

Las máscaras del poeta. Sobre la poesía de Porfirio Barba Jacob

por Enrique Foffani
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

La crítica ha señalado repetidas veces el carácter postmodernista o epigonal de la poesía de Porfirio Barba Jacob, subsidiaria de un lenguaje y un imaginario anacrónicos.

Nuestro artículo intenta leer en esta obra poética la singular construcción de la subjetividad desde la situación marginal en la que se inscribe Porfirio Barba Jacob: como homosexual, judío y un escritor situado fuera del territorio nacional. Esta peculiar posición desde la cual elabora una serie de seudónimos que complejizan las relaciones del Poeta con su propia obra, es analizada en el contexto de la poesía latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX.

El *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges capta en más de un sentido uno de los rasgos más relevantes que afectan a los poetas postmodernistas. Es cierto que habla de un poeta barrial y orillero cuya voz refleja —se empecina en que así sea— una entonación argentina. Pero no menos cierto sería que el Carriego borgeano condensa de un modo indirecto lo que ha obstaculizado siempre la lectura de la poesía de Barba Jacob y en mayor o menor medida la de muchos otros poetas que como él fueron los poetas desterrados que no pertenecían ni al modernismo ni tampoco a la vanguardia como si las clasificaciones ayudaran demasiado a la historia de la literatura: me refiero al hecho de que han inventado sus propias biografías. Allí leemos: “Todos, ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio y propendemos a olvidar que *Carriego* (como el guapo, la costurerita y el gringo) es un personaje de Carriego”. El párrafo continúa de este modo: “así como el suburbio en que lo pensamos es una *proyección* y casi una *ilusión* de su obra”. Y en unas líneas más adelante: “en el caso de Evaristo Carriego, debemos postular una *acción recíproca*: el suburbio crea a Carriego y es recreado por él”.¹ Estas notas describen de un modo casi emblemático la poética de Barba Jacob que se ha convertido, en la historia de la poesía latinoamericana, casi en el poeta maldito por antonomasia. Pero se trata de un malditismo singular: es uno de esos poetas que no es necesario leer, es el poeta que se ha quedado sin obra, fagocitada por la leyenda que rodea su vida —y que él mismo contribuyó a alimentar—. En este sentido muchos poetas postmodernistas se quedaron sin obra y sólo se lee de ellos sus peculiares y raras biografías. Y a propósito de Carriego: ¿quién lo lee independientemente del libro borgeano que lo inventa? De un modo patético Barba Jacob sería —como dice Borges que Carriego es— un personaje de sí mismo, una subjetividad producida por autoengendramiento, una suerte de poeta que, a través de seudónimos que remiten a otros seudónimos, construye una biografía donde el sujeto se extravía en anécdotas fabulosas y fabuladas. La *acción recíproca* que Borges lee en Carriego no es más que el presupuesto romántico de desplazar la obra al ámbito de la vida y someter ésta a los dictados de aquélla. En verdad, el dandismo maldito de Barba Jacob es el angustioso intento por estetizar la vida y someterla a su concepción artística sustentada en la idea tan modernista del estilo como lujo, como derroche, que fue en verdad lo que lo volvió anacrónico y por esa misma razón depositario en la historia de la poesía latinoamericana de etiquetas como modernista rezagado o tardío, mero epígono o como escribiera Octavio Paz “desafinado”. Pero análogamente a Carriego la topografía en Barba Jacob se presenta como una *proyección* pero ya no de los márgenes o las orillas sino del continente americano: una

¹ Citamos la edición de Emecé, 2da. edición, 1963 y el párrafo en cuestión pertenece al capítulo X Prólogo a una Edición de las poesías completas de Evaristo Carriego, p. 137.

extensa superficie ya que de Colombia a México no hay país donde no haya estado e incluso vivido. Una travesía que vincula dos continentes: el de su escritura y el de su vida en cuya superposición emerge una topografía imaginaria para un sujeto que se constituye en la continua errancia. Sin embargo esta topografía expansiva no es menos marginal que el Palermo de Carriego: Barba Jacob está siempre al margen, su nomadismo lo condena a vivir siempre en los márgenes de un Continente sin centro fijo.

Porfirio Barba Jacob es el último y definitivo seudónimo de Miguel Ángel Osorio, nacido en Colombia en 1883 y muerto en México en 1942. Los otros dos seudónimos que lo anteceden cronológicamente son: Maín Ximénez y Ricardo Arenales. Nos interesa para nuestra lectura detenernos en el pasaje del segundo seudónimo al último como un momento crucial para la lectura futura de sus textos: se sabe, Barba Jacob —cuenta en su *Historia de los heterodoxos españoles*² Marcelino Menéndez y Pelayo— era un heresiarca renacentista cuya doctrina escandalizó a la Inquisición que en 1507 mandó a la hoguera a uno de sus seguidores, Mossén Urbano, en la plaza del Rey de Barcelona. ¿Por qué este seudónimo es crucial? Porque en él no solamente se cruzan la construcción de una subjetividad que apela a lo que Ángel Rama denominó “las máscaras democráticas”³ extraídas de la Historia sino también comporta un signo sigilosamente estrepitoso: es una lectura irónica, sarcástica y fundamentalmente cínica de la Historia, de la que apartó su obra poética con una devoción heréticamente sagrada más que profana, para no confundirlas, para que la Historia no la corrompiera o, tal vez, para que no la hiciera envejecer más pronto en ese vértigo de revoluciones y revueltas, dictaduras de turno y conspiraciones de las cuales era testigo y de casi todas su cronista. El seudónimo opera como bisagra de dos discursos, la poesía y la crónica, el espacio íntimo del poema y el público del periódico, el espacio confesional y el no menos intrincadamente ficcional de la realidad y ambos espacios igualmente políticos. Falta todavía un estudio más serio de sus *Perifonemas*: ese espacio del periódico dedicado a la política y donde la verdad se construye lo mismo que un poema. A diferencia de éstos, los *perifonemas* dejan aparecer personajes contemporáneos como Trotsky, Batista, Calles, dictadores de turno, Somoza pero, al igual que en los poemas, en ese espacio eminentemente político, en el ágora mismo de la realidad, inventa la verdad y hasta se atreve a las voces siempre peligrosas de las profecías políticas pese al riesgo de volverse anacrónicas con el correr del tiempo.

² Leemos en el libro de M. Menéndez y Pelayo: “Entre los curiosos papeles de la Inquisición Catalana que recogió el archivero Pedro Miguel Carbonell, y que suplen hoy la pérdida dolorosísima de los archivos de aquel Tribunal, hay una sentencia, dada en 1507 por D. Francisco Pays Sotomayor y Fr. Guillen Caselles, dominico, inquisidores, y por el vicario Florencia, hereje y apóstata famosísimo, el cual publicó una y muchas veces que un cierto Barba Jacobo era el Dios Verdadero omnipotente (...) Dijo y afirmó que el dicho Barba Jacobo era igual a Jesucristo y que así como Jesucristo vino a dar testimonio del Padre, así Barba Jacobo, que era el Padre, vino a dar testimonio del Hijo. pp. 322-323. *Historia de los Heterodoxos españoles*. 2da. edición refundida. T. III (con censura eclesiástica), Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1917.

³ Ángel Rama en su magnífico libro *Las máscaras democráticas del Modernismo* (Fundación Ángel Rama, Arca editorial, Montevideo, 1985) y específicamente en el capítulo llamado “La guardarropía histórica de la sociedad burguesa” establece que la Historia es, en verdad, un discurso y, en cuanto tal, provee (de allí la metáfora de la historia como una guardarropía) de las “máscaras” que hacen posible los procesos de democratización en tanto proceso social. Es a través de la interpretación nietzscheana que la democratización como movilidad social se vuelve una “mascarada” al relacionar la democracia con la representación. En este sentido, nos parece altamente significativa la lucidez que sobre esta cuestión tenía Barba Jacob. Basta comparar el fragmento de éste que usamos como epígrafe de nuestro subcapítulo: “Seudónimos de seudónimos: la mascarada postmodernista” y el siguiente párrafo de Rama: “La democratización acarrea el ascenso social de quienes habían pertenecido al tercer estado, encabezado por los activos trepadores burgueses, tras los cuales iban los rezagados proletarios que hasta ayer habían sido campesinos, todos por lo tanto plebeyos. Los nuevos amos de la sociedad parodiaban a los que habían sido sus señores y modelos inaugurando una suerte de mascarada”, pp. 80-81.

Sin embargo la leyenda de Barba Jacob parece centrarse sobre todo en su talento para escandalizar a la todavía muy pacata sociedad latinoamericana de los umbrales de este siglo con sus escándalos homosexuales donde no faltaba la droga ni se escatimaba vestuario y lujo. La conducta epatante y decadente es el núcleo irreductible de la leyenda, una provocación a la moral y a las buenas costumbres de una burguesía que delegaba a las autoridades respectivas la tarea de expulsarlo. Y es aquí, en la historia de sus innumerables expulsiones donde se genera la leyenda Barba-Jacob para quien el viaje se vuelve de algún modo una estrategia, ya que es constantemente deportado de país a país a causa de sus escándalos. Es lo que hace que su deporte de desclasado sea la deportación, única manera de viajar gratis. Lejos de querer ser el flâneur baudelairiano, más bien es el dandy extraditado que conoce todas las aduanas de Centroamérica como conocerá en México todos los garitos y parajes de Chihuahua. De allí también —como podemos leer en la magistral biografía de Fernando Vallejo *Barba Jacob. El mensajero*— “su saludable costumbre de internarse en los hospitales para no pagar los hoteles”. Las anécdotas de su demonismo “amoral” se multiplican en infinitas versiones; podemos leerla en el capítulo IX de *Paradiso* de Lezama Lima: “Recuerde usted aquel poeta Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace unos pocos meses; debe haber tomado su nombre de aquel heresiarca demoníaco del siglo XVI, pues no sólo tenía semejanza con el patronímico sino que era homosexual propagandista de su odio a la mujer. Tiene un soneto que es su *ars* poética, en el que termina considerando su ideal de vida artística “pulir mi obra y cultivar mis vicios. Su demonismo siempre me ha parecido anacrónico, creía en el vicio y en las obras pulidas, dos tonterías que sólo existen para los posesos frígidos”.⁴ Luis Cardoza y Aragón escribe que en la obra de Porfirio Barba Jacob “palpé el casco hendido y los cuernos de fauno maricón” y en la misma dirección el relato de Osorio Lizarazo: “Compraba pipas, hacía provisiones de drogas heroicas y de marihuana, cubría su cuerpo desmedrado con amplios kimonos de seda japonesa y formulaba pedido de vinos y licores como para una orgía principesca”. Tampoco soslayó su moralismo Sanín Cano cuando sostuvo que su poesía era “señaladamente personal, honda y no exenta de vaguedades y desvíos”⁵ ni tampoco se cuidó de hacerlo el poeta modernista Enrique González Martínez, uno de sus amigos más cercanos, quien en el discurso de despedida en el cementerio de México afirmó: “Nos unieron siete lustros de amistad perfecta, cosa nada común entre dos vidas tan divergentes como la mía y la suya”.⁶ Y para terminar el famoso relato del escritor guatemalteco Arévalo Martínez *El hombre que parecía un caballo*⁷ donde pese a la alegoría los sentidos saltan a la vista: “¿Cuál es el verdadero espíritu del señor de Aretal —que es la transposición de Barba Jacob— ? Y la respondí pronto. El señor de Aretal, que tenía una elevada mentalidad, no tenía espíritu: era amoral. Era amoral como un caballo y se dejaba montar por cualquier espíritu. A veces sus jinetes tenían miedo y eran mezquinos y entonces el señor de Aretal los arrojaba lejos de sí, con un soberbio bote. Aquel vacío moral de su ser se llenaba, como todos los vacíos, con facilidad. Tendía a llenarse”.

Una lectura crítica debería poner en contacto a Porfirio Barba Jacob con otros poetas o escritores que como él pertenecen a esta zona postmodernista y que han sido asimismo objeto de ficcionalizaciones o versiones que, curiosamente, describen —en unos nítida y veladamente en otros— la construcción de una literatura nacional. Nos referimos a Evaristo Carriego en el libro homónimo de Jorge Luis Borges, a Macedonio

⁴ *Paradiso*, de José Lezama Lima. Edición Crítica Cintio Vitier, Colección Archivos, 1988.

⁵ Se trata del artículo “Porfirio Barba Jacob” de Charry Lara que forma parte de su libro *Poesía y Poetas Colombianos Modernistas*. “Los Nuevos”. “Piedra y Cielo”. “Mito”. Bogotá. Procultura, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985, p. 34.

⁶ Fernando Vallejo, *Barba Jacob el mensajero*. Editorial Séptimo Círculo, México, 1984, p. 485.

⁷ En: *Un siglo del relato latinoamericano*. Selección de M. Benedetti y A. Benítez Rojo. La Habana, Casa de las Américas, 1976.

Fernández en la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, a Delmira Agustini en la novela de Pedro Orgambide, Jacobo Fijman que en *Adán Buenosayres* se convierte en Samuel Tesler. El hecho de que estos escritores hayan sido novelizados implica menos el advenimiento de un mero azar que la posibilidad de pensar estas figuras no sólo como excéntricas o descentradas que al mismo tiempo que se apartan de la institución la critican sino también como figuras capaces de suscitar con tanta intensidad su traslado a la ficción porque ellas mismas parecen haber inventado una biografía *por dentro o por fuera* de la obra que escribieron o que prometieron escribir como si ese relato prometido e inconcluso fuera una excedencia de la biografía que resiste la letra y se preserva en el relato oral, menos proclive a una versión definitiva. Sometidos a sí mismos a la ardua tarea de construirse una biografía, han podido escapar sin embargo al asedio obsesivo del biógrafo y de este modo también han sabido burlar con destreza al crítico, puesto que en mayor o menor medida tuvo que enfrentarse con la biografía de sus objetos (sujetos).

Nuestra propuesta en este artículo sería pegar la vuelta a los textos que habían quedado vacíos y vacantes, sobre todo en el caso de Porfirio Barba Jacob de quien ya no era necesario leer sus textos —una premisa que vale para muchos de los poetas citados—. De hecho, casi todos han sido forzosamente etiquetados como románticos tardíos o crepusculares y si bien es cierto que puede leerse en casi todos ellos el axioma romántico basado en que la vida del escritor fagocita la obra para ocupar su lugar y provocar una lectura biográfica, no lo sería menos reinsertarse en los textos, probar su resistencia y leer allí los modos como construyeron sus propias subjetividades y las complejas relaciones de esos sujetos con el mundo social.

En este sentido, la ficcionalización de la que han sido objeto los poetas mencionados bordea las fronteras nunca definitivas ni definitivas de una literatura nacional. Carriego es una construcción de Borges quien en busca de un origen intenta escribir otro capítulo de la literatura nacional donde resalta en negativo el desalojo de Leopoldo Lugones del centro literario oficial. El relato borgeano subvierte así el sistema literario desde su interior y si Lugones, contra quien se quiere luchar, busca el origen de la literatura nacional en el payador, Borges lo hará con un poeta de barrio y marginal, Evaristo Carriego, a quien transforma en una biografía —como apunta Sylvia Molloy— *insidiosa* ya que por debajo esta figura está ligada no tanto al sueño mayor de todo biógrafo que es la transparencia total de la persona biografiada, del *ens realissimum* sino a esa construcción legendaria del poeta barrial que dicho sea de paso tenía más puntos de contacto con el modernismo de los que Borges admite en su fervor vanguardista por trazar otro mapa de la literatura nacional donde junto a Carriego hay lugar para otra leyenda: aquella que convierte a Macedonio en una Voz condenada a ser siempre la límpida pureza de la Oralidad.

En *La ciudad ausente* el vínculo con lo nacional puede leerse en la confrontación de dos figuras que son, a su vez, dos clases de Poetas, ya que entre tantas y mentidas actividades Macedonio también fue poeta, escritor de uno de los textos poéticos más intensos de nuestra lengua, *Elena Bellamuerte* —casi el pre-texto de la novela—, me refiero al Poeta Leopoldo Lugones que habla desde el Estado (el oficialismo se hace policial) y Macedonio Fernández el Poeta contra el Estado (la marginalidad se hace contraoficial). Incluso de un modo alegórico la novela de Piglia exhibe la naturaleza compleja y no mecanicista de la relación entre lo íntimamente subjetivo y lo social o político, ya que Ella, la amada, que no está en lo real y es por ende la ausencia, la experiencia de una pérdida, lo que se convierte en el motor de la escritura. Pero a diferencia del margen barrial en Carriego y el contraestatal en Macedonio, el de Fijman es el margen contrainstitucional que la locura hace posible y no únicamente porque es una experiencia que limita con lo imposible sino porque también es el Poeta que, periódicamente, hace del manicomio el lugar de su residencia, un lugar paradójico desde donde socava lo institucional mismo. El verso de su poema “Canto del cisne” que dice “Demencia: el camino más alto y más desierto” no sólo aprobaría una interpretación

metafísica sino también política en el sentido foucaultiano; de hecho, como personaje antagonista de la novela de Marechal abre el espacio mítico del Adán “Buenos Aires” y en *Megafón o la guerra* se lo rescata del Vieytes para que dirija el combate. De esta manera, más allá de la leyenda como centro mismo de la biografía, se encuentra la posibilidad de leer los márgenes desde donde escribieron de un modo oblicuo y a contrapelo de los tonos mayores y representativos que, apelando a la necesidad de pergeñar las identidades nacionales, se vuelven nacionalistas. Frente a esos tonos mayores, los poetas postmodernistas oponen el tono menor y casi tanguero de Carriego, el tono callado y silencioso —casi un ausente— de Macedonio, el tono desgarrado de Fijman, el tono ostentadamente anacrónico de Porfirio Barba Jacob.

Seudónimos de seudónimos: la mascarada postmodernista

Es indudable que debemos a Rubén el sentimiento de la aristocracia formal como una conquista democrática. Antes no eran aristocráticos sino unos cuantos señores; ahora lo queremos ser todos.

Porfirio Barba Jacob. *La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo*. Prólogo a *Rosas negras*, 1933.

Hasta tal punto han puesto en crisis estos poetas postmodernistas y paradójicamente bajo un tono menor el concepto de una literatura nacional que, en el caso del poeta colombiano, Jorge Cuesta lo incluye en 1928 en su *Antología de la poesía mexicana moderna* editada por “Contemporáneos”. El gesto del antólogo no se equivoca en su elección —sí tal vez si al justificar su inclusión lo hubiera hecho pensando en que sus influencias fueran únicamente “mexicanas”—: debió percibir ciertamente el esfuerzo de aquél por superar la retórica modernista en la línea crítica que trazara Enrique González Martínez.⁸ Sin embargo habría al menos dos hechos dignos de atención.

Por un lado, con la incorporación del colombiano a la poesía mexicana Cuesta estaba poniendo en tela de juicio bajo un gesto críticamente audaz la relación de la poesía con lo nacional que, en las conmemoraciones del Centenario, había provocado la celebración de una utopía que mezclaba un pasado demasiado glorioso con un futuro que no lo sería menos y entre ambos un presente donde era notorio la alianza entre el poder y sus poetas oficiales. Incluso más: si un poeta colombiano podía dar cuenta de lo mexicano, también era posible leer su movimiento inverso, el de la imposibilidad de identificar una poesía “nacional”. Curiosamente son los poetas modernistas como Lugones y Santos Chocano⁹ quienes entronizan ese lugar prestigioso e institucional y se

⁸ Transcribimos un párrafo de los juicios críticos de Jorge Cuesta en su *Antología*: “Nacido en la admiración de Darío, la conservó, a pesar de sus coincidencias de temperamento y de gusto con Enrique González Martínez y, en tanto que este último intentaba “torcer el cuello al cisne”, Arenales, aun en sus mejores poemas, guardaba, como un eco no siempre apagado, la resonancia de la retórica modernista /.../ Por desgracia, su impaciente inconformidad, unida a una existencia anacrónica de poeta maldito, ha impedido la difusión que su obra merece”. Citado a su vez en “Barba Jacob en el ‘Music-Hall’ de la emoción”. En: *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Procultura, Espejo de Colombia, Tomo I, 1988.

⁹ Un fenómeno significativo que une a los dos poetas modernistas es una fotografía en la que están juntos y que fue sacada a propósito de las festividades de celebración de la batalla de Ayacucho en Lima en 1924. Estuardo Núñez relata este episodio de la manera siguiente: “Chocano sugirió al gobierno la invitación de grandes figuras de la literatura hispanoamericana para que asistieran a las festividades del centenario de la batalla de Ayacucho en diciembre de 1924. Pudo aparecer en las fotografías al lado de Lugones, de Guillermo Valencia, de Antonio Caso y de Rafael Heliodoro Valle, invitados especiales.” En: “La recepción de Vallejo en el Perú, durante la etapa ‘trilcica’” (1922-1937). Este artículo forma parte de las Actas del Coloquio Internacional *Vallejo. Su tiempo*

vuelven “los poetas nacionales”. En cambio, las voces acalladas pero silenciosamente potentes de los postmodernistas se sitúan en los márgenes del poder y desde allí establecen sus estrategias de ataque. Otra vez, tratándose de Porfirio Barba Jacob, los márgenes donde se sitúa son paradójicamente peculiares ya que coquetea y hasta elogia a dictadores y tiranos de turno hasta el momento en que decide ser expulsado o bien a causa de sus diatribas o bien de sus panegíricos según le conviniera. Pero a diferencia de Santos Chocano para quien las relaciones con el poder se vinculaban con el dinero, las contradicciones ideológicas de Porfirio Barba Jacob lo empobrecían totalmente pese a que solía obtener magníficas ganancias con el periodismo, un ejercicio que nunca abandonó, que siempre lo enriqueció y del mismo modo lo dejaba sin un centavo y el camino abierto de las deportaciones¹⁰ en una de las cuales dicen que dijo al amigo que lo despedía: “Me voy a elogiar presidentes de América”. Una frase que resume en su sarcasmo autocomplaciente el distanciamiento de sí mismo que no desecha la lucidez crítica sin abandonar el ludismo que le permite burlarse de las ideologías. Esta entreverada trama de contradicciones no la llevó a la poesía, como si quisiera resguardarla de un mundo cambiante y corrosivo; de allí que pensara como títulos para su libro de poemas *Poemas intemporales* o *Antorchas contra el tiempo*, un acto que concentra una de las claves de su poética.

Por otro lado, en la *Antología* en cuestión el poeta colombiano figura como Ricardo Arenales y no como Porfirio Barba Jacob. Y este hecho tampoco deja de tener su importancia ya que el pasaje de Ricardo Arenales a Porfirio Barba Jacob no es sólo el gesto de una mera estridencia ni el alarde pasatista de un provocador. El vuelco que implica esta decisión atañe a las necesidades intrínsecas de la obra más que a nutrir con las anécdotas personales la leyenda de quien está condenado por la crítica a ser el poeta rezagado que llega tarde a la modernidad. No de un modo desacertado Jorge Cuesta sitúa su demonismo en la esfera de la existencia que, por consiguiente, se vuelve anacrónica. Pero, en verdad, no es más anacrónica su existencia que su obra, escrita en un lenguaje convencionalizado, un lenguaje de lujo modernista, un lenguaje ya usado, un derroche refractario del registro coloquial al que casi todos los postmodernistas apuntaban.

Sin embargo la elección del seudónimo “Porfirio Barba Jacob” establece, entre otros aspectos relevantes, un dispositivo de lectura distinta aun si su escritura permanece en principio idéntica a sí misma, invariable, a diferencia de los heterónimos de Pessoa donde las disimilitudes del estilo posibilitan la autonomía de “las máscaras” del “autor”. El estilo de Barba Jacob tiene su estilo: jamás varía aunque intente y se permita pero nunca con demasiada convicción cierta escritura vanguardista y experimental, un estilo que crea la ilusión de no traicionarse nunca a sí mismo, es decir, los textos poéticos de Ricardo Arenales no difieren de los de Porfirio Barba Jacob; pero la decisión de Porfirio Barba Jacob de asesinar a Ricardo Arenales en la esfera de la vida impone un “estilo de reflexión” que sería por otro lado imposible no leerlo como un gesto que atañe a las exigencias de su obra. Al puro estilo vanguardista para que la ficción de este acto paradójicamente genético tuviera efecto de realidad, envía a sus amigos anuncios fúnebres con orlas negras a fin de comunicarles el deceso. En la carta que le envía a Torres Bodet queda claro que se trata de una necesidad estética¹¹ que es pensada como

y su obra. Universidad de Lima, 1994.

¹⁰ Leemos en la biografía de Fernando Vallejo: “Por oposición al pueblo conocidamente ahorrativo en que vivía, Arenales tenía una absoluta despreocupación por el dinero; sus generosidades excéntricas dieron al traste con las finanzas del periódico (se trata de El Porvenir), y él y sus socios, a los tres meses de haberlo fundado, debieron” entregarlo...”

¹¹ Transcribimos partes de esa carta citada en la biografía de Fernando Vallejo Barba Jacob, *El mensajero*: “Ante todo tengo que decirle que asesiné a Ricardo Arenales. Un cuasi-homónimo y otras circunstancias de esas que Emerson cubría poniendo sobre su puerta la palabra capricho, porque uno no puede pasarse la vida dando explicaciones, me llevaron a adoptar el nombre con que firmo esta carta. Está registrado por escritura pública aquí y en Honduras y no respondo a otro

“coquetería”, vale decir, como un estilo de seducción y, también, de frivolidad. Incluso hasta escribe una elegía por Ricardo Arenales que además de poeta no hay que olvidar que era un periodista polémico cuya audacia no sólo lo llevó a la cárcel innumerables veces sino que también otras tantas fue la causa de sus no menos reiterativas deportaciones. A ese ejercicio furibundo de una práctica periodística que no excluía el arte del cinismo, se debe que haya sido expulsado de México por reaccionario y de Guatemala por bolchevique. En la mencionada carta al escritor mexicano, enfatizaba, además, la importancia de la “firma Barba-Jacob” de ese momento en adelante para todos sus textos. De ese modo, bajo una compleja operación, se ficcionaliza la muerte de Ricardo Arenales y lega su producción a Porfirio Barba Jacob quien a partir de ese momento rubricará con su Nombre los textos que escribió no él sino otro. De algún modo, Porfirio Barba Jacob será una peculiar suerte de Pierre Menard de Ricardo Arenales pero no en el sentido borgeano: no propone leer un mismo texto otorgándole sentidos diferentes, sino que será el escritor de lo que él no escribió. Lo que toda esta operación (tal vez habría que decir: operática) estaría poniendo de manifiesto es de qué modo sus textos asumen la modernidad en la que buscan inscribirse.

Con este acto simbólico de defunción y de nacimiento simultáneamente, de resonancias vanguardistas, las mediaciones entre el seudónimo y el autor se volvieron más intrincadas puesto que Porfirio Barba Jacob remitía a Ricardo Arenales, poeta y periodista cínico cuyo suicidio entorpecía de algún modo la cadena de remisiones. Sólo en apariencia este acto no dejaría marcas específicas en la obra —la obra en él sería la biografía pero sólo bajo la condición de no caer en la premisa romántica: sabía de sobra que no era un poeta original—; sin embargo, este acto cobra una relevancia crucial en la historia de la poesía latinoamericana si pensamos que, años después, será por primera vez César Vallejo quien escriba en el poema “César Vallejo ha muerto”, inaugurando en y desde el interior de los textos la muerte del poeta, funerales de un sujeto que la sociedad burguesa y ya definitivamente capitalista lo condenaba desde Darío a la más absoluta improductividad.

Por estas razones planteábamos la seudonimia como un dispositivo de lectura. Es cierto que la suya es una poética de lo anacrónico pero, contra casi todas las lecturas establecidas, su anacronismo es deliberado, pertenece al orden de la elección pues de lo contrario su prosa periodística, sus crónicas, sus polémicas, sus apologías a generales y dictadores o ese ejercicio brillante del cinismo no dejarían desmentir su anacronismo deliberado; lo contrario sería pensar que la lucidez sólo le corresponde al cronista. El seudónimo es el emergente por fuera de la obra de lo que la obra no alcanza a ser, como si el esfuerzo por escribirla y superar en ella el escollo que la entorpece y la vuelve de algún modo la escritura del fracaso no fuera suficiente. De allí esa magnífica reflexión sobre Barba Jacob de Fernando Vallejo al escribir que andando por toda América, “inventando leyendas y embrollando las pistas en un ir y venir incierto”, nadie “podría contrariar los versos del poema”.

El seudónimo no sólo coloca a Barba-Jacob a la altura de la modernidad —que la mayoría de los críticos le niegan— superponiendo una serie de máscaras que no hacen más que exhibir la subjetividad como vacío; la construcción de este seudónimo, que entraña un ideal estético vitalista, es también lo que Rama llamó las máscaras democráticas, la posibilidad de apropiárselas del tesoro de la historia para configurar “el campo de la erótica moderna”.¹² Y aquí sí es posible leer en los textos poéticos la postura

llamamiento, ni quiero que se me reproduzcan versos sino con la firma de Porfirio Barba-Jacob. Es labor ardua cambiar de nombre a los 39 años e imponer al público esta ‘coquetería’, pero voy triunfando. Ayúdeme Usted. Aquí Rafael Arévalo Martínez y Rodríguez Cerna me han ayudado con bellísimas crónicas.

¹² Transcribimos el párrafo de esta conceptualización de Rama: “Bajo los disfraces y las máscaras, se enciende la alegría y el deseo, el goce de los sentidos y sobre todo se roza esa libertad que día a

heterodoxa de Barba Jacob, es decir, leer en los poemas el correlato del seudónimo, su enmascaramiento, su impostura casi carnavalesca. Si el seudónimo como constructo adjudica al nombre un designio entre heterodoxo y maldito —que recubre una vida en mayor o menor medida leída por sus contemporáneos como “disipada” o enunciada más eufemísticamente por González Martínez como “divergente”— de un modo análogo enmascarará en la obra la representación de un erotismo que en la poesía latinoamericana no había podido todavía emerger. Dicho de otro modo: ¿cómo escribir una erótica homosexual en los textos si como planteó agudamente Rama, pese a la lectura de poetas tan importantes para los modernistas como lo fueron Whitman y Wilde, los patrones morales de la sociedad latinoamericana imponían eludirlos? ¿Cómo escribirla si no es mediante una erótica de la alusión, recurriendo a la máscara del paganismo grecolatino, alusión que dice y no dice al mismo tiempo, alusión de la imagen que elude lo que el discurso social y burgués desecha todavía como “inmoralidad”? Su erótica hay que leerla al bies, en su enmascaramiento, en su imaginario metonímico y casi estatuario, como si fuera una efigie, tal como aparece en “Retrato de un jovencito” o “La balada de la loca alegría”. De este modo, el erotismo de sus textos también es ficcional, es una representación, en la que hace convivir a los “mancebos de Jonia”, “a la corte de Nicomedes de Bitinia” y la extensa cohorte de Codro, de Heilogábalo y otros con los sensuales mozuelos de Cuba, de Cuscatlán y de Honduras y hasta incluso con el “marino ilusorio” que es demasiado caribeño como para responder a los modelos masculinos de la erótica antigua. Lo que la prosa del periódico le permitió decir hasta la libertad personal, o sea, hasta la cárcel o la expulsión, la poesía le impuso el límite de la máscara y la ficción, una treta distinta de democratizar la experiencia moderna de una subjetividad descentrada. Y en este juego de enmascaramientos casi infinitos, hay otra verdad que el seudónimo oculta pero que el anacronismo deliberado de su poesía desoculta no sin cierto patetismo y que en verdad es un nombre, otro nombre, pero esta vez el nombre de la angustia. Pero más que existencial, es la angustia de las influencias; se trata de Rubén Darío que también en parte es un seudónimo tan potente el famoso guerrero persa, emblema de la fuerza viril, como este heresiarca que intentó subvertir las ortodoxias. Esa es la disputa secreta que el anacronismo pone de manifiesto: luchar para no ser un epígono, no resignarse a esa apropiación desmedidamente saqueadora de los sentidos que es toda escritura epigonal que vacía los significados ensordeciéndolos y repite los significantes, escribiéndolos sin escribirlos del todo. Se dijo muchas veces, la suya es sin remedio una poética del eco: repite la melodía modernista. Pero cuando un eco repite un mismo ritmo la música que se deja escuchar no es exactamente la misma música. El eco deja escuchar en su iteración la música que va envejeciendo y a la vez la otra que se hace más real a medida que se repite.

día es negada en el régimen de prestaciones de la rapaz sociedad burguesa permitiendo la eclosión del imaginario, la equiparación fugaz del deseo y la realidad, una intensidad y humanidad de la vida que sólo es posible bajo el enmascaramiento”. *Ibid.*, p. 161.