Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 20 Article 7

1984

Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista

María A. Salgado

Citas recomendadas

Salgado, María A. (Otoño 1984) "Tres incisiones en el arte del retrato verbal modernista," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 20, Article 7.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss20/7

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

TRES INCISIONES EN EL ARTE DEL RETRATO VERBAL MODERNISTA

Maria A. Salgado
University of North Carolina at Chapel Hill

En las letras hispanas el arte del retrato verbal personal encuentra sus más finos artífices en el Modernismo, a pesar de que las primeras muestras del género se remontan a la Edad Media.[1] Por alguna razón, difícil de explicar, el temprano interés parece haberse disipado pronto, hasta el punto que en los siglos siguientes los únicos retratos verbales de que tengo noticia fueron escritos en relación a crónicas y biografías o aparecieron aíslados en prólogos e introducciones; los pocos compuestos independientemente son más bien mordientes y destructoras sátiras que retratos equilibrados.[2] Casi podría decirse, por lo tanto, que en la literatura hispana los retratos escritos entre la Edad Media y el siglo diecinueve no son nunca un fin en sí mismos, ni están escritos dentro de una tradición literaria formal precisa. La falta de interés por un género que floreció tan vigorosamente en otros países europeos y que desarrolló en ellos una sólida tradición literaria no deja de ser sorprendente; como también es difícil entender por qué el genio español, tan bien dotado para el retrato pictórico y para la delineación de caracteres ficticios, se privó durante siglos de participar en la creación de un género de tan evidente interés literario y humano.

Sea por las razones que fuere, sin embargo, el retrato verbal no hace sus primeras incursiones sistemáticas en la literatura de habla española hasta bien entrado ya el siglo diecinueve. Y fue el Romanticismo quien primero lo logró, si bien indirectamente, con su tendencia renovadora y nacionalista. Uno de los éxitos más patentes del Romanticismo en España fue que al remozar géneros y tendencias y hacerlos retornar a la tradición hispana, arrojó el yugo intelectual impuesto por las letras francesas. Los españoles, acostumbrados a medirse por patrones extranjeros, sintieron de pronto la urgencia de conocerse, de descubrir su pasado y su esencia, de encontrar lo que hoy llamaríamos su identidad. Los valores castizos de la cultura española, sus costumbres, sus tipos y sus creencias surgieron ante sus ojos en todo su radical originalidad, no ya para ser censurados por su ignorancia y barbarie — como lo habían sido por los escritores afrancesados de formación enciclopedista — sino para ser exaltados por representar la más genuina individualidad regional y nacional. El arte del retrato, cuyo valor principal estriba en saber captar y reproducir la idiosincrasia personal, comienza a ser visto entonces como uno de los vehículos más apropiados para exaltar el carácter y la historia nacionales. Así, y en destacado lugar, surgieron los retratos de «tipos» que iban a adquirir gran popularidad.[3] No son estos retratos costumbristas, sin embargo, los que

verdaderamente me interesa mismo. Este conocimiento intimo de la obra y de la sensibilidad del retratado enriquece cada texto rubendariano con una presentación altamente original; presentación que había de resultar importante en un doble plano literario tanto por su intrínseco valor artístico como por divulgar las nuevas tendencias estéticas.

La visión de Darío es extremadamente subjetiva; aunque esto no tiene en sí nada de sorprendente ya que en las «Palabras liminares» a *Prosas profanas* Darío había explicado la naturaleza acrática del Modernismo y había abogado por un arte en el que primaran lo individual y subjetivo: «. . . mi literatura es *mía* en mí —; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal...»[10] La subjetividad del acercamiento está implícita en el título de la colección dariana; es evidente que el poeta nicaragüense había reconocido en sus modelos una cualidad nueva y extraña, un sabor peculiar y desconcertante que lo movió a calificarlos de «raros.» La «rareza» de cada individuo se refleja en la producción artística de cada cual por ser la obra el resultado de su sensibilidad especial. Darío se habia propuesto captar esa sensibilidad y lo hizo por medio de una serie de retratos completos y relativamente concisos que integran al hombre y su obra. De esta última hace un experto y artístico análisis critico y del primero reproduce un perspicaz retrato psicológico — el retrato físico tiende a ser menos preciso no sólo porque Darío no conoció a la mayor parte de sus modelos sino porque la suya es una delincación impresionista en la que todos los detalles individuales van dirigidos a redondear la imagen totalizadora final hombre-obra. En la presentación de la obra, Darío hace resaltar lo que tienen de nuevo las creaciones de los retratados para sugerir lo que ésta ha aportado a la literatura moderna. Aunque en estas semblanzas el estilo rubendariano puede ser claro y directo, lo más corriente es que envuelva sus ideas en un ropaje vaporoso y sugerente-mente simbolista o que lo esculpa con cuidados de artífice parnasiano; iguales recursos emplea en la delineación del carácter de cada autor. Sus imágenes y su técnica recrean y se ajustan al estilo de cada artista que delinea, sugiriendo implícitamente nuevas maneras de escribir.

En *Los raros* los acertados bocetos personales están determinados por la presentación de la obra. Este tipo de acercamiento puede ser comprobado si se examina cualquier texto de la colección. Por ejemplo, el retrato de Leconte de Lisie es representativo; al presentarlo, Darío va delineando una visión de reminiscencias clásicas. Alude primero a que ha muerto el «Pontífice del Parnaso,» a que descansa ya «aquella cabeza de sumo sacerdote,» cabeza que exige «la consagración olímpica del mármol»; según Darío sus funerales debían tener lugar en un marco «homérico.»[11] Todas estas alusiones al mundo clásico greco-romano están determinadas, claro está, por ser éste una constante en la obra del poeta francés y es por ello también que Darío confunde su obra y su vida en una misma imagen de clásica armonía: «Imaginaos un Pan que vagase en la montaña sonora, poseído de la fiebre de la armonía, en busca de la caña con la que habría de hacer su rústica flauta, y a quien de

pronto diese Apolo una lira y le enseñase el arte de arrancar de sus cuerdas sones sublimes. No de otro modo aconteció al poeta que debiera salir de la tierra lejana en donde nació, para levantar en la capital del Pensamiento un templo cincelado en el más bello Paros, en honor del Dios del arco de plata.»[12]

En el resto de las semblanzas Darío hace resaltar con igual maestría la variedad de matices que caracteriza las obras de los artistas retratados. Se crea asi una galería llena de animación y colorido ya que cada retrato señala una contribución artística diferente que toma sus pautas de la sensibilidad refinada de un autor determinado. Es más, el acierto de Darío está en realizar el análisis de la personalidad del modelo a partir de su obra, pues logra asi humanizar a los autores al colocar cada creación dentro del marco de una vida y unas circunstancias individualizadas.

Aunque *Los raros* no fueron los únicos retratos escritos por Rubén Darío, las otras semblanzas difieren drásticamente de las incluidas en esta colección por la intención con que fueron compuestas. Entre sus otros retratos abundan los de personajes históricos y literarios así como recreaciones verbales de obras maestras de las artes plásticas; pero de mayor valor, desde el punto de vista del desarrollo del retrato personal, son los retratos de ocasión; es decir, los retratos escritos aquí y allá en homenaje a artistas y amigos específicos. Entre estos destacan por su alto valor, por ejemplo, los dedicados a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Ramón del Valle Inclán. Este tipo de concisos y sugerentes retratos líricos fue muy cultivado también entre los modernistas españoles e hispanoamericanos a fines y principios de siglo. Sin embargo, y a pesar de su evidente importancia literaria, estas variantes nunca llegaron a rivalizar con el éxito de una colección tan sólida como *Los raros.* Fue esta galería rubendariana la que sin lugar a dudas se convirtió en el modelo principal que, consciente o inconscientemente, inspiró a algunos de los mejores retratistas verbales de las letras hispanas del siglo veinte a recrear su mundo a través de colecciones cohesivas de retratos verbales personales.[13]

Entres estos retratistas, dos se destacan por la excelencia y la originalidad de su contribución: Juan Ramón Jiménez en España y Rafael Arévalo Martínez en Hispanoamérica. Las «caricaturas líricas» del primero y los «cuentos psicozoológicos» del segundo toman ese elemento «raro» de los retratos rubendarianos y lo llevan a metas de imprevista originalidad. Los logros de ambos autores han sido reconocidos por críticos y escritores: Ricardo Gullón, por ejemplo, se pregunta en el prólogo de *Españoles de tres mundos* — título de la colección de «caricaturas» — si no sería éste «uno de los dos mejores libros de prosa escritos en nuestro sigloy en nuestra lengua.»[14] De los «cuentos» explica Arturo Torres Rioseco que teniendo en cuenta sólo la «sensibilidad y el poder de adivinación estética,» Arévalo Martínez es el escritor «mejor dotado» del continente,[15] y de uno de esos cuentos dice Gabriela Mistral que le había proporcionado «una de las lecturas perfectas que [le] ha dado la vida.»[16]

En el prólogo a *Españoles* Juan Ramón explicó la intención con la que escribió las caricaturas, intención que difiere drásticamente de la de Darío: como ya indiqué anteriormente, el nicaragüense escogió a sus modelos cuidadosamente con la intención de modelar el gusto estético de su época y de así determinar la dirección artística de las generaciones futuras; por el contrario, el poeta español sólo buscaba reproducir el variado panorama cultural de su tiempo, retratando a todos aquellos seres que habían dado a esa época su idiosincrasia peculiar.[17] Así, si *Los raros* fue la «biblia» de las nuevas tendencias modernistas, como ya dije más arriba; *Españoles* es más bien un muestrario del abigarrado mundo intelectual hispano de casi toda la primera mitad del siglo veinte.

Al clasificar sus creaciones de «caricaturas líricas» Juan Ramón desafía abiertamente las convenciones literarias, ya que por lo general el término «caricatura» tiene una cierta connotación peyorativa que puede resultar ofensiva para los retratados; pero el poeta lo usa, precisamente porque quiere hacer hincapié en la visión deformadora que contienen todos sus bocetos y por medio de la cual capta y reproduce el tic individualizador de sus modelos. Por otra parte, al calificar estas caricaturas de «líricas» Juan Ramón suaviza el término al subrayar la intención poética y subjetiva con la que ha ido recreando esta galería en lo que él llama la «plaza de [su] imaginación.»[18] En el prólogo de su libro también explica Juan Ramón que ha caracterizado a cada persona «según su carácter»[19] — aunque tal vez es más acertado decir que los ha caracterizado basado en lo que Juan Ramón juzgaba ser el carácter del retratado. Estas creaciones responden a la ética y estética de Juan Ramón; y asi, dentro del mundo juanramoniano, cada caricatura lírica es un acierto en el que la prosa, exacta y flexible a la vez, delinea implacablemente al caricaturizado. Lo que hace de cada estampa una extraordinaria obra de arte es precisamente la visión personal del poeta. Juan Ramón observa siempre a su modelo desde un ángulo totalmente imprevisto que sintetiza para él la clave de la personalidad del modelo. Esta visión atrevida va compañada de una expresión igualmente atrevida que reproduce en toda su frescura la originalidad del acercamiento. Acercamiento encaminado a recrear una imagen sintética y fulgurante del retratado, tal como lo exige el arte de la caricatura dentro del cual los trazos han de ser pocos y certeros.[20] Debido a la originalidad de este estilo se ha dicho que el valor de *Españoles* está en representar «un esfuerzo de *creación de estilo*, verdaderamente excepcional.»[21] Y ese estilo descansa en la metáfora, empleada sola o encadenada, para conseguir una imagen (o una serie de imágenes) plástica y sugerente por medio de la(s) que se consigue la visión totalizadora final.[22]

En *Españoles* también se incluyen varios retratos de personas a quienes Juan Ramón no conoció (como Darío) sino a través de su obra; por ejemplo, Bécquer y Rosalía de Castro. Para delinear a estos personajes Juan Ramón (también como Darío) se vale de las anécdotas conocidas, pero sobretodo (y

de nuevo como Darío) de su compenetración con la sensibilidad y con las imágenes aprendidas en la obra de cada uno. Así, el enfermo, romántico y

Urico Bécquer es descrito de la siguiente manera: «Tembloroso, cianótico, tosedor, cojiéndose al mismo tiempo contra la ola alta su inquieto sombrero de copa, envuelve, lucha difícil, en la capa corta que le tapa apenas la friolencia del minuto de entretiempo verde y ciclón, polvo y gota, el arpa irreal.»[23] La imagen de Rosalía también se perfila dentro de su marco vivencial y literario de las saudades gallegas: «Rosalía de Castro piensa, de luto en la puerta de su casa, su campo, casa cubo con maíz, uva, hórreo medio, agua corriente cercana. Ve llover en lo verde blando, en la tierra líquida, en el agua terrosa.[24] En los retratos de sus conocidos personales, Juan Ramón es igualmente certero al identificar la obra y la personalidad; así se observa — y tan sólo mencionaré un par de ejemplos representativos — en la caricatura de Menéndez Pidal: «Hay siempre en don Ramón algo severo, como si siempre fuera a un presidir, viniera de un funeral; a un descubrimiento, de cualquier alto academicismo. Trabaja, no hay duda, de etiqueta . . . » Y más adelante añade otros detalles que humanizan la figura prominente del lingüista e infatigable investigador: «¿Habla? Fabla ... Fabla. Acaso contribuye a este orden litúrgico su voz de armonio y miel, con fallas gallegas de fuelle.»[25] En el retrato de Rubén Darío recrea Juan Ramón el mundo preciosista del nicaragüense y en él le sitúa, vulnerable en su patético lirismo ensoñador:

> «¡Cuánto he pensado que Rubén Darío era, no un lobo de mar, un raro monstruo humano marino, bárbaro y esquisito a la vez! Siempre fué para mí mucho más ente de mar que de tierra . . . » La caracterización del hombre y de la obra sigue en la misma vena imaginativa: «Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafisico, ni mar, en él psicológico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola .. .»[26]

Aunque corto, creo que este muestrario de imágenes juanramonianas basta para permitir observar que el poeta español ha heredado mucho de Darío. Es evidente que Juan Ramón es más tenso y conciso en su expresión, pero ambos hacen resaltar la correspondencia hombre-obra al delinear cada boceto con las imágenes y el vocabulario peculiar de cada retratado.

Los retratos de Arévalo Martínez son de otra índole; en su caso, sus creaciones, aunque inspiradas en el análisis de personas tomadas de la vida diaria, surgen a la vida literaria bajo el disfraz adicional de la ficción. Así, sus semblanzas se conocen como cuentos psicozoológicos. La original mezcla de elementos reales y ficticios hizo que los cuentos del escritor guatemalteco hayan revolucionado no sólo ya el concepto del retrato personal sino también, y principalmente, el de la narrativa tradicional. Lo esencial de su aportación al arte del retrato está en que presenta las características físicas y psicológicas de

los retratados — la mayoría artistas y amigos o simples conocidos del autor — por medio de una técnica de filiación literaria. Es decir, por medio de una descripción en la que se sugiere la identificación del protagonista con ciertos animales a los que se parece o que simbólicamente representan su tipología. Debido al aspecto representacional de estos cuentos, predomina en ellos el análisis de carácter sobre el desarrollo de otros elementos por lo general más usados en la narrativa, como lo son, por ejemplo, el argumento y la acción. Como ocurre en la semblanzas de Darío y Juan Ramón, también aquí el modelo está visto siempre desde una estrecha perspectiva, en este caso la del narrador. De nuevo se trata de un punto de vista subjetivo y original expresado en una lengua renovadora y, en este caso, exquisita. Para algunos críticos es esta armoniosa combinación de una prosa cuidadosa y de una visión interior sobrecogedora lo que hace de estos relatos el puente entre la novela artística del siglo diecinueve y la narrativa psicológica del veinte,[27] y lo que permite decir que los cuentos-retratos son la aportación definitiva de Arévalo Martínez a la literatura hispana.

Es irónico, sin embargo, que a pesar de su alto valor (y como también ocurre en las caricaturas juanramonianas), el hecho de que los personajes estén descritos desde la poco usual perspectiva del narrador, hace que el retrato pueda resultar sorprendente y hasta ofensivo para quienes no lo observan desde el mismo ángulo.[28] Ahora bien, si es innegable que la visión y la técnica de Arévalo Martinez son sorprendentes e inesperadas, esto no quiere decir que su delineación no sea exacta. Lo certero de su reproducción lo prueba el hecho de que en el caso de su primer cuento — «El hombre que parecía un caballo» (1915) — fue su modelo, el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob, quien le señaló que se había reconocido en el protagonista.[29] No obstante haber acertado en la delineación, y contrario a Darío y a Juan Ramón, quienes no vacilaron al señalar el aspecto grotesco de sus obras — clasificando a sus modelos de «raros» o a sus semblanzas de «caricaturas» — Arévalo no parece haber estado seguro de que el tipo de análisis de carácter que hacía en sus cuentos fuera bien recibido. Y tal vez fuera por esta razón que nunca identificó a sus modelos, quienes sólo más tarde, y no en todos los casos, han sido reconocidos por los críticos.

Aunque el tipo de caracterización realizado por Arévalo Martinez (es decir, la comparación de personas y animales) ha existido siempre en la literatura, lo corriente ha sido atribuir a los animales características humanas; Arévalo hace lo contrario. Asi, sus protagonistas actúan como animales o son asociados a ciertos conceptos simbolizados por animales, pero en ningún momento sufren metamorfosis o dejan de ser seres humanos. Según Chris Dubs lo que ocurre en los cuentos de Arévalo es que aunque sus protagonistas comparten ciertas características con animales, esto no se debe a que ocurra de verdad sino a que así lo percibe en su imaginación el narrador.[30] Pero es precisamente esta percepción imaginativa del narrador lo que produce cuentos-retratos en los que el autor logra dar forma tangible a sus visiones

interiores, al mismo tiempo que crea poderosos estudios psicológicos de ciertos individuos tomados de su medio ambiente. Es irónico, sin embargo, que a pesar de que sus modelos son seres de carne y hueso, de fuerte idiosincrasia, Arevalo no trata de reproducir sus virtudes y flaquezas personales en el sentido de facilitar su identificación. Es más, Arévalo no trata de captar lo individual sino el elemento universal humano que hay en el fondo de toda personalidad. En su galería no es importante admirar, por lo tanto, la recreación artística de una serie de personajes identificados con seres reales; su galería no ofrece tampoco a la admiración del lector una selección limitada a representar al hombre de su época; lo que sí se admira en ella es la maestría con que Arévalo capta ciertas facetas del carácter humano de todos los tiempos. Por lo tanto, su hombre-caballo será Barba Jacob; su mujer-leona será Gabriela Mistral; su hombre-tigre será el dictador Manuel Estrada Cabrera; pero, para admirar el retrato o para reconocer lo que tienen de humano estos personajes, no es preciso identificarlos con sus modelos vivos, mientras sí es necesario conocer al hombre y a la obra para poder comprender los retratos de Darío y de Juan Ramón. Los relatos arevalianos pueden ser leídos como poderosos análisis de caracteres universales anónimos. El propio Arévalo se ha referido a este hecho al hablar de la relación que existe entre Barba Jacob y el señor de Aretal, el protagonista del cuento. Arévalo aseguró que si basó su creación en el poeta colombiano lo hizo inconscientemente y explicó además que para él, como para todo artista, la realidad sirve tan sólo como punto de partida al mundo de la imaginación.[31] Ciertos críticos comparten también esta opinión: por ejemplo, Anderson Imbert y Florit dicen lo siguiente: «*El hombre que parecía un caballo* (1915) ... fue el cuento más original de su generación. Se dice que ese egoísta, fuerte, arrogante, blasfemo y amoral hombre equino fue la caricatura del poeta Barba Jacob. Pero una caricatura vale en relación a un modelo; y el cuento que comentamos, en cambio, vale en sí, como visión delirante.»[32] Es tal vez debido a la relativa independencia referencial entre sus protagonistas y sus modelos, que Arévalo no quiso identificar a sus personajes, quienes, según él, sólo fueron el punto de apoyo de que había de partir para crear tipos humanos que van más allá de toda individualización personal.

A pesar de todo, es innegable que los cuentos psicozoológicos son retratos de personas reales. Sin embargo, y precisamente por tratarse de cuentos, estos retratos distan mucho de estar delineados a la manera de las semblanzas de Darío o de Juan Ramón. No obstante, los elementos ficticios no impiden que en los protagonistas arevalianos repercutan los ecos de gestos y actitudes característicos de los individuos en los que se fundamenta su creación. He aquí, por ejemplo, la presentación del Sr. de Aretal, proyección imaginativa del flaco, desgarbado y amoral poeta colombiano: «En el momento en que nos presentaron, estaba en un extremo de la habitación, con la cabeza ladeada, como acostumbran a estar los caballos, y con aire de no fijarse en lo que pasaba a su alrededor. Tenía los miembros duros, largos y

enjutos, extrañamente recogidos...»[33] De la presentación física, en la que la alusión al caballo desconcierta con su sugerencia de expectante animalidad, pasa Arévalo rápidamente a delinear la faceta de la sensibilidad artística del hombrecaballo; una sensibilidad preciosa y fría como sus metafóricos collares de poemas: «En esa misma prístina escena de nuestra presentación, empezó el señor de Aretal a desprenderse, para obsequiarnos, de los traslúcidos collares de ópalos, de amatistas, de esmeraldas y de carbunclos que constituían su intimo tesoro.»[34] Desgraciadamente, este primer encuentro de artística religiosidad da paso al trato cotidiano y con el trato el narrador va comprendiendo el verdadero carácter del protagonista y comprende asi la razón por la cual desde el momento inicial percibió a Aretal con un algo de caballo. El narrador va observando que Aretal estira el cuello como un caballo, que mueve las manos como un caballo de pura sangre, que mira como un caballo, que se acerca a las mujeres como un caballo y, lo que aún es peor, que puede ser un caballo de circo, o un caballo de alquiler, que da coces y que, al final del cuento, le planta sus cascos metafóricos en la frente y se aleja galopando «con rostro humano y cuerpo de bestia.»[35] Aquí el cuento llega a su fin; el retrato está terminado, y es evidente que la delincación del artista sensitivo pero amoral que fue Porfirio Barba Jacob — y que han sido tantos otros artistas — ha quedado exquisita y cabalmente plasmada en la alegoría del hombre-caballo.

De la delineación de Barba Jacob, y de las delineaciones anteriores, se desprende que tanto los cuentos psicozoológicos como las caricaturas líricas y las semblanzas de *Los raros*, son representativos del arte del retrato de tres consumados escritores modernistas. Arte que, como era de esperar de la estética acrática de este movimiento, está estrechamente vinculado a la sensibilidad artística y temperamental de cada retratista. Cada uno de ellos ha creado vivos retratos verbales que expresan su visión personal del mundo que lo rodea. Sin embargo, y a pesar de dicho individualismo, los tres comparten la misma visión de la realidad que unifica todas las obras inscritas en la órbita modernista. En primer lugar, es debido a esta visión que escogen hacer resaltar lo «raro» de la naturaleza humana, evitando consistentemente la reproducción de cualquier elemento identificado con la norma y lo cotidiano. Además, todo lo observan a través de un prisma eminentemente literario; sus retratos quedan así enraizados en la obra de sus modelos. Es decir, están más arraigados en el arte que en la vida. También, y por último, se observa que en todos los textos predomina la preocupación estética sobre cualquier otra y que esta preocupación estética es la que determina el acercamiento y la originalidad lingüística y estilística de los tres autores. Es evidente, pues, que si Darío escribió *Los raros* con la intención de formar el gusto de su época y de trazar pautas para los escritores jóvenes, Juan Ramón y Arévalo Martínez aprovecharon la lección, la remozaron y, como buenos modernistas, la pasaron a sus herederos en proverbial bandeja de oro.

NOTAS

1 Epoca en la que Fernán Pérez de Guzmán (1376-1460) y Hernando del Pulgar (1436-1493) iniciaron con éxito la modalidad del retrato literario en España con sus obras *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla.* Sobre la aportación artística que representan las *Generaciones* en la literatura occidental ver Harriet G. Goldberg «Moslem and Spanish Christian Literary Portraiture,» *Hispanic Review,* 45, No. 3 (Summer 1977), 311-26.

2 Por ejemplo, las sátiras escritas contra Juan Ruiz de Alarcón por Quevedo, Suárez de Figueroa y otros.

3 Entre las recopilaciones principales de estos retratos se encuentran *Los españoles vistos por si mismos* (1843-1844), *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872) *y Madrid por dentro y por fuera* (1873).

4 Quintana explica su acercamiento en el prólogo a las *Vidas* (Paris: Baudry, Librería Europea, 1854), pág. iv.

5 Como ocurre, por ejemplo, en el caso de *Recuerdos de provincia* (1850) de Sarmiento o en el de las *Tradiciones peruanas* (1872-1883) de Palma.

6 Ver mi articulo «La nueva prosa modernista,» *Thesaurus,* 22 (1967), 81-94.

7 Juan Ramón Jiménez, *Selección de cartas (1899-1958)* (Barcelona: Ediciones Picazo, 1973), págs. 22-23 y *Cartas y Juan Ramón Jiménez,* (Primera selección), Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias (Madrid: Aguilar, 1962), pág. 37.

8 Juan Ramón Jiménez, «El modernismo poético en España e Hispano-américa,» *El trabajo gustoso (Conferencias),* Selección y prólogo de Francisco Garfias (México: Aguilar, 1961), pág. 227.

9 En su autobiografía de 1912, comenta Darío: «Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros, o fuera de lo común. A algunos les había conocido personalmente, a otros por sus libros. La publicación de la serie de *Los raros,* que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza.» *Autobiografías,* Prólogo de Enrique Anderson Imbert (Buenos Aires: Marymar, 1976), pág. 104.

10 Rubén Darío, *Obras poéticas completas.* Ordenación y prólogo de Alberto Ghiraldo (Madrid: Aguilar, 1932), pág. 712.

11 Rubén Darío, *Los raros* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952), pág. 30.

12 *Los raros,* págs. 32-33.

13 El énfasis dariano en la importancia de la originalidad personal se mantiene entre los escritores modernistas de las generaciones que le siguieron y marca las sucesivas colecciones de retratos con el sello subjetivo de cada

autor. La idiosincrática variedad de expresión entre los modernistas determina que críticos como Raúl H. Castagnino rechacen hablar del Modernismo como movimiento cohesivo y en su lugar hablen de «los modernismos.» Ver su libro *Imágenes modernistas* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1967).

Entre los muchos libros de retratos personales que se pueden señalar en España, destacan no sólo *Españoles de tres mundos* (1914-1940), sino *Retratos contemporáneos (I94l)y Nuevos retratos contemporáneos* (1945) de Gómez de la Serna, *Imagen primera de* ... (1940-1944) de Alberti, y *Los encuentros* (1965) de Aleixandre; y en Hispanoamérica *Retratos* (1926) de José María Salaverria, *Retratos de poetas* (1932) de Raúl Silva Castro, la recopilación postuma *Gabriela piensa en...* de Mistral y *Retratos y estudios* (1945) de Emilio Rabasa.

14 Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos.* Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo, (caricatura lírica) (1914-1940). Introducción por Ricardo Gullón (Madrid: Afrodisio Aguado, 1960), pág. 31. El otro libro a que se refiere Gullón en esta cita es *Juan de Mairena* de Antonio Machado.

15 Ver *Juicios sobre Rafael Arévalo Martinez y lista de sus obras, 1909-febrero-1959* (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1959), pág. 21.

16. *Juicios,* pág. 19.

17 Su intención de retratar a los seres que formaron y que caracterizan a su época le acerca a la de los retratistas decimonónicos, a pesar de que el enfoque y el estilo se deriva directamente de Darío y el Modernismo.

18 *Españoles,* pág. 84.

19 *Españoles,* pág. 84.

20 Ver Bernardo G. Barros, *La caricatura contemporánea,* I (Madrid: Editorial Americana, 1918?), págs. 18-19 y Eduardo Robles [pseudónimo de «Ras»], *Caricatugenia, teoría de la caricatura personal* (México: Editorial Alameda, 1955), pág. 21.

21 Damián Carlos Bayón, *«Platero y yo y Españoles de tres mundos, » La Torre,* Nos. 19-20 (julio-diciembre 1957), pág. 379.

22 Para un análisis más detenido del arte de la caricatura en Juan Ramón Jiménez ver María A Salgado, *El arte polifacético de las «caricaturas líricas» juan-ramonianas* (Madrid: Insula, 1968).

23 *Españoles,* pág. 95.

24 *Españoles,* pág. 106.

25 *Españoles,* pág. 152-53.

26 *Españoles,* pág. 122, 123.

27 Fernando Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana* (México: Ediciones de Andrea, 1959), pág. 131.

28 Bayón se queja de la presentación juanramoniana por considerarla demasiado subjetiva. Por esto dice que cada retratado aparece como «la mariposa clavada con el alfiler de una manera cariñosa o cruel, comprensiva u opositoria, sin darle tregua al retratado que queda, así, fijo en una galería arbitraria....» pág. 374. También Arévalo ha sido acusado de falta de objetividad; hasta en un reciente artículo se queja todavía Jorge Campos de que «estos rasgos [los equinos] pueden ser parte del comportamiento externo

con proyección interna, materializada sin piedad alguna,» ver «Iconografía del poeta Porfirio Barba Jacob,» *Revista del Centenario de Porfirio Barba Jacob 1883-1983)* (Columbia), No. 2 (Mayo de 1983), páginas sin numerar.

29 Teresa Arévalo, *Rafael Arévalo Martínez (Biografía de 1884 hasta 1926* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1971), pág. 269.

30 Chris L. Dubs, «Characterization in the Prose Fiction of Rafael Arévalo Martínez,» (PhD dissertation University of Kentucky 1972), pág. 12.

31 Ver Rafael Arévalo Martinez, «Porfirio Barba Jacob,» en *4 contactos con lo sobrenatural y otros relatos* (Guatemala: Editorial Landívar, 1971), págs. 53-54; y la cita reproducida por Joseph Anthony Lonteen en *Interpretación de una amistad intelectual y su producto literario: «El hombre que parecía un caballo»* (Guatemala: Editorial Landívar, 1968), pág. 71.

32 Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit, *Literatura Hispanoamericana*. Antología e Introducción histórica, II (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970), pág. 265.

33 Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo* y *Las rosas de Engaddi* (Guatemala: Tipografía Sánchez & de Guise, 1927), pág. 7.

34. *El hombre,* pág. 7.

35. *El hombre,* pág. 26.