

Los prólogos de Porfirio Barba Jacob a su obra selecta: Una lectura desde la facultad mimética de Walter Benjamin¹

ESNEDY ZULUAGA

Universidad Nacional Autónoma de México

Si algo tienen los lectores de la América tropical –mi América–, tan sutiles en el ejercicio de asociar y disociar ideas, es la malicia necesaria para comprender esta insinuación en todo su alcance.

“La divina tragedia”. Barba Jacob.

Este ensayo de interpretación, de los prólogos de Porfirio Barba Jacob (1883-1942), hace parte de un trabajo de investigación más amplio sobre la vida del poeta a través de su poema “Acuarimántima”. Los prólogos expresan la problemática del poeta frente a la concepción, escritura, reescritura, ajustes y publicación de sus poemas en revistas, periódicos o en un libro dirigido bajo sus propias directrices. Estos textos de naturaleza autobiográfica están pensados para introducir los libros de poemas próximos a publicarse. Barba Jacob proyectó volúmenes de poesía que no se concretaron de la manera que él deseaba; expresó la necesidad y el miedo a los que se enfrenta el escritor con la publicación, lo cual más que introducir su obra da luces de su génesis poética. Así mismo, expresó la insatisfacción que le generó su producción en constante ajuste, confesó la dificultad que le producía la escritura de poemas y dio cuenta de la complejidad del creador

¹ Trabajo derivado de la beca otorgada por el Programa de Becas Posdoctorales, UNAM 2021-II en el Instituto de Investigaciones Filológicas y bajo la asesoría de la doctora Fabienne Bradu.

frente a la futura publicación de su libro, entre otros asuntos que convierten los prólogos en un espacio de discusión. Estos plantean cuestiones como: ¿Quién es Barba Jacob en la literatura hispanoamericana? ¿De qué manera es posible conquistar un lugar en el campo de la poesía? ¿Cuál es el sentido profundo de su obra poética como un todo? ¿Qué es lo que el poeta pretende construir más allá del poema?

En esta indagación amplia y diversa exploro de qué manera la escritura autobiográfica, específicamente la empleada por Barba Jacob en sus prólogos, evidencia de manera más intensa la facultad mimética de Walter Benjamin a través de las redes en tensión de las semejanzas no sensoriales entre el autor y la creación del *yo*, Barba Jacob (poeta) y Maín Ximénez (figura protagónica de “Acuarimántima”), sus prólogos y el libro publicado, entre otras redes, que pueden considerarse en diferentes niveles de la indagación. Mi objetivo es identificar los vínculos relevantes que se establecen desde la escritura autobiográfica en este corpus, los cuales generan las redes que fijan la poética de Barba Jacob.

El núcleo teórico de este ensayo se remonta a febrero de 1933 cuando Benjamin escribió en Berlín “La doctrina de lo semejante”² y en el verano, ya desde Ibiza, lo reescribió bajo el título “Sobre la facultad mimética”. La transición determinó los ajustes de la segunda versión: más breve, sintética y clara, la que fija para sus lectores y la que citó siguiendo el desarrollo de su teoría mimética. Por el peligro que representaba su origen judío, Benjamin se vio obligado a abandonar para siempre Alemania el 17 de marzo de 1933. Por esos días, Adolf Hitler (1889-1945) tomaba el poder legislativo llevando al país al totalitarismo central responsable del exterminio judío (1933-1945). En medio de este exilio, Benjamin trató el concepto de mimesis en las dos versiones mencionadas.

Benjamin empieza señalando la enorme capacidad de la naturaleza para producir semejanzas; sin embargo, reconoce que el hombre tiene “la mayor capacidad” (213) de imitar y desde esa capacidad parte. La facultad mimética tiene su origen ontogenético –en tanto el desarrollo del individuo a lo largo de su vida, desde su fecundación hasta su muerte– en la imitación de otros individuos y en la imitación que él mismo hace del mundo. El juego infantil es el mejor ejemplo de este proceso: el niño juega tanto a ser maestro

² También traducida como “La enseñanza de lo semejante”.

como león, viento o carro. Por otro lado, su origen filogenético –en tanto el desarrollo evolutivo del individuo a lo largo de la historia– considera que la ley de la semejanza gobernaba en el macro y microcosmos; pero, con el tiempo, los objetos y las fuerzas miméticas cambiaron. El hombre antiguo se caracterizó por el genio mimético o impulso vital que lo integró al cosmos; por el contrario, el hombre moderno se alejó de esa comunión.

Benjamin presenta el mundo antiguo o mágico en oposición al mundo moderno o racional a través de la pérdida o disminución de la facultad mimética. Así introduce el concepto de semejanza no sensorial,³ que se entiende mejor si pensamos en las palabras de las diferentes lenguas que sin tener semejanzas entre sí designan un mismo concepto. La onomatopeya es el mejor ejemplo del comportamiento imitativo de las lenguas en su forma más rudimentaria. “Cada palabra, y todo el lenguaje” (215), nos recuerda Benjamin, es onomatopéyico. Hay semejanza no sensorial entre la palabra hablada y la palabra escrita con el objeto significado, pues la semejanza no sensorial “viene a fundar las conexiones no sólo entre lo dicho y lo que quería decirse, sino también entre lo escrito y lo que quería decirse, así como entre lo dicho y aquello que se ha escrito” (215).

Pero la semejanza no sensorial, estrechamente vinculada a la facultad mimética, es un concepto mucho más potente y amplio que nos permite establecer relaciones miméticas entre el autor y su obra, especialmente cuando esta tiene un sustrato autobiográfico muy evidente, como es el caso de los prólogos de Barba Jacob. La escritura expresa un proceso mimético de quien escribe, que viene desde el origen de la escritura misma, y junto con el lenguaje se han convertido “en un fiel archivo de las semejanzas no sensoriales, y de las no sensoriales correspondencias” (215).

Sin duda, la facultad mimética del hombre tiene origen en la lectura de lo no escrito: leer el viento, las danzas, el firmamento, convertido después en runas, jeroglíficos y finalmente en lenguaje: “el nivel más alto del comportamiento mimético, así como el archivo más perfecto de la semejanza no sensorial” (216). Las magias ancestrales fueron desplazadas por las fuerzas de producción y recepción miméticas, y esa capacidad imitativa hace parte del hombre moderno, pero ya bajo una transformación dada por el

³ También traducida como “semejanza inmaterial”.

dominio de la escritura, que nos determina y nos permite reconocer y asimilar las semejanzas en otros estadios de la reproducción artística.

Es importante señalar que la diferencia entre las versiones de los ensayos de Benjamin, núcleo teórico de este trabajo de interpretación, es que la segunda sintetiza mejor las ideas –la primera versión tiene seis cuartillas y la segunda, tres–, además que acota la importancia que se dio al saber oculto en términos generales desde la astrología, el horóscopo y la magia. De modo que se enfatiza más el origen de la facultad mimética, en sentido ontogenético, donde el juego infantil es el mejor escenario para entenderlo. La experiencia del juego en el niño, más próxima al hombre primitivo, nos acerca finamente a la mimesis benjaminiana como teoría de la experiencia. El niño es el hombre primitivo más cercano que tiene el hombre moderno. La experiencia del niño imitando el mundo pone en evidencia la existencia de la facultad mimética y su genio mimético. Sin desconocer el significado y peso del pasado y su forma de emerger en el presente, podemos pensar desde Benjamin en la niñez como forma de volver al hombre primitivo y al mundo mágico. Aprendemos imitando y por imitación creamos.

Antes de estos ensayos, en el verano de 1932, Benjamin empezó a escribir una serie de recuerdos de su infancia en Berlín. Theodor Adorno (1903-1969) editó ese material y lo publicó en 1950,⁴ después de la muerte de Benjamin, acompañado de un epílogo que ha custodiado los lineamientos de su interpretación. En palabras de Adorno, Benjamin está desde arriba como un “aeronauta” registrando pasajes de su niñez. Tiene la claridad panorámica del “modelo” “dócilmente quieto”, y toma “fotografías encantadas” (164) “desde la inmediatez del recuerdo, con la violencia del dolor por lo irrecuperable, que, una vez perdido, coagula en alegoría del propio ocaso” (163).

Basta revisar “La despensa”, un breve pasaje de *Infancia en Berlín hacia 1900*, que no excede una cuartilla, para sentirnos atrapados en una doble experiencia sensitiva. El joven asalta silencioso la despensa en la noche palpando los alimentos mientras escucha sus sonidos antes de degustarlos, el sentido del tacto y el oído son la antesala del gusto y el olfato. La primera experiencia es la interacción de las manos con las delicias ocultas que terminan en la boca: “¡Cuán lisonjeros se entregaban la miel, los montones

⁴ Después de esa fecha se sumaron otros textos autobiográficos incluidos en el volumen que hoy conocemos como *Infancia en Berlín hacia 1900*.

de pasas e incluso arroz! ¡Cuánta pasión había en el encuentro, una vez que se escapaban de la cuchara!” (42). La segunda experiencia es sexual; la penetración de la mano es también la muchacha raptada por el amante de la casa de sus padres, el pretendiente que entra en el cuarto de la soltera, la imagen del “joven don Juan” “derramando detrás de sí capas y montones chorreantes: la virginidad que se renueva sin lamentaciones” (42).

Benjamin superpone las experiencias sensitivas del goce de los alimentos con el despertar sexual del joven entregado a los placeres de la carne. Aunque no hay detalles biográficos en su narración la doble experiencia es vivida por el lector como real, en la medida que la intensidad del tacto, el gusto, el olfato, el oído y la vista son plasmados. La escritura de los pasajes de su infancia en Berlín, tan próxima a la escritura de los ensayos de mimesis, está ligada a la memoria para fijar escenas fotográficas o, si se quiere, cortos cinematográficos. No hay descripción minuciosa de lo narrado sino la imagen sensitiva de lo que acontece. Imitar artísticamente lo que se supone acontecido genera en el lector una experiencia artística producto del contacto directo con la obra. Benjamin, en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, va a llamar a esta experiencia “aura”; es decir, “entretrejado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (47).

Este trabajo, escrito en 1936, se aproxima desde otra óptica al concepto de mimesis si lo leemos a la luz de *Infancia en Berlín hacia 1900*, considerando la formulación de la teoría mimética benjaminiana propuesta en las dos versiones del ensayo de 1933. Aunque la experiencia personal es única de quien la vive, en el momento que esta se integra a la producción de una obra literaria, como en este caso, se convierte en material susceptible al “aura”. Ahora bien, en esa experiencia artística del lector poco importa que lo narrado o, mejor, fotografiado para ponerlo en palabras de Adorno, se corresponda unívocamente con la realidad vivida por el argonauta. Lo esencial es que el lector conecte con las sensaciones que Benjamin construye a través de sus pasajes fragmentarios y discontinuos.

¿Por qué podemos acercarnos a los prólogos de Barba Jacob desde el concepto de facultad mimética de Benjamin?, y ¿cuál sería la utilidad de esta aproximación? En primer lugar, por la naturaleza autobiográfica de los prólogos. La escritura autobiográfica, como ninguna otra, implica un proceso mimético muy agudo de entendimiento del yo. Más que introducir su

obra, Barba Jacob utiliza los prólogos para presentarse al público lector, de ahí que narre varios sucesos personales develando su intención de contar su vida. El poeta se considera una figura relevante de las letras hispanoamericanas, busca el reconocimiento y la admiración del medio literario, especialmente de los poetas. Además, expresa la necesidad de que el lector se acerque a su poesía con una idea del hombre que hay detrás de su proyecto escritural.

En segundo lugar, es posible y útil acercarnos desde la facultad mimética a los prólogos porque son un intento de concretar poemas candidatos a la posteridad, según criterios que el mismo Barba Jacob va exponiendo y discutiendo en los textos. Los prólogos son el resultado de una intensa reflexión del poeta frente al poema, una recreación o imitación del entendido de su proyecto para ponerlo en términos benjaminianos. Barba Jacob hace recitales con frecuencia y publica en diferentes periódicos y revistas versiones de sus poemas, manteniendo un diálogo constante de su producción con el medio cultural e intelectual colombiano, mexicano y centroamericano. Los prólogos son una forma de organizar esa producción dispersa, muy a tono con su espíritu etéreo al que se enfrentó con la planeación del volumen.

Barba Jacob no tuvo prisa en publicar ni preocupación por reunir su obra completa; por el contrario, su interés fue la obra selecta. Los prólogos destinados a introducir esa selección son un esfuerzo por reconciliarse con su oposición a publicar todos los poemas escritos a lo largo de su vida. Desechar, reescribir, corregir, ajustar y pulir hasta la imperfección más fecunda el poema inacabado fue su directriz, que justifica su insistencia en dirigir los volúmenes con lo mejor de su producción poética y su insatisfacción con los tres libros publicados por iniciativa de sus amigos en México (*Canciones y elegías*, 1932), Guatemala (*Rosas negras*, 1933) y Colombia (*La canción de la vida profunda y otros poemas*, 1937).

Aunque Barba Jacob manifestó en repetidas ocasiones que no deseaba ver los poemas en un libro, la escritura de los prólogos lo contradice, evidenciando el deseo de organizar el material para mostrarlo a los lectores. Prueba del enfrentamiento del poeta con su obra son los prólogos, que apuntan a la publicación de un volumen que fije las versiones de los poemas; pero los prólogos terminan expresando la problemática del creador frente a su propia obra, las dificultades para publicar y la búsqueda de la

posteridad del artista a través de sus poemas. Barba Jacob formula la necesidad de ser reconocido como poeta con plena consciencia de su sentir hispanoamericano.

Los prólogos son el resultado de una fuerte tensión en su proceso de creación poética, entre la palabra hablada, la palabra escrita y el entendido, para ponerlo en términos de Benjamin. Estableciendo relaciones no sensoriales, Barba Jacob contrasta el movimiento, la fugacidad y la dispersión de sus poemas en recitales, revistas y periódicos con las versiones fijas, corregidas y ajustadas en un proyectado volumen orquestado bajo su dirección y cuidado. En este juego de semejanzas y tensiones diseñó sus prólogos, dinámica que configura su producción poética por acción de la facultad mimética.

A los treinta y siete años, después de haber vivido un periodo de intensa actividad periodística y poética, y en consonancia con la bohemia de la década de los veinte en la Ciudad de México, escribió “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”, texto explícitamente autobiográfico desde el título mismo. Fechado el 6 de octubre de 1920, este pretendía ser el prólogo del volumen. Más que la presentación de su obra, Barba Jacob hace un retrato de artista, que configura la génesis de su poética y de su condición de poeta, detallando las razones de su continuo éxodo y las particularidades de su naturaleza errante.

Este texto extenso (treinta y tres cuartillas aproximadamente), fragmentario e introductorio a su vida y obra, tuvo que esperar más de una década para abrir un libro de su autoría, aunque sin obedecer a sus exigentes directrices: “cuando digo mi obra, aludo a la que salga impresa a la luz en tomos de ediciones dirigidas por mí, con prólogo mío, con el sello de mi intransigencia” (32). En 1933 su gran amigo guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975), sin consultarlo, usó el texto para abrir *Rosas negras*, el segundo libro publicado por iniciativa de sus amigos. La finalidad de Arévalo Martínez fue desinteresada: ayudar a Barba Jacob a salir de un periodo de escasez económica a causa de su delicado estado de salud.

Este prólogo plantea por primera vez la tensión entre el poema libre que circula en recitales y publicaciones periódicas y el poema aprisionado: “rehusé asesinarlos dentro de un libro, asesinarlas y sepultarlas dentro de un libro”, “esperaba”, “trabajaba... ¡Un día llegará en que las palabras me enseñen sus azules secretos!” (15). Barba Jacob remite a un proceso constante de reescritura para formular el estado al que deben llegar, por

ejemplo, composiciones como “Lamentaciones de Maín Ximénez”, que abriría el libro. “Es una poesía perfecta porque tiene una alta tónica moral, una gran tragedia de la razón, una tragicomedia del sentimiento, una gran riqueza de melodías en sus interludios, y una gracia en las proporciones que la hace parecer una capilla gótica. ¡En ella está simbolizada una divina tragedia!” (15). Y precisa más adelante:

Las llamo perfectas, porque he expresado a trazos mi concepción del mundo, mi emoción, mi alarido, la robustez varonil de mi alma en el dolor de la vida, de la dulce y trágica vida, –tal como yo quería expresarlos: con un acento personal lleno de dignidad, dando fulgencia a las palabras, aliñando la música hasta sus últimos matices dentro de pautas un poco arcaicas. (18)

Barba Jacob reivindica el valor de la libertad del creador en consonancia con el “alma de Hispano-América –la gran nación ideal que va surgir, nación de naciones” (18). La poesía es la llamada a despertar la “Patria futura, de la América-Hispana como representación de una nueva flor étnica, de una nueva energía vital de asombroso poder creador y como posibilidad de una concepción estética y una nueva manera de expresar el sentido del Universo” (27-8). La América-Hispana o Hispanoamérica es entendida por Barba Jacob primero como la alianza de la América latina e indígena, pero su planteamiento es mucho más amplio, es la unión de todas las diferencias que coexisten en el territorio americano. Este proyecto múltiple y diverso estaría edificado sobre el amor, elemento cohesionador de esa “América Una” (29) fundada por la conquista de Maín Ximénez⁵ a “Acuarimántima⁶: ciudad de la poesía, territorio idealizado y creado por el poeta.

La unión de las naciones en el concepto de “América-Hispana” sólo sería posible por la acción del amor, bajo el aura de la poesía y el protagonismo del poeta encarnado en Maín. “El amor habrá conquistado las murallas de

⁵ Porfirio Barba Jacob fue el último seudónimo con el que se conoce al poeta antioqueño nacido en Santa Rosa de Osos y bautizado en Angostura con el nombre de Miguel Ángel Osorio Benítez. Maín Ximénez fue su primer seudónimo, lo alternó con su nombre propio y lo usó sólo por un par de años. Más que un seudónimo, Maín Ximénez fue “la figura protagónica de su obra poética, la que siempre estuvo en la mente del creador y en la que cifra todo su potencial escritural” (Zuluaga 48). Para una ampliación de la figura de Maín Ximénez ver “Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob”.

⁶ Poema que narra el viaje de Maín a la ciudad de la poesía llamada “Acuarimántima”. Además de poema, ciudad y viaje, “Acuarimántima” es la utopía del poeta en busca de un lugar en el que tenga cabida su condición de poeta y su proyecto poético.

Acuarimántima” (29), dice Barba Jacob casi como conjuro de la utopía y emplea sus prólogos para establecer semejanzas no sensoriales entre él y Maín Ximénez, entre la América Latina, la indígena y Acuarimántima, porque de fondo el proyecto poético de reivindicación de las libertades del artista, como lo va a expresar después en el prólogo a *Canciones y elegías*, no sólo es estético y ontológico, sino profundamente político⁷: “Necesidad de ser” (“Claves II” 373).

Y aunque el arte no transforma en sí mismo, como ya lo habían apuntado Adorno y Benjamin, Molano Vega nos recuerda en un breve e interesante estudio titulado “Replanteando el concepto de mimesis: La experiencia estética y sus potencialidades” que su “potencial de reflexión y crítica” tiende a liberar las instituciones sociales (7). De modo que es posible en términos de Barba Jacob pensar la unión de la América occidental y la autóctona por acción del amor en el territorio de “Acuarimántima” desde la libertad que le confiere el poder de la poesía en la que él cree fervientemente.

Arévalo Martínez incluye además otros dos prólogos en *Rosas negras*. “La divina tragedia. Fragmentos del prólogo de *La Diadema*, libro próximo a ser publicado” (34) es uno de ellos, que al igual que los demás no introduce específicamente a *Rosas negras*. Este breve prólogo de dos cuartillas empieza agradeciendo el estímulo de sus amigos para reunir su obra. Barba Jacob atiende a la preocupación que muchas veces manifestaron respecto a su existencia etérea: “que os dolías de que yo fuera escribiendo en el viento, sin unidad en mi vida y como bajo el influjo de una embriaguez diabólica: he aquí el libro que me representa, el fruto amargo de mi saber” (34). Con esas palabras expresa la necesidad de ver el libro en papel. *La Diadema* nunca se publicó y el prólogo es otra prueba de sus proyectos no concretados.

“Interpretaciones” es el tercer texto incluido por Arévalo Martínez en *Rosas negras*, título que tomó de las pistas que Barba Jacob iba dejando de su escurridiza empresa. El prólogo comienza citando el final del “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1907), donde Rubén

⁷ A la dimensión política de mimesis benjaminiana se refiere Abadi en “Mimesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois” cuando señala la ambigüedad entre la que se mueve el concepto: por un lado, es la “adaptación del hombre al ambiente” y la “asimilación de los poderes que lo rodean”, por el otro, “la capacidad cognitiva y rememorativa del hombre, y por tanto la fuente principal de la imaginación capaz de subvertir esos poderes”. De este modo Benjamin se mueve “entre la crítica a la Ilustración y la crítica fascista, entre la atracción por el comunismo y la crítica a las prácticas del partido” (43).

Darío (1867-1916) afirmó que si hay política en sus versos es porque en la vida hay política y la poesía es una manifestación de la vida misma: “mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter” (5). Esta postura política de Darío tan blanca y alada es contrastada por Barba Jacob en “Interpretaciones” para fijar su propia protesta: “La mía va en estas *Rosas negras*, que ofrendo al misterio doloroso de la vida” (36). Manifestarse en relación a la declaración de otros es una de las formas de hacer uso de la facultad mimética.

Barba Jacob imita en términos benjaminianos a Darío para posicionarse artística y políticamente desde su producción poética. Pero, ¿qué entendemos por imitación benjaminiana o cuál sería la diferencia sustancial con otra imitación? Aparentemente no hay nada particular en esa forma de describirse respecto a otro referente, la diferencia está en el enfoque del análisis que este trabajo de interpretación explora desde el concepto de la facultad mimética en el campo biográfico. Cuando Barba Jacob imita a Darío produce semejanzas no sensoriales entre él y Darío para tratar de entenderse y darse a entender como poeta. Incluso esas semejanzas son por contraste porque es bajo la diferencia que expresa esas redes en tensión entre él y Darío. Pasa igual con Barba Jacob y Maín Ximénez, con la América latina e indígena y Acuarimántima y con los prólogos y sus libros (o mejor sus proyecciones). Todas estas redes de semejanzas entran en tensión y complejizan la creación poética y las claves de su poética.

Rosas negras, el libro que está introduciendo Barba Jacob en el prólogo, está compuesto de rosas negras o poemas, como él mismo lo señala, en los que Maín Ximénez es “el personaje fundamental” de una “tragicomedia” “y los poemas que forman este libro son glosas o desarrollos líricos, en ocasiones, vagas paráfrasis –de ciertas escenas o pasajes de Maín” (36). Esta aclaración es esencial porque Barba Jacob distingue la voz de Maín, que tiene una finalidad muy concreta en su poesía, con sus “creaciones líricas”: “las que expresan mi propio grito sin ficción, sin anhelo de sufrir dolores extraños” (36). Y precisa para hacer más concreta la distinción y relación entre Maín Ximénez (figura protagónica de su poesía) y él (hombre de carne y hueso): “para que no se me atribuyan a mí todas las quejas de Maín Ximénez, personaje ilusorio en que hay algo de mí mismo” (36).

Rosas negras es un compendio de “pasajes” “oscuros” que sólo se aclararán “con la lectura del *Maín*”, sostiene Barba Jacob. Y anota en seguida para

confirmar la potencialidad de ese libro desconocido: “Desgraciadamente para mi nombre, la publicación de *Maín* no es posible todavía” (37). Barba Jacob proyecta un libro tras otro. “Interpretaciones” es el prólogo de *Rosas negras* que nunca publicó, donde citó otro libro que tampoco vio la luz, pero que mantuvo el ánimo vivo en sus amigos y lectores. Por la fuerte presencia de Maín Ximénez, la referencia al Palacio de la Nunciatura y los fenómenos espíritas,⁸ este prólogo puede ubicarse alrededor de 1920.

En ese contexto paranormal y de excesos, Barba Jacob dejó “abiertas las puertas del Misterio a Maín Ximénez”. “Así nacieron las *Rosas negras*” y “el yo, el odiado yo” (40) se filtra todo el tiempo en el libro, de modo que la tensión entre él y el personaje fundamental de su tragicomedia se dilata sin romperse. Estas indicaciones fueron leídas con atención por Arévalo Martínez; prueba de ello es el título del libro y su apertura con el poema “Acuarimántima”: uno de los “poemas diabólicos”, producto de esos fenómenos, reelaborado desde el recinto maligno donde pone a prueba sus proyecciones escriturales como poeta de la América hispana e indígena, a la que sueña unificar desde su poesía.

Se conservan, además, dos prólogos titulados “Claves”. Más que introducir la obra son una serie de pautas de interpretación para su obra poética en general, intencionalidad explícita desde el título. “Claves I” está fechado en Bogotá, diciembre de 1927, y publicado por Eduardo Santa (1927-2020) en la compilación del centenario del nacimiento de Barba Jacob titulada *Antorchas contra el viento* (1983). El prólogo fue encontrado en los papeles originales que dejó en Colombia cuando regresó por única vez en 1927, después de haberse ido en 1908. “Claves I” anuncia que el libro abrirá con “Acuarimántima” y ubica el poema en un lugar destacado de su producción.

⁸ El Palacio de la Nunciatura es el nombre que Barba Jacob le dio al departamento que ocupó de julio a septiembre de 1920 en la Ciudad de México, famoso por las tertulias nocturnas donde se registraron los supuestos “fenómenos espíritas”, que Barba Jacob publicó a modo de crónicas en *El Demócrata*. Los sucesos paranormales fueron explicados años después por los mismos participantes de las sesiones libertinas, que confirmaron que el exceso de licor y marihuana dieron rienda suelta a la imaginación de Barba Jacob. El caricaturista y diplomático salvadoreño Antonio Salazar, conocido como Toño Salazar (1897-1986), y el escritor guatemalteco nacionalizado mexicano Arqueles Vela (1899-1977), confirman los detalles de las libertinas sesiones en las que participaron y *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927) es una novela de Arévalo Martínez que recrea estos sucesos.

⁹ Eduardo Santa aclara en *Antorchas contra el viento* (1983) que “Claves I” apareció entre “los papeles originales de Barba. Que conserva el compilador de esta obra” (369).

Los prólogos se convierten en directrices para futuras publicaciones. “Acuarimántima” es citado recurrentemente como resultado de un largo proceso de escritura, que es posible rastrear con relativa precisión. Su escritura se ubica en 1908, como lo recuerda Barba Jacob, aunque se publicó por primera vez en 1909 bajo el título “Tragedias en la obscuridad” en la *Revista Contemporánea*, que él fundó bajo el seudónimo de Ricardo Arenales en Monterrey en enero del mismo año; y aunque Barba Jacob mencionó que fue reelaborado en 1922, antes de su expulsión de México, realmente la segunda versión es de 1920, de los tiempos del Palacio de la Nunciatura. Pero los ajustes al poema continúan y la correspondencia de Barba Jacob es una evidencia de ese proceso.

La posición del poema en el volumen y los datos de escritura, publicación y posibles versiones son relevantes, no sólo porque “Acuarimántima” abre el prólogo y es del único poema del que brinda datos adicionales, sino porque “Claves I” manifiesta que los otros poemas están ubicados en orden cronológico con el objetivo de que el lector pueda apreciar su proceso de escritura desde sus inicios. Por esta razón incluye “algunos versos –pocos, en verdad–” (368), según el mismo Barba Jacob aclaró, de los cuales no está satisfecho. “Acuarimántima” está por fuera de la línea temporal porque su escritura no obedece a un periodo específico, sino a un proceso de tres décadas; además es la pieza dramática fundamental de su obra, que logra afinar por acción de la facultad mimética mediante la creación de un lugar inexistente.

La idea de que sus poemas no estaban acabados y seguían en un proceso de construcción, que ni las publicaciones aliviaban, es una constante. Una carta, a modo de prólogo, que abre el manuscrito a máquina titulado *Guirnaldas en la noche*¹⁰ (1936), es la mejor evidencia del enfrentamiento que el poeta tuvo con las versiones de sus poemas. La carta está dirigida al entonces gobernador interino de Veracruz Ignacio Herrera Tejeda (1883-1968), a quien entregó el libro como agradecimiento por la ayuda económica que Barba Jacob le solicitó para viajar de Jalapa a la Ciudad de México y atender su estado de salud.

La carta es una petición desesperada y el manuscrito el ofrecimiento del pago. “Es probable que, al morir yo, adquieran un valor que ahora no

¹⁰ El manuscrito se conserva en la Capilla Alfonsina, biblioteca universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

tienen”, le dice Barba Jacob después de describirle el material que le envía: “Le mando un haz de versos míos, viejos y nuevos, fragmentarios algunos de ellos; otros poemas se me quedaron a mediohacer, algunos apenas bosquejados: Ud. sabe que yo produzco lentamente. Del libro, apenas tenía estudios, proyectos y páginas sueltas; todo sin cohesión, sin unidad” (1). Para la fecha Barba Jacob ya tenía publicados tres libros, pero continuaba con la narrativa de que sus poemas seguían en construcción, caracterizándolos dentro de un campo semántico de bosquejos, fragmentos, mediohechos y sueltos, que expresan la necesidad de concretar el mencionado volumen de obras selectas.

Al final de la carta, Barba Jacob le recomienda al gobernador comprar el “incomparable” libro *La lucha contra el demonio*, del “maravilloso” Stefan Zweig, indicando que el segundo personaje del libro es casi su retrato (2). Heinrich Von Kleist es la persona en la que Barba Jacob se ve, seguramente por la similitud del escritor sin fortuna que no vio el éxito en vida; además, ambos estaban imbuidos en ese aire demoníaco que los arrastró a lo elemental empujándolos a los excesos hasta la anulación de sí mismos. Barba Jacob hace uso de la facultad mimética para retratarse a través de la descripción que Zweig hace de Kleist, porque verse a través de otro es una forma de proyectarse y entenderse en el mundo.

Kleist se suicidó mientras Barba Jacob murió el 14 de enero de 1942 en un cuarto de pensión de la Ciudad de México en la pobreza absoluta, mendigando ayuda y sin dejar de pensar en sus poemas. La insistencia en ajustar las versiones es delirante y la correspondencia de los últimos meses de vida con su amigo Juan Bautista Jaramillo Meza es un claro ejemplo de ese proceso. Jaramillo Meza publicó en Manizales *La canción de la vida profunda y otros poemas* (1937) sin la autorización ni la supervisión de Barba Jacob. El libro le disgustó al poeta y terminó en un alejamiento que rompió Barba Jacob el 23 de septiembre de 1940 solicitando a López de Meza ayuda económica, además de contarle que en México querían publicar una edición completa de su “producción lírica en su forma definitiva”. Sin embargo, es repetitivo en señalar que su estado de salud le impide dedicarse a tal propósito y reconoce en “Tristeza del camino” y “Campaña florida” sus “dos primeros poemas, tan incorrectos pero tan hondamente saturados de belleza de la más alta calidad” (*Cartas* 212).

El recuerdo de estos primeros trabajos está conectado a un doble anhelo: por un lado, ajustar su producción poética desde sus inicios y, por el otro, “volver a Antioquia” (212) para documentar sus memorias de la infancia, que empezó a escribir al final de sus días bajo el título *Niñez*. Volver al pasado a través de la escritura autobiográfica es una manera de actualizar el presente y de generar nuevas semejanzas. Varios testimonios confirman la existencia de “unos pliegos largos de hojas rayadas amarillas” (Vallejo 266) de paradero desconocido, incluso haber escuchado apartes del manuscrito.¹¹ Este texto autobiográfico perdido es un claro testimonio de la necesidad de Barba Jacob de entenderse en el mundo a través de la indagación en unos orígenes que determinaron la existencia errante que produjo a “Acuarimántima”. En este orden de ideas sus poemas selectos o, mejor, el ajuste minucioso de sus versiones, eran la ofrenda de su humanidad desdibujada a la posteridad; *Niñez*, la búsqueda del origen del que brotó Maín Ximénez.

Aunque en la carta citada Barba Jacob sólo se refiere a la publicación para reconocer el “bellísimo artículo” que lo encabeza, la respuesta de Jaramillo Meza del 30 de octubre de 1940 empieza explicando que él no tuvo responsabilidad en esa edición y se disculpa como director de la Imprenta Departamental, porque fue obligado desde la gobernación a publicarlo. Además, señaló a Luis Gómez Mejía como único responsable, quien propuso el volumen basado en versiones de los poemas encontrados en revistas y periódicos. La amistad se fortalece de nuevo y el 23 de junio de 1941 Barba Jacob le expresó su cercanía a la muerte y la necesidad de fijar las versiones de sus poemas: “me he dado a la tarea de pulir mis canciones”. “Ya no cultivo mis vicios, pero pulo mi obra. Quiero dejarla definitiva, ya que es todo lo que dejo, pues me marchó como nací” (*Cartas* 223).

Barba Jacob hace listas de “supresiones definitivas”, “variaciones de títulos”, “reformas” y “correcciones”. En esta última incluye a “Acuarimántima”, entre otros poemas, indicando que ha hecho cambios substanciales y que por tal razón envía copia completa y definitiva (225). A pesar de su delicado

¹¹ Vallejo documenta que Barba Jacob “le leyó algunas páginas” del manuscrito a Manuel Gutiérrez Balcázar, “devoto visitante suyo en los hotelitos de paso de sus últimos años”. Gutiérrez Balcázar recuerda la imagen del padre-abuelo del poeta escondiendo una olla de monedas de oro dentro de un muro durante la Guerra de los Mil Días (*El mensajero* 266). Según las fuentes de Vallejo el manuscrito constaba de cincuenta a cien pliegos (268).

estado de salud las intervenciones continúan en las cartas del 30 de junio, 7 de julio y 13 de julio, a su vez que manifiesta su deseo de que sus versiones sean ajustadas en correspondencia con su “amor a la poesía”. Aunque la mayoría de las correcciones obedecen a las versiones de *Canciones y elegías*, que es el único libro en el que participó el poeta directamente.

Esta constante intervención de sus poemas fue ampliamente conocida en su círculo intelectual, a tal punto que la referencia de José Lezama Lima (1910-1976) en *Paradiso* (1966) sobre la presencia de Barba Jacob en Cuba registra esa particularidad. Además de avivar la idea de poeta demoníaco, muy a tono con el retrato antes citado de Sweig. El prudente e inteligente Ricardo Fronesis,¹² prototipo del intelectual que se conduce con perfección, así lo describe:

Recuerda usted aquel poeta Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace pocos meses, debe haber tomado su nombre de aquel heresiarca demoníaco del XVI, pues no sólo tenía semejanza en el patronímico sino que era un homosexual propagandista de su odio a la mujer. Tiene un soneto, que es su *ars poetica*, en el que termina consignando su ideal de vida artística, “pulir mi obra y cultivar mis vicios”. Su demonismo siempre me ha parecido anacrónico, creí en el vicio y en las obras pulidas, dos tonterías que sólo existen para los posesos frígidos. (269)

Aunque Fronesis apunta específicamente a los últimos versos del soneto “Sapiencia”: “bruñir mi obra y cultivar mis vicios” (*Poesía* 132), su apreciación está en correspondencia con la carta antes citada de López de Meza, donde Barba Jacob confirma que ya no cultiva sus vicios, pero sigue puliendo sus canciones. El verbo “pulir” empleado por Fronesis puede obedecer a ese proceso de ajustes¹³ en el que “bruñir” es un ejercicio más fino y luminoso de brillar. Dos constantes en la vida del poeta: obsesión delirante por perfeccionar sus poemas y dedicación a sus vicios, a los que consideró un motor de sus versos.

El prólogo “Claves I” es un claro ejemplo de ese proceso de depuración: hay trabajos excluidos por su “conciencia de artista” y los condena al “perpetuo olvido”. Además, señala poemas fundamentales que no estarán en el volumen, porque el lector no está frente a su “obra definitiva”. Cuando

¹² Uno de los cuatro protagonistas de *Paradiso*.

¹³ Según Vallejo el soneto se compuso en La Habana en 1915 con el título “Sapiencia”. Después lo publica con el nombre de “Sabiduría” firmado por Porfirio Barba Jacob en 1922. En 1928 lo titula de nuevo “Sapiencia” (“Notas” 338).

Barba Jacob habla de “los varios libros que forman este volumen provisorio” refiere a una correspondencia con las etapas de su vida que explicita en estos términos: “primero, balbuceo e incertidumbre; luego, desesperación, vicio, locura, nihilismo, intento de asumir torturas ajenas para el logro de nuevas modalidades del dolor humano; pero, sobre todo, conciencia obsesionante del giro fugaz de los días; y, por último, melancolía y algo como el alba de la serenidad” (368). Hay un constante ejercicio reflexivo de su creación, Barba Jacob se enfrenta a su obra mediante la facultad mimética, se ve desde su obra y la lee a partir de su vida.

Barba Jacob toma distancia de su producción y brinda al lector claves de interpretación por medio de un recorrido que experimenta como creador. Inicia con la ingenuidad del joven pueblerino que apenas vislumbra el camino, pasa por el aprendizaje del dolor y llega a un grado de conciencia que ubica en la insatisfacción serena de su producción. El poeta teoriza sobre los fundamentos de la tensión entre su vida y obra poética con la publicación de los volúmenes proyectados.

“Claves II” es otro prólogo que comparte título con el anterior, fechado el 1 de febrero de 1931. Introduce *Canciones y elegías* (1932), su primer libro de poemas publicado, y único prólogo que se concretó tal y como se pensó gracias al esfuerzo de sus amigos mexicanos que editaron el libro a modo de homenaje, también motivados por la salud del poeta. La cercanía de las fechas del prólogo y la publicación es un indicativo de que fue diseñado para introducir el volumen, lo que no ocurrió con los textos de *Rosas negras*. Tal vez, por esa razón, es el que mejor expresa esa tensión entre el poeta y su obra publicada. Precisamente “Claves II” empieza con ese asunto: “Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Silvio Villegas, José Santos Chocano, entre otros –me han instado con afectuosa solicitud, en el curso de luengos años, a reunir mi obra lírica, que anda dispersa en revistas y periódicos, y a publicarla en una de esas colecciones ‘que siquiera se dejen leer’”.

Barba Jacob responde “al honroso estímulo” de sus amigos y a sus “propias urgencias” entregando algunos “poemas escritos entre 1908 y 1929” (371), pertenecientes a *Antorchas contra el viento*, otro libro aún sin publicar. Según él mismo aclara, el volumen tendrá un prólogo explicando las circunstancias del nacimiento de “Acuarimántima” en unos capítulos autobiográficos. La reflexión sobre los libros y prólogos es un ejercicio

recurrente en Barba Jacob, que cercano a los cincuenta años y sin ningún volumen de poemas publicado expresa todo el potencial de su facultad mimética a través del reconocimiento y distinción de un yo presente, pasado y futuro desde los que le habla a “los lectores de la América tropical –mi América–, tan sutiles en el ejercicio de asociar y disociar ideas, es la malicia necesaria para comprender esta insinuación en todo su alcance” (371).

Barba Jacob propone, desde una red de semejanzas no sensoriales, las claves del hombre futuro capaz de potenciar su malicia americana, que da sentido a su poesía como un todo. La invitación al ejercicio de las ideas diversas es una provocación a la lectura crítica desde la potencialidad y particularidad de la América tropical. “Acuarimántima” es la pieza fundamental de ese proyecto desde el que se posiciona lejos de su estigma de desorbitado, desordenado, degradado, propio de una “existencia” sin “objeto ni plan” “y que ni siquiera publicaba libros” (372), según él mismo se describe desde la percepción de los otros. Barba Jacob ofrece al lector un retrato de algunas circunstancias de su vida que lo han determinado como un “hombre metafísico” que, a pesar de las lecturas, en su mayoría europeas, lo mantienen en conflicto: “y yo soy modelación del barro de América, quizás ese barro en su prístina tosquedad” (“Claves II” 373).

El “mito de Maín” es la clave o fundamento de su poética. La angustia y el dolor de ser determinaron su existencia nihilista que modeló “en raptos líricos apasionados, de insólita sinceridad”. En los primeros versos de “Acuarimántima” Maín, “el héroe del poema”, exclama como indicación de la búsqueda: “¡Armonía! ¡Oh profunda, oh abscóndita Armonía!” (*Poesía* 251). Al final del poema la palabra aparece con mucha frecuencia para enfocar la puerta del misterio abierta a Maín: “¡Armonía! ¡Armonía!” (269). Ahí el “sentido de la Armonía” que reconcilia la creación “con los humildes valores primarios” (375), la evidencia de la facultad mimética que produce semejanzas y potencia la creación.

Los procesos miméticos o de imitación son el origen de la escritura, fundada en la tensión entre la palabra hablada y la palabra escrita. Esta tensa relación, que armoniza e integra la semejanza no sensorial, se ve con claridad en la poesía y el canto; una cosa es la puesta oral del texto (desde la lectura hasta el performance) y otra, muy diferente, el texto escrito. Dos formas de presentar un producto artístico cuya unidad es posible, según este planteamiento, por la semejanza no sensorial que nos propone Benjamin.

En toda escritura hay un proceso mimético implícito activado automáticamente. No pensamos en la facultad mimética mientras escribimos, pero en el caso de la escritura autobiográfica se experimenta de manera más intensa, consciente y diversa. No sólo porque la escritura en sí misma es producto de la facultad mimética sino porque la autobiografía produce semejanzas no sensibles, de correspondencias no sensoriales entre el sujeto de la escritura, la creación del yo en el texto, la obra y las relaciones con el mundo.

En función de los prólogos de Barba Jacob, esta perspectiva desde Benjamin aporta al análisis porque nos permite considerar estos textos como generadores de una red de semejanzas no sensoriales entre Barba Jacob y su obra poética. En este sentido los prólogos aquí abordados son un intento por develar esa semejanza no sensorial entre el poeta y la publicación de una obra que aún no concreta como producto de difusión de sus ideas. Los prólogos están entre la lúdica de la reproducción, el proceso de conocimiento de sí mismo y la necesidad de ver su obra visualizada en un volumen y no perdido en las hojas de revistas y periódicos. Los prólogos dan cuenta de la magnitud y de sus poemas y dan las claves de interpretación de su obra, pero, y especialmente, de la manera como se ubica en las letras hispanoamericanas.

Ahora bien, en términos más amplios, y pensando en el campo biográfico donde se mueve esta indagación, se podría pensar que, si la facultad mimética está inscrita en el mismo proceso de escritura en tanto que utiliza las palabras para crear y configurar el universo escritural –que por supuesto está también por fuera de la escritura–, puede emplearse como herramienta del biógrafo para acercarse más finamente al objeto de estudio, que no sólo es la persona sino su obra y el mundo y todas sus posibles relaciones. Su tarea consistiría en indagar en esas redes en tensión, utilizando la intuición –o malicia, para ponerlo en términos de Barba Jacob– para leer esas semejanzas no sensibles que permiten la cohesión de todos los frentes. Lo hace Barba Jacob mediante la escritura de sus prólogos en relación con su producción poética y es lo que pretendo ubicando los prólogos en el centro de la discusión. Desde la facultad mimética de Benjamin pongo en evidencia la tensión del poeta, el poema y la publicación, que no resuelve la publicación del volumen proyectado sino la búsqueda del poema perfecto, metáfora del artista que pretende ser la expresión de la “América Una”, donde hay lugar para todos, esa en la que es posible la utopía de “Acuarimántima”.

Obras citadas

- Abadi, Florencia. “Mímesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois”. *Cuadernos de filosofía*, 2015, pp. 33-45. <https://doi.org/10.34096/cf.n65.3632>
- Adorno, Theodor W. “Epílogo a *Infancia en Berlín hacia 1900*”. *Miscelánea I. Obra completa*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Akal, 2010, pp. 162-164.
- Barba Jacob, Porfirio. *Poesía completa*. Editado por Fernando Vallejo. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Cartas de Barba Jacob*. Editado por Fernando Vallejo. *Revista Literaria Gradiva*, 1992.
- . “Claves I”. *Antorchas contra el viento*. Editado por Eduardo Santa. Imprenta en los talleres gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquia, 1983, pp. 368-369.
- . “Claves II”. *Antorchas contra el viento*. Editado por Eduardo Santa. Imprenta en los talleres gráficos de la Imprenta Departamental de Antioquia, 1983, pp. 371-377.
- . *Guirnaldas de la noche*, 1936.
- . “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”. *Rosas negras*. Editado por Rafael Arévalo Martínez. Imprenta Electra G. M. Staebler, 1933, pp. 1-33.
- . “La divina tragedia. Fragmentos del prólogo de ‘La Diadema’”. *Rosas negras*. Editado por Rafael Arévalo Martínez. Imprenta Electra G. M. Staebler, 1933, pp. 34-35.
- . “Interpretaciones”. *Rosas negras*. Editado por Rafael Arévalo Martínez. Imprenta Electra G. M. Staebler, 1933, pp. 36-41.
- Benjamin, Walter. “La doctrina de lo semejante”. *Obras*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Libro II. Vol.1. Abada, 2007, pp. 208-213.
- . “Sobre la facultad mimética”. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Libro II. Vol. 1. Abada, 2007, pp. 213-216.
- . *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. Ítaca, 2003.
- . *Infancia en Berlín hacia 1900*. Traducido por Klaus Wagner. Alfaguara, 1982.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. F. Granada y C. Editores, 1907.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Biblioteca Era, 1966.
- Molano Vega, Mario Alejandro. “Replanteando el concepto de mimesis: La experiencia estética y sus potencialidades”. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3574/ev.3574.pdf
- Vallejo, Fernando. *Barba Jacob el mensajero*. Alfaguara, 2012.

- . “Notas a los poemas”. *Poesía completa*. Porfirio Barba Jacob. Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 303-379.
- Zuluaga, Esnedy. “Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob”. *Estudios de Literatura Colombiana*, n. 50, pp. 37-54, 2022. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a02>