

Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.): *El retrato literario en el mundo hispánico, II (siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, 396 pp.

En un mundo dominado por la imagen y la contradicción, la literatura ha desplegado un amplio abanico de posibilidades para captar la individualidad, entre las que destaca el retrato. Sin embargo, el contexto de constante mutabilidad ha problematizado su compleja definición. De ahí la encomiable labor del grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza dedicado al retrato literario. Tras una primera publicación en 2018, a finales de 2021 vio la luz *El retrato literario en el mundo hispánico, II (siglos XIX-XXI)*, que aporta nuevos enfoques y ejemplos de su fecundidad.

La gran representatividad de las dieciocho propuestas, unas marcadas por sus contextos sociales y otras elaboradas desde el marco de diferentes géneros, permite al lector conformar un caleidoscopio de una vasta porción de nuestra literatura. Un recorrido que nos expone ante la teoría literaria, pero también ante la política y la filosofía. Dicha naturaleza poliédrica es la que nos proponemos anuar en tres bloques ajenos al índice: primero, el de aquellos ensayos que priman su naturaleza subjetiva y donde, por ello, tiene también cabida el autorretrato; segundo, el de los trabajos que destacan su función ideológica; y, por último, aquellas contribuciones en las que sobre todo se destaca el engarce con otros géneros.

El volumen comienza con el estudio de Álvarez Rubio sobre el retrato literario en cuatro libros de viaje franceses del segundo tercio del siglo XIX. Destaca en ellos la subjetividad con la que la propia literatura de viajes emerge en el Romanticismo y, por consiguiente, también de los retratos insertos en ella. Por un lado, estos comparten la misma y declarada función testimonial e ideología liberal, lo cual no deja de responder al mito romántico de España y sus gentes, entremezclando personajes históricos y anónimos. Por otro, y más interesante, muestran la mediación entre la experiencia testimonial y la interpretación a través de un pacto de lectura: el retrato sirve para aprehender la alteridad, pero también para reivindicar desde la subjetividad del retratista sus posturas filosóficas, estéticas e ideológicas. Además, Álvarez Rubio permite contrastar la imagen ofrecida de nuestros políticos al otro lado de los Pirineos a la vez que abre una nueva línea de investigación: la comparación de esos retratos franceses con nuestros cuadros costumbristas.

El periódico no solo es vehículo de mucha de esa literatura de viaje, sino también de la conformación de la opinión pública en la que el retrato ocupa también un papel apreciable. Así lo ratifica la revisión que Grancini realiza de la *Galería de figuras de cera*, de Benito Pérez Galdós, publicada originalmente en *La Nación*. Con ella, Galdós se autorretrata a la par que se forma como novelista ya que las escenas y personalidades nutrirán sus futuras ficciones. Una concepción de la vida y la literatura que años más tarde plasma en su conocido discurso de ingreso en la Real Academia. Según señala la investigadora, Galdós es el *flâneur* sin *spleen* que se empapa de la vida madrileña y que conjuga la prosopografía y la etopeya al estilo de los retratos literarios modernistas de mediados del siglo XIX.

Otro de los espacios para el autorretrato y la subjetividad es el diario, género abordado desde varias de las contribuciones. Ejemplo de ello es el trabajo de Lucía Lizarbe sobre el diario que el poeta mexicano Salvador Novo publicó entre 1943 y 1950 a modo de colaboración periodística. Como contextualiza Lizarbe, autorretrato y diario comparten el deseo de apresar el instante y el narcisismo. En este caso, Novo se desenmascara como estrategia de figuración; crea un personaje más en su trayectoria literaria con el que reflexiona sobre el cuerpo y la enfermedad bajo la influencia del psicoanálisis.

Menos estudiada por su extensión, aunque no menos representativa, es la relación entre poesía y autorretrato. No obstante, es imposible pensar en la poesía posmoderna sin la ironía que Gil de Biedma instauró como axioma del autorretrato poético y que es compartida por autores como Miguel Labordeta. Antonio Pérez Lasheras investiga los desdoblamientos del poeta aragonés y la capacidad para reflejarse en los espejos, bien para interpelarse, bien para objetivarse. Ello le sirve de cauce para rechazar su situación personal, social y vital; para conjurar una contradicción entre lo que se espera de él dados los valores dominantes y lo que él quiere ser. El autorretrato es el canal para expresar la frustración derivada de las injusticias de la época y para que el lector reflexione sobre su condición.

La contradicción que puede emanar del propio examen también es uno de los pilares de *La lección de anatomía* (2008), de Marta Sanz. María Pérez Heredia examina cómo el autorretrato es el elemento fundamental de esta obra, clasificada no sin reservas como novela, donde la autora se examina desde un punto académico a la vez que corporal. La biografía se combina con el deseo de Sanz en toda su narrativa de ficcionalizar y dotar de entidad a la realidad como materia novelable, bebiendo con ello de Galdós y de Chirbes, por citar dos de sus declaradas deudas literarias. La novelista se define por lo corporal, siendo objetiva en lo físico, pero sin descuidar el carácter, donde se muestra más cruel. Nada indulgente, y frente a otros textos estudiados en el mismo volumen, Sanz contrapone fragmentos encabezados con "soy" —entre otros, escritora basada en la observación y con vocación, pero sin sustento aún— a la definición por opuestos de lo que no ha sido ni querido ser. La subjetividad propia del autorretrato, por lo tanto, puede verse envuelta también de intento científico, objetivo y sincero para llevarnos a la introspección.

Menos fácil de encorsetar en un género resulta *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar, analizado como autorretrato por Gustavo Quichiz. Frecuentemente estudiado por su intertextualidad, aquí se relacionan la técnica del collage y la fragmentariedad como un calidoscopio que lleva a la única forma de reflejar una vida y plasmar la estructura de la memoria.

Jugando con ese intento cortazariano y con su propuesta de lectura desordenada de *Rayuela*, abarcamos a continuación el segundo de los bloques: el del retrato como ideología, que, en parte, también se desprende de lo ya expuesto. En este sentido se entremezcla en muchas ocasiones el deseo de mitificación del retratado. Es el caso del trabajo de Jesús Rubio, quien se aproxima a Galdós, pero desde el otro lado: analiza cómo se ha ido construyendo su imagen hasta convertirlo en el símbolo de la España liberal y en la imagen del escritor célebre y nacional. Rubio se centra para ello en los retratos firmados por Armando Palacio Valdés, Manuel de la Revilla, Clarín y Ortega Munilla; imágenes al servicio de la industria del libro y de la crítica que desde los años 70 funcionaron como reclamo del lanzamiento literario y que confluían en la encarnación del genio y de la identidad patria. Esto es, la contraimagen, como la denomina Rubio, del escritor reservado reunía las cualidades ansiadas para la nación: observación, disciplina, modestia, discreción, fecundidad, curiosidad... Todo ello no fue solo una estrategia de mercado explotada hasta nuestros días, sino un mensaje ideológico y forjador del canon, ya que Galdós queda erigido como el gran novelista moderno español.

Si la mitificación es una de las caras de la moneda de la ideología intrínseca a muchos de los retratos desde su origen, la faceta desmitificadora tiene que esperar al siglo xx para ver sus primeros frutos y centrar el eje contradictorio de la posmodernidad. Un ejemplo próximo es *Adiós a los próceres* (2010), del colombiano Pablo Montoya, examinado por Rosa Pellicer y Sara Martínez Crespo. Desde el hibridismo, el mestizaje lingüístico y su posición periférica, Montoya realiza una contranarrativa al discurso nacionalista de Álvaro Uribe. Los veintitrés textos del volumen acercan la historia de algunos protagonistas de la Independencia para desmitificarlos —especialmente a Bolívar y Morillo—: de mártires a figuras vacías e irrisorias a partir de los comentarios e intromisiones del narrador y diversos mecanismos expuestos por las autoras y que permiten leer las semblanzas como una novela fragmentada.

En cierto modo, los retratos desmitificadores pueden emparentarse con la misión del género como arma política contra el enemigo. Es el caso de las semblanzas recopiladas por Rafael Alarcón sobre el general Queipo de Llano en poesías y viñetas de la guerra civil. De este modo, el retrato se pone al servicio de la literatura comprometida de Miguel Hernández, Rafael Alberti, José Bergamín, Juan Gil-Albert y Pedro Garfias, entre otros, quienes deforman al personaje hasta animalizarlo, incluso sin necesidad de nombrarlo. Cargados de palabra, humor y desprecio, construyen un general borracho, jactancioso, grotesco y espectral hasta la animalización con un doble objetivo: contrarrestar sus discursos y desvalorizarlo a fin de combatir el miedo que infundía.

También podría verse como ejemplo de retrato combatiente el que acerca Enrique Serrano Asenjo con los *Retratos españoles* que Ernesto Giménez Caballero publica en 1985. Como subraya el investigador, el acercamiento desde la última etapa de su vida a los personajes que conoció es al tiempo un autorretrato que traspasa el capítulo titulado "Autorretrato (de carnet)" y unas memorias llenas de pesimismo y resentimiento. En esta ocasión, el retrato se emplea a modo de desquite para constatar las supuestas injusticias cometidas contra su persona, pues con el advenimiento de la democracia su anterior condición de allegado del poder y de vinculación al fascismo desde la última etapa de *La Gaceta literaria* le deja en una situación de olvidado. Caballero utiliza el retrato para simplificar su realidad y manipularla a fin de justificar esa adhesión al fascismo y su patriotismo como una lucha contra el peligro comunista. Así, pues, la mitificación a la que puede llevar el retrato queda aquí al servicio del maniqueísmo, aunque no deja de ser un ejemplo más de la subjetividad del género.

Relacionado con esta línea de mitificación y voluntad política se encuentra la aproximación teórica que ofrece Daniel Mesa al concepto de "pose". Adentrándose en la sociopoética, muy explotada en Francia, esta noción permite indagar en la modelación que el escritor realiza de su aspecto con el fin de confirmar cierta idea de esta categoría. Dicha concepción, aplicada a autores latinoamericanos, raramente se ha conectado con el retrato literario. Por ello, resulta muy interesante el espectro teórico que facilita aquí Mesa y que concreta en el diario, ya que permite aproximarse a los problemas que emergen de la confluencia entre pose literaria, autorretrato y escritura diarística, al tiempo que nos hace conscientes de cómo puede influir en la canonización de la figura de un autor.

Como ejemplo de pose pueden entenderse los retratos de Silvina Ocampo recogidos por Sara Barberán, especialmente en *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enríquez, y el prólogo de Edgardo Coranski a su *Antología esencial* de Emecé. Ocampo, a la sombra de Borges y Bioy, se muestra en todo el corpus retratístico como un ser inescrutable, contradictorio, misterioso, críptico y alejado de la vida pública. Una imagen que la propia autora potenció a través de una obra caleidoscópica en la que se autorretrata a través de su escritura, como también hacen sus personajes. Por ello concluye Barberán que el juego entre pose y espejos todavía convierten a Ocampo, de forma paradójica, en una figura irretratable.

En contraposición a esa voluntad de ocultamiento parece encontrarse la investigación de Sonia Remiro Fondevila sobre el retrato de escritor en la microficción argentina de autores como Rodolfo E. Modern, David Lagmanovich, Marco Denevi, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Carlos Vitale o Enrique Wernicke. Desde esas microficciones, se configura un modelo de escritor que parece querer sacudirse todo el romanticismo y todos los clichés para mostrar las consecuencias de la posmodernidad: las auténticas condiciones de trabajo y las relaciones con el resto de los miembros de la maquinaria editorial, la búsqueda de inspiración, la lucha de egos, la transformación en meros productores de objetos de consumo, la globalización, etc. Con las pinceladas de estos breves textos, el

lector puede reconstruir el sentimiento de los escritores en un mundo donde su posición ha sido desplazada a un lugar periférico.

Llegados al tercer bloque, quedan los estudios que permiten ahondar en la relación con otros géneros. Por ejemplo, si el lugar por excelencia del retrato ha sido la novela, Ana Esteban nos aporta un giro de tuerca al analizar el retrato de una persona real transformada en personaje ficticio. Este rasgo, también propio de la posmodernidad, se halla en varios de los títulos de Javier Marías, en los que el profesor y académico Francisco Rico pasa de confeccionador del canon a personaje. Su primera aparición se produce en *Todas las almas* (1989) y llega hasta *Así empieza lo malo* (2014) como un divertimento dentro de la voluntad de Marías de mostrar personajes españoles en entornos extranjeros sometiéndolos a cierta ridiculización. Sin embargo, parece que el propio Rico se mostró impaciente por ser ficcionalizado. La autora examina el juego entre ficción y realidad, así como la evolución de personajes en los que se transmuta Rico y la técnica del retrato en Marías mediante trazos impresionistas aislados.

Por su parte, Amparo de Juan Bolufer examina la adaptación del retrato novelístico al teatro a partir de la adaptación a las tablas de *AMDG* de 1931 por Rivas Cherif. En el intento de creación de un teatro republicano, la novela se transforma en un teatro de tesis. Ese condicionante hace que sea más acusada la habitual transmodalización de las descripciones y los retratos hasta la reducción o la desaparición. Asimismo, las escasas alusiones retratísticas en el texto teatral refuerzan las diferencias con la novela: el director de escena y los actores son los responsables de configurar al personaje ante el público.

Nuevamente desde el género diarístico, resulta novedosa la aportación de Anabel Gutiérrez desde la perspectiva de la colectividad, pues propone estudiar la representación de la familia en varios diarios. Remite con ello al repunte del retrato de grupo desde finales del siglo XIX en Hispanoamérica gracias al impulso de la burguesía y menciona un corpus de las primeras décadas del XX, formado por Julia Valentina y Delfina Bunge, Teresa Wilms Montt e Idea Vilariño. Esto le permite tanto ahondar en la idea de familia de estas autoras como contrastar la representación de la familia que aparece en diarios y memorias.

Cierran el volumen dos propuestas ambiciosas que dan cuenta de las numerosas líneas de investigación que germinan del retrato. De este modo, el estudio de Eunice Ribeiro propone abordar la representación del sujeto como paisaje dándole la vuelta a la idea romántica de paisaje-rostro, mientras que el de Xaquín Núñez aborda la adaptación de diferentes textos (poemas, novela, documental) al retrato de cómic. Se constata, así pues, no solo la pervivencia del retrato y su versatilidad, sino su potencial para poder perdurar en la fragmentariedad de un yo cada vez más subjetivado y ansioso de relato.

JESSICA CÁLIZ MONTES
Investigadora independiente
jcalizmontes@gmail.com