticos publicados en la primera plana del periódico *El Liberal* entre finales de 1889 y enero de 1890. El interés de estos *perfiles* radica no solo en su radiografía del mundillo político, de los más liberales a los más conservadores, sino también en la posibilidad para el lector de rastrear unos procedimientos (uso del anecdotario, referencia a los autores famosos, inserción de diálogos, elementos de la oralidad y de la cultura popular como la zarzuela, el sainete o los toros) que, mediante un *ars scribendi* peculiar y efectista, nos ofrecen un botón de muestra tanto del retrato literario como del retrato satírico en la época de la Restauración.

A continuación, los trabajos de Enrique Serrano Asenjo, Jessica Cáliz Montes, Amparo de Juan Bolufer, Rafael Alarcón Sierra y Antonio Martín Ezpeleta versan sobre autores españoles (exiliados a veces) cuya obra se publicó durante la primera mitad del siglo XX. Los escritores Emilio Carrere y Enrique Díez-Canedo publicaron en 1915 en la revista política *España*, una de las más destacadas del momento, sendos modelos de retratos. Carrere se decantó por un ensayo sobre la bohemia, un mundo al que conocía desde dentro, mientras que Díez-Canedo eligió al poeta de juegos florales como blanco de su narrativa. Carrere denuncia tanto la degradación de los ideales de la bohemia propiciada por los seudobohemios como la *aurea mediocritas* de los «covachuelistas», es decir la encarnación antitética del bohemio. Partiendo de los juegos florales, la fiesta emblemática del mundo literario a principios del siglo XX, Díez-Canedo caricaturiza al poeta especialista de este tipo de sociabilidad, el cual se vuelve bajo su pluma una figura funcionarizada y grotesca. La conclusión del profesor Serrano Asenjo nos parece acertadísima cuando recalca el propósito de unos retratos que luchaban a su manera por «reformar el panorama intelectual del momento a través de la corrección de relaciones deterioradas con la actividad de escribir dentro del difícil proceso de profesionalización de los literatos, emprendido en el Romanticismo» (148). Jessica Cáliz Montes

dedica su atención, no ya a las *semblanzas* o a los *perfiles* sino a las *Efigies*<sup>4</sup> (1929) de Ramón Gómez de la Serna, las cuales desempeñan su papel de retrato literario por partida doble (por su estilo y por su objeto, los literatos). Las efigies de los cinco autores –Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Villiers de L’Isle-Adam, Nerval y Ruskin– nacieron en un principio como prólogos de traducciones. Resulta evidente que estos autores no fueron elegidos al azar, sino que expresan la admiración que les profesaba Gómez de la Serna. Por lo tanto, al tratarse de sus autores favoritos, los retratos van desvelando paulatinamente ciertas afinidades con el propio autor, convertido en polizón del barco literario. Este no duda en manifestarse a través de los rasgos de los retratados (en especial la actitud rebelde con respecto a la moral) o de un «yo». El trabajo de Amparo de Juan Bolufer llama la atención por la originalidad de su acercamiento al tema. El retrato es enfocado desde la perspectiva de la necrológica (u obituario), es decir, un género periodístico híbrido a medio camino entre noticia, biografía, artículo necrológico y retrato. Con motivo de la muerte de Valle-Inclán en enero de 1936, surgieron muchas necrológicas encaminadas a indagar en la personalidad tan enigmática y extravagante del escritor, a plantearse el reconocimiento crítico de su obra o a intentar sacar provecho político de su imagen. Este último aspecto resulta esencial para saber qué imagen se tenía de la ideología de Valle-Inclán en el momento de su muerte, es decir, en un momento bisagra a nivel histórico: el periodo inmediatamente anterior a las elecciones de febrero de 1936 y al comienzo de la Guerra Civil. Los sectores católicos, en particular, si bien no pudieron menos que reconocer su valía, lo rechazaron por su amoralidad y por carecer sus obras, según ellos, de espiritualidad. En cambio, los sectores obreros pusieron de realce su republicanismo, su antifascismo y su oposición a la dictadura y a la represión sangrienta de la revolución del 34. Como bien lo recalca este artículo, existe en torno a la figura de Valle-In-

---

4 La imaginación lexicográfica a la que recurren los diferentes autores para personalizar sus retratos merecería en sí un estudio.

clán un partidismo ideológico que dificulta todavía hoy la lectura política de su obra y la reevaluación objetiva de su retrato. Rafael Alarcón Sierra se interesa por uno de los pocos retratos poéticos del volumen. Su trabajo se detiene en un poema retratístico de Miguel Hernández destinado a ensalzar a la Pasionaria como símbolo de resistencia antifascista. En este poema de 1937 no importa tanto la dimensión panegírica como la poetización de un icono femenino que pasa a ser, por obra y gracia de la lírica hernandiana, una *mater dolorosa* y, por extensión, una alegoría de España y una figura mística que se asemeja a la Virgen María. Una vez más, el retrato ajeno remite de forma sublimada e indirecta al propio sujeto poético y a su lucha. Antonio Martín Ezpeleta tantea en la labor de Juan Chabás (1900-1954) como historiador de la literatura. De hecho, este optó por incluir cada vez más retratos literarios en sus manuales de literatura. Al combinar retrato y análisis de la producción literaria, Chabás renueva el género de la historia de la literatura. Su amistad con Max Aub (1903-1972) le llevó a adentrarse en el poemario *Diario de Djelfa* (1944) que ahonda en los estragos de la guerra y en la experiencia de Aub en un campo de concentración argelino. Posteriormente, Chabás historió la literatura de sus coetáneos en *Literatura española contemporánea. 1898-1950*. El estudio de esta faceta de la obra de Chabás, además de mostrar una notable evolución en el arte de la semblanza, plantea el problema de la subjetividad en la crítica literaria.

Las cinco ponencias siguientes nos hacen (re)descubrir la obra de algunos autores hispanoamericanos. Ángel Esteban se centra en los retratos literarios y periodísticos del líder revolucionario José Martí. Como en los autores antes aludidos, la elección de los escritores retratados por Martí nada debe a la casualidad. Este se siente atraído por dos categorías de personas, los políticos y los literatos. En ambos casos, Martí acuña el término «veedores» para calificar a estas personalidades hermanadas con él por unas cuantas afinidades. Es de notar que Ángel Esteban subraya la especial relevancia de Martí con respecto al descubrimiento del

poeta Whitman en España y, por supuesto, con respecto al inicio y desarrollo del modernismo dariano. Algunas veces, la relación entre dos autores solo se puede entender rastreando distancias insalvables, ya que no afinidades. Este fue el caso del escritor Adolfo Bioy Casares y de la poetisa Alejandra Pizarnik (ambos enamorados de Silvina Ocampo). A través de sus respectivos diarios, el profesor Mesa Gancedo va reconstruyendo dos autorretratos antagónicos, dos *negativos* (para retomar la terminología metafórica del título), mediante una práctica diarística en que la figura epicúrea y elegante de Bioy Casares encara la contrafigura desaliñada y neurótica de Pizarnik hasta llegar a «una especie de anamorfosis o alegoría del estado de la literatura argentina durante el tercer cuarto del siglo XX» (282). A diferencia de los dos estudios anteriores, los trabajos que vienen a continuación evocan a seres estrambóticos, desconocidos u olvidados. Como en el caso de estas «dos niñas singulares» a las que Anabel Gutiérrez León les sigue la pista. En efecto, el que las dos hermanas Bunge se entregaran a la escritura diarística<sup>5</sup> y fueran aficionadas a la lectura les confería cierta originalidad. Con dos caracteres y estilos muy diferentes, ambas hermanas, nacidas en la burguesía, van esbozando un retrato de la buena sociedad bonaerense, en particular del arquetipo de la señorita, en los albores del siglo XX. En los diarios, la autopercepción se compagina con la percepción propia del medio social y con la percepción ajena con respecto a dos jovencitas tan atípicas. Esta diversidad de enfoques no puede menos que resultar muy aleccionadora para un lector de hoy en día. Lucía Lizarbe Casado nos invita a descubrir el recorrido existencial y literario del mejicano Juan José Tablada (1871-1945). Esta figura relevante de las letras mexicanas publicó primero en prensa y luego en libro dos libros de memorias (*La feria de la vida* y *Las sombras largas*). A raíz de la caída del general porfirista

---

<sup>5</sup> Julia Valentina Bunge, *Vida. Época maravillosa 1903-1911*, Buenos Aires, Emecé, 1965.

Julia Gálvez, *Delfina Bunge. Diarios íntimos de una época brillante*, Buenos Aires, Planeta, 2000.



Victoriano Huerta, Tablada tuvo que huir de México en 1914 y exiliarse con rumbo a Nueva York. Tablada mantenía relaciones con un círculo muy amplio de políticos, artistas, periodistas, lo que vale tanto como decir la flor y nata de la sociedad mexicana de aquel entonces. Al asentarse en el extranjero, siguió con su cometido convirtiéndose en incansable portavoz del mundillo periodístico, político y artístico de la sociedad mexicana. Sus entregas en prensa, inspiradas en géneros tan diversos como las memorias, las crónicas o los recuerdos, se explayan en su pasado en México, en el recuerdo de sus amigos y maestros, pero también en los exiliados mejicanos y en su vida cotidiana. Como era de esperar, se vale de los retratos ajenos para hablar en realidad de sí mismo y de su visión del mundo y de la vida pues «las costumbres de sus amigos son también las suyas; sus vicios, los de ellos, y las anécdotas, los proyectos y los logros compartidos son la historia cultural de un país» (274). El trabajo de Sara Martínez Crespo tiene que ver con Porfirio Barba Jacob (1883-1942), *rara avis* que se pasó la vida intentando rematar un libro único que no vio la luz y al que dio varios títulos. Otro tanto hizo con la propia identidad que tuvo que amoldarse a varios nombres con sendas personalidades. Afortunadamente para la posteridad, los amigos de Barba Jacob se encargaron de recopilar sus poemas y su biógrafo Fernando Vallejo hizo acopio del material del que se disponía para publicar dos biografías, además de un epistolario. Apoyándose en este material biográfico, Sara Martínez Crespo pasa revista a las diferentes «máscaras» e identidades de la personalidad polifacética de Barba Jacob.

Los cuatro estudios que cierran el volumen abordan a autores de la segunda mitad del siglo veinte y de principios del siglo veintiuno. Rosa Pellicer desglosa las colecciones de «vidas breves», un género fronterizo con antecedentes famosos (John Aubrey, Marcel Schwob, Lytton Strachey) que tiene en las últimas décadas numerosos seguidores tanto en España (Juan Manuel de Prada, Javier Marías, Felipe Benítez Reyes, Andrés Trapiello, Jesús Marchamalo, José Manuel Caballero Bonald) como

en Hispanoamérica (Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Cabrera Infante, Luis Chitarroni, Ricardo Piglia). A pesar de la diversidad de los formatos y de presentaciones, estas colecciones suelen hacer alarde de bastantes semejanzas y de cierta unidad. Pese a las erratas de las citas en francés, el trabajo de la profesora Pellicer es de una lectura muy amena y recomendable. Además, desbroza de forma sintética y documentada un tema hasta ahora poco tratado por los especialistas de la biografía. El artículo de Xaquín Núñez Sabarís trata de tres procedimientos retratísticos recurrentes en el microrrelato (2000 y 2015). Enfatiza la elipsis cuyo cuestionamiento identitario descansa en una descomposición del cuerpo del yo e incluso en su desaparición. La deformación a través de la reificación o de la transformación animal o vegetal queda bien ilustrada con los diferentes ejemplos sacados a colación. El tercer procedimiento radica en la construcción de un ser con dos o más identidades. Todo ello apunta hacia la fragilidad identitaria del sujeto posmoderno «marcado por la expansión tecnológica [que] agudiza la representación posthumana del individuo» (366). Por su parte, Antonio Pérez Lasheras se aproxima a los retratos de José Antonio Labordeta (1935-2010), un hombre poliédrico que desempeñó numerosos oficios (político, cantautor, poeta, narrador, columnista, actor, director teatral, profesor etc.) y contó con numerosos amigos a los que dedicó dos libros (*Los amigos contados*, 1994 y *Mercado Central*, 2011). Por el primero desfilan con voz elegiaca los lugares y los personajes que conformaron la vida del autor mientras que en el segundo Labordeta retrata, con más sobriedad, a la gente que estuvo más próxima a él en los últimos años. El libro consta de 23 retratos, esencialmente de escritores, que se atienen a un orden cronológico. Quizás estos retratos sirvan algún día para arrojar una luz nueva sobre el resto de la obra de Labordeta o sobre la obra de los autores retratados. La contribución de Jesús Rubio Jiménez comenta la obra de José Manuel Caballero Bonald titulada *Examen de ingenios* (2017), a modo de homenaje a la obra de Huarte de San Juan (1529-1588). En su libro, Caballero Bonald recoge

más de cien semblanzas de personajes procedentes de la cultura hispánica y de cinco grupos generacionales (1898, 1914, 1927, 1936, 1950) con los que el autor pudo codearse gracias a su larga trayectoria literaria entre España y América. La huella de Juan Ramón Jiménez (en particular *Españoles de tres mundos*), de la que Caballero Bonald es un gran admirador, late en el «bosquejo» (por utilizar una palabra del propio autor) de estos retratos. Para llevar a cabo su quehacer literario, Caballero Bonald recurre al anecdótico, al comentario de la obra del retratado e incluso a la sátira. Entre los poetas retratados figuran Blas de Otero, Ángel González, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez. Los que más atención le merecen son los poetas experienciales o visionarios. En cambio, rechaza a los autores realistas de los que se siente alejado. Con esta selección de autores y textos, «asume criterios de gusto» (409) y propone un canon literario acorde con su obra y una visión muy suya de la literatura. Una vez más, el retrato acaba siendo autorretrato...

El volumen reseñado es de cuidada edición, con escasas erratas. Constituye una aportación para la crítica literaria, para los docentes y los investigadores interesados en el género retratístico. Aconsejamos su lectura sin reservas.

