


## El autorretrato literario

### *Literary self portrait*

**Luis Beltrán Almería**

Universidad de Zaragoza  
España

 [lbeltran@unizar.es](mailto:lbeltran@unizar.es)

 0000-0003-0199-0897

### Resumen

El autorretrato es un género que asociamos con la pintura, pero quisiera exponer la idea de que es un fenómeno que alcanza a otras artes y quizá esté vinculado con otras expresiones artísticas que no nos resultan tan evidentes. En otras palabras, se trata de un fenómeno estético que reviste varias representaciones y todas ellas responden al mismo reto: la necesidad de *autoobjetivación* humana. En esta ocasión vamos a contemplar la dimensión literaria del fenómeno, sin renunciar a considerar la dimensión plástica.

**Palabras clave:** autorretrato – imagen-texto – estética – metaimagen

### Abstract

The self-portrait is a genre that we associate with painting, but I would like to present the idea that it is a phenomenon that reaches other arts and is linked to other artistic expressions that are not so evident to us. In other words, it is an aesthetic phenomenon that covers various representations and all of them answer to the same challenge: the need for human self-objectification. On this occasion we are going to contemplate the literary dimension of the phenomenon, without renouncing to consider the plastic dimension.

**Keywords:** self portrait - image-text self portrait – aesthetics - meta-image

El autorretrato es un género que asociamos con la pintura, pero quisiera exponer la idea de que es un fenómeno que alcanza a otras artes y quizá esté vinculado con otras expresiones artísticas que no nos resultan tan evidentes. En otras palabras, se trata de un fenómeno estético que reviste varias representaciones y todas ellas responden al mismo reto: la necesidad de *autoobjetivación* humana. En esta ocasión vamos a contemplar la dimensión literaria del fenómeno, sin renunciar a considerar la dimensión plástica<sup>1</sup>.

En cuanto género plástico tenemos conocimiento de autorretratos desde la segunda mitad del siglo XV, aunque tenemos noticias y casos anteriores. En la literatura, en cambio, el autorretrato se generaliza con la era moderna, aunque, como veremos, hay también precedentes, el más conocido es el de Cervantes<sup>2</sup>. Quizá debamos comenzar preguntándonos por qué aparece el autorretrato pictórico con el Humanismo y por qué el autorretrato literario es, sobre todo, una cuestión moderna. Para encontrar respuestas a estas preguntas conviene que empecemos por establecer qué entendemos por autorretrato. El autorretrato no es un fenómeno distinto del retrato, ni en pintura ni en literatura. En todo caso, introduce en dominio del retrato un momento especial: la necesidad de *autoobjetivarse*, de reconocerse uno mismo, que surge ante la duda y la inseguridad. Esa

---

<sup>1</sup> La aproximación al autorretrato literario ha sido hasta hoy casi exclusivamente de naturaleza retórica. Michel Beaujour dedicó un excelente libro a este tema, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*. El punto de vista del que parte este artículo es el opuesto al de Beaujour, que es retórico y formalista. Para él el autorretrato literario no debe ser contemplado a la luz del autorretrato pictórico. No puede reconocer la naturaleza estética del fenómeno. Su objeto es deslindar al autorretrato literario de la autobiografía y conferirle una autonomía como género literario. Margarita Iriarte López [2008] intentó liberarse de las limitaciones de la retórica en su acercamiento al retrato como forma de representación del ser humano en literatura. Se trata de un esfuerzo encomiable, aunque su dependencia de una teorización formalista no le permite ofrecer resultados positivos.

<sup>2</sup> La retórica del elogio permitió a Isócrates componer lo que se puede considerar el primer autorretrato. Acusado en un juicio, recurre a la justificación de sus méritos y de su fortuna en *Sobre el cambio de fortuna*. Teócrito continúa ese recurso en su *Idilio 17* [Márquez Guerrero 2001: 62].

necesidad no puede comprenderse desde un punto de vista retórico, necesita una perspectiva superior: la perspectiva de la gran evolución cultural.

Suele decirse que un autorretrato es un retrato del artista. Se añade que el artista ofrece una imagen de su busto y esa imagen puede incorporar elementos laborales. Una mirada un poco más exigente apuntará que los autorretratos suelen formar series. Es sabido que los pintores que se autorretratan no suelen hacerlo una sola vez. Muchos repiten con una insistencia que no resulta fácil de comprender para el observador. Y algo parecido puede decirse de los escritores. Durero se autorretrató al menos tres veces en el plazo de unos pocos años. Rembrandt fue mucho más lejos. También Cervantes se autorretrata en dos ocasiones. Además de la serie individual suele darse otro fenómeno y es que el artista, plástico o literario, se retrate dentro de un conjunto, esto es, que sea un detalle dentro de una composición. El ejemplo más conocido quizá sea el Velázquez de *Las meninas*, aunque sería discutible que el artista sea allí un detalle y no el auténtico centro de la composición<sup>3</sup>.

Uno de los primeros autorretratos conocidos es precisamente un detalle dentro de una composición. Me refiero a la obra del pintor italiano Fra Filippo Lippi *Funeral de la Virgen* [1467], que forma parte de la serie de frescos con escenas de la vida de la Virgen que Lippi pintó entre 1467 y 1469 en el Duomo de Spoleto. Llama la atención de este fresco que Lippi sea uno de los pocos personajes que no atiende a la difunta. Aparece de frente, con una mirada oblicua, que lo mismo podemos entender que va dirigida al espectador que a las plañideras que yacen arrodilladas en primer término de la escena. En la duda me inclino por la segunda interpretación. No tiene sentido la mirada oblicua si se dirige al observador. Y sí parece tener sentido la oblicuidad dirigida a las mujeres, que fueron el motivo de la agitada y escandalosa existencia de este fraile pintor, fraile por necesidad y pintor por vocación. Pero lo que nos interesa ahora no son los

---

<sup>3</sup> Velázquez se autorretrata varias veces. Una de las primeras parece ser su cuadro *La adoración de los magos*, en el que retrata a su esposa Juana como la Virgen, a su hija como el niño y él mismo como Gaspar.

episodios galantes de Fra Filippo sino la naturaleza de su autorretrato. Lippi se retrata con cierto desaliño y, al parecer, sin mejorar una presencia manifiestamente mejorable. ¿Cómo debemos interpretar esa actitud? En mi opinión estamos en presencia de la risa.

Una interpretación aislada resulta siempre insegura, por muy fundada que parezca. El mejor argumento para apuntar esta lectura del autorretrato de Lippi es que hay dos líneas en el autorretrato pictórico y, como veremos, también se reflejan en el autorretrato literario: la línea humorística y la línea seria. En la primera el autor se ríe de sí mismo. En la segunda, busca una autoafirmación. Incluso veremos una tercera línea mixta, seriocómica.

### **Yo soy el que soy**

Para comprender las razones de una distinción entre el autorretrato serio y el autorretrato humorístico conviene que nos remontemos a una de las más famosas y debatidas frases bíblicas. En *Éxodo 3* Elohim se declara ante Moisés con la expresión “yo soy el que soy” [14-16]. Se le han buscado a esta frase varios sentidos –existencial, causal (yo soy el creador), metafísico...– pero lo que a mi entender está diciendo es que la identidad de la divinidad no puede ser objeto de duda. Elohim coincide consigo mismo, no tiene evolución. Así sucede también con los héroes épicos y trágicos, coinciden con su imagen, son de una sola pieza. Así es el mito en su etapa teocrática. Así es también el héroe aventurero, Amadís, por ejemplo, permanece siempre igual a sí mismo, no puede envejecer. Son héroes y mitos eternos. Pero hay un momento en la cultura occidental en que esa imagen del personaje, por decirlo en términos literarios, se agrieta. El personaje admite un cambio, una evolución o, si se prefiere, una muestra de vida. Ese momento viene de la mano de la cultura popular, de las manifestaciones festivas, mucho más apegadas a la vida que las imágenes sacerdotales y heroicas. Esto sucede cuando la pregunta ¿quién soy yo? admite algún tipo de duda. No es todavía la crisis moderna del yo, que veremos que tiene unas manifestaciones mucho más radicales. En ese momento inicial solo hay ligeros indicios de lo que vendrá después.

Volvamos por un momento a la frase “yo soy el que soy”. Las lecturas que se han hecho son, como digo, varias y más o menos eruditas. En

mi opinión para entenderla hay que ponerla en relación con una etapa anterior que el escritor francés Georges Bataille sintetizó en la siguiente frase: “el hombre primitivo es como una gota de agua en el agua”. Quiero decir con esto que, para entender este problema, debemos comprender una larga etapa de la travesía de la humanidad en que no existe la desigualdad más allá de los aspectos biológicos: la edad y el sexo. Es la etapa de las hordas, que podemos identificar con el Paleolítico. Pero al final de la prehistoria, cuando las sociedades primitivas alcanzan cierto grado de complejidad, se hace necesario un principio unificador: un dios superior a otros dioses. Para los judíos ese dios, Elohim, pero también Yahvé, juega ese papel unitario hasta el punto de fundirse con Yahvé. “Yo soy el que soy” es la expresión que refrenda esa unidad sobre la que gira todo lo existente. Hoy le llamaríamos a esa unidad identidad primordial. Nietzsche la llamó “lo uno primordial”. Conviene, pues, que tomemos nota: el problema de la identidad es una consecuencia de la complejidad civilizatoria. En un primer momento, esa identidad sólo puede corresponder a los dioses o, mejor, al dios único. En realidad, así sigue siendo hoy. Identidad significa atributos, pero significa también carencia de evolución, solo los dioses no evolucionan, pueden seguir siendo ellos mismos. El mundo moderno aspira a dotar a cada individuo de su propia identidad. Unamuno ya vio que el hombre moderno aspiraba a la inmortalidad. Identidad e inmortalidad son dos caras de lo mismo.

### **Conócete a ti mismo**

El mundo histórico es un mundo complejo y complejidad significa evolución, una evolución que se ve: las tradiciones cambian, las sociedades progresan o se arruinan. En ese marco los individuos se perciben cambiantes, inseguros; perciben la necesidad de conocerse a sí mismos. El lema “conócete a ti mismo” estaba esculpido en piedra en Delfos y su sentido ha sido discutido. Al parecer, no debía ir más allá de una llamada a la prudencia y a recordar el carácter mortal y limitado de la vida humana, pero hay otra explicación de esta frase y es la explicación que nos da el Sócrates de Jenofonte en sus *Recuerdos*. El joven Eutidemo trata de aprender de Sócrates cómo conocerse a sí mismo porque “quien desconoce su propio valor se ignora a sí mismo”. Sócrates le enseña que el valor de una persona está en relación a su

conocimiento de la verdad, lo bello y el bien, y ese conocimiento es difícil en una sociedad histórica, requiere una educación.

La necesidad de una educación en los valores es la primera consecuencia de la complejidad social, la segunda es la necesidad de autoexploración y, en cierto momento, esa autoexploración alcanza un nivel estético. La presunción de que cabe alguna duda respecto de la identidad conlleva la necesidad de objetivarse. Quién soy yo, parece preguntarse Lippi. Acaso un pícaro, un artista, un cínico. Desde luego, no es una personalidad religiosa aunque consiguió no ser apartado de su orden pese a los escándalos que protagonizó. Ahí se objetiva con sus inquietudes, al lado de su hijo, que llegaría a ser tan famoso pintor como su padre, y al lado de otro discípulo. Son su familia y su trabajo. En medio de una escena fúnebre, el trabajo y la familia le sirven para dar testimonio de vida. *Homo sum*, soy humano. Y quizá esa mirada oblicua sea una súplica de comprensión dirigida al contemplador. He ahí una de las claves de este fenómeno artístico: el autorretrato es un género con fuerte dimensión simbólica. Quien no vea más que bustos en estos cuadros no verá lo esencial: su simbolismo. Ese simbolismo se funda en esa grieta que asoma en la identidad, o, mejor, en un drama incipiente.

La clave simbólica es también esencial en la vertiente literaria de este fenómeno estético. En vano buscará el estudioso descripciones físicas en la literatura universal. Las hay en contadas ocasiones y más adelante veremos alguna. Pero el género gemelo del autorretrato en el dominio literario no suele describir rasgos físicos sino rasgos espirituales y también símbolos. Los autorretratos literarios florecen en el dominio de la rendición de cuentas: las confesiones, los diarios, las reflexiones autoexploratorias, las consolaciones, etc.<sup>4</sup>. Este fenómeno literario es igual de tardío que el autorretrato pictórico, aunque es verdad que tenemos testimonios antes. El más conocido y relevante de los precedentes de autorretratos literarios es obra de Agustín de Hipona, *Las confesiones*. *Las confesiones* no son sólo unas confesiones, son también un tratado, incluso un tratado hermético, y

---

<sup>4</sup> Michel Foucault estudió la “escritura de sí”, que para la Antigüedad se articularía en dos géneros, los cuadernos de notas (*hypomnēmata*) y la correspondencia. Foucault ve en estos géneros técnicas de sí dirigidas a crear “un cuasi-sujeto que reine soberanamente en nosotros”.

una autobiografía con un tono confesional. También tiene un largo recorrido el autorretrato en poesía, tanto en la poesía sentimental como en la poesía religiosa. La modernidad ha multiplicado el fenómeno literario confesional. La novela es testimonio de esa proliferación. Este fenómeno alcanza a otras artes, como la música y la fotografía. Y, por supuesto, tiene su correspondencia en prácticas culturales *ethopoéticas*, que fueron estudiadas por Foucault (“tecnologías de sí”). De estos asuntos hablaremos luego.

### ***Homo sum***

Pasemos ahora a la obra de otro pintor. Se trata de Albrecht Dürer, que nosotros solemos llamar Durero. Sus autorretratos son muy conocidos, en especial el que se puede ver en el Museo del Prado. El primer autorretrato conocido de Durero lo dibujó a los trece años en 1484 [*Autorretrato a los 13 años*] y nos ofrece la imagen de un preadolescente. El segundo autorretrato, que se puede ver en el Louvre, nos presenta a un joven sosteniendo una ramita de cardo en la mano, que, según los expertos, simboliza el sufrimiento de Cristo [*Autorretrato con flor de cardo*, 1493]. Llama la atención de este autorretrato el pelo, que se puede calificar de descuidado si no es desgreñado, además su atuendo es más bien pobre. En el tercero, el del Museo del Prado, en cambio, lo vemos ataviado como un rico mercader. Ya no es joven, a pesar de que apenas han transcurrido cinco años desde el anterior, es un adulto apuesto, de cabellos dorados y bien cuidados [*Autorretrato*, 1498]. Cabe interpretarlo como un esfuerzo de autoafirmación. Por último, el cuarto, el autorretrato de Múnich nos muestra una imagen muy distinta. Se nos muestra de frente, posición rara en el autorretrato pictórico, el color del pelo ha variado, ahora es moreno, y la atmósfera del cuadro es sombría [*Autorretrato*, 1500]. Los expertos nos dicen que Durero se ha metamorfoseado en Cristo. Esta serie parece mostrarnos la búsqueda de una identidad. El resultado ya lo hemos visto: la identificación con Cristo, apuntada ya en la ramita de cardo. La posición perfilada es un símbolo de la búsqueda, de cierta inseguridad, en cambio, la posición frontal es patrimonio de la divinidad, del que puede decir “soy el que soy”.

Pero hay otro aspecto más en la obra de Durero, el pintor alemán es uno de los primeros autores de cierta forma de autorretrato literario. Este autorretrato toma la forma de un diario, el diario de un viaje a los Países Bajos, escrito en 1520-21. Apuntaré, de paso, que no es el único caso de un autor que se autorretrata en dos artes distintas. También Miguel Ángel se retrató en los frescos de la Capilla Sixtina y en un sugerente soneto. Volviendo a Durero, en su diario toma nota de sus ventas, de sus contratiempos y de sus encuentros con clientes y personalidades. La autoobjetivación literaria toma caminos diversos: desde la prosa privada de los diarios a la poesía. Los cancioneros, especialmente el de Petrarca y su antecedente, la *Vida nueva* de Dante, permiten un autorretrato sentimental, exclusivamente sentimental. El diario se ofrece como una forma opuesta de autoobjetivación, puramente externa e instrumental, pero ambas formas, por opuestas que parezcan, ofrecen aspectos esenciales comunes: la inseguridad y el simbolismo. En el caso del diario estos aspectos se muestran claramente: Durero buscó una pensión en su viaje que no consiguió. Un poco antes Cristóbal Colón había tomado sus notas para lo que hoy leemos como un diario de navegación, movido por la inseguridad de la empresa, y tanto Durero como Colón nos hablan de viajes. El viaje es uno de los símbolos más poderosos del crecimiento de conciencia, esto sirve tanto para los viajes ficticios como para los reales. También el relato de una vivencia sentimental supone un crecimiento de la conciencia. La diferencia entre ambos fenómenos quizá estribe en que, mientras que la poesía sublima estos estados de conciencia en movimiento, el diario en esta etapa inicial rehúye toda sublimación, se queda en su dimensión documental, casi notarial<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> También es tardía la aparición del autorretrato femenino. Las primeras pintoras en autorretratarse recurrieron a firmarlas en masculino, como ocurre con las precursoras literarias y otras no tan precursoras. Sofonisba Anguissola (1532-1625) fue una gran retratista y consiguió gran reputación en la corte española de Felipe II. Se autorretrató en varias ocasiones. Quizás sea la primera mujer en autorretratarse y firmarlo con su propio nombre [*Autorretrato con caballete*, 1556-1565].



## El amigo invisible

Esta doble dimensión del autorretrato, plástico o literario, se percibe con mayor nitidez en el autorretrato que podemos llamar serio. La risa vela esos perfiles; los oculta a la mirada del lector o del contemplador. Quizá no sea exagerado decir que el primer autorretrato moderno es el de Michel de Montaigne. De sus *Essais* se ha dicho que son una autobiografía, en todo caso constituyen un impresionante esfuerzo de búsqueda de la autenticidad del yo. Esa búsqueda le lleva a la autohumillación, pero también a su reivindicación, pues el hecho de escribir tres libros “sirviéndose de uno mismo como tema para escribir”, lo es y revela la dilogía de la humillación. En el capítulo XVII del libro segundo de los *Ensayos*, Montaigne se autorretrata como un *hombre inútil* que, por momentos, puede pasar por hombre ridículo<sup>6</sup>. “Tengo un alma muy suya (...) Esto me ha ablandado y me ha hecho inútil para el servicio de los demás, no me ha hecho bueno más que para mí mismo” [II: 390]. Los rasgos de inutilidad que enumera son tantos que nos sugieren que se está burlando de sí mismo y de los lectores. “Considerándome de la especie común, excepto por el hecho de considerarme así: soy culpable de los más bajos y vulgares defectos, más ni los niego ni los justifico; y sólo me precio de conocer mi valor” [II: 380]. Asegura que sólo puede hablar en serio, lo que no le impide describirse en estos términos:

Soy, por lo demás de complexión fuerte y fornida; de rostro lleno, más no gordo; de carácter entre jovial y melancólico, medianamente sanguíneo y caliente. *Unde rigent seris mihi crura, et pectora villis* [De ahí que tenga cubiertos de bello el pecho y las piernas] (...) Era así pues ya no me analizo a esta hora en que me he adentrado en los caminos de la vejez, habiendo traspasado los cuarenta años. [II: 388].

Pasaremos a continuación a considerar otros dos autorretratos humorísticos, los dos que nos ha dejado Cervantes, uno en el prólogo del primer *Quijote* y el otro en el prólogo a las *Novelas ejemplares*. Este último suele ser más comentado porque contiene un retrato físico del novelista español. Tras admitir que bien le hubiera gustado que lo

---

<sup>6</sup> La figura del hombre inútil es, según vengo proponiendo, la representación de la crisis del varón moderno, eclipsado por el ascenso y liberación de la mujer. Esta figura tiene sus antecedentes en la literatura humorística, como es el caso de Montaigne y sus *Ensayos* [Beltrán 2015, 171-187].

retratara “el famoso don Juan de Jáuregui”, Cervantes procede a describirse a falta de tal retrato:

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. [*Novelas ejemplares* 2001: 16-17].

Y se describe sin dejar de quejarse de un amigo invisible, que bien pudiera haberlo sacado del apuro:

Y cuando a la deste amigo, de quien me quejo, no ocurrieran otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios, y se los dijera en secreto, con que estendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. [*Novelas ejemplares* 2001: 17]

Como suele ocurrir con los autorretratos pictóricos no son tan interesantes los rasgos físicos como la simbología, y en este prólogo al lector hay un símbolo principal: el amigo. El amigo “de quien me quejo” es la fórmula que utiliza Cervantes para mostrar su naturaleza dialógica. La creación de un diálogo con un amigo imaginario le permite distanciarse de sí mismo, señalándose los defectos y atribuyendo la inteligencia al amigo fantasma. La caracterización que ofrece este dialogismo –algo cargado de espaldas, tartamudo– muestra la burla de sí mismo con que se retrata. Incluso podemos decir que la característica del autorretrato cervantino es la autohumillación, un rasgo que aparece en toda la literatura confesional y en la autoobjetivación humorística. Pero, a diferencia de la confesión, el sentido de ese retrato humorístico desemboca en una reivindicación: yo he sido el primero en novelar en castellano. Y aquí viene a cuento

una observación sobre Shakespeare. También Shakespeare se autorretrata en sus sonetos. La voz de los sonetos shakespearianos no es la voz patético-sentimental del cancionero petrarquista, es una voz que se autohumilla presentándose como viejo, como barquichuela, como criado servil, incluso como cornudo consentido, pero que también se reivindica como vencedor del tiempo frente a los *fools of time*, esas avejillas tan frecuentes en el mundo del arte y en el académico, prestas a seguir el dictado de la moda. Los autorretratos cervantino y shakespeariano se enmarcan en ese nivel que hemos llamado serio-cómico, mixto, que podemos delimitar por su comicidad y por esos dos momentos: autohumillación y reivindicación. Volviendo a Cervantes, su dialogismo es todavía mayor en el prólogo del *Quijote*:

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero. [2015: 11]

Y sigue la autocensura burlesca cervantina replicada por el amigo y consejero:

Oyendo lo cual mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo:

—Por Dios, hermano, que agora me acabo de desengañar de un engaño en que he estado todo el mucho tiempo que ha que os conozco, en el cual siempre os he tenido por discreto y prudente en todas vuestras acciones. Pero agora veo que estáis tan lejos de serlo como lo está el cielo de la tierra. ¿Cómo que es posible que cosas de tan poco momento y tan fáciles de remediar puedan tener fuerzas de suspender y absortar un ingenio tan maduro como el vuestro, y tan hecho a romper y atropellar por otras dificultades mayores? A la fe, esto no nace de falta de habilidad, sino de sobra de pereza y penuria de discurso. [2015: 13-14]

El amigo cervantino cumple el papel de lo que en el siglo XX se ha venido a llamar *tú autorreflexivo*, esto es, un discurso personal travestido en una segunda persona. Tal género de discurso expresa la crisis del yo y su posterior escisión. Cervantes se burla de la inseguridad y de las imposiciones culturales de su época, y para hacerlo recurre a ese desdoblamiento amistoso. Quizá sería más preciso decir que Cervantes se burla de la incomodidad que produce la no coincidencia con uno mismo a la altura de ese momento del proceso civilizatorio. En otro momento de su más célebre novela, *Don Quijote* suelta una de esas frases que agradecen los comentaristas de la posteridad: “yo sé quién soy” [*Quijote* I, VI 2015: 73]. Y es claro que los que sabemos quién es don Quijote somos nosotros: sabemos que es un loco. Sólo un loco puede creer que sabe quién es.

Quizá el artista plástico que más se aproxime a Cervantes sea Rembrandt. También Velázquez se autorretrata<sup>7</sup>. Pero no somete su imagen al juego de contrastes y a la degradación que podemos llegar a encontrar en Rembrandt. Rembrandt representa el apogeo del autorretrato plástico. Tenemos hoy unos noventa autorretratos suyos, aunque, al parecer, más de la mitad son copias de sus discípulos a los que encomendaba esa tarea de aprendizaje en su taller. Aun así unos cuarenta autorretratos se deben a su propia labor. De ellos suele destacarse el claroscuro, su diversidad de modos (retrato personal, familiar, laboral, fabulístico...) y la diversidad de tonos estéticos: desde los más serios a los abiertamente humorísticos, incluso, burlescos [*Autorretrato* 1628, 1658 y *Autorretrato con boina* 1630]. Se diría que esta serie de autorretratos conforma un testimonio de la vida como lucha por la supervivencia, por la dignidad, por la salvación y como superación de los dictados de la época: de las modas, de las convenciones, incluso, de las limitaciones estéticas de su tiempo. Las lecciones que contiene esta serie de autorretratos están aún por extraer y constituyen uno de los retos de la teoría estética actual<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Y Lope en el soneto titulado “Pregónase el poeta porque no se halla en sí mismo”.

<sup>8</sup> No son muchos los testimonios de autorretratos en lo que suele denominarse *Early Modern*. En la poesía española del Siglo de Oro apenas se han recogido retratos de cuatro autores: los de Góngora (“Hanme dicho, hermanas, / que tenéis cosquillas/ de ver al que hizo/ a Hermana Marica”), Catalina Clara de Ramírez de Guzmán (varios retratos), Salvador Jacinto Polo de Medina

## Yo es otro

Estas burlas cervantinas nos llevan al corazón de la cuestión moderna sobre la identidad. *Je est un autre*, le escribe Rimbaud el 13 de mayo de 1871 a Georges Izambard, “yo es otro”. Uno no coincide consigo mismo, es el drama de la libertad. Los que tienen la identidad asegurada no pueden ser libres, libertad es inseguridad. Unos años antes Victor Hugo había dado una respuesta muy distinta, aunque complementaria: yo es todos. “Cuando os hablo de mí –dice– os hablo de vosotros [...] ¡Ah! insensato, quien crea que yo no soy tú” [Victor Hugo: 16]. Uno de los diagnósticos más clarividentes que ha cosechado este problema puede encontrarse en la obra de Dostoievski. En *El idiota* dice:

La gente en esos tiempos (...) no era en absoluto la misma gente que hoy; no era la misma raza de ahora; diríase que era de una especie distinta... Entonces la gente parecía compartir la misma idea, en tanto que ahora es mucho más nerviosa, más susceptible, está más desarrollada –parece estar motivada por dos o tres ideas a la vez. El hombre moderno es más abierto, y le aseguro a usted que eso le impide ser de una sola pieza como lo era en otros tiempos [IV, 5: 737]

La fragmentación del yo moderno se ha entendido de varias formas, como acumulación de estratos psíquicos (el yo, el superego, el inconsciente), como fusión de elementos sexuales (parte masculina y parte femenina), como alienación (el yo y el otro). Estéticamente se comprende como el reconocimiento de la imposibilidad de coincidir con uno mismo o, en otras palabras, como un proceso de movimiento perpetuo. La acumulación de autorretratos modernos, especialmente entre los poetas, es tal que un antólogo reciente ha concluido, refiriéndose a los poetas, que “preguntarse por quiénes en realidad somos, se ha convertido en nuestro pasatiempo favorito” [Mesa Toré: 8]. La respuesta más convencional suele ser empezar por algunos rasgos físicos para pasar a “confesar el lado oscuro... vicios, manías y

---

y Francisco Trillo de Figueroa, imitador de Góngora (Retrato del poeta, a unas damas que le pidieron se pintase en verso, “Señorazas mías”, romancillo) [Salgado, 1995]. Los cuatro responden a un estímulo jocoso. El retrato suele apuntar defectos y, a veces, desemboca en proposiciones galantes. Siguen siendo infrecuentes los autorretratos en el siglo XVIII. María A. Salgado registra uno solo, el de José Joaquín de Olmedo, “Mi retrato”.

defectos del espíritu” [8]. Según Mesa Toré, “en muchísimos casos, más de lo deseable, los autorretratos de la poesía española del siglo XX frecuentan el lugar común y repiten modelos establecidos” [11]. “Yo, además de ser otro, puede ser un desconocido, un extraño, un extranjero, un inquietante hermano, una copia, un impostor, un fantasma, un lobo para el hombre, un personaje de una obra de teatro, un doble o, incluso, el enemigo” [11]. Manuel Machado, Borges, Nicanor Parra, Blas de Otero, Ángel González y Francisco Brines convierten el autorretrato en un ejercicio obsesivo.

Este ejercicio obsesivo no es privativo de la poesía moderna. También la prosa lo practica. Quizá en este dominio resulte más fácil separar el grano de la paja. Cualquiera sabe que buena parte de la novela moderna está infiltrada por materiales autobiográficos del autor. Saramago declaró que él mismo era la materia de la que está hecha su obra. Muchos han escrito autobiografías más o menos noveladas, otros han recurrido a géneros confesionales o personales, entre estos últimos cabe destacar al portugués Fernando Pessoa y su *Libro do desasosiego*. Esta obra ilustra un fenómeno, quizá el más relevante, característico del autorretrato moderno: su novelización. El proceso de novelización del autorretrato comienza con Cervantes y su amigo interior. Un paso más allá va Charles Lamb, el Larra inglés. Su amigo interior se burla de él. Pocos autorretratos literarios pueden rivalizar en jocosidad con el del ensayista británico. Por dos veces se retrató difunto, la primera por su propia mano que escribe su autobiografía póstuma y la segunda “por un amigo del difunto Elia” en el prefacio a *Los últimos ensayos de Elia*<sup>9</sup>. Este prefacio es una necrológica en la que entre otras cosas puede leerse: “Ahora tengo la libertad de confesar que muchas de las objeciones que he oído sobre sus últimos escritos (los del propio Lamb) están bien fundadas. Son imperfectos, lo garantizo –cosas de especie irregular, mal construidas–, vilmente hermosados en un orden afectado de modos y frases antiguas” [17]. La autohumillación de Lamb es tan moderna que mueve a risa denigrando su propia obra. No es frecuente encontrar este grado de humorismo entre los escritores modernos.

---

<sup>9</sup> Cervantes ya se había autorretratado difunto en el prólogo del *Persiles*.

Otra de las cimas del autorretrato moderno es la mencionada obra de Pessoa. El gran poeta y escritor luso comienza por novelizar la autoría con sus heterónimos. Los fragmentos del libro de Bernardo Soares son los testimonios de una “abulia absoluta”, “soy –dice en carta de 19 de noviembre de 1914 a su amigo el poeta azoriano Côrtes-Rodrigues– un fragmento de mí conservado en un museo abandonado” [Crespo: 9]. Pessoa ha llevado el autorretrato serio-cómico a la cima la literatura universal. Aúna la capacidad de autoanálisis y la de autohumillación. Así ha sido posible que un libro sin acabar, sin articular, incluso, un amasijo de borradores sea hoy celebrado como un clásico moderno.

Una de las concreciones más llamativas de la novelización del autorretrato moderno es la aparición de la novela-diario. Este género novelístico suele acoger diarios ficticios, pero, incluso en esos casos, suele ser evidente la acumulación de material autobiográfico. En otro lugar he descrito la evolución de este género y he apuntado algunos de los momentos más sobresalientes: el *Diario de un hombre superfluo* de Iván Turguénev, el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, el diario de Antoine Roquentin, más conocido como *La náusea* de Jean-Paul Sartre, y *Diario de un mal año*, del sudafricano John Maxwell Coetzee. Junto a ellos he ubicado un diario no ficticio: el Diario norteamericano (1959-1960) de Italo Calvino, que ha sido publicado póstumo incluido en el libro *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Este italiano nacido en Cuba es un autor insoslayable tratándose de autorretratos. Una de sus mejores obras, *Palomar*, es un autorretrato que tiene el gran mérito de retratar la gran crisis cultural de la era moderna y los sueños de superación que nacen de esa crisis. Algo parecido puede decirse de Diario norteamericano: retratando los Estados Unidos se retrata a sí mismo como una conciencia en movimiento sin renunciar a la autohumillación [Beltrán 2011].

*Palomar* es, a mi juicio, una obra que constituye un hito en la literatura universal, al menos, de la envergadura de *El barón rampante*. Con ella accedemos a una forma de autorretrato superior. El “yo es otro” queda como una etapa anterior. Calvino reinventa con esta obra un género esencial para la gran cultura por su trascendencia: *el*

*testamento intelectual*. Para entender esta categoría será preciso que despleguemos un nuevo argumento.

Pero antes me referiré a uno de los autorretratos literarios más paradójicos: el de Borges. Borges se ha caracterizado por su escepticismo radical ante la autobiografía: “no es posible que el hombre cuente la verdad sobre él mismo o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo”, ha dicho en “Kipling y su autobiografía” [Lefere: 150]. Este principio no fue obstáculo para que escribiera su *Autobiographical Essay* –que recoge detalles autobiográficos dispersos en sus obras y, sobre todo, en sus entrevistas–, un testimonio que se sirve con generosidad de su capacidad de crear símbolos con la finalidad automitificadora de un escrito publicitario. Y algún tiempo después (tres años) escribió una nueva nota autobiográfica, titulada “Una versión de Borges”, para el libro *Retratos y autorretratos* de Sara Facio y Alicia D’Amico en la que abunda con gracia en su habitual y falsa modestia: “No soy un pensador. Me creo un hombre bueno y tal vez un santo, lo cual es prueba suficiente de que en realidad no lo soy” [Lefere: 160]. Y esto quizá haya que tomarlo como un exorcismo producto de la inseguridad en la obra propia de alguien que da más importancia a “la imagen que el autor deja” que a “cada una de sus páginas” [Lefere: 166]. Un agudo estudio de la obra de Borges concluye que “la gran libertad de autorrepresentación radica en esa otra convicción de que, por muy imaginativo y ficticio que sea, un texto escrito con sinceridad constituye, *ipso facto*, un autorretrato” [Lefere, 182]. El breve ensayo “Borges y yo” lleva al extremo el juego de disociación entre la persona y el personaje en clave serio-cómica.

### **El nuevo testamento: ¿Qué he aprendido?**

Empezaremos por recapitular acerca de las condiciones que han permitido la pregunta ¿quién soy yo? y, sobre todo, las respuestas que se le han dado: “conócete a ti mismo” y “yo soy otro”. Esas respuestas surgen en la era de la educación, o, mejor, en las dos primeras etapas de la era de la educación. La primera etapa es el momento de la educación para la convivencia. Sócrates forma ciudadanos para lo que podemos llamar un Estado en proceso de gestación. La segunda etapa es el momento de la educación para una sociedad compleja, la



sociedad del mercado, en esa sociedad mercantil tiene su momento estelar la risa de la identidad. En estos momentos de la gran travesía de la humanidad parece que no estuviéramos en disposición de responder gran cosa a la pregunta quién soy yo, aparte del socorrido “yo es otro”. Pero quizá haya una salida de socorro ante esa demanda. En el tiempo de la educación uno es lo que aprende, eso es, en definitiva, lo que enseña Sócrates a Eutidemo, y desde el tiempo de Sócrates ha habido unas cuantas respuestas a la pregunta por lo que hemos aprendido. Parafraseando uno de los axiomas del pensamiento de Immanuel Kant, bien podríamos decir que conocemos de nosotros mismos lo que sabemos del mundo.

La literatura socrática ha tenido una influencia en el pensamiento posterior tan conocida como variada. Una de las posibilidades de este legado es su papel como testamento, esto es, como testimonio de un pensador excepcional y como consideración de su ideario en tanto que un tesoro que hay que gestionar con esmero y dedicación, un nuevo testamento. Ese carácter testimonial y testamental ha dado lugar a un género de enorme trascendencia en la historia cultural. Podríamos considerar en este capítulo los testamentos de Aristóteles, el *Protréptico*, hoy perdido pero de cuyo contenido tenemos noticia por la obra del mismo nombre de Jámblico y por el *Hortensio* de Cicerón, la *Consolación* de Boecio y las *Confesiones* de San Agustín. Este es un género fronterizo entre el dominio literario y el filosófico, que tiende a exhortar a la filosofía y a exponer las grandes lecciones aprendidas de la vida. Dante le dio continuidad en su *Convivio* [Molina Castillo: 28-9]. En él encontramos páginas conmovedoras en las que Dante da cuenta de las lecciones que ha sacado de su derrota: ha sido condenado a muerte en su ciudad y, después, arrojado al exilio. Esas lecciones no son amargas sino una “luz nueva” sobre la vida, la cultura y el arte, la huella de una personalidad superior. Petrarca contribuyó a esta forma de reflexión literaria con su *Secretum*. En él dialoga con San Agustín en presencia de la Verdad y muestra el proceso de rectificación de una conciencia mundana (cortesana). Lo esencial es que esa rectificación trasciende lo personal para ofrecer una nueva

conciencia<sup>10</sup>. A este mismo género testamentario pertenecen los prólogos cervantinos, la poesía shakespeareana y algunos momentos de otros poetas (Miguel Ángel, Lope...). La *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* de Coleridge constituye una de las primeras incursiones en este género de la era moderna. Dostoievski comprendió el interés del género y quizá por eso explica en un momento de *El idiota* que si alguien preguntara a la Humanidad qué ha aprendido de la existencia mundana bien podría responder ésta con el *Quijote*. Su propia obra alcanza esa dimensión testamentaria, en especial con *Los hermanos Karamazov* o *El sueño de un hombre ridículo*. Con el autor ruso encontramos este género travestido en novela, lo que suele ser su apariencia más corriente en la era moderna. Pessoa le ha dado un nuevo impulso con *El libro del desasosiego*, al igual que Calvino, como ya queda dicho. He mencionado sólo momentos literarios de este género, pero también se dan en otras artes. Basta revisar las series de los caprichos de Goya para ver que no se trata de un fenómeno exclusivamente literario.

Las respuestas que ofrece este género testamentario tienen una característica que las singulariza: mientras que las respuestas a la pregunta por la identidad son caducas (vendrá una época nueva que verá más allá de la anterior y desechará esa respuesta, el *yo es otro* actual), las respuestas sobre lo aprendido son acumulativas, no caducan, sirven como fundamento a otras respuestas más luminosas que, lejos de despreciar lo ya aprendido por los que nos han precedido, lo iluminan y le dan nuevos sentidos. Esos nuevos sentidos están ya anticipados por el autorretrato humorístico, que contiene de forma sintética y todavía indescifrada el secreto de la respuesta.

Podemos concluir que la burla de las convenciones sobre la identidad, sobre la autoafirmación y sobre la automitificación contiene sustanciales promesas en un ser humano más inteligente, más armonioso y más acorde con la naturaleza orgánica y humana; esto es, con una existencia como género en un gran colectivo en perpetua evolución que vive en generaciones sucesivas. Por eso, al ver estos

---

<sup>10</sup> *Rerum vulgarium fragmenta*. Error primero. Espero piedad, perdón. [...] Delirio, vergüenza, arrepentimiento. Cuanto agrada al mundo es breve sueño.

autorretratos vemos no individuos aislados sino universos más o menos limitados. Estos autores y artistas que se retratan nos han dejado su universo objetivado, algunos son universos estancos pero otros se ofrecen en expansión.

En el viejo sueño teocrático de ser igual a uno mismo descubrimos agazapada la sombra de la muerte. Todo en el mundo teocrático gira en torno a la presencia de la muerte. En su lenguaje es la vida de ultratumba, el *más allá*. Esa presencia desnaturaliza el mundo. Y presenta a los dioses como portadores de identidad. Pero la verdad es otra. Sólo los muertos pueden encontrarse “igual a sí mismos, en estado definitivo que ya no pueden confiar en cambiar” [Calvino: 155]. Esa idea del más allá pervive hoy incluso más allá de las religiones. En el mundo moderno se transforma en el ideal laico de la inmortalidad: el hambre de inmortalidad –así lo llama Unamuno– o el hombre-Dios –es expresión de Dostoievski–. El *yo es otro* moderno es la expresión de ese ideal: la lucha por una identidad inmortal. Esta propuesta moderna no es muy distinta de la idea de ser igual a sí mismo. Y es igualmente falsa. Ambas propuestas, la vieja y la nueva, tienen su alternativa en el humorismo. El espíritu cervantino y calvinista (de Italo, no de Jean) es el espíritu del aprendizaje y, sobre todo, el espíritu que aprende a morir y que se ríe de la pretensión de inmortalidad. Ese es el reto. Permítanme que lo resuma con palabras de Victor Hugo: “Esto comienza por una sonrisa, continúa con un sollozo y termina con un ruido de corneta del abismo” [“Préface” a *Les Contemplations*].

#### Obras citadas

- BEAUJOUR, Michel. 1980. *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autportrait*. París: Seuil.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. 2011. “Novela-diario”. *El diario como forma de escritura y de pensamiento en el mundo contemporáneo*. L. P. Rodríguez Suárez y D. Pérez Chico, eds. Zaragoza: IFC. 9-19.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. 2015. *L'homme de trop y el hombre inútil. Simbolismo y Modernidad*. Mérida: Katunes. 171-187.
- CALVINO, Italo. 2004. *Ermiteño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid: Siruela.
- CERVANTES, Miguel de. 2001. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica.
- CERVANTES, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE.

- CRESPO, Ángel. 1984. "Introducción". Fernando Pessoa. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral. 7-21.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. 2012. *El idiota*. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, Michel. 2005. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*. París: Gallimard, 2010.
- IRIARTE LÓPEZ, Margarita. *El retrato literario*. Pamplona: EUNSA, 2004.
- LEFERE, Robin. *Borges. Entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel. 2001. *Retórica y retrato poético*. Huelva: Universidad de Huelva.
- MESA TORÉ, José Antonio. "Soy así ¿así soy?" *Litoral. Los ojos dibujados. El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneos*. Málaga, 2002, 6-13.
- MOLINA CASTILLO, Fernando. "Introducción". *Dante Aligheri. Convivio*. F. Molina Castillo, ed. y trad. Madrid: Cátedra, 2005, 9-129.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. 3 vols. Madrid: Cátedra, 1985.
- PETRARCA. *Secretum*.
- SALGADO, María A. "De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración". *Actas del XII Congreso de la AIH*, 1995, 212-220.
- SALGADO, María A. "Diálogo de poetas: En torno al 'Segundo autorretrato' de Ana María Fagundo y el 'Retrato de la autora' de Catalina Clara Ramírez de Guzmán". *Hispania* 85.1 (marzo 2002), 54-66.

## Ilustraciones

- ANGUISSOLA, Sofonisba. 1556-1565. *Autorretrato con caballete*. Łañcut: Castillo de Łañcut. <https://www.wikiart.org/es/sofonisba-anguissola>
- DURERO, Alberto. 1484. *Autorretrato a los 13 años*. Austria: Galería Albertina. <https://www.artehistoria.com/es/obra/autorretrato-los-13-años>
- . 1493. *Autorretrato con flor de cardo*. París: Museo del Louvre. [https://www.wikiwand.com/es/Autorretrato\\_de\\_Durero\\_\(Louvre\)](https://www.wikiwand.com/es/Autorretrato_de_Durero_(Louvre))
- . 1498. *Autorretrato*. Madrid: Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dccd0109b5b>
- . 1500. *Autorretrato*. Alemania: Alte Pinakothek. <https://www.pinakothek.de/es/modules/module-image-text-marginal/1177>
- LIPPI, Fra Filippo. 1467. *Funeral de la Virgen*. Spoleto: Museo Duomo <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8XZMY6&tittlepainting=Death%20of%20the%20Virgin&artistname=Fra%20Filippo%20Lippi>

- REMBRANDT, Van Rijn. 1628. *Autorretrato*. Amsterdam: Rijksmuseum <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4691>
- . 1630. *Autorretrato con boina*. <https://www.alamy.es/foto-autorretrato-con-boina-de-rembrandt-van-rijn-1630-holandes-impresion-aguafuerte-sobre-papel-rembrandt-era-24-cuando-el-creo-este-grabado-bsloc-2016-3-25-115916343.html>
- . 1658. *Autorretrato*. Nueva York: Frick Collection. <https://www.artehistoria.com/es/obra/autorretrato-2>