

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctorado en Literatura Hispanoamericana



La invención de sí mismo en el poema autorretrato en América Latina:  
del “yo triunfal” de Darío al “yo sombrío” de Barba Jacob (1904-1920)

TESIS para obtener el grado de doctora en literatura hispanoamericana

Presenta:  
Esnedy Aidé Zuluaga Hernández

Director:  
Dr. Francisco Ramírez Santacruz

Noviembre 2019



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA

HISPANOAMERICANA

La invención de sí mismo en el poema autorretrato en América  
Latina: del “yo triunfal” de Darío al “yo sombrío” de Barba  
Jacob (1904-1920)

Tesis para obtener el título de  
DOCTORA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Presenta:  
Esnedy Aidé Zuluaga Hernández

Director:  
Dr. Francisco Ramírez Santacruz



## Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Para una aproximación al concepto de poema autorretrato.....	18
1.1 La tradición mimética del poema autorretrato.....	21
1.2 De la imagen pictórica a la imagen verbal.....	36
1.3 Sobre la ficcionalidad en el poema autorretrato.....	48
Capítulo II: “Yo soy aquel...” o el modernismo en la tradición del poema autorretrato.....	64
2.1 La sinceridad como estrategia de diseño en el poema autorretrato.....	67
2.2 El reconocimiento del “yo” como “otro yo”.....	85
2.3 La construcción del artista en el poema autorretrato.....	100
Capítulo III: Barba Jacob o el desafío modernista.....	115
3.1 De la búsqueda inconforme de la perfección.....	118
3.2 Detrás de las máscaras de Miguel Ángel Osorio.....	135
3.3 Del triunfo del artista en Darío al último alarido de Barba Jacob.....	162
Conclusión.....	186
Bibliografía.....	193
Anexos.....	213

## Introducción

El poema ha sido por excelencia el lugar predilecto del “yo”. De todas las formas en las que el “yo” ha hecho presencia en el poema es la del autorretrato la expresión más íntima del diálogo del poeta consigo mismo. En la medida que el poeta se propone como el modelo de la composición evidencia su interés ontológico y cognoscitivo mediante una intensa reflexión que compendia en la forma de exponerse ante los otros en el texto y que excede el marco del narcisismo<sup>1</sup>. Con nuestro núcleo en el poema autorretrato entendemos ese “yo” como la instancia semántica o sujeto textual emparentado con el autor en términos de la creación literaria concretada en el texto, que cobra especial significación en el contexto del poema y su relación con el grueso de la obra del poeta.

Mediante el autorretrato el poeta modernista se pensó como artista desde la soledad de su ensimismamiento, pero a su vez se abrió al diálogo de su obra con el mundo. Si en el romanticismo la expresión del “yo sincero-sintiente”<sup>2</sup> llegó a ser

---

<sup>1</sup> Narcisismo entendido desde el “Libro tercero” de la *Metamorfosis* (8 d.C) de Ovidio (43 a.C -17 d.C) como un enamoramiento desmedido de sí mismo que no da lugar a la reflexión. Este estado de deslumbramiento en el que entra Narciso al verse en la superficie del agua es tan fuerte que según Ovidio después de su muerte continuó fascinado mirándose en las aguas del río Estigia rumbo al mundo infernal.

<sup>2</sup> Empleamos el “yo” (entre comillas) para hacer estricta referencia a la creación del sujeto o instancia textual por acción del poeta en el texto: el “yo del poema”. Hacemos la claridad por la indistinción natural que incluso hoy en pleno siglo XXI puede generar este tipo específico de poemas a pesar de las consideraciones teóricas que tratamos en el primer capítulo, dando cuenta de su diferencia y relación. Es común que adjetivamos ese “yo” con un calificativo determinante en la composición: “yo triunfal”, “yo poeta”, “yo artificioso”, “yo móvil”, “yo demoniaco”, entre otros definibles en el contexto específico de su utilización y que refieren a la caracterización de ese “yo” desde el mismo poema, además si el caso lo amerita hacemos claridad la primera vez que citamos el concepto. Por ejemplo, el “yo sincero-sintiente” tiene en el romanticismo la máxima expresión y puede entenderse en el modernismo como una categoría estética extremadamente útil en el estudio del poema autorretrato (tema de la primera parte del segundo capítulo). De esta forma nuestro acercamiento al poema es en primera instancia de tipo semántico, del orden de la significación, del sentido, nos interesa especialmente la relación del poeta con

hostigante, el modernismo hizo uso de esa individualidad desbordada y de la construcción de una subjetividad delirante para potenciar la figura del artista, que configuró el poema autorretrato como escenario dominado por el perfil de un “yo creador”.

A mediados del siglo XIX aparecieron en Europa diferentes tendencias literarias que se opusieron a los excesos del romanticismo. En este ambiente de renovación, bajo la influencia de las escuelas francesas y el alejamiento de las fuentes literarias españolas<sup>3</sup>, aparece el modernismo. El parnasianismo y su culto a la forma, el simbolismo y la renovación del verso y el romanticismo, con la expresión individual de un “yo sintiente”, lo determinaron. Y tal como lo dijo Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el realismo, el naturalismo y el impresionismo también tuvieron cabida (12); esto puede rastrearse en la preocupación por la vida cotidiana, la intención de reproducir objetivamente la realidad, el regreso a una naturaleza interiorizada, refinada y mística, además en el hecho de que en muchas ocasiones antes que hablar de las cosas el modernista recurrió a sus múltiples impresiones.

Para el caso que nos ocupa, el poema autorretrato, la influencia, pero a su vez la distancia del modernismo con respecto al romanticismo, son de especial interés. Es importante subrayar que el modernismo no reaccionó contra el romanticismo en sí mismo sino “contra sus excesos”, “contra la vulgaridad de la forma y la repetición de

---

el texto y su obra, con el fin de dar cuenta de una interpretación más allá de lo textual por la constante relación que hacemos con el contexto. Lo pragmático queda en un segundo plano, en el sentido de que nuestro interés no son los actos de habla ni todo lo que deriva de la enunciación poética pero sí el lugar desde donde se enuncia el poema como discurso que comunica, y los aportes decisivos de la enunciación al estudio de la ficción en la poesía tal como se desarrolla en la tercera parte del primer capítulo.

<sup>3</sup> Las fuentes españolas influenciaron principalmente la literatura latinoamericana hasta el modernismo; la lengua fue la principal razón de este intercambio literario. Y aunque el modernismo bebió en esencia de Francia, como lo mencionó Henríquez Ureña, algunos “dejos ocasionales de gongorismo” y la tradición del romanticismo que estuvo tan arraigada en España tuvieron su presencia dispersa (12-13).

lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés” (Henríquez 13). Si bien el modernismo nace en el seno de la oposición al romanticismo y bajo las fuertes influencias francesas, es en él o en su “contra” donde se funda la discusión moderna del “yo” que nos permite hablar del marco particular que el autorretrato adquiere en el modernismo como apertura al “yo moderno”<sup>4</sup> tan propio de las vanguardias.

Así es como otro modo del “yo” tuvo lugar en la poesía desde las últimas décadas del siglo XIX. El poema se entendió bajo un proceso gradual de alejamiento de la expresión sentimental que asumió la equivalencia entre la voz del texto y voz del poeta. El nuevo “yo” se apropió de esa individualidad creadora capaz de reflexionar sobre sus posibilidades, dada por la versatilidad de identidades a las que se abrió indefinidamente hasta nuestra época y que tiene en el poema autorretrato un momento decisivo. La faceta de artista se convirtió en la primera exploración de esa gama de posibilidades de ser “otro” en el poema. En esa medida el “yo” expresó otras relaciones del poeta con el mundo, del poeta con el “yo” y del poema autorretrato con el conjunto

---

<sup>4</sup> El “yo moderno” lo empleamos a lo largo de este trabajo desde dos frentes. Uno referido estrictamente al “yo” del poema en el que hay plena conciencia conceptual (tanto desde la creación del poema como de la aproximación crítica) de la diferencia del poeta (de carne y hueso) y la instancia o sujeto textual. En estos términos el “yo moderno” se opone al “yo romántico” por lo antes descrito y en ese esquema el “yo modernista” es un “yo” de transición entre estas dos concepciones del “yo”, en un nivel propiamente de la significación pues ambos están instaurados en la modernidad. Dicha precisión es importante porque por el otro frente ese “yo moderno” está en concordancia con lo expuesto por Gottfried Benn (1886-1956) en *El yo moderno y otros ensayos* (1999), donde señaló esa nueva posibilidad del poema de convertirse en un espacio reflexivo en el que se crea una relación nueva del mundo y el “yo” dado por el individualismo nihilista: la poesía (y en general arte moderno) capaz de dar sentido a la existencia reemplazó a la religión y a sus dioses. Y esa conciencia es precisamente la que conecta ambos frentes. Benn señaló, en este contexto del “yo moderno” que al “componer versos, el poeta no contempla sólo el poema, sino que también se observa a sí mismo”. (178). Estamos ante el “yo” del poema moderno, “un yo perforado, un yo-rejilla, avezado a las fugas, consagrado al duelo” (191); que responde a la perfección con la poética de Barba Jacob.

de la obra. Finalmente este tipo de composiciones nos aproxima al entendimiento de la propuesta literaria de los escritores y a las claves de su poética.

Esta concepción (gradual) del “yo” propició una nueva dinámica cultural que tuvo especial cabida en el modernismo. El escritor se fue haciendo profesional de la palabra, merecedor de un lugar en la sociedad en tanto artífice de una obra dada por el trabajo y la dedicación de su talento. De tal forma que el camino de producción artística hacia la profesionalización del escritor distó del rapto inspirador de las musas que profesó el romanticismo. “Se trataba de la restauración de la conciencia como campo de producción de la obra de arte, verdadero taller donde se estudiaba y se componía” (Rama, “Prólogo” XI). Con Rubén Darío (1867-1916) “se instauran las reglas de la futura profesionalización del intelectual”, “perfecto exponente de esa reciente revaloración del trabajo intelectual” (Rama, “Prólogo” XI).

En la medida que el poeta empezó a tomar distancia del esquema romántico, en el que la expresión exacerbada del sentimiento era el centro de las intenciones del poema, se adentró en una reflexión atenta sobre el valor del proceso de creación artística y la necesidad de darse al mundo como creador comprometido con la calidad de su producción literaria. De ahí la insistencia del poeta modernista en el estricto cuidado de la forma. A su vez que empezó a actuar como profesional de la palabra reclamó un lugar en la sociedad y se sintió parte de ella. Una estrofa de “Yo soy aquel...”, de Darío, nos revela ese proceso de recogimiento en el que el poeta se encuentra en términos de la creación de su obra artística pero que a su vez expresa ese deseo y necesidad del encuentro con el mundo:

La torre de marfil tentó mi anhelo;  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo (“*Yo soy aquel que ayer más decía*” 505<sup>5</sup>).

En primer lugar el concepto de la torre de marfil remite al romanticismo<sup>6</sup>, símbolo del aislamiento voluntario del artista para dedicarse a su obra y al mismo tiempo da cuenta de su separación teórica con el mundo. De ahí que se entienda una actitud de espaldas a la sociedad en la que vive en tanto se regocija en su proyecto personal. Pero este alejamiento no es exclusivo del artista romántico, es una constante del proceso de creación, incluso en el modernismo es común el cuestionamiento de los poetas que viven de espaldas a la realidad. A Darío se le acusó en no pocas ocasiones por el esteticismo en el que estaba sumida su obra y su falta de compromiso con la sociedad. Y precisamente la estrofa en cuestión expone esa problemática adentro-afuera como un equilibrio dado por la distribución de los versos, los primeros referidos al orden de la interioridad del “yo” y los otros dos al mundo exterior.

Aunque es en el periodo romántico, nos recuerda Alberto Manguel (1948) en su libro *El viajero, la torre y la larva: El lector como metáfora* (2014), que Charles

---

<sup>5</sup> Ver Anexo 1.

<sup>6</sup> El clásico del romanticismo alemán *Las penas del joven Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nos remite a ese alejamiento voluntario del artista (pintor) de la ciudad al campo que termina encerrándose dentro de sí mismo por fuerzas internas que lo desbordan. Su furor sentimental sin límites lo convierten finalmente en su propia torre de marfil: “Creyéndose condenado a la inacción por tan consistentes contrariedades, todo lo veía cerrado a su paso y sentía incapacidad de soportar la vida. Así es que, encerrado para siempre en sí mismo, consagrado a la idea fija de una sola pasión, perdido en un laberinto sin salida por sus relaciones diarias con la mujer adorada cuyo descanso trastornaba, agotando inútilmente sus fuerzas y debilitándose sin esperanza, se iba acercando cada vez a su triste final” (115-116).



Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) popularizó el término en el campo literario<sup>7</sup> al comparar “la poesía abstracta de Alfred de Vigny con la lírica mucho más comprometida políticamente de Víctor Hugo, imaginando la torre de marfil como un santuario libresco, un lugar en que el intelectual podía trabajar en silencio y de manera efectiva” (70). Ese aislamiento “comenzó a utilizarse para representar su escondite y no su refugio, la celda en la que escapaban de las tareas del mundo. En la imaginación del público, la torre de marfil se convirtió en un refugio establecido en oposición a las calles (71).

En el poema de Darío la estructura de marfil, elevada y por encima de la realidad cotidiana y apartada de ella, lo determina como aristócrata de la poesía. A la torre tiene acceso el poeta en su estatus de creador. Este tópico, heredado del romanticismo, acompañó la imagen del poeta alejado de la cotidianidad y encerrado en un espacio refinado que le permitió consagrarse a la producción y contemplación de sus poemas. El poeta modernista retomó este “lugar estético” para acceder al afuera y completar su creación. El poema de Darío apenas lo expresó como deseo hay un “yo” que formula desde la torre esa necesidad.

El hecho de que intentaran mantener esta imagen viva a la vez que trataban de crearse una situación profesional dentro de la sociedad burguesa en que vivían nos indica hasta qué punto los modernistas fueron una generación de transición, una generación de ocaso que no encontraba un lugar adecuado para sus ideales dentro de una sociedad cambiante (Grünfeld 7).

---

<sup>7</sup> Para una ampliación del término ver capítulo 2: “El lector en la torre de marfil: la lectura como alineación del mundo” (57-92).

Ese doble “lugar estético” estuvo determinado, en buena parte, por la actividad periodística que ejerció el escritor modernista. Mihai Grünfeld (1949) sostiene que la poesía<sup>8</sup> recreó su encierro en la torre mientras el periodismo le permitió la participación directa y activa en la sociedad. Si los románticos vivieron el encierro y los modernistas “con un pie en la torre de marfil y con el otro en la calle”, los vanguardistas “descienden de la torre a la calle”, destruyendo por “completo la imagen del encerrado en la torre de marfil” “y se enfocan en la vida moderna, la vida diaria” (7-8). Ese encontrarse con el mundo exterior desde la interioridad del encierro se concreta en la dimensión del poeta-periodista en la que se encuentra la obra Barba Jacob.

Bajo esta doble concepción de encierro-afuera se entiende el autorretrato en el modernismo. Desde la torre de marfil como ejercicio de recogimiento, pero manteniendo el vínculo con el afuera a modo de entender el “yo” más allá del ensimismamiento. Es bastante común que los autorretratos modernistas describan el “yo” en un recorrido o viaje que involucra necesariamente exteriores o una secuencia de ellos. Estamos ante un “yo” consciente de su encierro y del mundo que lo determinan. De modo que el autorretrato experimenta en el modernismo una necesidad de verse y contemplarse en y desde el afuera. Los versos antes citados de Darío nos dan esa idea del artista en la torre contemplando el mundo desde arriba, deseoso de salir a su encuentro. Así es como el poema autorretrato logra armonizar ese doble

---

<sup>8</sup> Grünfeld en su breve trabajo titulado “La torre de marfil resquebrajada” comparó la poesía modernista de viaje y la prosa periodística de Darío y Casal. La primera “recrea la imagen del encerrado en la torre de marfil” (7) y la otra ostenta un conocimiento y participación en la sociedad del escritor modernista. Esta comparación atiende a dos “espacios estéticos” diferentes: uno del interior y otro del exterior, que Grünfeld ve como “situación ambigua y hasta cierto punto contradictoria” (7).

“lugar estético”: el encierro dentro de sí mismo y el deseo del mundo exterior. La concepción de la torre de marfil que expresa Darío es teorizada magistralmente por Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005):

La “torre de marfil” no fue para Darío un alejamiento del mundo y una fuga de la realidad, sino la sustitución de un “principio” o supuesto elemento constitutivo de las letras hispánicas, es decir, el “realismo”, por la libertad de la introspección, por el descubrimiento de la “interioridad” [...] Darío recuperó con su “torre de marfil” un proceso que se había iniciado ya con el romanticismo alemán, esto es la “interiorización” (*Pensamiento hispanoamericano* 105).

Y precisamente esa “interiorización” es fundamento del concepto de autorretrato que nos ocupa en función del proceso reflexivo que el poeta lleva a cabo en su afán de dar cuenta de sí mismo, de verse en el poema. En el marco del modernismo ubicamos a Darío con “Yo soy aquel...” en el centro de un sistema que orbita desde la periferia Porfirio Barba Jacob (1883-1942) con “El son del viento”, poemas que configuran el corpus primario de esta investigación en constante diálogo con el grueso de sus obras literarias. Ambos funcionan como dos pilares del autorretrato modernista en el que se vislumbra la popularización de la versatilidad del “yo” en el texto. Barba Jacob, bajo una órbita sombría y demoniaca, está muy lejos del brillo del núcleo modernista, ligado a esa misma estética pero de cara a las vanguardias. Nos detenemos, pues, en el binomio Darío-Barba Jacob, en cómo la producción de un poeta periférico, que estuvo a la sombra de la figura solar del modernismo, se reconoció en el marco de la misma estética y logró legitimarse como la contracara modernista logrando trascender ese lugar de remedo anacrónico de Darío.

La lista de autorretratos modernistas es extensa, y aunque algunos de los más significativos para nuestros fines se referencian a lo largo de esta investigación es

especialmente importante mencionar la serie publicada en el periódico madrileño *El Liberal*, bajo el título “Poetas del día. Autosemblanzas y retratos”<sup>9</sup>. La serie pretende evidenciar la vitalidad de la poesía española y la existencia de lectores de poesía en España, como se explicita en la presentación de la primera entrega: “hay una generación brillante de poetas nuevos” y el periódico “comienza desde hoy la publicación del retrato y de una poesía íntima, nota personal de cada uno de los poetas jóvenes más sobresalientes” (Phillips 57).

El 30 de enero de 1908 esta breve nota inaugura la serie en la que participaron escritores en su mayoría españoles, aunque la colección la abre el mexicano Amado Nervo (1870-1919) y la cierra el 22 de enero de 1909 Francisco Cubells y Florentí (1881-1958). Entre los 36 escritores, que publican su semblanza acompañada de su fotografía, tres son de nacionalidades diferentes además de Nervo: el mexicano Ángel Zárraga y Argüelles (1886-1946), el colombiano Alfredo Gómez Jaime (1878-1946) y el peruano José Santos Chocano (1875-1934). De los españoles cabe destacar los trabajos de Manuel Machado (1874-1947), Antonio Machado (1875-1939), Francisco Villaespesa (1877-1936), Ramón Valle-Inclán (1866-1936) y Emilio Carrere (1881-1947). Los trabajos ostentan una marcada intención autorreferencial como lo pretende

---

<sup>9</sup> Tres referencias son imprescindibles para dimensionar las implicaciones históricas en la conceptualización del poema autorretrato en el modernismo a la luz de esta serie. La primera es un breve artículo de Salgado titulado “En torno a los modernistas y las autosemblanzas de *El Liberal*” (1986) en el que busca “entender la génesis del género” para “responder a la pregunta ¿qué es un autorretrato verbal?” (390). El segundo es el libro *“Poetas del día”: “El liberal” (1908-1909)* (1989) de Allen W. Phillips, que recoge los poemas publicados acompañándolos de un estudio que da cuenta de la poesía española de la época a través de estas autosemblanzas. Y, por último, un artículo reciente de María Jesús Fraga: “Espacio de reflejos. Las autosemblanzas de *El Liberal*, 1908-1909”, en el que se explora la forma como estos escritores se aproximan al “yo”, dando respuesta a un “rasgo del autorretrato literario” que “ya se observa en la mayoría de autorretratos burlescos del Siglo de Oro”. “La mayoría de los poetas manifiestan de modo explícito su manera de concebir la poesía” (580).

la serie, aunque no todos logran concretarse en verdaderos autorretratos. Con el primer poema Nervo da cuenta de la intención explícita de los editores de la publicación:

¿Versos autobiográficos? Allí están mis canciones  
allí están mis poemas [...]  
[...]  
¿Que quién soy? Un lobezno de la nodriza bruta  
de los Dioscuros [...]  
[...]  
¿Que cómo soy? Mudable, fugaz<sup>10</sup> (59).

Esta serie de trabajos es apenas una muestra del interés generalizado del poeta modernista por retratarse, “la presencia del yo, parte esencial del culto a la personalidad del escritor finisecular” es precisamente lo que caracteriza al género y, además, como también lo precisa María A. Salgado, el autorretrato verbal, el hispanismo y el modernismo fueron los grandes temas o tópicos de esta publicación (“En torno a los modernistas...” 389). Por supuesto la lista de autorretratos continúa fuera de la serie con “Autorromance de Juanita Fernández” (1918) de Juana Iborbourou (1892-1979), “Blasón” de Chocano, “Prologo-Epílogo” y “Adelfos” de Manuel Machado. Esto por solo citar algunos de los trabajos entre “Yo soy aquel...” y “El son del viento” que proponemos como medulares del abundante número de autorretratos modernistas. Ambos poemas expresan visiones complementarias pero antagónicas del “yo poeta” como creador y dueño del universo textual creado en el poema. Nos interesa indagar

---

<sup>10</sup> La primera parte del poema inaugura el libro *Serenidad* (1914). Esta ubicación privilegiada además es preliminar a los grupos de poemas que exhibe Nervo con siete subtítulos (7). Es decir que “Autobiografía” precede a la obra (siendo a su vez parte de ella) a modo de presentación del autor. Su título sugiere el diseño de un autorretrato en el que Nervo se presenta a su público lector, como lo harán muchos en los poemas autorretrato bajo la tradición del poeta que el lector tiene en sus manos y reconociéndose explícitamente en sus versos como poeta: “Allá en mis años mozos, adiviné del Arte / la armonía y el ritmo, caros al Musageta, / ¡y, pudiendo ser rico, preferí ser poeta!” (11).

en estas composiciones que se ubican inicialmente en esa equivalencia del poeta y el “yo”, de fundamentos románticos en términos de la transparencia de las dos instancias, pero que terminan evidenciando el entendimiento moderno del “yo” en el texto.

Se ha dicho en múltiples ocasiones que el modernismo cuenta entre sus mayores exponentes a Darío y se ha considerado “Yo soy aquel...” uno de los más importantes autorretratos de este período. En esa línea proponemos “El son del viento” como el otro autorretrato que completa el sistema<sup>11</sup> en el que ambos trabajos se circundan desde su diferencia (centro radiante - periferia oscura) y relación (Barba Jacob orbitando a Darío pero tratando de escapar de su órbita a las vanguardias). Esa es precisamente la razón de la elección del poeta colombiano como el otro hemisferio. De este modo es posible pensar el poema autorretrato en el modernismo como sistema que tiene en el núcleo a Darío y en el extremo a Barba Jacob. Además que suscita grandes discusiones del “yo”, al ser una composición en la que se equiparan el poeta y la voz del poema.

Barba Jacob sin dejar de orbitar al gran astro modernista propone de un modo especular su revés, que encarnó ese desconcierto en el que quedaron los poetas después

---

<sup>11</sup> Salgado, una de las principales investigadoras del poema autorretrato, en un estudio titulado “El autorretrato modernista y la “literaturización” de la persona poética” (1989), sostiene que “Yo soy aquel...” de Darío y “El andaluz universal: Autorretrato (para uso de reptiles de varia categoría)” de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) son los dos autorretratos “paradigmáticos del género dentro de una estética modernista que subraya la equiparación vida-obra y el control del autor sobre su mundo poético” (964). Sin duda es posible establecer un diálogo de “Yo soy aquel...” con un buen número de autorretratos modernistas tal como lo propone Salgado, y más aún conocida la estrecha relación de ambos escritores y su afición por el retrato literario, que Darío concretó en *Los Raros* (1896) y Jiménez en *Españoles de tres mundos* (1942). (Ver “Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez. Retrato con el mar de fondo” (2016), de Alfonso García Morales, donde se reconstruye esa profunda admiración del discípulo por el maestro, materializada en el libro inacabado de Jiménez *Mi Rubén Darío* (1990), que conocemos gracias al trabajo de Antonio Sánchez Romeralo). Esta interacción personal e intelectual hace de sus obras un conjunto armonioso que dista del que proponemos entre Darío y Barba Jacob. Relación además señalada por Salgado principalmente en “Porfirio Barba Jacob en diálogo con Rubén Darío” (2012) y “Porfirio Barba Jacob: La poética demoniaca del “ruiseñor equivocado” (2012)”, dos trabajos medulares de esta investigación.

de Darío. El poeta colombiano se lo confesó a Alfonso Reyes (1889-1959) en una carta del 22 de abril de 1931:

Acaso lo único que recuerdo de algún merecimiento es haber conocido las restricciones de mi escasa capacidad. A veces pienso si seré vanidoso al creer que soy humilde. Y he llegado a sentir el desprecio de mí mismo en formas tan agudas, que he tenido miedo hasta de perder la razón. Ya no hago versos. En parte por lo que le venía diciendo, y en parte también porque me infunden un cansancio intolerable todas las formas de la expresión poética que me eran familiares. Creo que hay una generación en Hispanoamérica —la posteridad de Rubén Darío— poseída por el desconcierto (*Cartas* 147-148).

Y bajo ese deslumbramiento por Darío y las ínfulas de su irónica humildad Barba Jacob se propuso un proyecto literario original y potente escrito desde unas particularidades que determinaron su poesía: su condición de viajero incansable en constante búsqueda, su reconocida homosexualidad y en general su vida licenciosa muy cercana a las drogas, al alcohol y a los escándalos, que potenciaron ese creador irreverente que a nadie tenía que dar cuentas de su existencia desordenada, excepto a su insaciable deseo de verse y sentirse poeta. Aunque el esplendor de Darío nubló a Barba Jacob, el poeta colombiano estaba convencido del poder de su escritura visceral, como lo declaró con soberbia en uno de los versos que mejor lo describen: “fue sabio en sus abismos —y humilde, humilde, humilde—” (231). No fue suficiente que esa voz que pasa naturalmente de la primera a la tercera persona se declarara humilde en “Futuro”, sino que fue necesaria la repetición no solo para dotar de musicalidad el verso sino para dar forma a la ironía que detona el poema, la misma a la que remite en la carta a Reyes, porque la vanidad de Barba Jacob fue tan exquisita que expresó el convencimiento del poeta por sus versos al son del viento que lo dejarían sin aliento: “Era una llama al viento y el viento la apagó” (231).

Para ese fin proponemos tres capítulos que den cuenta de la construcción de ese sistema que preside Darío y circunda Barba Jacob. En el primer capítulo nos aproximamos a la comprensión teórica del poema autorretrato mediante la tradición mimética en la que se inscribe y su estrecha relación con la pintura, lo que nos permite hablar de la relación de la imagen pictórica y la imagen verbal. Finalmente discutimos acerca del carácter ficcional del poema autorretrato en particular y en términos generales de la poesía como género literario. Este capítulo no solo nos brinda algunos de los elementos teóricos que emplearemos en el segundo y tercer capítulo, sino que a la luz de autorretratos, de diferentes momentos históricos, pretendemos hablar de unas generalidades que nos permiten catalogar un poema como autorretrato y el propósito de esa etiqueta en el entendimiento y la comprensión del texto literario.

En el segundo capítulo discutimos la tradición del poema autorretrato en el modernismo con “Yo soy aquel...” de Darío como referente principal. Inicialmente indagamos en la sinceridad como estrategia de diseño y contrastamos la sinceridad romántica con el “yo artificioso” del modernismo. En una segunda parte planteamos ese reconocimiento del “yo” como “otro yo” en el poema, que tiene su origen moderno en las famosas cartas de Arthur Rimbaud (1854-1891) que para la lectura que proponemos tienen un interés especial en el modernismo por oposición al romanticismo. Para concluir nos centramos en “Yo soy aquel...” y la construcción del artista en el poema autorretrato en general, faceta del poeta que determina la creación de un poema autoral que tiene en el autorretrato el gran referente.

El último capítulo lo dedicamos a Barba Jacob, artífice del desafío modernista que parte de su peculiar y extravagante presencia para consolidar una propuesta



pensada desde una órbita lejana que no se desprende del modernismo, pero que da cuenta de una poética autónoma y original. En la primera parte estudiamos la perfección en el poema que persiguió decididamente durante toda su vida y que convirtió en la máxima de su búsqueda poética. La intervención y mejoramiento constantes de sus poemas fue su directriz. La segunda está dedicada a los seudónimos empleados por el poeta en diálogo con su obra. En este sentido establecemos la relación entre Miguel Ángel Osorio, Maín Ximénez, Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob con el propósito de indagar en la importancia de estas transiciones en función del diseño de sus poemas y su proyecto en general. Y finalmente le dedicamos el último apartado al “Son del viento” y la construcción del héroe demoniaco de Barba Jacob por oposición a la figura triunfal que finalmente calculó Darío con “Yo soy aquel...”.

## Capítulo I: Para una aproximación al concepto de poema autorretrato

El estudio del poema autorretrato demanda un concepto que justifique esta etiqueta. Es necesario dimensionar sus alcances, tanto desde su estatus de pieza autónoma como desde su participación dentro de una obra poética, en la que tiene una significación especial dada por la forma como el poeta se presenta en el texto y todas las implicaciones que esto conlleva. Es necesario establecer sus límites desde la diferencia y similitud con otros conceptos que remiten a la autorrepresentación, especialmente con los modos de escritura y de lectura que implica cada etiqueta. ¿Qué elementos caracterizan a un poema autorretrato? ¿Cómo diferenciarlo de un poema autorreflexivo, autorreferencial, autobiográfico o autoficcional? ¿Obedecen estas etiquetas a formas estructurales del poema o son solo metodologías de interpretación? ¿Cuándo y cómo se autorretrata un poeta? ¿Para qué lo hace? ¿Qué función tiene en la obra del escritor? ¿Cuáles son sus alcances? ¿Qué aporta a su poética? ¿Qué importancia tiene catalogar un poema como autorretrato? ¿Desde cuándo y quiénes hablan de poemas autorretrato? ¿Con qué propósito estudiamos un poema autorretrato?

Estas preguntas dirigen este primer capítulo. Nos proponemos fijar una definición que considere las discusiones más relevantes, pero sobre todo de las que haremos uso, señalando el camino de su conceptualización. Ilustraremos algunas problemáticas con las que se relaciona el concepto, con el fin de ubicarnos desde unas coordenadas que permitan aproximarnos en detalle a los poemas autorretrato o que así catalogamos por las razones que discutiremos a continuación, siempre a la luz de la

obra literaria como conjunto al que pertenece dicho poema y dentro del cual adquiere su verdadero sentido.

El concepto de poema autorretrato está ligado naturalmente al de retrato y por tanto a la descripción de sí mismo en el poema. ¿Qué elementos conserva, en cuáles difiere y cuáles intensifica el autorretrato en relación con el retrato? En este plano nos ubicamos para atender a este tipo especial de poemas que se propone describir al poeta en cualquiera de sus facetas y bajo los preceptos de la tradición mimética de la poesía lírica. Este será el propósito de la primera parte, el autorretrato vinculado a la mimesis como estrategia de autorrepresentación, que excede los límites de la imitación usual. En este espacio mimético exploramos la importancia del modelo en el proceso de entendimiento del autorretrato.

La segunda parte está sujeta a la idea de la mimesis en el arte. Sabemos que los términos retrato y autorretrato provienen de las artes plásticas, especialmente del arte pictórico, de ahí que nos propongamos establecer las relaciones entre la imagen pictórica y la imagen verbal con el fin de señalar qué elementos de este diálogo son esenciales en la definición que pretendemos construir. De igual forma nos referimos al diseño de ese sujeto y su subjetividad, al que remite el poema a partir del concepto de figura, en contraste con el de personaje.

¿El poema es o puede ser leído como un autorretrato en el que interviene un espacio autobiográfico marcado por la estrecha relación entre el poeta y el “yo” del poema? Hablamos desde el campo literario, por tanto el estudio del autorretrato remite a la creación de un “yo” en el texto. Este asunto en concreto será el propósito principal de la tercera parte: cómo entender el poema autorretrato desde los parámetros de

ficcionalidad sin incurrir en una relación de equivalencia entre el poeta y el “yo”, pero a su vez sin desligar al poeta de la figura que perfila en su poema y que nos ubica en un plano autorreferencial de lectura desde el que nos ubicamos.

## 1.1 La tradición mimética en el poema autorretrato

*Un poeta lírico se está retratando siempre.*

*Manuel Machado, poeta.* Gerardo Diego.

Para un primer acercamiento que nos permita ilustrar a grandes rasgos el concepto de “autorretrato” nos remitimos al *Diccionario de la Lengua Española* (2014): “retrato de una persona hecha por ella misma”. La definición se corresponde con los vocablos “auto- y retrato” que componen el concepto. Según el diccionario “auto-” es un elemento compositivo proveniente del griego “*αὐτο*”, que “significa 'propio' o 'por uno mismo’” y “retrato” deriva del italiano “*ritratto*”. Entre sus entradas retrato cuenta con una que señala su relación con la tradición retórica: “Combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona”. De la retórica sabemos que los nombres de estas descripciones corresponden respectivamente a la prosopografía y a la etopeya del retratado. La conjunción de estas dos figuras de pensamiento definen el retrato y por extensión el autorretrato literario.

Qué es un retrato sino la imitación artística de una persona. En términos muy generales el poema autorretrato es el retrato (descripción<sup>12</sup>) que el poeta hace de sí mismo (auto) en el poema: imita los rasgos que lo representan y bajo esa elección calculada se justifica como artista desde el interior de su obra literaria. Es muy común que un poema autorretrato se centre en una o algunas de las facetas que el escritor busca

---

<sup>12</sup> En el *Diccionario de Retórica y Poética* (1995), de Helena Beristáin, retrato nos remite a descripción (426), palabra que ocupa el núcleo de la definición. Aunque presenta de manera muy amplia el concepto de descripción indica que “ha sido considerada como una figura de pensamiento” (137).

destacar (frente a la imposibilidad de retratar la totalidad del “yo”) mediante una descripción que funciona como imagen de su persona. En general esta elección está en estrecha relación con un “yo escritural” del que difícilmente escapa el poeta.

Aunque esta primera aproximación no se corresponde con la complejidad del poema autorretrato, nos ubica en el plano de la discusión para atender a las particularidades de esa representación como caso afín o si se quiere especial del retrato. ¿En qué sentido el poema autorretrato describe, imita o representa al “yo”? Cualquier poema notable de un escritor es una representación de sí mismo e incluso puede considerarse bajo ciertos criterios un autorretrato, por lo menos en la medida que ese poema lo retrata. Margarita Iriarte López señaló, en *El retrato literario* (2004), que la representación pone en un plano muy ambiguo la definición de retrato literario: “todo, especialmente en el arte, representa o puede considerarse representación del hombre”, “todo arte representa al hombre” y “todo hombre se ve representado en el arte” (282). Y más específicamente en el caso de la poesía. Siguiendo a Iriarte conviene citar a Gerardo Diego (1896-1987), refiriéndose a la obra de Manuel Machado, para mostrar la complejidad del asunto al que nos referimos cuando hablamos de autorretrato como representación:

Un poeta lírico se está retratando siempre. En cierta manera. Porque su vocación, su inclinación, su deber es verse, sentirse vivir y sentir que los otros sienten y viven con él y dentro de él, son ellos, no dejan de ser ellos, pero por la magia de la poesía se los ha metido entre pecho y espada (145).

Si examinamos el potencial mimético del autorretrato podemos precisar a qué hace referencia la representación, sobre todo si pensamos en la función del “yo” en el poema

como mecanismo de invención. La mimesis, usualmente traducida como imitación<sup>13</sup>, tiene un marco de significación mucho más amplio, incluso desde la misma *Poética* (2000) de Aristóteles (384 a. C-322 a. C). Y en términos del concepto de autorretrato la mimesis excede el marco de reproducción fidedigna del modelo, entendiendo que no hay mimesis sin modelo o por lo menos sin la idea de modelo que presenta el poema como mecanismo del saber, pues

imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia [...] que adquiere sus primeros conocimientos imitando—; [...] nos complacemos en la contemplación de las imágenes porque, al mirarlas, se aprende en ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa: por ejemplo, que esta figura es tal cosa. Y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que sea una imitación, sino por la mera ejecución<sup>14</sup>, por el color o por alguna otra razón de este tipo (Aristóteles 24).

Esa representación refiere al modelo mediante su imagen. En el poema autorretrato el “yo” es la imitación del poeta, de modo que la imitación es decisiva precisamente en tanto que representa. “Aristóteles no deja dudas acerca de que su finalidad es cognitiva” y supone “la identificación de semejanzas”. Reconocer que “este es aquel” “resume el tipo de aprendizaje” de “todas las artes miméticas; y a pesar de su aparente simplicidad es la fórmula misma de la comprensión” (Suñol 207-208). Autorretratarse hace parte de un proceso de autoconocimiento, no por la imitación en sí misma sino por sus implicaciones, por el tipo de “ejecución” que se lleva a cabo. El poeta, desde la

---

<sup>13</sup> En la “Introducción” (27-35) del libro *Más allá del Arte: mimesis en Aristóteles* (2012), de Viviana Suñol, se discute detalladamente. “El término latino *imitatio* comparte la misma raíz que *imago* y este remite principalmente a una imagen o semejanza visual, esto es, dibujo, estatua, máscara, aparición, fantasma, etcétera. Este parentesco permite explicar el carácter icónico que poseen las traducciones de *mimesis* a las lenguas romances” (28).

<sup>14</sup> El subrayado es nuestro.

potencialidad autorreferencial en el texto, elige la manera de exponerse frente a los otros y de postularse a la posteridad.

El modelo no es solo el sujeto en sí mismo sino su abstracción o potencial realización, la idea de modelo que pretende retratarse (Reisz, “La literatura como mimesis” 4). No se debe “reducir la noción de mimesis a ‘imitación’ o ‘representación’ dando a la vez por sentado que el objeto de la imitación o representación es un individuo particular, con características prefijadas, que está esperando ser debidamente representado<sup>15</sup>” (18). El poema autorretrato es también la creación de ese abstracto que se configura en el texto, más allá del hombre que es en sí mismo.

Con “Blasón” Santos Chocano creó su perfil de “cantor de América”, tal como él se definió en el texto desde un linaje español-incaico. El final del poema es una afirmación de este modelo en que se fincó desde la realidad de ser poeta y la posibilidad de haber sido español o inca: “y de no ser Poeta, quizá yo hubiera sido / un blanco aventurero o un indio emperador” (11). Chocano se dice poeta a partir de su doble

---

<sup>15</sup> Esta concepción abre los caminos de interpretación de poemas como el de Rosario Castellanos Figueroa (1925-1974) titulado “Autorretrato”, que emplea la estrategia del retrato para crear un perfil que se corresponde irónicamente con ella. El “yo” juega con esa posibilidad en el poema, a veces revelando su identidad y otras refiriendo a cualquiera, a su vez que atiende especialmente a su condición de mujer:

yo soy una señora. Gorda o flaca  
según las posiciones de los astros,  
[...]  
Rubia, si elijo una peluca rubia.  
O morena, según la alternativa.  
[...]  
Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño  
que un día se erigirá en juez inapelable  
y que acaso, además, ejerza de verdugo.  
[...]  
Escribo. Este poema. Y otros. Y otros  
Hablo desde una cátedra (297-299).



linaje, no problematizó en su origen sino que se irguió sobre su realidad contemporánea de poeta peruano. Sin apuntar a su nacionalidad se reconoció como producto de la Colonia. Así como se definió poeta desde su ascendencia se proyectó hipotéticamente como aventurero o emperador. El autorretrato se manifiesta desde el ser, desde la posibilidad de ser o haber sido. En cualquier caso la forma de presentarse tiene un fin muy concreto en cada autorretrato. En el caso de Chocano se evidencia la necesidad de reconocerse en el cruce de dos linajes que no le generan conflicto y por el contrario son el núcleo de una estrategia determinada por la estructura del soneto.

Iriarte, en su libro antes citado, manifiesta que el término retrato aparece en el último tercio del siglo XVI como lo demuestran etimologías reconocidas (Segura Munguía, Guido Gómez y Joan Corominas) (*El retrato* 39). Aunque no se sabe con certeza su origen castellano se “señala a menudo que se trata de una forma tomada de la base latina *re-traho*, derivada a su vez del núcleo significativo del verbo *traho* ‘traer’ (38). Derivación que señala ese vínculo del modelo con su retrato, *retraho* o volver a traer el modelo mediante la obra artística, donde queda erguida la imagen del modelo por acción de la mimesis.

La indagación en el modelo es esencial en el (auto)retrato<sup>16</sup>, como lo menciona Carlos Cid Priego: “el retrato es la imagen de una persona, hecha por cualquier procedimiento, que de cualquier manera establece relación de reconocimiento entre modelo y obra”. Esta relación debe exhibir “la intención de mantener esa mutua dependencia”. En el autorretrato se conserva esa misma relación, además la

---

<sup>16</sup> Empleamos esta forma para abreviar las palabras retrato y autorretrato. De modo que refiramos conjuntamente a ambos conceptos cuyas particularidades se presentan con sus formas por separado.

autorreflexividad supone la identidad entre el modelo y el artista (177). Sin embargo “la técnica de la *mimesis* (imitación literal)”, que el “mundo antiguo” consideró como evolución del arte (181), no interesa por la imitación fiel de la realidad, como ya se mencionó, sino por la insistencia en hacer distinguible el modelo en la obra mediante diversos mecanismos y en términos generales en hacer del modelo una obra de arte. Es decir, la forma de exhibir un pacto con la realidad que supone la identificación de ciertos elementos que permiten hablar de tal reconocimiento, “la captación de los rasgos estructurados básicos que distinguen a las cosas” (181), explícitamente al modelo del (auto)retrato. De ahí que “parece imposible desvincular el género específico del retrato de la *mimesis* como estrategia de representación” (Aguinaga 71).

¿Cómo entender el autorretrato desde la imitación incorporando formas de representación que no se acercan a la fidelidad sino a la variación e incluso a la tergiversación del yo?<sup>17</sup> Hemos tratado de perfilar esta respuesta direccionando la atención al modelo (yo-otro) del poema (auto)retrato y a la versatilidad del arte de representarlo, también a esa necesidad de mantener en evidencia el vínculo de la figura creada en la obra con el modelo. En este caso la lectura del investigador Raúl Dorra considerando la tradición griega de la *mimesis* nos permite concretar el sentido de la imitación que se preserva en el autorretrato.

El arte ha sido definido por Aristóteles como imitación pero la imitación de la que hablaba Aristóteles en la *Poética* (y antes de él Platón en el libro III de *La República*) ha quedado englobada en el concepto más general de representación. Pintar, esculpir, danzar, componer poemas o relatos para un fin estético se muestra ante nosotros como un acto o un proceso de representación sea del mundo exterior,

---

<sup>17</sup> Vale la pena señalar el título del primer poemario del poeta colombiano León de Greiff (1895-1976): *Tergiversaciones* (1925), que precisamente abre con un autorretrato sin título al que nos referiremos más adelante.

sea del mundo interior. Es como reproducir o dar forma —figurar— algo que de alguna manera estaba allí y presionaba por aparecer (70-71).

En estos términos la representación adquiere un valor definido en el (auto)retrato como generalización de la mimesis, que conserva el motivo de la reproducción del modelo, aunque no siempre lo haga siguiendo los preceptos del realismo. Hay un modelo que se explora en el texto sin que sea requisito el detalle, lo que importa es el fin estético que pretende. Incluso puede hacer referencia a un modelo imaginario que se retrata como si existiera, en la medida que se describe, pero que cobra un valor especial en la obra por la ordenación que conserva de la mimesis como estrategia<sup>18</sup>. Por tanto, el poema (auto)retrato contempla la similitud, la variación o la distorsión mimética, desde una estructura que siempre revela al modelo pero a su vez a las circunstancias externas al yo en las que se yergue la figura en el texto.

Al (auto)retrato no solo le compete el “yo”, como figura que pueda sacarse del mundo para contemplarse en la obra. Así como el retrato, describiendo al otro describe al “yo”, el (auto)retrato con el propósito en el “yo-otro” registra las influencias del afuera en la obra. “Sea en literatura, sea en pintura, el retrato constituye un reflejo del contexto histórico-cultural, además de plasmar las corrientes estéticas al uso” (Bastons 15). En el caso del autorretrato el funcionamiento de ese afuera sigue cumpliendo la misma función, en la medida que la descripción centrada en el “yo” siempre propone un entorno, esencial en la construcción de ese sujeto textual. Precisamos la representación en el retrato a partir del modo en el que el artista presenta al otro,

---

<sup>18</sup> Este tipo de retratos no interesan especialmente a los fines de este estudio, que tiene por objeto el autorretrato en tanto refiere a un modelo distinguible de la realidad.

mientras que en el autorretrato es el modo de presentarse a sí mismo ante el lector. Modo que se concreta en cada poema bajo una diversidad muy amplia de formas.

El retrato exhibe la capacidad creativa de representar al “otro”, el autorretrato al “yo”. Ambos nos permiten rastrear discusiones sociales, históricas, políticas, culturales, literarias, éticas, estéticas y en general todas las manifestaciones contextuales que asociadas a una experiencia individual engrosan problemáticas generales de ciertos grupos, épocas o movimientos. Discusiones que pueden reconocerse en la medida que se estudia contextualmente la producción literaria del poeta. De ahí la importancia a la que alude Iriarte en “El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?” (2000) de precisar “un conocimiento de la época, de los ejes teórico-críticos que en ella imperan y que hacen posible un conocimiento más ceñido y completo” (111). Además en ambos casos el mundo exterior al “yo” o al “otro” se despliega de modos diversos y especiales en cada poema.

Si nos remitimos al siglo XVII podemos percatarnos de la sinonimia de los vocablos copia y retrato, muy ligados a la pintura. Esta equivalencia aunque hoy es opaca advierte de las señales de la mimesis como tradición del retrato, que pueden rastrearse en cada época. Así es como en el poema 102, “Décimas que acompañaron un retrato enviado a una persona”, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) da voz a un retrato que pone a consideración, a otro nivel de lectura, la discusión entre el original (persona autorretratada) y la copia (retrato):

A tus manos me traslada  
la que mi original es,  
que aunque copiada la ves,  
no la verás retractada  
en mí toda transformada,

te da su amor la palma;  
y no te admire la calma  
y silencio que hay en mí,  
pues mi original por ti  
pienso que está más sin alma (334).

La imagen sugerida por esta décima es la del pintor llevando su autorretrato. El “yo” se dirige a un “tú” para señalar la distinción entre el original y la copia. Antonio Alatorre (1922-2010), editor de *Lírica personal* (2009) de Sor Juana, aclara que “retractada” es la pronunciación de retratada (334). Además de sus notas y siguiendo el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) sabemos que una de las entradas de copia es retrato. El término copia, muy empleado como sinónimo de retrato por los poetas del siglo XVII, no solo nos revela su tradición mimética sino la estrecha filiación del retrato con la pintura, como lo demuestra la definición de “copia” registrada en el diccionario. “Se suele usar también por retrato” y “Pintura hecha a imitación de otra en todo rigor del Arte” (DRAE Tomo II). Ya en el diccionario aparece con una sola entrada “retrato”, que da mayor especificidad a “copia” como su equivalente: “pintura o efigie que representa a alguna persona o cosa” (DRAE Tomo V). No sobra mencionar que el diccionario no cuenta con la entrada de autorretrato que aparece años después.

Reescribamos los versos: “que aunque retratada la ves, / no la verás retratada”. Esta aparente incongruencia pone de relieve un asunto ya sugerido desde los dos primeros versos: el retrato es una copia del original, que remite a la teoría de la mimesis aristotélica. En los últimos versos conectados con la siguiente décima del poema, la voz del retrato expresa la fortuna que experimenta por la cercanía a la persona amada, en oposición a la lejanía del original, a tal nivel que los atributos de la pintura superan

por mucho los de la persona autorretratada. La presencia de la autora del retrato está en función de la relevancia que el retrato se otorga a sí mismo. El original a pesar de sentir “está más sin alma”, envidioso e infeliz mientras el retrato desde su modo estático y su estatus de insensibilidad (objeto inanimado) es afortunado y dichoso.

Pero este diálogo que refiere la presencia del original, la copia y el “tú” pone de fondo la problemática del espíritu del arte contenido en la obra, es decir, evidencia que el autorretrato es un procedimiento que va más allá de la descripción que representa al retratado. Hay más que narcisismo, en el sentido del mito, en un autorretrato. No es solamente la creación de una figura que emula al poeta en busca de la inmortalidad literaria. Todo autorretrato contiene claves de interpretación que rebasan al sí mismo y lo integran a las grandes problemáticas del ser humano, que pueden leerse desde el autorretrato como el valor de “sustitución” que desempeñan estas obras. La “función de una interpretación que ha de ser siempre considerada, respetada y entendida como clave de comprensión. “Retratar” no es, en el arte al menos, llevar a cabo una simple representación sino dotarla de un alcance y valor determinados” (Iriarte, *El retrato literario* 78).

Hay un nivel más profundo que compete a la relación del autor y su obra. En el poema de Sor Juana una vez que el retrato sale de las manos del artista la obra cobra valor por sí misma, sin perder esa conexión. De fondo está la discusión que propone la escritora acerca de la importancia de la obra de arte frente a la fugacidad de su creador. Es la obra, portadora de la sensibilidad y los pensamientos del autor, la que trasciende. Por eso la copia le ruega a su dueña el amor como forma de perpetuarse. Finalmente el arte es el que inmortaliza la figura del artista.

El poema de Sor Juana advierte en esa relación tan estrecha entre retrato y autorretrato en el poema la forma en que comparten un mismo escenario textual. En teoría, el objeto de interés del retratista está por fuera de sí mismo, la mirada está puesta en el otro, en su modelo, al que mira y describe desde sus propias coordenadas, pero el proceso que empieza en el otro tiene unas implicaciones determinantes en él mismo. Iriarte señala el proceso de conocimiento individual en el que el artista se ve inmerso en el intento de comprender y fijar al otro, de modo que el retrato pone en evidencia no solo al individuo retratado sino al artista que retrata (69). Proceso de conocimiento implicado en la mimesis que Aristóteles advirtió en la *Poética*, como se citó anteriormente.

Por esta razón en no pocos retratos nos percatamos de la presencia dominante del escritor, porque él mismo se inscribe en el contexto textual, aún más, ciertos poemas terminan retratando al poeta con el pretexto de retratar al otro, o mejor encuentran en el otro el medio ideal para introducir y además justificarse desde la poesía como poetas. Un ejemplo muy claro es el “Son de mi padre”, de Eduardo Milán, que bajo la intención de retratar la problemática de su padre alrededor de su filiación con el partido comunista y su vinculación con los Tupamaros<sup>19</sup> termina construyendo un telón de fondo que justifica o reseña cómo se volvió poeta. Más que el retrato de su padre y la recreación del ambiente está la carta de presentación del poeta uruguayo y las circunstancias que lo llevaron a la poesía, a modo de génesis poética:

Mi padre se llama José. Es viudo

---

<sup>19</sup> El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros MLN-T inició como movimiento político de izquierda y terminó convertido en guerrilla urbana a mediados de la década de los sesenta. Desde 1989 se integra al Frente Amplio, partido político que gobierna en Uruguay.

desde los treinta y dos años. Tiene setenta y tres  
ahora. Enviudó de mi madre, Elena, que murió  
a los treinta y dos años. Comunista, mis tíos, los  
hermanos de mi madre y los vecinos de mi padre  
decían que era comunista. Toda mi infancia oí  
que mi padre era comunista [...]  
[...]  
Ser comunista en Uruguay en los cincuenta era sinónimo  
de ser valiente porque te apedreaban. Hijo de José,  
el comunista, huérfano de madre y con conciencia  
de que te apedrean, durante mucho tiempo creí que yo era Cristo  
[...]  
[...] En cuanto a mí  
ya no me fue posible escapar a la poesía (70).

Nótese que desde el título hay una focalización en su padre expresado a través del posesivo “mi”, con el que inicia el poema y con el que hace presencia la voz en el texto: “mi madre”, “mis tíos”, “mi infancia”, además de otros elementos que lo implican “Hijo de José” y “creí que yo era Cristo”. Este poema no solo es un retrato del padre sino un autorretrato autoral al modo del Velázquez de *Las meninas*<sup>20</sup> (1656). En este caso cobra plena validez la consideración de Emilie Bergmann al señalar que no hay que dividir entre retratos y autorretratos si queremos estudiar “los aspectos de autorreflejo” (232).

En *Las meninas* el pintor se retrata en un plano secundario pero exhibiendo su faceta de artista en un lugar privilegiado dentro de la composición, por lo menos en términos de la creación del producto pictórico que exhibe. Ahí precisamente radica el interés de este tipo de retratos en relación con el autorretrato, en la importancia que tiene la figura del artista dentro de su obra, que como en el retrato de Velázquez está

---

<sup>20</sup> *Las meninas* de Diego Velázquez (1599-1660) es un óleo sobre lienzo que retrata la familia de Felipe IV y que se ubica en Madrid, en el Museo del Prado.



determinada por la presencia visual de su figura. Una cosa es decir metafóricamente ahí está Velázquez refiriéndonos a cualquiera de sus pinturas en la que logramos identificar su forma particular de expresión artística, su estilo, otra es decir ahí está Velázquez porque su figura está siendo parte tangible de la composición.

En esta línea de razonamiento se ubica Salgado<sup>21</sup> para afirmar que es esencial “que se establezca explícitamente que el autor es el referente externo del yo” (“En torno a los modernistas...” 393), convencimiento que expresa desde sus primeros estudios del autorretrato y que ratifica en no pocas ocasiones. Su definición “acoge solo aquellos textos en los que el autor se identifica explícitamente como el referente histórico de la voz poética” (“De lo jocoso...” 213-214). Además difiere de Michel Beaujour (1933-2013)<sup>22</sup> y de los que siguen sus lineamientos, como Bergmann<sup>23</sup>, quienes consideran un texto autorreflexivo como autorretrato:

es cierto que un texto autorreflexivo puede ser leído como autorretrato, y hasta puede ser más revelador aún del carácter del autor, también lo es que al identificar de manera explícita la índole autobiográfica de su retrato, el autor crea ciertas expectativas, y se ve forzado a escoger estrategias dirigidas tanto a subrayar lo verídico como a ofuscar y hasta omitir aspectos de su psiquis y persona histórica que no estén de acuerdo con la imagen que de sí mismo le conviene proyectar en el momento de la escritura (213-214).

---

<sup>21</sup> Salgado ha dedicado buena parte de su producción académica al análisis del poema autorretrato: “Juan Ramón visto por Juan Ramón” (1981), “Perfil de Concha en sus autorretratos para oyentes” (1984), “Eco y Narciso: imágenes de Porfirio Barba Jacob” (1985), “Mirrors, Portraits, and the Self” (1986) y “El ‘Autorretrato’ de Rosario Castellanos: Reflexiones en torno a la feminidad y el arte de retratarse en México” (1988) son los títulos de sus primeros estudios. Sus trabajos no se dedican en extenso a discutir el concepto de autorretrato, pero sí exploran en detalle las peculiaridades de los autorretratos de acuerdo con la época (especialmente en el modernismo) y con las especificidades de cada poeta a partir de la definición que propone de poema autorretrato.

<sup>22</sup> En *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Beaujour estudia la retórica del autorretrato muy próximo a la tradición narrativa, partiendo de San Agustín (*Confesiones*), Montaigne (*Ensayos*) y Rousseau. Estos autores han sido abordados usualmente desde el género autobiográfico. Beaujour considera el autorretrato como género literario autónomo centrado en la descripción del personaje (8).

<sup>23</sup> Bergmann en “La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro” (1986) parte de los presupuestos de Beaujour, “la carencia de forma narrativa en el autorretrato, la preocupación con los procesos de pensamiento y del saber mismo, y la retórica de categorías epistemológicas” para “delinear los aspectos autorreflexivos” (232) que le permiten considerar *Primero sueño* como autorretrato.

Desde esta perspectiva nos ubicamos para precisar esos elementos determinantes que nos permiten sustentar la etiqueta de autorretrato, más allá de la idea de que un poema “pueda ser leído como autorretrato”<sup>24</sup> o mejor desde esa consideración, sin dejar de reconocer en esta postura una posibilidad de abordar textos literarios que plantean interesantes compendios del pensamiento reflexivo y que están en constante diálogo con el autorretrato. Entendemos el énfasis de Salgado y su referencia a un pacto entre el autor y el lector, a modo de Philippe Lejeune<sup>25</sup>, que permite hablar de tal equivalencia, y que consideramos solo en términos literarios, es decir, de la capacidad creativa del poeta al presentarse como el sujeto histórico en el poema.

De tal manera que el modelo descrito en el poema autorretrato está asociado al sujeto histórico o a la idea que el poeta pretende dar de ese sujeto que se emparenta con él, porque “su objeto no es un ente concreto sino una posibilidad y que esa posibilidad a su vez puede ser embellecida o afeada en el proceso mismo de mimetización, entonces es preciso concluir que la mimesis literaria no consiste en representar imitativamente” (Reisz, “La literatura...” 19), por lo menos no únicamente. La mimesis en tanto mecanismo que revela al modelo lo hace distinguible en la obra, actúa como estrategia que emplea tres modos básicos: la similitud, la variación o la tergiversación en términos de lo que se es, de lo que se quiere ser, de lo que se puede ser o de lo que hubiera podido ser.

---

<sup>24</sup> Esta apreciación de Salgado nos recuerda a Paul de Man: “La autobiografía no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (114).

<sup>25</sup> Tema estudiado en extenso en su libro *Le pacte autobiographi* (1975), principalmente en el primer capítulo (13-46), que expone los planteamientos generales del pacto.

En estos términos la representación como generalización de la mimesis es la forma en la que el poeta como modelo de la descripción se presenta ante el lector mediante los modos de la imitación que usualmente se combinan en el poema. Para hablar de autorretrato es indispensable que el poema no se quede en la metáfora del poeta sino que, como en el caso de la pintura que tiene por sustento la imagen visual, se corresponda en la concreción de su persona, propósito de la obra. El asunto sería fijar mediante qué mecanismos se establece esa relación de correspondencias.

## 1.2 De la imagen pictórica a la imagen verbal

La mayoría de los estudios sobre el retrato y el autorretrato en la literatura señalan que los términos provienen de las artes plásticas, y remiten al rostro de una persona en una imagen pictórica o fotográfica, en última instancia visual. La pintura<sup>26</sup> ha sido el referente directo de la analogía imagen pictórica / imagen verbal, con la mimesis como estrategia de representación. Esta relación pincel-lienzo / pluma-papel (Salgado, “De lo jocoso...” 214), lejos de ser sencilla y equivalente, es bastante ambivalente, como lo manifiesta Bergmann (231). Cid, haciendo especial referencia a la plástica, sostiene además que la “expresión es el elemento básico del autorretrato [...] Se sirve de este lenguaje visual, que no debe confundirse con el literario escrito” (187). Enfatiza en la visualidad de la plástica, de la que carece el lenguaje, para señalar la diferencia que hace del autorretrato un estudio tan propio de las artes plásticas. “Entre el retrato literario y el plástico no hay permuta” (202).

La ambivalencia refiere a la existencia de dos expresiones de diferente naturaleza (visual y verbal) que exigen acercamientos y modos de entendimiento particulares a cada campo, pero que no excluye, en función de la analogía, evaluar las razones por las que es posible entender como autorretrato un texto literario que tiene correspondencia con las artes plásticas. Proponemos establecer esos puntos de contacto y divergencia,

---

<sup>26</sup> Aunque tradicionalmente en la pintura el artista ha explotado con mayor intensidad el autorretrato, cabe mencionar que en la escultura, la fotografía y el cine también hay una tradición bien estudiada. Para una panorámica del autorretrato en las artes plásticas ver: “Algunas reflexiones sobre el autorretrato” de Cid Prieto.

en términos comparativos, para hablar del poema autorretrato en general y de las implicaciones que trae consigo dicha etiqueta.

El aspecto físico es el centro del autorretrato en las artes plásticas, en tanto que el predominio de lo visual tiene en lo corporal el núcleo de la construcción artística. De modo que el rostro ocupa el lugar protagónico porque permite en primera instancia hablar de autorretrato. Esta configuración física tiene alcances importantes en la descripción interna del retratado, debido a una suma de elementos que componen la imagen y su expresividad: los gestos, el vestuario, los colores, los objetos, el espacio y el tiempo, entre muchos elementos dispuestos estratégicamente. Dada la naturaleza visual de la composición lo corporal cumple con la doble función estética: plasmar las características físicas e internas del retratado.

Diferente ocurre en la literatura: frente a la carencia de lo visual se recurre al espacio autorreflexivo propuesto por el perfil del retratado. Aunque la dimensión física puede ser considerada en menor grado, en general no se hace tanto énfasis en lo corpóreo, en cambio sí hay una preocupación más enfática en el aspecto interno que usualmente domina el retrato. Este proceso reflexivo, que implica la mirada sobre sí mismo, se vuelca en un sujeto que da cuenta de su conducta, carácter, comportamientos, sentimientos, modos de entender el mundo, entre otras manifestaciones de su interioridad. La atmósfera interna es una respuesta a la carencia de las palabras en relación con la contundencia de la imagen que da la pintura.

De manera que la plástica y la literatura desde sus posibilidades y fortalezas emplean sus modos para perfilar ese modelo que se proponen. La pintura lo hace desde la contundencia de la configuración visual y la literatura desde la versatilidad de la

palabra que sugiere. En este sentido las palabras tienen más alcance en la expresión de un estado interno que de uno externo porque tienen limitantes cuando describen un campo visual al que la pintura supera por mucho. Al final el autorretrato y la búsqueda del conocimiento del retratado quedan expuestos tanto en la pintura como en el poema.

Las artes plásticas han fijado en el reconocimiento del modelo el requisito para hablar de autorretrato. Basta identificar al artista en la obra, sea en un plano central y destacado o como elemento secundario dentro de la composición<sup>27</sup>. La imagen es avalada por la contundencia de la forma visual, su eficacia es incuestionable a la hora de establecer esta relación de similitud, sin olvidar la diferencia, que no está de más señalar, entre el artista y su retrato. Este reconocimiento se logra mediante “algunos elementos codificados y estructurados”. “Si los códigos son fuertes no existe dificultad, pero si son débiles aparece la duda y la ambigüedad, incluso el error y la incomunicación” (Cid 181). Diferencia que en la poesía estaría dada por la relación entre el poeta y el “yo”, por lo menos en principio y a manera de correspondencia entre la pintura (artes plásticas) y el arte verbal.

De las artes plásticas, la voz pasó rápidamente a la literatura donde, no obstante, este matiz de veracidad, determinante en aquéllas, se fue —por la propia naturaleza del arte verbal, por principio ficcional— desdibujando, volviendo a restringir de nuevo su significado a la imprecisa idea de ser una representación del ser humano (Iriarte, *El retrato literario* 283).

En el caso de la imagen verbal el reconocimiento está enmarcado en el carácter ficcional de la literatura. Nos enfrentamos al autorretrato literario, específicamente en

---

<sup>27</sup> A partir del lugar que ocupa la figura del retratado podemos hablar de dos tipos de autorretratos: de primer plano o de plano secundario.

la poesía, en términos de una tradición lírica caracterizada por un “yo” que habla de sí mismo, pero que no siempre se expresa mediante un autorretrato. Como ya se discutió, en la literatura esta relación no implica la equivalencia de la persona y su figura (aunque así se proponga). La autorrepresentación está mediada por las reglas de creación (y sus formas de transgresión) establecidas en cada época.

Esa forma de la veracidad que supone el autorretrato en la plástica no contradice el hecho de que el artista y el retrato difieran. Hay otros órdenes de entendimiento que están en juego, búsquedas de sentido y de conocimiento que no tienen como centro la nitidez del realismo. Lo importante es que la figura pueda ser identificada de alguna forma con el modelo y esa identificación esté en diálogo con la relación que establece el artista con su obra. De cualquier manera hablamos de una correspondencia entre el retrato y el artista, es decir, de la representación artística de sí mismo.

Este reconocimiento en muchos casos se avala con el título, que funciona como marca importante en el tipo de acercamiento que se hace a la obra<sup>28</sup>. Históricamente en las artes plásticas el título ha sido un indicador esclarecedor para catalogarlas de autorretrato. En la literatura también es una antesala importante para explorar la obra como autorretrato o por lo menos evaluar la razón del título en función de la pieza que el artista presenta. El título que alude a un autorretrato “supone una declaración de intenciones o un propósito que, en general como todo título, ayuda a identificar o entender correctamente el poema” (Llorente<sup>29</sup> 23). Los ejemplos abundan, “Retrato”

---

<sup>28</sup> Aunque a veces una obra carece de título o el que tiene no es autoría del artista.

<sup>29</sup> Para María Emma Llorente el título del poema es uno de los tres requisitos teóricos mínimos que considera indispensables para catalogar un texto como retrato y por extensión como autorretrato.

de Manuel Machado y “Autobiografía” de Nervo son dos buenos ejemplos de la relación del título con el autorretrato.

El título de un poema que hace referencia explícita al autorretrato fija unas coordenadas de lectura, que preparan al lector para ver al poeta. Sin embargo, el asunto decisivo está determinado por la imagen pictórica o verbal que propone la obra en función de ese título. Además siempre será importante estimar las fuentes históricas conocidas que indican la identidad de los retratados, los estudios de las obras que así lo sugieren o las mismas declaraciones de los artistas; que pueden señalar que un retrato obedece realmente a un autorretrato<sup>30</sup>.

¿Desde cuándo hablamos de autorretratos? Cid sostiene que en un sentido amplio el retrato ha existido como mimesis desde siempre, pero “el autorretrato aparece como individualización hasta la Baja Edad Media, en el siglo XIV, y se mantiene sin interrupción hasta hoy” (177). El asunto tuvo un trasfondo socioeconómico: el retrato, al ser un privilegio de las clases altas, era bien remunerado, mientras que el autorretrato no tenía clientes, además no era bien visto que el pintor se diera tanta importancia retratándose (178). Pero desde el siglo XV (en Italia y Flandes) el autorretrato proliferó. Por una parte debido al ahorro de dinero que implicaba no tener modelo (179) y por la otra, y más importante, por el carácter individual que asumió el artista. En el Renacimiento se intensificó y generalizó el autorretrato pictórico, y desde entonces no hay artista que no haya sucumbido a la seducción del autorretrato, sin contar los que lo han convertido en una obsesión (Cid 178).

---

<sup>30</sup> Las fuentes históricas son las que posibilitan equiparar el retrato y el artista.



Resulta conveniente citar el caso de Alberto Durero (1471-1528), representante de la tradición renacentista del autorretrato: “Desde que tenía trece años, Durero dibujó su propia imagen [...] “Lo he copiado de mí mismo por medio de un espejo”, dice la inscripción del primero de los autorretratos dibujados en 1484” (Pope-Hennessy 143-144), inscripción con la que Durero se afirmó como pintor señalando la identidad del modelo. Los pintores para realizar sus autorretratos emplearon espejos, logrando materializar ese desdoblamiento, el mecanismo para mirarse, para crear un retrato que se correspondiera con ellos. En cambio para el poeta un espejo es apenas una herramienta secundaria que tiene más sentido dentro del poema que en el proceso de creación del autorretrato.

Con este grabado<sup>31</sup> de Durero empezaron una serie de autorretratos que documentan la formación del pintor volcado sobre su estatus de artista, en donde predomina la manera de presentarse ante los otros desde su propia obra. Esta idea se consolida en su famoso autorretrato de 1500<sup>32</sup> cuando contaba con veintiocho años: en la pintura imprime una leyenda en la que se reconoce en el nombre y en el lugar de procedencia “*Albertis Durerus Noricus*” y se retrata en términos de la iconografía de Jesucristo para inmortalizarse en un estatus divino que dista por mucho del paradigma artesanal. “El artista ya no es más un trabajador manual, sino que por el contrario [se] consagra al pintor, lo inmortaliza y lo deifica. El culto del autorretrato es un culto al yo” (Orvañanos 135).

---

<sup>31</sup> Se encuentra en Viena en el Museo Albertini.

<sup>32</sup> Se localiza en la Antigua Pinacoteca de Múnich.

Estas mismas consideraciones permearon la representación del “yo” en el autorretrato literario pero en el orden descriptivo de lo verbal supeditado a la retórica. Especialmente en la poesía se proclamó la conquista de una individualidad declarada, la conciencia de sí mismo, el ser de artista que se exploró al máximo en el romanticismo, pero que fue fundado propiamente en el Renacimiento,

cuando las descripciones de seres humanos reales o imaginarios —que la retórica clásica consideraba como figuras de pensamiento, llamadas prosopografía o etopeya según se ocuparan de rasgos físicos o espirituales, respectivamente—, se erigen como un género literario que se concibe a sí mismo como variante verbal del retrato pictórico (González 7).

Aunque bajo estas premisas el autorretrato como concepto parece ser un producto del Renacimiento, su práctica, en tanto posición del sujeto que se perfila a sí mismo en una constante indagación por su ser y por revelarse en el texto, es tan antigua como la poesía lírica y su vertiente más íntima. Finalmente nuestro propósito está centrado en el estudio de esa forma poética que exhibe a un “yo” que habla de sí mismo, ligado al poeta y su poética. Consideremos dos breves fragmentos de Alquíloco de Palos (siglo VII a. C.) en el marco de la lírica griega arcaica:

1

Soy un servidor del Señor Enialio<sup>33</sup> y un conocedor del amable don de las Musas.

2

En la lanza tengo yo el pan de cebada, en la lanza el vino de Ismaro, y bebo apoyado en la lanza (Trad. Rodríguez 28).

---

<sup>33</sup> “Eníalio es identificado con Ares, dios de la guerra” (Rodríguez 28).

De Arquíloco conocemos su profesión de soldado<sup>34</sup> y poeta<sup>35</sup>. Sirva esa referencia histórica para ilustrar la temática de la guerra y la poesía que se aborda en ambos fragmentos desde la expresión del “yo”. En el primero el sujeto se autodefine guerrero y poeta, en el segundo se intensifica la primera profesión al mejor estilo iconográfico: la imagen del hombre “apoyado en la lanza” y la alusión a comer y beber aparecen en la escena bajo los símbolos del pan y el vino. La faceta de soldado estaría determinada por la lanza, símbolo de guerra, que le provee el alimento y el placer del licor. Es innegable que ambos fragmentos nos permiten perfilar una persona, aunque en el segundo hay una figura más nítida a modo de estampa, fundada en la lanza.

Sería difícil desestimar este fragmento (“2” en función de “1”) de la tradición lírica del autorretrato que se propone el protagonismo de una individualidad bien perfilada, sobre todo a la luz de la caracterización que Francisco Rodríguez Adrados hace de Arquíloco: “Representa la irrupción de la personalidad individual, desligada ya en gran parte de la antigua tradición épica y aristocrática, y la elevación a la esfera del arte de formas populares de expresión y sentimiento” (3).

Las circunstancias históricas en las que se gesta el poema deben considerarse. Mientras se tenga conocimiento del poeta es importante incorporar esa información al análisis del texto. Sin entrar en verificaciones históricas que exceden las posibilidades del fragmento<sup>36</sup> podemos señalar que el primero presenta un “yo” dado a la guerra y a

---

<sup>34</sup> Arquíloco nació en la isla de Paros, vivió la mayor parte de su vida en la isla de Tasos debido a la colonización de los parios y murió “violentamente en las guerras de colonización de Tracia”. Vivió la “dura vida de un soldado colonizador” (Navarro y Rodríguez 22).

<sup>35</sup> Creador del verso yámbico.

<sup>36</sup> Incluso considerando los *topoi o loci a persona* de cada época.

la poesía (un soldado poeta), mientras en el segundo uno que se reconoce artísticamente en su faceta de guerrero, pero no en el campo de batalla sino desde la vida cotidiana, es decir, desde la profesión que le permite vivir y mostrarse como soldado. En ambos casos estamos hablando de la expresión de una individualidad que se exhibe, tal como lo señala Rodríguez.

Insistir en que estas líneas son autorretratos frente al escaso número de palabras o por el mismo carácter fragmentario que nos impide conocer el texto del que hacían parte es un despropósito. Sin embargo es importante anotar que el autorretrato tiene un carácter fragmentario y de una extensión presumiblemente corta que puede o no hacer parte de un texto más extenso y con otros propósitos. De ahí que no sea extraño que un relato autobiográfico incluya uno o varios autorretratos o diferentes facetas de un mismo autorretrato. Lo relevante de este tipo de textos es el hecho de que la tradición lírica siempre se haya interesado en una autodefinición que implica la revelación del ser poeta, a la que tanto le cantó el romanticismo:

Yo soy el invisible  
anillo que sujeta  
el mundo de la forma  
al mundo de la idea.

Yo en fin soy ese espíritu,  
desconocida esencia,  
perfume misterioso,  
de que es vaso el poeta (61).

Estas son las últimas estrofas de la rima “V” del poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), en las que se concreta la expresión de un “yo” que se ha definido de múltiples formas en diecisiete estrofas (cuartetos de arte menor), en un afán de

totalidad cósmica en la que se reconoce. El “yo” es finalmente una especie de sustancia etérea, que siendo el todo tiene en el poeta el gran referente. Además de enfatizar en la esencia de la poesía a modo de poética se ubica en un estatus intangible de las ideas, del espíritu, a manera del canto<sup>37</sup> al “yo” de Walt Whitman (1819-1892) y su proyecto totalizante del cuerpo y el alma, del cielo y el infierno.

Pero es a finales del siglo XIX y principio del XX que el poema autorretrato, especialmente gestado en el modernismo, empieza a adquirir un carácter diferencial. El poeta heredero del espíritu romántico aspira a la eternidad artística en el poema, de manera que se expone en el autorretrato a modo de figuración de su génesis poética, lo que nos permite hablar propiamente de la tradición del autorretrato hispanoamericano moderno. Y es Darío la directriz de esta forma de la autorrepresentación, con el poema que abre *Cantos de vida y esperanza* (1905), del que abundan estudios de carácter biográfico que coinciden en referirlo como autorretrato de importancia mayor entre los autores y autorretratos modernistas.

Siguiendo este razonamiento cabe destacar la conclusión a la que llega Salgado para dimensionar la importancia y trascendencia del autorretrato en el modernismo y sus implicaciones en la literatura posterior. Los autores se inscriben de manera consciente en su obra,

sus autorretratos verídicamente históricos, son también pura ficción literaria. Su ambigüedad genérica contribuyó a subvertir los conceptos literarios tradicionales al resquebrajar las tajantes fronteras entre historia y ficción, vida y literatura. El resquebrajamiento inició un cambio estético decisivo en la configuración de la cosmovisión poética del escritor moderno, quien en épocas más recientes ha

---

<sup>37</sup> Soy el poeta del cuerpo  
y el poeta del alma.  
los placeres del cielo son míos  
y los tormentos del infierno también (21).

podido escribir tanto la poesía híbrida —pseudodocumental— de un Ernesto Cardenal como los igualmente híbridos y fantasiosos mundos novelísticos —pseudohistóricos y pseudoautobiográficos— de un Carlos Fuentes, un Vargas Llosa o un García Márquez (“El autorretrato modernista” 966).

El autorretrato de Darío no solo consolida en Hispanoamérica una tradición del autorretrato mediante la creación de la figura del poeta con plena conciencia de la función de ese “yo poeta” en el texto. El autor más que representarse se inventa en sus poemas expresando sus convicciones y convencimientos artísticos mediante la creación de una figura paradigmática del siglo XX. Aunque desde la lírica griega el poeta se ha inventado en sus poemas (precisamente es ese uno de los constitutivos del discurso poético) en función del discurso romántico y la equivalencia del poeta y el “yo”, el modernista empieza a tomar discreta distancia de esa separación que para nosotros es evidente. Uno de los casos más conocidos, que debió tener como modelo al Darío de “Yo soy aquel...”, es Vicente Huidobro (1893-1948). En su libro *Altazor o el viaje en paracaídas* (1931) crea la siempre fascinante figura de Altazor. Bajo este modelo los autorretratos articulados a la totalidad de la obra literaria, y en función del diálogo entre el autor y el “yo”, dan forma a una poética en la que se funde su mimesis.

Precisamente este diálogo en términos pictóricos se concreta en el espejo u otro instrumento externo que cumple la función de poner en evidencia al doble del yo, que al final es el verdadero modelo. El diálogo del pintor y su imagen-cuerpo quedará registrado en la obra, de manera análoga al diálogo que el poeta entabla con la imagen-idea de sí mismo concretada en el poema. De cualquier forma estamos hablando de una búsqueda de sí mismo y del otro implicada en la representación del ser humano, principio de todo conocimiento, que permite hablar de una orientación ontológica y

epistémica del autorretrato. La “identificación del sujeto y objeto de su contemplación en el autorretrato forman una dinámica reflectiva en la cual se revelan los mismos modos de contemplar, del saber. Es, en suma, un género epistemológico o por lo menos tiene la posibilidad de tal orientación” (Bergmann 231).

A pesar de la “ambivalencia” de la imagen pictórica y la verbal la relación es la que nos permite concebir el poema autorretrato como un texto de configuración estática en el marco de un espacio y un tiempo definidos por la faceta que el autor fija de sí mismo, de ahí su carácter fragmentario y su extensión presumiblemente corta por definición. Un poema que en definitiva crea la imagen de la idea imagen con la que el poeta dialoga. Sin embargo no podemos afirmar que en el poema autorretrato el sujeto siempre se presenta en forma estática bajo el desarrollo de un único tópico, pues entraríamos fácilmente en contradicción<sup>38</sup>. De ahí que nos centramos en la forma como se describe el “yo” en el poema, suponiendo que siempre está más cerca de la representación estática, en tanto figura, que del movimiento que sugiere un personaje en la narrativa envuelto en una trama. En esta dirección, todo movimiento en el poema autorretrato está en función de la construcción de ese sujeto y su subjetividad, preocupado por delinear la esencia de la faceta mediante la que se representa.

---

<sup>38</sup> En el poema autorretrato de Pellicer “He olvidado mi nombre” el movimiento obedece al fluir del “yo” que se aparta del cuerpo para retratarse en los términos del medio natural exuberante al que se integra. El movimiento es un mecanismo de fusión del “yo” con Tabasco, expresión de la interiorización del paisaje, de un espacio concreto: Tabasco. Esta estructura de tránsito a modo de viaje la adoptan muchos retratos y es heredera del modernismo, y más específicamente de “Yo soy aquel...” y su constante fluir.

### 1.3 Sobre la ficcionalidad en el poema autorretrato

El poema autorretrato nos ubica en el campo literario, que para los fines de esta indagación tiene dos implicaciones importantes ya bastante discutidas por la crítica. La primera: la literatura es verbal, está hecha de palabras aunque no solamente de ellas. El poeta utiliza las palabras para crear su propio retrato. Segunda implicación: la literatura es ficción, el poeta crea desde su imaginación pero sin olvidar que esta creación tiene como materia prima la realidad. En el caso del poema autorretrato el referente directo de la creación verbal es la propia persona, expresión máxima de la tradición lírica. Creación (ficción) verbal (palabra) resume ambas implicaciones.

La problemática de la ficcionalidad en la poesía ha sido objeto de múltiples discusiones<sup>39</sup>. A pesar de que hoy es aceptado por la crítica casi como acuerdo generalizado, decir que la poesía es ficción sigue causando incomodidades, al punto de que los estudiosos recurren a todo tipo de consideraciones que evaden los desarrollos de la crítica al respecto de la problemática en cuestión. Las reacciones van desde los lectores apasionados que asumen la equivalencia entre el “yo” y el poeta hasta los estudios que defienden la idea de que la ficción en el poema tiene un carácter especial y diferencial al de la narrativa, que no podemos decir sin más que la poesía es ficción.

---

<sup>39</sup> La teoría de la enunciación lírica ha sido muy enfática en señalar el carácter ficcional de la poesía, además de distinguir el sujeto de enunciación del poeta. En *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998), coordinado por Fernando Cabo Aguilolaza y Germán Gullón, se referencia la discusión en la mayoría de los trabajos, especialmente en el estudio de Wahnón, que considera el carácter ficcional de la poesía como punto de partida para indagar en la especificidad de la poesía en relación con los demás géneros literarios.



La equivalencia de las voces es considerada ingenua, pero si nos acercamos, por ejemplo, al poema autorretrato con el que abre *Tergiversaciones* (1925) León de Greiff, dotado de una marcada autorreferencialidad, hay que esforzarse para no asumir tal equivalencia. ¿Acaso no es de Greiff quien dice “Porque me ven el pelo y la alta pipa / dicen que soy poeta...”? ¿No es de Greiff el que denuncia que su apariencia física es la que los otros determinan para llamarlo poeta y no sus versos dispuestos a la rima? ¿No está de Greiff haciendo un retrato de sí mismo en el marco de su creación poética? ¿No es la voz del poema la voz de Greiff?

Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa  
dicen que soy poeta..., cuando no porque iluso  
suelo rimar en —verso de contorno difuso—  
mi viaje byroniano por las vegas del Zipa... (5).

Es difícil sustentar por qué no es de Greiff quien habla en el poema, si todas las referencias así lo indican. “No hay ninguna razón intra- ni extratextual que impida entender los enunciados como actos de habla del propio poeta, esto es, como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema” (Reisz, “Poesía y ficción...” 204). Aunque Reisz se refiere a un poema de César Vallejo (1892-1938), el comentario es válido para un buen número de poemas que incluyen al de Greiff y que suscitan la discusión realidad y ficción. Una fotografía del poeta corrobora que su apariencia física se corresponde con la descripción del poema. Precisamente la función del autorretrato con el que abre su primer poemario es crear esa atmósfera de realidad que cuestiona la figura estereotipada del poeta con el hecho mismo de la escritura.

El debate sobre la ficcionalidad en la poesía tiene en *La lógica de la literatura* (1957) de Käte Hamburger (1896-1992) un referente importante. Siguiendo la exclusión de la lírica de los géneros literarios miméticos propuesta por Aristóteles, Hamburger cataloga a la poesía como “enunciación de realidad”, por la existencia real del “sujeto enunciativo”. El carácter real no depende del grado de realidad de lo que dice el sujeto del objeto, “la vivencia puede ser “ficticia” en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial y, por tanto, al enunciado y al yo lírico, solo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio” (187). Así, la ficcionalidad de un género literario estaría determinada por la existencia real del sujeto de enunciación. Por tanto, la poesía sería un género literario no ficcional por la realidad física del sujeto, de ahí que lo que diga el sujeto sea atribuible al poeta, responsable de la enunciación.

Sultana Wahnón se opone a la idea de Hamburger de otorgar “el carácter de *auténtica enunciación*” a la lírica, porque solo podría aplicarse a algunas variedades de la poesía, dejando por fuera “muchas otras modalidades líricas en las que el hablante lírico *no se propone* como auténtico sujeto enunciativo” (102) sino que se identifica como sujeto de ficción. Pero incluso, como el poema que nos ocupa, “en esos casos de expresión en primera persona deberíamos ver en el sujeto lírico no tanto un caso de sujeto enunciativo real cuanto un caso de *hablante ficticio*” (103). Wahnón recurre a Martínez Bonati que reclama la existencia de una situación comunicativa real para hablar de enunciación de realidad. “Puesto que la *literatura* (lírica, narrativa o dramática) se caracterizaría por enunciarse fuera de toda situación comunicativa real [...] el sujeto enunciativo de la lírica, por el hecho mismo de ser literario, no puede ser

nunca —como quería Hamburger— un *verdadero, real y auténtico sujeto hablante*” (104).

De este modo se entiende que el sujeto de enunciación lírica tenga el mismo carácter ficcional que el de la narrativa o el de la dramática. Ambos son sujetos imaginarios que dicen enunciados imaginarios. Dado este breve contexto de la polémica nos permitimos fijar los términos del “acuerdo generalizado en lo que respecta a la inclusión de la lírica entre los géneros de ficción” (Wahnón 98), dejando claro que la ficción no distingue a la poesía de los otros géneros sino que por el contrario es una característica común a la literatura. Otro asunto es tratar de encontrar “en dónde reside esa *especificidad* lírica que se perdió justo en el momento histórico en que la *lírica* dejó de ser poesía cantada para convertirse simplemente en poesía escrita” (106).

Wahnón apunta al “concepto de *representación imaginativa* (del mundo real)”, en tanto ficción, a la forma particular que tiene el poema de hablar de la realidad, con lo que señala una distinción importante entre realidad (el mundo) y ficción (el poema en relación con el mundo), que la mayoría de las veces se presenta tan difusa y confusa<sup>40</sup>. Y de esta manera interviene el sujeto lírico que habla del mundo, y por tanto

---

<sup>40</sup> Los casos abundan. Un primer ejemplo son dos interesantes trabajos de Túa Blesa. En estos propone que realidad y ficción estarían entremezclados y eventualmente distinguibles o no en el poema. En el primero, de 1996, afirma que los discursos referenciales y ficcionales son dos espacios interactivos. Si se piensa en dos tiras de papel que se empatan formando una banda de Möbius se logra establecer una intercomunicación entre estos dos mundos en apariencia opuestos. El segundo considera que el lector asume un movimiento oscilante entre los extremos de realidad y ficción, “los textos no son ya ficcionales de una vez por todas, por una especie de destino que su pertenencia genérica impone, sino que, dependiendo de la información que se actualiza en cada ocasión de lectura, están ahora aquí, ahora allá” (47). En el segundo caso, muy cercano al anterior, Hühn considera en su “The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry” que el género poético se encuentra en esa zona entre lo factual y lo ficcional. Algunas veces más cerca de un polo que del otro. Un poema puede ser ficcional o factual de

el problema de la unicidad de ese sujeto, es decir que el “yo” puede referir a los autores reales “como individuos y, simultáneamente, abrirse a lo universal por medio de la ficción<sup>41</sup>” (Combe 152).

En esta línea de razonamiento cabe la claridad conceptual de ficción propuesta por Jesús G. Maestro, como aquella realidad material que posee existencia estructural, en tanto existe en el texto literario, pero carece de existencia operatoria, porque no existe en la realidad (107). De modo que la realidad y la ficción son dos términos emparentados pero perfectamente diferenciables y en constante diálogo: la materia prima de la realidad es la ficción. En el caso de la poesía, y en especial del poema autorretrato, el “yo” crea un vínculo inherente al autor, dado por el mismo proceso de la “representación imaginativa” del poema, que así se ocupe de asuntos ajenos a él sigue respondiendo a la voz del autor. Este proceso dual es posible por la problemática de la unidad del sujeto.

En el plano fenomenológico, esta doble referencia parece corresponder a una doble intencionalidad de la parte del sujeto, vuelto a la vez sobre sí mismo y sobre el mundo, extendido a la vez hacia lo singular y hacia lo universal, de modo que la relación entre la referencialidad autobiográfica y la ficción pasa por esta doble intencionalidad (Combe 152).

La dualidad sería particular del género lírico, “una tensión nunca resuelta” (153), una crisis constante que caracteriza y distingue la riqueza del poema, dada precisamente por la falta de unicidad del sujeto lírico, de ahí su carácter problemático, “pues no existe en rigor una identidad del sujeto lírico”, que

---

acuerdo a los intereses, al contexto y a la tradición de cada poeta, entre otros factores, incluso a las relaciones que establece con sus lectores, con la sociedad, con él mismo y su escritura.

<sup>41</sup> El subrayado es nuestro.

llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e incluso, simplemente no *es*. Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema (153).

En esta línea de ficcionalidad, en la que se entiende la poesía, la autoficción<sup>42</sup> se presenta como concepto útil en el estudio de poemas que evidencian esa cercanía entre el autor y el “yo”, en un contexto que no le apuesta a la linealidad de los sucesos sino al juego estratégico de la puesta creativa del poema. Esta relación es determinante si forma parte de la construcción del fundamento de la propuesta literaria dada en el poema. Es decir, que estas coincidencias o estrategias autorales entre el escritor y el poema no operan como componentes dispersos o desconectados, sino que constituyen y dan forma a su sentido, bajo un entramado de elementos diversos con una o más convergencias que nos señalan un interés del autor en revelarse en el texto.

Bajo estos lineamientos admitimos el concepto “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”, que da título al estudio de Sabine Schlickers: “la

---

<sup>42</sup> El modo de entender la autoficción, que proponemos como eje de lectura, se aleja de la tradición que proviene de la definición alrededor del nombre propio en el texto, que originalmente aparece en *Fils* (1977) de Serge Doubrosky. La obra literaria responde a la ausencia de una novela en la que hay coincidencia nominal entre autor y narrador, la famosa casilla vacía señalada por Lejeune en 1975. Con esta publicación aparece, por primera vez, la palabra autoficción. Régine Robin cita una conferencia de Doubrosky en la que el escritor señala que su personaje no solo posee su mismo nombre sino que los sucesos son sacados de su propia vida (Doubrosky, citado por Robin 43). Y para ilustrar el nuevo concepto Doubrosky señala: “La autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo, al incorporar a ella, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no solo en la temática sino en la producción del texto” (43-44). Además deja claro que las coincidencias biográficas del personaje y el autor son las que posibilitan el juego ficcional, lo que implica que aunque haya coincidencia nominal es necesario apreciar similitudes considerables entre el contexto literario y la vida del escritor. Este origen narrativo del término ha sido objeto de recientes estudios que vinculan la poesía y la autoficción (Luengo (2010), Scarano (2011b), Leuci (2012), Ferrari (2014)), pero el complejo ir y venir de propuestas encontradas, a veces enfrascadas en asuntos meramente terminológicos, nos distraen del propósito de esta indagación: el entendimiento del poema autorretrato.

autoficción no se basa en la autobiografía ni en la novela autobiográfica, sino, que la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad” (51). La “r” hace énfasis en el autor, en la imagen que crea de sí mismo, formada y deformada por la experiencia tangible de su realidad y la imaginación que adquiere en cuanto propone un texto literario.

Entendida la importancia y alcances de la poesía como género de ficción y las potencialidades del término autoficción (auto(r)ficción), en la medida que en este nuevo descubrir del poema está la intención de superar las tradicionales lecturas autobiográficas que han convertido el estudio de la poesía en exposiciones redundantes que relacionan lineal y unívocamente la vida de los autores con el poema, centramos nuestra discusión a todo lo que compete propiamente a la creación del texto. Sin embargo, preferimos alejarnos de la proliferación de etiquetas relacionadas con la autoficción<sup>43</sup>, al mismo tiempo que ratificamos los elementos teóricos como herramientas del análisis poético de esta investigación.

---

<sup>43</sup> Un ejemplo del tipo de discusiones que ha generado el término se concentra en el tema del nombre, presente en el corazón de la definición, que ha ganado un protagonismo extremo, al punto de que algunos críticos lo consideran indispensable para hablar de autoficción. Manuel Alberca lo enfatiza: “el papel del nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción, sino posiblemente su pilar más importante” (17). El contexto del surgimiento del término es señalado también enfáticamente por José María Pozuelo Yvancos para hacer hincapié en la proliferación de estudios que lo utilizan deliberadamente para calificar cualquier texto en el que hay muchas similitudes entre el autor real y el personaje, sin que haya coincidencia nominal, “único rasgo distintivo seguro para el sentido de la categoría, independientemente de que el contenido autobiográfico tampoco pueda quedar al margen” (20). De ahí su propuesta de una nueva categoría, “figuraciones del yo”, que incluiría estas obras en las que pese a la no coincidencia nominal exhiben una estrecha relación entre autor y personaje, término equivalente a representación, representaciones del yo.

Otro ejemplo lo constituye Laura Scarano, quien en su estudio “Metapoeta: el autor en el poema” (2011) afirma: “me he atrevido a instalar esta especie de neologismo: *metapoeta*, cercano al conocido concepto de *metapoema*, para circunscribir mi reflexión en esa figura tan compleja y a la vez tan fácilmente identificable: el del poeta real como personaje (el “personaje de autor”) que emerge en el texto apropiándose del nombre propio y la biografía del escritor empírico que firma” (322). Esta relación en correspondencia con la de metapoesía resulta muy sugerente, pero el asunto de la coincidencia nominal

Esta postura no niega lo autobiográfico porque precisamente el autorretrato refiere constantemente a elementos autobiográficos que contribuyen y determinan el universo textual, pero sí trata de enfatizar en la riqueza propositiva y estética del poema. En esta medida las figuras creadas en el autorretrato refieren a un sujeto o “yo ficcionalizado” para señalar una intención identificable en tanto que propone un juego de representación, que atraviesa todo el poema en el que el “yo” se apropia de ciertas máscaras (personas) poéticas, que son las que terminan dando forma al poema.

Ahora bien, ¿qué relevancia tiene esta discusión para el estudio del poema autorretrato en especial y de la poesía en general? Pareciera que poco aporta, pero la claridad de las coordenadas iniciales son determinantes en el curso del análisis. Una cosa es homologar sin más al poeta y al “yo” y utilizar estas consideraciones como premisas de un estudio. Otra muy diferente es acercarse al poema, que exhibe una marcada autorreferencialidad, con el convencimiento de que el objeto de estudio es un producto literario caracterizado por la ficción, a la que no es conveniente ni útil entender desde la dicotomía verdad-falsedad, sino desde la capacidad creativa de una invención que tiene como punto de referencia la realidad. Además, en el caso del poema autorretrato es la realidad del poeta como persona y sus facetas las que inspiran y provocan la creación de su figura en términos muy generales, pero es la especificidad de cada autorretrato la que determina las pautas de estudio en particular.

Precisamente la forma de estructurar la realidad ha llevado a parte de la crítica a considerar el autorretrato dentro del género autobiográfico, en el que se tiende a

---

revive las discusiones frente a la ficción que no consideramos en el extenso para no entorpecer la línea de nuestra investigación.

establecer esa equivalencia. Mientras otra parte trata de diferenciarlo por su proximidad con las artes plásticas (estampa). Esta discusión ha permitido dar luces sobre el concepto y sus implicaciones, que ha logrado perfilarse desde la oposición con lo autobiográfico, género del que pretende distinguirse en un contexto que busca un estudio más centrado en su carácter epistemológico (conocer) y ontológico (ser).

Francisco Ernesto Puertas Moya, en su libro *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica* (2004), refiere el autorretrato poético como género autobiográfico, de características más estáticas que dinámicas y con una inclinación por la descripción o autorrepresentación física. Esta concepción habla de la capacidad del autorretrato de sumergirse en las profundidades del sí mismo, del ser, con el fin de dar cuenta de la propia personalidad, “se trata de describirse desde afuera, como si se fuera otro, aprovechando para ello, el conocimiento que cada cual tiene de sí mismo” (85).

Bajo una consideración autobiográfica similar, Sylvia estudia el autorretrato poético de Darío, como variante del poema autobiográfico<sup>44</sup>. En el artículo titulado “Ser/decir: tácticas de un autorretrato” (1983) recuerda que “el llamado poema autobiográfico tiene por referente la vida histórica, finita, de quien lo escribe”, pero que

la intención del texto no es narrar un *continuum* de acontecimientos (escribir una vida), sino presentarla salteadamente, icónicamente, facetas de una imagen (revelar una persona). El poema enunciado por una primera persona que se expone a sí misma estaría más cerca del autorretrato, tal como lo ve Beaujour, que de la autobiografía: “La fórmula operante del autorretrato es, por tanto: “No os contaré lo que he hecho, sino os diré quién soy”” (187).

---

<sup>44</sup> Para no alargar más la discusión remitimos a un artículo de Asunción Bernárdez Rodal que extrema la discusión y que se aleja de los objetivos de esta investigación, cuyo título es suficiente para ilustrar su propósito: “La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica” (2000).



Ahora bien, en correspondencia con los orígenes pictóricos del autorretrato, el diálogo se entabla bajo la diferencia con la autobiografía, no como derivación sino como tipos distintos de autorrepresentación. En esta dirección varias investigaciones han sido enfáticas en negar la naturaleza autobiográfica que refiere Puertas Moya. Un buen ejemplo lo constituye el artículo “El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?” (2000), en el que Iriarte se opone a la vinculación bajo el argumento de que el núcleo rector del autorretrato es el individuo en sí mismo y no su hacer, propósito de la autobiografía, en la misma línea de la fórmula operante referida por Beaujour: no es el hacer, es el ser.

En una línea análoga, otros estudiosos del autorretrato poético han señalado su naturaleza autorreferencial, para establecer las diferencias entre el autorretrato y la autobiografía en el poema, que parece un asunto de primera importancia para la comprensión del concepto. Un artículo de finales de la década del ochenta de Salgado precisa al final de un estudio dedicado al “Autorretrato” de Castellanos: “El término autorretrato (contrario al de autobiografía —la narración de toda una vida) designa, a mi entender, un texto corto (análogo al retrato pictórico)” (71).

Salgado advierte en la naturaleza ficcional del texto literario para indicar los “elementos autobiográficos” que exhiben ciertos textos y que le permiten al crítico acercarse a un poema bajo estas premisas, en las que el autor admite ser “el referente externo del yo poético” (“El Autorretrato de Rosario Castellano” 64). Para Salgado no puede haber duda de que quien se retrata en el poema es el autor. ¿Desde dónde admite el autor ser tal referente? ¿Desde el mismo poema o desde el diálogo que se establece

con otros de sus materiales literarios? ¿Desde sus prólogos, entrevistas, ensayos y artículos? Hablamos del diálogo de textos que tienen diferente naturaleza, pero cuya interacción hace posible que el lector suponga y demuestre tal consideración. Es un proceso que se establece desde el referente autorial. Finalmente bajo esta relación de correspondencia, muy lejos de una tautología, se concibe el autorretrato, capaz de sobrevolar el asunto biográfico para adentrarse en los fundamentos, en la puesta en escena de esa figura protagónica de un texto que ahonda en asuntos de diversa naturaleza pero que involucran a ese “yo escritural” que hay tras bambalinas.

Salgado además reafirma el autorretrato como variante verbal del retrato pictórico, por las características afines que supone una descripción corta y fragmentaria que tiene por referente directo al autor, en oposición a los relatos totalizantes de la autobiografía que persiguen “la narración de toda una vida”. La misma posición asume un estudio reciente de Luis Vicente de Aguinaga sobre el autorretrato en la poesía española contemporánea, que retoma los asuntos antes discutidos. Hace énfasis en el ser por oposición al hacer y al carácter fragmentario, como centro de la definición que establece su diferencia con la autobiografía (“relato autobiográfico”):

Sea cual sea el ideario estético del poeta, una cosa es verdad; su arte parece muy distinto del relato autobiográfico. El poeta se interesa muy poco por narrar, aun tratándose de su propia vida. La intencionalidad sensorial de lo vivido y las huellas de la experiencia en el carácter atañen a su oficio más que la concatenación de los recuerdos o la invención de tramas [...] los poemas que se presentan como autobiografías casi siempre son autorretratos (72).

De ahí que sea común encontrar en los autorretratos descripciones que incluyen segmentos o pasajes de la vida del escritor, referentes autobiográficos fragmentados que se adhieren a la especificidad o generalidad que pretende el autorretrato pero que

no dejan de lado la intención de revelar una persona a través de la sugerencia, porque el constructo real de la imagen parece quedar atrapado en el entramado del poema por lo no dicho o por lo dicho en exceso.

La discusión de la naturaleza del autorretrato interesa en la medida que aporta al entendimiento del concepto. Tanto los estudios que ven su origen en el retrato pictórico como los que lo asocian con la autobiografía admiten el carácter fragmentario de una vida que no se narra sino que se sugiere en función de la esencia del ser. El individuo es el núcleo del poema y su descripción está dada por elementos autobiográficos que contribuyen a dar forma a la figura que modela. El carácter fragmentario tan característico del poema es intensificado en el autorretrato. Lo interesante en este caso es el efecto que causa la interacción de planos que integran una intencionalidad fija en el individuo, pero con un marco de aristas móviles capaces de albergar un contexto que desborda al mismo individuo. De manera que el poema autorretrato es portador de múltiples alusiones que ponen inicialmente al poeta en el centro de la discusión teórica, pero termina por fundirse en idearios de diferente naturaleza, ya sea por el exceso del discurso que lo acompaña o por la ausencia de él.

Entendido como producto de ficción, en los términos antes descritos, el estudio del poema se nos revela como propuesta creativa, que teniendo como referente al propio poeta nos interesa en la medida de la *inventio*. De manera que nos preocupa el propósito del poeta al presentarse como el referente de realidad sin recurrir a la minucia biográfica de justificar si es efectivamente el poeta quien habla, porque la existencia estructural del poeta retratado nos basta para adentrarnos en las especificidades del poema. Si nos desentendemos de las ideas veristas y nos concentramos en el texto desde

las especificidades que exhibe el “yo” y la construcción de una subjetividad que lo sustenta estaremos más cerca de entender el sentido de la propuesta como creación y no como realidad, porque finalmente es la capacidad de crear un sujeto que se defina desde su propio punto de vista la que está en juego.

Una lectura del poema autorretrato a partir del autorretrato pictórico, y no desde la autobiografía, supone la estrategia de representación mimética. El poeta es a la vez objeto retratado y productor del retrato verbal. Ahí reside nuestro interés en el poema autorretrato, que remite al retrato que el poeta hace de sí mismo, mediante la creación de un perfil que da cuenta de esa construcción literaria compleja, más allá de la imagen textual en la que confluyen sus rasgos físicos e internos en términos generales de su figura y en la que el lector desempeña un papel fundamental porque es él quien finalmente logra establecer la correspondencia del poeta y el “yo”.

El tratamiento de la autorreferencialidad en la literatura requiere una especial participación del lector<sup>45</sup>, en función de un adecuado entendimiento del texto literario. Beaujour señala, en el caso del autorretrato, que el lector es el artífice de sentido de este discurso sugerente, que parece incompleto o por lo menos en proceso de construcción. De modo que el autorretrato remite a un diálogo abierto con el lector, en tanto que abre una comunicación que no descansa en los excesos del ego del artista como suele pensarse (19). La figura que el autor pone ante el lector rebasa no solo el asunto del egocentrismo sino el de la sinceridad, al poner en consideración la capacidad

---

<sup>45</sup> En general esta condición aplica para cualquier texto literario, pero en el caso de la poesía especialmente autorreferencial es necesario ser enfático para evitar lecturas que abunden en correspondencias excesivas entre la instancia textual y el autor, bajo la ausencia notoria de un estudio responsable centrado en la propuesta literaria.

creativa del poeta al inventarse en el poema. En este lugar privilegiado que ocupa el lector, en el entendimiento del poema autorretrato, el texto literario es la fuente primera<sup>46</sup>. Más allá de un pacto de lectura que el lector establece con el autor está la realidad estructural del texto, que le permite llegar a la asociación en la que tanto insiste Salgado.

“La creación, por el lector, de un “espacio autobiográfico”” (Lejeune 59) legitima el hecho de considerar como autorretrato “un texto corto (análogo al retrato pictórico) en el que el autor delinea una o varias facetas de su persona, admitiendo explícitamente ser el referente extratextual de la “persona” o protagonista del texto” (Salgado, “El 'Autorretrato' de Rosario...” 71), al que hemos preferido señalar como figura para dar cuenta de esa construcción que el poema presenta a modo de representación artística de su persona. Por tanto, el lector desempeña un rol esencial en el estudio del autorretrato: es quien identifica en el poema la figura de una persona que se delinea en términos de un espacio donde convergen las huellas del “yo autoral” y su historia personal.

Esto no significa que la función del lector sea verificar si el sujeto que habla de sí mismo en el poema sea la voz efectiva del poeta de carne y hueso. Nos ubicamos desde un ángulo distinto a una lectura “autobiográfica”, o por lo menos lo que entendemos cuando establecemos esa homologación del poeta y el “yo”. Si bien es cierto que el conocimiento del lector es de una importancia inminente para enriquecer el poema, el estudio textual como estrategia primera arroja las claves de entendimiento

---

<sup>46</sup> Es importante señalar la importancia que el autorretrato tiene en relación con el resto de la producción literaria.

necesarias que permiten entramar las relaciones del poema, al que consideramos en diálogo con el resto de la obra y con la poética del autor de manera más enfática que los demás textos.

Es esencial perfilar esa figura que se describe en el poema en términos de un espacio autorreferencial determinado por un conjunto de elementos textuales que le permiten al lector, en otro nivel de lectura, relacionar al poeta con el sujeto que dice “yo”. La forma como se construyen la figura y el espacio autobiográfico<sup>47</sup> en conjunto con la idea del “yo soy” en el poema configura el contexto determinante para hablar de poema autorretrato. De modo que el asunto del sí mismo (auto) como estrategia literaria implica la construcción de una subjetividad o una forma particular de entenderse y exhibirse ante el mundo en tanto creación.

Si el retrato literario es, como dice Iriarte, “un tipo de representación del ser humano, un modo particular de concebir y presentar esta general y omniabarcante creación” (283), el poema autorretrato es la representación de sí mismo, la puesta en escena de un sujeto literario y de una subjetividad que se crea conforme a los parámetros del retrato. Pero siendo el sí mismo la problemática a la que se enfrenta el artista, se dirige especialmente a sus propias inquietudes, necesidades y en general a sus modos de concebir la realidad. Este proceso implica un desdoblamiento del yo, un salirse de sí para verse desde afuera como si mirara a otro, a ese otro que pretende retratar que es él mismo.

---

<sup>47</sup> Ver *El espacio autobiográfico* de Nora Catelli.

Cabe además destacar que en el centro de la definición (retórica) de autorretrato está la descripción que el sujeto hace de sí mismo en el texto. De modo que el contraste entre el poema autorretrato y la autobiografía<sup>48</sup> proviene de las diferencias teóricas entre el poema lírico y el relato autobiográfico<sup>49</sup>. Es así como la cercanía al relato autobiográfico opera como una estrategia estructural del poema autorretrato, para develar esa esencia que solo es posible desde un marco de referencia que tiene como fuente primera la experiencia vital. En este contexto la oposición ser/hacer tiene un peso esencial en la definición de autorretrato pero bajo las condiciones de la figura que se describe y el espacio-tiempo en el que lo hace. Un sujeto que mira hacia sí mismo, que reflexiona sobre su interioridad, en diálogo con el mundo, exhibe un proceso de pensamiento en términos de la poética de autor en función de la indagación por la esencia del sujeto.

---

<sup>48</sup> Entendida como narración de toda una vida que aspira a lo verídico de los hechos.

<sup>49</sup> Hacemos énfasis en la narrativa, principalmente en la novela, donde la autobiografía logra un desarrollo más marcado de sus especificidades. Por tanto, no consideramos el concepto de poema autobiográfico en los límites de este estudio. Nuestro interés está en el poema como estampa de la figura del poeta, en los términos que sugiere la forma estática del autorretrato desde la tradición pictórica, definida por un tiempo y un espacio determinados por el texto. Preferimos las coordenadas del poema lírico dotado de elementos autobiográficos, desde el concepto de espacio autobiográfico en el que se define.

## Capítulo II: “Yo soy aquel...” o el modernismo en la tradición del poema autorretrato

*Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad.*

“Dilucidaciones”. *El canto errante* (1907). Rubén Darío.

El auge del poema autorretrato en el modernismo alcanzó con “Yo soy aquel...” el esplendor del dominio del “yo artista” en el texto. Un “yo” que se describe en función de su creación, de su capacidad para proponerse en el centro de su construcción poética. Bajo el dominio de este “yo” el poeta empieza a incorporar cada vez más elementos de su cotidianidad. Además le da un carácter altamente subjetivo a su composición dado el estatus de artista registrado decididamente en su obra. En la medida que se percata de ese posible ensimismamiento en la torre de marfil (siguiendo a Darío) se dirige al mundo, iniciando el largo encuentro del poeta con la expresión cotidiana de las calles a las que los vanguardistas se entregaron en todo su afán de conquistar. Este hecho le permite al poeta modernista convertir su propia persona en motivo central mediante la composición de autorretratos. Lo anterior no significa que el poeta no se haya enfrentado a las calles, sino que en función de la estrofa de “Yo soy aquel...” de Darío<sup>50</sup>, antes citada, teorizamos sobre el asunto del interior-exterior en el que nos interesa enfatizar.

---

<sup>50</sup> La torre de marfil tentó mi anhelo;  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre y sed de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo (505).



Este doble lugar (encierro-mundo), que implica la metáfora de la torre desde Darío, está en el marco de la expresión calculada en el poema, que supone precisamente la sinceridad como valor estético. La concepción del “yo sincero-sintiente”, alejada de la equivalencia entre el poeta y el “yo”, permite considerar la sinceridad como un asunto estructural de la composición. Si bien el poema como lugar del “yo” ha sido desde tiempos inmemoriales un espacio donde el poeta se ha inventado, es en el modernismo y bajo las influencias de las diferentes tendencias que se opusieron al romanticismo cuando se empieza a pensar en Hispanoamérica y de manera muy germinal el “yo” como “otro” en la poesía.

Esta famosa fórmula de Rimbaud que abre nuevos horizontes al poema se filtra en el modernismo con el auge del autorretrato y su interés en crear artísticamente ese “yo” que se declara poeta. Muy lejos de la simple descripción interior y física el autorretrato modernista se convierte en un espacio altamente literaturizado (ficcionalizado), en el cual el poeta se expone como héroe del poema, habla de su génesis poética, de la concepción que tiene de la poesía y de los retos que le supone su trabajo literario. Perfilar su ser de artista le permite al poeta ser otro sin dejar de ser él mismo.

El autorretrato modernista dio inicio a una serie de reflexiones en torno a la capacidad de crearse en el poema, que más que un retrato fidedigno de su persona era un reto a su capacidad creadora que incluía el ejercicio de pensarse a sí mismo y atender a su proceso de creación. El “yo romántico” que entró en crisis desde mediados del siglo XIX tuvo en el modernismo y su afán del autorretrato un terreno fértil que será

motivo de exploración del poema durante todo el siglo XXI. En esta exploración, el ser artista es la primera expresión de ese “otro yo”.

A la luz de estas consideraciones, en este segundo capítulo nos centramos en el autorretrato paradigmático del modernismo, siempre en diálogo con la producción literaria de Darío. El propósito es dilucidar los alcances de esta pieza clave en el entendimiento del autorretrato modernista. Además de explorar tres asuntos que competen especialmente a esta composición, pero que a su vez se convierten en tres ejes de entendimiento del poema autorretrato modernista: la sinceridad como valor estético y estrategia estructural, la apertura del “yo” como “otro yo” y la construcción de la figura del poeta como ese “otro” que se configura en el poema autorretrato.

## 2.1 La sinceridad como estrategia de diseño en el poema autorretrato

*Por eso ser sincero es ser potente.*

“Yo soy aquel...”. Rubén Darío.

El autorretrato literario remite a la identificación de un “yo”, que se describe a sí mismo en el texto, con el escritor. Esta relación de correspondencias es posible en tanto que el lector reconoce la figura del autor. En “Yo soy aquel...” hay suficientes elementos para identificar a Darío en el poema, pero advertimos en el esfuerzo del escritor por hacer evidente a un “yo sincero-sintiente” que estructura la certeza de la mencionada relación, la clave autoral mediante la que se diseña el poema y que intensifica el sentido del autorretrato. Sin acudir exclusivamente a las declaraciones de Darío, puntualmente señaladas en *Historia de mis libros*<sup>51</sup> (1913), nos detenemos en la ubicación liminar

---

<sup>51</sup> “Para la revista *Caras y Caretas* dicta su biografía en septiembre y octubre, autobiografía que se publica por entregas. Para *La Nación* escribe la historia de sus libros, que aparecerá por entregas al año siguiente” (20). “En Buenos Aires, *La Nación* saca a la luz por entregas la *Historia de mis libros* de Darío, en los números del 1, 6 y 18 de julio” (Acereda y de la Fuente, “Estudio preliminar” 21). *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* (1912) e *Historia de mis libros* (1913) fueron escritos bajo un ambiente de fama abrumadora y mercantilista muy evidente. José María Vargas Vila (1860-1933), quien tuvo una relación muy cercana con Darío, la documentó especialmente en el “Capítulo XV” de su libro *Rubén Darío* (1917): “Era en 1912” (91) “cuando me llegó una tarjeta del Poeta, anunciándome su próximo arribo a la Ciudad Condal; no fui a recibirlo, porque lo sabía esperado por mucha gente, y destinado a sufrir un flujo de homenajes; había entrado en aquel período de exhibicionismo de Circo, que anunció su decadencia, y fue tan fatal a su Gloria y a su Vida; los empresarios, se habían apoderado ya de él, y no lo soltarían (92); “el torbellino de la admiración, envolvió al Poeta, y lo llevó lejos de mí... banquetes, giras campestres, abrumadoras sesiones literarias, una lluvia de discursos y de versos” (93). Además se puntualiza en la “Presentación” de *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* (título original que luego será publicado como *Autobiografía*), editada por la Biblioteca de Ayacucho en 1991, que la autobiografía fue solicitada por el director de la revista *Caras y Caretas* y la historia de sus libros por el periódico *La Nación* (5). Ambas empresas editoriales de Buenos Aires tenían los recursos para pagarle a Darío sus encargos, lo que no restándole valor a sus libros sí habla del capital intelectual del poeta y de ese “exhibicionismo” del que nos habla Vargas Vila, pues había un público interesado en su vida y en conocer los detalles de sus publicaciones. Aunque, como bien lo apuntó Sebastián Pineda en “Presentación. Notas para una biografía intelectual de Rubén Darío”, siguiendo a Gutiérrez Girardot, ese carácter de memorias de estas publicaciones hace que lo central no sea la vida interior del poeta sino su función en la sociedad, lo que las convierte en verdaderos documentos de historia intelectual (14-15).

privilegiada, la construcción de un “yo sintiente”, la importancia de la dedicatoria a José Enrique Rodó (1871-1917) y la trascendencia del “yo lírico modernista” heredero de los preceptos del romanticismo. Elementos que dan forma a la estructura de sinceridad a la que apela Darío, para que su “yo” se entienda desde los criterios más transparentes y en consonancia con la existencia de ese poeta que se revela auténtico y apasionado en el poema.

En *Historia de mis libros* Darío afirma que el “Prefacio” y “Yo soy aquel...” son el preámbulo de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905): “En unas palabras liminares y en la introducción en endecasílabos se explica la índole del nuevo libro” (150). Es importante destacar el carácter introductorio con el que Darío señala al poema liminar, casi una década después de su publicación. Dicha apreciación retrospectiva equipara la función de ambos textos como portadores de ciertos elementos preliminares a la lectura del libro. Esto no quiere decir que las palabras y el poema respondan a la misma voz, sino a una intención introductoria compartida que da apertura al libro que el autor presenta a sus lectores. Es claro que las iniciales “R. D.” con las que termina el prefacio indican la autoría del texto. El poema exhibe un carácter literario diferencial al primero: hay una creación artística en veintiocho estrofas endecasílabas en las que domina un “yo” en primera persona que habla de sí mismo y de las relaciones que establece con su obra y el mundo.

Sumado a las apreciaciones del autor, que resultan tan pertinentes en relación con la naturaleza de ambos textos, es importante detenernos en la ubicación liminar de “Yo soy aquel...”, en la funcionalidad del poema que abre el libro como bisagra entre la voz real del autor y la construcción de esa voz literaria en la que se vuelca la

composición. Es el poema más cercano al prefacio, pero a su vez es la puerta de entrada a la propuesta creativa del libro. “Poema de umbral, poema bifronte, “Yo soy aquel...” presenta a un “yo” en suspenso, tal como lo veía Valéry: “El Yo se mantiene en el umbral, entre lo posible y lo cumplido”” (Molloy 31).

El poema liminar como invitación y muestra del trabajo que antecede nos remite al conocido poema “Al lector”, con el que Charles Baudelaire (1821-1867) inaugura la poesía moderna abriendo el libro *Les fleurs du mal* (1857), que opera a modo de introducción o proyección poética de un prólogo. “El libro que el lector tiene en sus manos, núcleo de la obra de Baudelaire, [que] ejerció tanta influencia en la poesía posromántica, y hasta bien entrado el siglo XX, como el *Cancionero* de Petrarca en el Renacimiento” (Provencio 25).

Pero “Yo soy aquel...” no solo es la presentación de la obra sino de la persona, del poeta que el lector tiene en sus manos, y que logra perfilarse en el autorretrato en el que magistralmente aparece Darío. Una invitación a conocer al poeta a través de la fuerza de un “yo” que hace su aparición desde el primer verso en busca de protagonismo, su recorrido oblicuo y eventual en clave poética perfila a un hombre que ha vivido y vive en función de ser poeta. Darío se dirige al lector para mostrarse ante él como el resultado de un largo proceso que está contenido en la “índole del nuevo libro” y que nos ubica como lectores en unas coordenadas claramente biográficas:

La historia de una juventud llena de tristezas y de desilusión [...]; la lucha por la existencia [...] la sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad, contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; el poder dominante e invencible de los sentidos (*Historia* 150).

Hay un poeta que siente y vibra con su existencia y su afición por el arte, que se declara entusiasta y sincero. Pero este culto al que se entrega no es menor, lo señala como un elemento de dimensiones mayúsculas en el mismo libro citado cerrando la historia de su libro *Cantos de vida y esperanza*.

Y el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto “mi corazón al desnudo”, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior, para enseñar a mis hermanos en habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños (157).

Esta declaración de principios poéticos se opone a las artimañas, a las mentiras, a los artificios del mundo que se corresponden con la literatura de la que se distancia Darío. El “castillo interior” dialoga con esa “torre de marfil” de “Yo soy aquel...” a partir de la que el “yo” se abre a los otros. Nuevamente aparece la “interiorización” de la que nos habla Gutiérrez Girardot, pero lo más importante es ese sentido del afuera que se diferencia en principio con el adentro pero que se suaviza esos bordes en función de una búsqueda de la armonía de estos dos espacios que claramente diferencia Darío.

La consideración destaca en el poema, el elogio a la sinceridad que se acopla a la cuestión estructural del texto, alcanzando su clímax en el verso: “Por eso ser sincero es ser potente” (507). Este verso nuevamente es citado por Darío en el apartado “V” de “Dilucidaciones” que abre *El Canto errante* (1907): “Yo he dicho: Ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio” (602). Un “vencimiento” en manos propiamente del arte, como lo aclara a continuación, en el que pone toda la fuerza de su creación: “Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo” (602). Y este asunto de la sinceridad conectada con el arte ya aparece

exaltado al final del apartado “I”: Aplaudimos siempre lo sincero, lo consciente, y lo apasionado sobre todo (596).

Esta sinceridad conectada a la pasión de la fuerza expresiva que alcanza el poema se complementa con el verso contiguo: “de desnuda que está brilla la estrella” (507). Una suerte de erotismo<sup>52</sup> de la sinceridad que la equipara con la desnudez, a ese estado natural en el que nada se oculta. Es importante detenernos en ese cuerpo celeste que brilla con luz propia. Darío elige la estrella para concretar ese momento en el que exhibe la sinceridad como luz, que es intensidad y potencia (¿de su poesía, de su poema, de su persona?), como forma de concebir su obra. Ahí está la estrella oculta detrás de su luz, para recordarnos que el tamaño es un asunto de perspectiva y que lo natural posee una belleza excepcional que puede confundirse fácilmente con el artificio.

En “Yo soy aquel...” hay un “yo” que se piensa y se retrata a sí mismo advirtiendo en la franqueza de sus palabras, a la que acude en varias ocasiones para justificarse sincero, que se dice y se siente apasionado y busca convencer al lector de la transparencia y la contundencia de su “yo sintiente”:

En mi jardín se vio una estatua bella;  
se juzgó mármol y era carne viva;  
una alma joven habitaba en ella,  
sentimental, sensible, sensitiva (504).

---

<sup>52</sup> El erotismo tiene en el poema diferentes matices, en este caso sugerido por la transcendencia de la desnudez y su forma de expresar la naturalidad, la sinceridad, la transparencia, la luminosidad, la sensibilidad, es decir, la vida sensitiva del “yo” que se describe. Aunque en términos muy generales podríamos afirmar que el poema en sí mismo es erótico. Este tema es estudiado a profundidad por Pedro Salinas (1891-1951) a lo largo de su conocido libro *La poesía de Rubén Darío* (1948), especialmente en el noveno apartado “Cuál fue el tema de Rubén Darío”, donde sustenta que su poesía está dominada “de principio a cabo, por el afán erótico; el apetito, la demanda de su satisfacción material, no le abandona nunca (177)”. “El erotismo fue su pasión y su muerte”. Para Salinas en la poesía de Darío hay “tres principios activos”, “el mayor y los dos menores”: el erotismo agónico, la preocupación social y la idea del Arte y el poeta” (247). Al respecto, Enrique Anderson Imbert señaló: “la experiencia erótica fue la más poderosa, orgánica, permanente. El tono erótico —aunque no tan excluyente como afirma Pedro Salinas— es el que domina” (xxv).

¿Quién juzgó de mármol la estatua viva? El poema inscrito en la tradición del libro (del poeta) que el lector tiene en sus manos ubica a Rodó en el lugar privilegiado de la dedicatoria<sup>53</sup>. ¿Pero fue este gesto un agradecimiento a la especial atención que el crítico tuvo con su obra y su persona? Rodó escribió un estudio extenso a *Prosas profanas y otros poemas* (1898) titulado “Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra”<sup>54</sup>, que no fue precisamente muy elogioso. Darío al parecer no compartió muchas de las apreciaciones del crítico, como lo demuestra su correspondencia, no obstante el estudio de Rodó abrió la segunda edición de *Prosas profanas* publicada en 1901. Pero después de cuarenta cuartillas (7-46) inquieta la ausencia del autor del estudio que termina con “Montevideo, 1899” y una nota aclaratoria en la que promete completar “el estudio de la personalidad del poeta con el análisis de *Los Raros* y de *Azul*. Téngase, pues, lo leído, como la primera parte de un estudio más amplio, que acaso ha de completarse en breve” (46).

¿Sería un simple olvido o una omisión intencionada? De cualquier forma el estudio potenciaba la obra, además omitiendo el nombre del conocido crítico restaba poder a las apreciaciones desfavorables. Finalmente cabe destacar que las “Palabras liminares”, breve texto de menos de dos cuartillas (49-50) con las que continúa esa segunda edición, termina con las reconocidas iniciales R. D. Es evidente que el poeta

---

<sup>53</sup> La importancia de Rodó en el poema la señalaron Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert, como lo anotó Molloy (31), que estudia a fondo las implicaciones de esta dedicatoria en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*. A este artículo remitimos para entender la trascendencia de la conexión del “yo sintiente” con el “yo sincero”, que da forma a la estructura del poema autorretrato que propone Darío.

<sup>54</sup> El estudio después hizo parte de *Hombres de América* (1920), en el que Rodó compiló tres ensayos de hombres ilustres de América: Montalvo, Bolívar y Darío



emplea esta composición liminar para entablar un diálogo directo con el crítico, para atender a las incapacidades que señala de su obra.

Darío enfrentó a Rodó con *Cantos de vida y esperanza* poniéndose refinadamente a la cabeza de la disputa intelectual con “Yo soy aquel...”, símbolo de sí mismo y de su desagravio. “Rodó está presente” en el poema y en todo el libro “como negativo” (Molloy 33). Empezando por la ya citada dedicatoria, único espacio donde el crítico aparece explícitamente, marca que por el contexto histórico de la relación que sostuvo el poeta con el crítico tiene un carácter de desagravio. Darío expone a Rodó en el principio de su composición porque no solo fue uno de los móviles de su creación sino que es a él a quien se enfrenta desde el texto. No es poco significativo que el estudio antes citado de Rodó aparezca sin autoría en el libro de *Prosas profanas*.

De las críticas de Rodó hay una que Darío consideró especialmente y que se corresponde con los fines de esta indagación: el poeta potenció en el poema liminar ese “yo sensible” que el crítico tanto echó de menos en *Prosas*. Al parecer este señalamiento hirió el ego de Darío y no solo motivó sino que definió el carácter de su próxima publicación, hecho que el mismo poeta confirma en una carta que envió a su amigo Juan Ramón Jiménez (1881-1958) el 24 de diciembre de 1904 refiriéndose a *Cantos*: “por primera vez se ve lo que Rodó no encontró en “Pr. Profanas”: el hombre que siente” (“Cartas” 16).

Una de las críticas más incisivas y sugerentes de Rodó apuntó a la rigidez de la poesía preciosista de Darío, que carecía del goce vivo de la realidad, de “la ingenuidad de la confesión” y de la entrega absoluta del alma en el poema. “Nunca el áspero grito de la pasión devoradora e intensa se abre paso a través de los versos de este artista

poéticamente calculador<sup>55</sup>” (*Hombres* 143). “Todas las formas que ha fijado en el verso revelan ese mismo culto de la plasticidad triunfal deslumbradora<sup>56</sup>, que se armoniza en él con el de la espiritualidad selecta y centelleante” (145). Frente a tales consideraciones, que Darío debió sentir como acusaciones, responde el poeta irguiendo su figura de artista, pero dotándola de todo cuanto no vio Rodó: de carne, de sentidos, de naturalidad, de espontaneidad, de vida, de “la expresión del sentimiento personal” (144), de “una honda realidad personal” (176). Para contrariar a Rodó apareció Darío en “Yo soy aquel...”, retando desde el poema al crítico a desmentir la sinceridad de la construcción literaria que lo definía como poeta y hombre, pero ahora desde su nueva obra.

Rodó puso a Darío en “un palacio de príncipes espirituales y conservadores” (141) como su “medio natural”, pero el poeta se reconoció en el jardín. ¿Qué mejor lugar para exhibirse y defenderse del crítico? Un espacio natural, pero refinado, intervenido por las manos del hombre como el poema, una naturaleza controlada en la que resguardó su capacidad de ser él mismo, pero que a su vez era bosque y selva, otros espacios análogos, pero ya por fuera del dominio humano y muy cercanos al poder místico y oculto de lo sobrenatural. “Rubén Darío aporta lo característico de las tierras americanas —lo sensorio— el impulso oscuro, indígena de un *fundo* que no se desprende todavía del tremedal prístino” (Vela 101).

El jardín es el espacio físico donde se perfila corporalmente el “yo”, pero en este nivel los rasgos exteriores quedan desplazados por la alusión al alma, al orden

---

<sup>55</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>56</sup> El subrayado es nuestro.

interior que Rodó no vio y en el que Darío repara especialmente. Ese interés de dotar el retrato de sí mismo de la sensibilidad de la carne por oposición a la frialdad y la dureza de la piedra está en función de las apreciaciones del crítico al poeta calculador. La belleza de la estatua no admite discusión, se hace necesario atinar a su materia constitutiva para dar forma a la estructura sincera-sensible que pretende el poema como puerta de entrada al nuevo libro.

Las críticas de Rodó a la perfección monumental, rígida y fría de la poesía de Darío pusieron al poeta en ese estatus de calculador que equiparó el poema a una irrealidad centelleante capaz de fulminar la expresión viva del sentimiento y el diálogo honesto del poeta con el lector. Darío asumió su defensa con el poema liminar que abrió paso a su gran obra y al grueso de su respuesta, para demostrarle a Rodó que en su poesía vibraba un hombre de carne y hueso con toda la pasión de sus sentidos, tan verdadero como “la realidad del mito del pelícano”<sup>57</sup> (Rodó, *Hombres...* 143) y su gran consagración de poeta de América<sup>58</sup> con *Cantos de vida y esperanza*. Tanto los reproches del crítico como la respuesta del poeta están en diálogo con los fundamentos de la poesía romántica que el modernismo heredó, pero que al mismo tiempo modela a la nueva sensibilidad artística del siglo XX.

---

<sup>57</sup> Rodó increpó al lector sobre la búsqueda en la poesía de Darío: “Los que, ante todo, buscáis en la palabra de los versos la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que os entrega toda entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangran como arrancadas a entrañas palpitantes” (*Hombres* 143). El pelícano es símbolo de entrega y pasión, resucita a sus hijos con la sangre de su propio pecho.

<sup>58</sup> El estudio de Rodó inicia: “No es el poeta de América, oí decir una vez [...] Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América” (137). A consideración del crítico su poesía preciosista estaba alejada de toda realidad, “llena de imágenes, pero todas ellas son tomadas a un mundo donde genios recelosos niegan la entrada a toda realidad que no se haya bañado en veinte aguas purificadoras” (144).

Rodó consideró que la poesía de Darío adolecía de la experiencia vital de un hombre sintiente, en otras palabras, echaba de menos la expresión sincera del poeta romántico. Darío no obedeció a ese modelo de poema del rapto alucinado, calculó cada uno de los movimientos en el texto incorporando a su atmósfera cisnes, oropeles, princesas, palacios, olores fuertes, piedras preciosas y de todo cuanto adorno acompañó su refinada creación, pensada y trabajada, porque, como sostenía Rodó, “no habíamos tenido en América un gran poeta exquisito” (*Hombres...* 139), pero además dado a la premeditación de las formas métricas y constitutivas del poema en perfecta armonía con el sentido.

Su voz adquirió la fuerza de una sinceridad modernista que incorporó otras atmósferas y temas, a su vez que potenció ese papel protagónico del poeta en el texto. Precisamente en el modernismo se intensificó en el poema esa faceta autorral del “yo”. Es indudable que la voz que habla en “Yo soy aquel...” es la de un escritor, la del poeta propiamente. Para Darío la sinceridad fue un valor relevante en la poesía, por eso le dice a Rodó a través de “Yo soy aquel...” que su poesía es sincera y que es expresión de su propia vida, de una vida vuelta literatura en el poema. Pero la sinceridad de base romántica con la que le respondió Darío se estructuró en los fundamentos refinados de otro paradigma, el modernismo. El crítico y el poeta expresaron el valor de la sinceridad desde dos concepciones de diferencias sutiles.

Rodó le reclamó al poeta una sinceridad romántica, Darío le respondió con un poema que es a su vez una presentación y una invitación a su obra y a su persona. Además supone una concepción modernista de la sinceridad o, para expresarlo con un concepto más general que Henri Peyre (1991-1988) empleó en su libro *Literature and*

*Sincerity* (1963), Darío hace uso de su sinceridad artística para justificar la honestidad de su propuesta poética. Tal como lo señaló Antonio Carreño (1938) refiriendo a Peyre “el problema de la sinceridad” es una “secuela de la crítica sobre el Romanticismo” (16), que de acuerdo con las convenciones del género identifican el “yo” con el poeta<sup>59</sup>.

Para Jordi Juliá (1972) esa equivalencia es natural para el lector romántico de poesía del siglo XIX mientras que el lector del XX puede hacer la distinción. Por lo menos en teoría esta diferencia de los lectores permite indagar sobre la “autenticidad de los sentimientos” y la “sinceridad poética” (46), que perdió importancia para el lector de 1900. Pero lejos de desaparecer el concepto de sinceridad se llenó de otro contenido, “para poder seguir utilizándolo en el ejercicio de la crítica, y para otorgar valor literario” (47).

La estética de verdad romántica ha sido intercambiada por una nueva teoría de las apariencias de realidad, es decir, asistimos una vez más a la sustitución de la verdad platónica por la verdad aristotélica, y al igual que defendía Baudelaire, hay un intento de separar el estilo de la sinceridad, dando preeminencia al primer término, por encima del segundo (53).

El estilo fue una búsqueda constante en Darío, un enfrentamiento sin pausa con su proceso de creación artística compendiado magistralmente en el primer verso del poema<sup>60</sup> que cierra *Prosas profanas*: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” (496). Esta búsqueda funcionó como fórmula de la imposibilidad de expresar con fidelidad en el poema: “Y no hallo sino la palabra que huye” (497). Sin embargo

---

<sup>59</sup> El modernismo no rompe decididamente con esta equivalencia ni a nivel de la producción literaria ni de la crítica, pero se empiezan a incorporar otras formas de entendimiento en el poema, que conviven sin duda con ese extracto romántico que va relegándose durante el siglo XX y que se incorpora propiamente en el siglo XXI.

<sup>60</sup> Este soneto es una muestra de la nueva sensibilidad modernista desde la forma, que incorpora versos alejandrinos en lugar de los tradicionales endecasílabos.

tal como lo afirman en el “Prólogo” (17-19) los compiladores de *Poesías. Edición facsimilar y con variantes* (2004): “El perfeccionamiento de la forma —se había logrado su dominio total— deja de ser el fin de la poesía y se convierte en el medio adecuado para expresar los temas trascendentales que atañen al sentimiento y a la circunstancia humana en general” (17). El poeta habló del obstáculo de decir lo exacto y a la vez que manifestó su frustración dio cuenta del valor artístico de la sinceridad en el poema determinado por una forma que cambia constantemente con el tiempo y que fue tema de discusión del apartado “I” de “Dilucidaciones”, pero que es en la apertura del “II” que lanza esa sentencia que conecta con el poema antes citado: “No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos” (596).

Esta figura del escritor que reflexiona sobre sus preocupaciones escriturales adquiere en Darío una dimensión más íntima y más potente en “Yo soy aquel...”. Hay una voz que pugna por el reconocimiento de la expresión sincera del “yo sintiente”, una voz que pretende convencer al lector de la veracidad de ese “yo”, porque en todo retrato hay una necesidad de revelarse, de dejarse ver.

Con Darío la sinceridad adquiere una dimensión estilística en el poema autorretrato, que involucra al lector en la medida que lo pretende cómplice de ese ideario de verdad en el cual se configura el retrato de sí mismo. El poema busca celebrar la comunión del “yo” y el autor y se expone ante el lector bajo la sinceridad como estrategia del vínculo que establece entre el texto y la vida. La puesta en escena de la sinceridad dariana está centrada en la exposición de un “yo” que se dice sincero y que busca ese reconocimiento desde el decir lo sincero que es. De modo que la acción de

decir adquiere una importancia mayúscula. Desde el primer verso del poema se enfatiza el decir en función del ser, “yo soy” lo que digo ser: “Yo soy aquel que ayer no más decía” (502). Darío es lo que dice ser, el poeta es en la medida de lo que dice en sus poemas.

Molloy atendió a la importancia del decir en Darío para adaptar la fórmula del autorretrato propuesta por Beaujour (“No os contaré que he hecho sino os diré quién soy”<sup>61</sup>) a una que se corresponda con la propuesta del poema liminar de *Cantos* (“No os contaré que he hecho sino os diré quién digo que soy”) (30). La necesidad de decirse sincero, la expresión de la verdad poética del “yo”, es la estructura de diseño determinada por la figura del poeta que legitima el autorretrato. Este proceso es posible, en gran parte, por el grado de conciencia que adquiere el poeta modernista como artista que ocupa un lugar importante en la sociedad. En esa medida se perpetúa utilizando la plasticidad de atmósferas artificiales en tanto que son producidas por la capacidad del poeta de volcarlas a la dinámica interna de la obra. La sinceridad se convierte entonces en un asunto de las “apariencias de la realidad” que estructura el autorretrato en el siglo XX.

Aunque esta concepción de la sinceridad no deja el referente romántico empieza a distanciarse en la medida que se estimó como valor estilístico del poema y no como la expresión unívoca del sentir del poeta. Estamos ante otra forma de entendimiento del concepto que Darío ejemplifica muy bien y que debió gestarse en el modelo del “hombre sincero” de *Los versos sencillos* (1891) de José Martí (1853-1895). Es muy

---

<sup>61</sup> Traducción de Molloy.

probable que frente a los señalamientos de Rodó, Darío haya encontrado la fórmula de su defensa en “Yo soy un hombre sincero”, poema tan elogiado por su sencillez y espontaneidad. Ambos trabajos son liminares y en estos el asunto de la sinceridad es de especial importancia, incluso desde el primer verso Martí la declaró como el valor de la afirmación del “yo”:

Yo soy un hombre sincero  
De donde crece la palma,  
y antes de morirme quiero  
echar mis versos del alma .  
[...]  
Yo vengo de todas partes,  
Y hacia todas partes voy:  
arte soy entre las artes,  
En los montes, monte soy (16).

El tema de la sinceridad se convirtió en un motivo de los poetas modernistas para exaltar su profesión de poetas. Darío potenció esta figura de artista, pero ya no en la voz popular del cantor como lo expresó Martí sino en la voz aristócrata del poeta que se yergue altivo en el poema. Darío calculó su retrato bajo los parámetros artísticos que lo definen sensible como poeta y sincera su poesía. En estos términos puede evidenciarse el marcado paralelismo en el que se retrata: palacio / jardín, mármol / carne, estatua / hombre, piedra / alma, insensible/ “sentimental, sensible, sensitivo”. La primera parte de los opuestos responde a las apreciaciones de Rodó, las otras a la defensa de Darío, a la evidencia de la sinceridad como estrategia. Estamos ante una estética de la sinceridad<sup>62</sup> que se funda en el decir ser sincero, en la explicitud de esa

---

<sup>62</sup> Carlos Javier Morales señaló que “la denominación ha sido acuñada por Rosario Rexach en su artículo “Poética de José Martí” (1990) y que referencia José Olivio Jiménez en *La raíz y el ala*. Madrid: Pre-textos, 1993, 276.



cualidad a la que acompaña un sentimiento profundo en el que Darío insiste, incluso oponiéndose al carácter ficcional o esa capacidad de inventar que tiene la literatura por naturaleza:

todo ansia, todo ardor, sensación pura  
y vigor natural; y sin falsía,  
y sin comedia y sin literatura...:  
si hay un alma sincera, ésta es la mía (505).

¿Nada se inventó Darío? ¿Hay falsedad en la poesía si antes no se siente lo que se dice sentir? ¿No hay mediación entre la transparencia y la potencia de sus sentimientos y la puesta literaria de estos en el poema? ¿Sentir o escribir que se siente? Ahí la astucia del poeta, un poema en primera persona donde él mismo es el referente de una cualidad esencial para los modernistas que se proclamaron sinceros y que en sus poemas hablaron de la sinceridad como un valor formal de su discurso más íntimo.

De esta manera la sinceridad viene a expresar la capacidad de la obra de arte de parecer y no de ser en sí misma. “El talento del artista en la creación de su obra es lo que logra impresionarnos como sinceridad” (Méndez 4). Recordemos las palabras de Martí en el “Prólogo” a *Versos sencillos*: “Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón” (12), “amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras” (14). A este valor como modelo de la estructura en el autorretrato recurre Darío. La sinceridad se convierte en el artificio del poema que mantiene viva la experiencia vital del poeta con el mundo. Se va difuminando esa estética de corte romántico que estaría más próxima a la sinceridad formal de Julián del Casal (1863-1893) que nos refiere José Olivio Jiménez: “En Casal, así, su máscara “esteticista” tuvo que ser su única manera posible de sinceridad” (102).

Nos recuerda Gutiérrez Girardot en su libro *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* que fue Nietzsche quien planteó “el problema de la verdad en el arte” en el sentido “de la justificación del arte frente a la realidad” (127). En el apartado “De los poetas” (139-142) de *Así hablaba Zaratustra* (1883-1885) el tema de las apariencias está enfocado al poeta, no de forma genérica al artista como ya lo había planteado. El discípulo increpa la afirmación del maestro (“los poetas mienten demasiado”) a lo que él responde: “pero Zaratustra también es poeta. ¿Crees, por consiguiente, que he dicho la verdad en esto? ¿Por qué lo crees?” (139), le responde el maestro con un discurso que culmina en el cansancio, hastío y fastidio que le producen los poetas de todos los tiempos por su superficialidad (139-140) y concluye:

En verdad, ¡su espíritu es el pavo real más vanidoso entre todos los pavos reales y un mar de vanidad! El espíritu del poeta quiere espectadores. ¡Que sólo sean búfalos! A pesar de todo, estoy hastiado de este espíritu y veo llegar un tiempo en que él estará cansado de sí mismo (141).

Pero realmente se estaba refiriendo Zaratustra a los poetas de todas las épocas o ese desprecio estaría enfocado al romanticismo, que en los términos que hemos venido planteando nos permite hablar de esa sinceridad de diseño que podemos emparentar con la idea de Nietzsche del mundo de las apariencias que

caracteriza la actitud de los poetas de la modernidad: vanidad, simulación, egoísmo, esoterismo, pretensión de llegar a lo Absoluto [...] El teatralismo de los artistas y de los poetas fue a finales del siglo no sólo una radicalización del teatralismo que determina las relaciones de la sociedad burguesa, con el objetivo de diferenciarse de ella. El teatralismo era más complejo. Fue Nietzsche, el gran desenmascarador, quien supo darle sentido” (Gutiérrez, *Modernismo* 130-132).

Pero el asunto puede hilarse más fino en relación con lo que hemos manifestado en este capítulo respecto a la recurrencia de la sinceridad en el modernismo. Dice Juan Luis

Vermal en “Nietzsche: poesía y verdad” que la famosa fórmula de Nietzsche es “introducida con una referencia a un verso de Goethe, en el coro final de la segunda parte del *Fausto*. Allí afirma Goethe: “Todo lo perecedero es sólo un símbolo” (92). Esta cita indirecta se entiende mejor si vamos al apartado “De las islas bienaventuradas” (101-104) de *Así hablaba Zaratustra* donde aparece por primera vez la fórmula: “¡Todo lo que es inmutable no es sino símbolo! Y los poetas mienten demasiado...” (103). Es evidente que Nietzsche niega la sentencia de Goethe y esa negación tiene un sentido más amplio. Este contexto de lo inmutable o imperecedero se aclara mejor con el inicio del apartado “De los poetas”:

A uno de sus discípulos dijo Zaratustra:

—Desde que conozco mejor el cuerpo, el espíritu ya no es para mí sino un cuasi espíritu, y todo lo “imperecedero” es tan sólo un símbolo.

Y el discípulo le respondió:

—Te he oído ya hablar así. Y añadías entonces: “Pero los poetas mienten demasiado.” ¿Por qué decías que los poetas mienten demasiado? (139).

Entre líneas se establece una discusión entre cuerpo y espíritu. Para Nietzsche la balanza se inclina a lo corporal, el espíritu sería el símbolo en el que cifra a Goethe y al que pretende combatir. Estamos hablando del orden de lo corporal, de lo mortal, de lo concreto en lo que enfatiza Nietzsche, en el campo literario, negando la afirmación de una de las figuras más emblemática del romanticismo alemán. Además complementa Vermal que esta crítica es más evidente si recordamos el poema “A Goethe”<sup>63</sup> en el que se entiende con más precisión la inversión al señalar lo imperecedero como el símbolo de Goethe.

---

<sup>63</sup> El poema “A Goethe” es publicado en el “Apéndice” a su libro *La ciencia jovial. La gaya ciencia*, en los primeros versos está explícita la referencia.

¡Sólo es tu símil

Los poetas, aquí, *el* poeta, que era para Nietzsche Goethe, engañan porque ponen una realidad imperecedera, que es una proyección de su autoafirmación [...] El poeta, probablemente el poeta romántico, expresa el cansancio de sí mismo, el cansancio que es una consecuencia del derrumbamiento de las idealizaciones que habría proclamado como la verdad. El poeta experimenta la crisis que Nietzsche trata continuamente de pensar y enfrentar, y en realidad lo único auténtico en ellos, pero que debe ser superado, es la destrucción de sí mismos (93).

En este orden de ideas la sinceridad modernista o la sinceridad de diseño por oposición a la sinceridad romántica, a la que hemos venido apuntando, tiene sus orígenes en el cuestionamiento al romanticismo formulado por Nietzsche y Rimbaud (tema del siguiente apartado), que los modernistas materializaron en sus textos bajo la insistencia en la sinceridad. Estamos ante una sinceridad de diseño, ante una forma premeditada de presentar el poema, de modo que queda exhibido su valor estético. En el autorretrato literario modernista la intencionalidad del escritor para retratarse está ligada a la sinceridad artística para hablar de sí mismo en el texto, no porque la construcción literaria se corresponda unívocamente con el autor sino por la capacidad de realidad del “yo” en los términos artísticos que cada composición determina. Ahí el vínculo directo con la realidad que buscó Rodó.

---

lo imperecedero!  
Dios el suspicaz  
es el artificio de poeta... (255).

## 2.2 El reconocimiento del “yo” como “otro yo”

*Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana.*

“Yo soy aquel...”. Rubén Darío.

El primer verso del poema liminar de *Cantos* exhibe dos “yo” que revelan la especial construcción de este paradigmático autorretrato del siglo XX. Cada uno es además la expresión de un tiempo bien definido, “yo” del presente y “aquel” del pasado. El “yo” se reconoce en “aquel” desde un distanciamiento que establece la diferencia para lograr la paridad, dada por las características formales del demostrativo “aquel”. Este implica una distancia espacio-temporal con ese “yo” al que se equipara a través del verbo copulativo “es”. El verbo le permite a Darío construir la predicación nominal del sujeto de la oración (“yo soy”) que va unido a un complemento que dota de un atributo o propiedad al sujeto, además permite señalar alguna equivalencia al relacionar el sujeto (“yo”) con el atributo (“aquel”). De modo que la propiedad copulativa del verbo “ser” cumple la función de puente, conectando al “yo” con “otro yo”, al pronombre personal de la primera persona con su pronombre demostrativo singular masculino. Estamos ante un procedimiento de verse desde afuera.

El poeta equipara su “yo” con el “aquel” de un pasado cercano (“ayer no más”) en el que se ve y se presenta ante el lector como escritor consagrado bajo la disyuntiva (“yo” / “aquel”). En todo autorretrato como proyecto centrado en el “yo” hay desdoblamiento, llámese metafórico o de grado cero, en tanto que el poeta se contempla para retratarse. El desdoblamiento es un proceso mediante el cual el poeta se piensa y

se recoge en sí mismo. Darío sale de sí para verse poeta y de esa forma construye al “otro yo”. De modo que podemos entender el autorretrato como forma natural de desdoblamiento que le permite al poeta verse fuera de sí. Cuando el poema dice “yo” hace uso del mencionado desdoblamiento de grado cero o bien de una proyección del exterior (el mundo real) en el poema (el mundo creado).

A su vez el “yo” se sale de sí para verse en “aquel”, el “yo” se proyecta en “aquel” a modo de desdoblamiento textual porque el “yo” es “otro” (“aquel”) sin dejar de ser el mismo “yo”. De modo que “yo” es función de “aquel”, así como Darío es función de “yo”. Darío replica magistralmente en el poema el proceso natural de desdoblamiento y proyección que se lleva a cabo entre el poeta y el “yo”. Pero además ese efecto es, en términos propiamente de la física, el que produce la interacción del objeto con el espejo y que tiene como resultado la imagen. Imagen que a su vez puede convertirse en objeto de otra interacción como efectivamente ocurre con el “yo”, que de imagen de Darío pasa a ser el objeto de “aquel”. Hay un juego de pares: Darío y “yo” están en un primer nivel, “yo” y “aquel” en un segundo nivel en el interior del texto.

De esta manera el proceso de desdoblamiento está conjugado al de proyección<sup>64</sup>, al despliegue de la figura autoral en el poema. Este procedimiento además da cuenta de las múltiples maneras que hay de proyectarse en los diferentes

---

<sup>64</sup> El desdoblamiento y la proyección en el poema autorretrato se entienden mejor desde el concepto de función matemática. Si establecemos que el “yo” es función de Darío porque el “yo” se describe en términos de Darío y que “aquel” es función del “yo” porque el “yo” se describe en términos de “aquel” evitamos hablar de equivalencias para hacer el énfasis en la versatilidad de la relación entre los conjuntos. No sabemos la fórmula exacta que relaciona a Darío y al “yo” pero sí que Darío  $\neq$  “yo”, en tanto que la función es una relación de dos conjuntos, no una equivalencia. La función estaría vinculada a la estructura del poema autorretrato en la que Darío establece la relación con su “yo”.

espacios (del real al del texto), pero además de los diversos espacios que se crean y se relacionan en el poema. Figurarse desde el mundo en el texto es una forma de interpretarse, crearse en el poema es una estrategia del poeta para presentarse ante el mundo real mediante unos procedimientos de la ficción que siempre tienen en lo real no solo el gran referente sino el espacio concreto de la significación. Por natural e intencional que resulte la equivalencia del “yo” con el poeta en el autorretrato están presentes los procedimientos de desdoblamiento y de proyección de manera conjugada<sup>65</sup>.

Esta discusión inicial, a partir de los dos primeros versos de “Yo soy aquel...”, nos habla de la importancia de la figura del “yo” en el autorretrato. Develar su construcción implica descubrir la concepción que el autor tiene de sí mismo y de la forma y estrategias de mostrarse ante los otros, determinados por las implicaciones del “yo” de cada época. ¿Cómo se presenta el “yo” en el texto? ¿Cómo se retrata el poeta? Esta doble pregunta conduce a la idea que funda el concepto de autorretrato: el autor es el modelo del sujeto textual que se construye en el poema, la puesta en escena del poeta como figura central del acto poético que protagoniza. El poema autorretrato opera

---

<sup>65</sup> En “Pragmática del yo en la lírica: la poesía de Attilio Bertolucci” Carmelo Vera Saura sostiene: “Habría que distinguir entre proyecciones, desdoblamientos y sustituciones del yo textual. Los dos primeros se dan a nivel imaginario y semántico, mientras las últimas son de carácter lingüístico. El problema consiste en saber cuándo existe proyección o desdoblamiento. Optaría por aplicar proyección del yo cuando se trata de elementos naturales, ya que el poeta ensueña a su modo el mundo”. “La proyección existe en relación a elementos naturales, mientras el desdoblamiento del que hablo convendría llamarlo externo, para no confundirlo con el desdoblamiento interno que veremos seguidamente, el cual exige la sustitución del yo por otra persona gramatical. Existen casos dudosos entre proyección o desdoblamiento” (250-251). En tanto que este estudio versa sobre el poema autorretrato entendemos los tres conceptos de manera conjugada, como se verá en el desarrollo del capítulo.

como escenario donde el “yo” se exhibe bajo la dirección artística del propio autor, que utiliza el texto para mostrar su experiencia más íntima y reveladora con él mismo.

En poesía el carácter de esta experiencia se amplifica cuando el poeta se expresa mediante la fórmula “yo soy” o emplea el posesivo (mi) en una composición en la que habla de sí mismo en términos de un proyecto programático que se justifica en su obra. Un buen ejemplo de este procedimiento lo encontramos desde los primeros versos de “Adelfos”, poema con el que Manuel Machado abre *Alma* (1902):

Yo soy<sup>66</sup> como las gentes que a mi tierra vinieron  
—soy de la raza mora, vieja amiga del sol—,  
[...]  
Mi voluntad se ha muerto una noche de luna  
[...]  
Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna... (46).

Hay abundancia de adjetivos posesivos que refieren a las vivencias de Machado y que se proyectan al “yo gramatical” identificado en el texto con la primera persona del singular. Procedimiento análogo al empleado en el poema “Retrato” que tiene un propósito bien delimitado por su título: “mi cara”, “mi alma”, “mi tierra de Sevilla”, “mi deseo”, “mi risa”, “mis versos”, “mi modo”, “mi frente”, “mi sangre”, “mi pluma” (73-76), entre otros posesivos que emplea Machado para hacer énfasis en ese “yo” que se describe y que intensifica esa estrecha relación del poeta y el “yo”.

En todo autorretrato hay un desdoblamiento implicado en el proceso de construcción del “yo” mediante el cual el poeta toma distancia de sí mismo para reconocerse en “otro”, aquel que diseña en el poema como parte de un proceso de

---

<sup>66</sup> El subrayado es nuestro.



descubrimiento y conocimiento de la propia individualidad. Este desdoblamiento da cuenta de la construcción de una identidad regida bajo una estética que lo define. En el poema autorretrato el poeta declara su experiencia en el encuentro con él mismo exhibiendo aquella faceta que le interesa mostrar. De ahí el carácter autobiográfico e íntimo que exhibe la composición en relación con la dimensión cognitiva que abre el poema en el conocimiento y descubrimiento de la propia existencia. En esa experiencia de indagar sobre sí mismo hay un aumento de la percepción, el poeta se propone como objeto de la mirada y en ese proceso experimenta un aumento de la conciencia en términos de su capacidad para darse ante el mundo en el poema.

La poesía del siglo XX, y con más intensidad la del XXI, multiplica las posibilidades del diálogo y el desdoblamiento. Estas dos variables están presentes en todo poema autorretrato en menor o mayor grado, según la complejidad de la puesta en escena del poeta en el poema y de las relaciones que establece con el extenso de su obra. En este contexto reconocemos “Yo soy aquel...” como referente imprescindible en el estudio del autorretrato hispanoamericano. Desde el primer verso, “Yo soy aquel que ayer no más decía”, está presente un desdoblamiento del “yo” (“Yo soy”) en otro (“aquel”) y estos entran en un diálogo que tiene como núcleo al poeta Darío. Diálogo en términos del encuentro de un “yo del presente” que caracteriza una segunda etapa de la poesía de Darío con “otro yo” que simboliza un pasado determinado por ese primer modernismo, del que se aleja la voz para reconocerse en un presente diferente.

El asunto ilustra la amplia naturaleza del diálogo, que no solo refiere a la comunicación formal de dos o más hablantes. La expresión más elemental y natural del diálogo en el poema autorretrato se da a través de la relación del autor con su

autorretrato, entendiendo que en dicho poema el autor exhibe una intención en autorrepresentarse, mientras el grado menor de desdoblamiento se logra cuando el poeta habla de sí mismo mediante la creación de un “yo” del que necesariamente se distancia para describirse, análoga a la función del espejo en la plástica.

En el “yo” del poema autorretrato hay un desdoblamiento autoral análogo a la experiencia de mirarnos en un espejo. Sabemos que el “yo” está frente al espejo, no dentro de él, pero nos reconocemos en esa imagen porque es el resultado de la interacción del objeto (“yo”) con la superficie especular (espejo). La imagen es “otro yo”, pero objeto e imagen cumplen funciones diferentes: la imagen es originada por el objeto, pero solo en función del espejo. Si pongo un objeto al frente de un espejo plano la imagen se forma en su interior. La distancia de la imagen al espejo es igual a la distancia del objeto al espejo, por eso cuando nos alejamos o nos acercamos a un espejo la imagen se acerca o se aleja de nosotros (objeto). Si el espejo es plano los tamaños del objeto y de la imagen coinciden, pero en realidad los espejos no son tan planos aunque parezca y por eso hay variaciones en las imágenes que se producen del mismo objeto cuando se cambia de espejo. Además aunque el objeto y la imagen parezcan idénticos hay una inversión derecha izquierda: la mano derecha del objeto es la mano izquierda de la imagen y viceversa.

La imagen que se forma dentro del espejo por la interacción objeto-espejo es la que está contenida en el producto literario, el poema autorretrato. El objeto es el poeta y la imagen su retrato. Este sería el resultado de la interacción del poeta con el espejo (mecanismo que le permite al poeta verse fuera de sí mismo). Para describirse hay que verse o imaginarse como se ve uno fuera de sí. Este proceso de mirarse está mediado

por el carácter creativo de cada poeta, no se describe precisamente lo que se ve o, mejor, en el ver están implícitas consideraciones estéticas, morales, éticas, políticas, económicas, sociales y culturales.

El poeta escribe lo que ve, lo que imagina que ve, lo que quiere ver o pretende ocultar, lo que puede ver, lo que desea que los otros vean, lo que cree que fue, será y es. Y en el verse siempre interviene el mundo. Nadie puede verse sin la ayuda de elementos externos al sí, por lo menos no puede ver su rostro, símbolo por excelencia del “yo”. De ahí la importancia de la referencia que al respecto hace Manuel Machado en el inicio de “Retrato”: “Esta es mi cara y ésta es mi alma: leed” (73). El rostro es la materialización primera del “yo”, pensamos siempre en él cuando hablamos del retrato en términos muy generales. Remitámos, por ejemplo, para seguir con Manuel Machado, a “Rosas de otoño”:

Mándame tu retrato... Aquellos ojos  
en éxtasis, que guardan, como lagos,  
[...]  
Mándame tu retrato... La caricia  
de tu cara de almendra, tu cabello,  
de puro negro azul, y el dulce cuello (123).

El “yo” le solicita al “tu” su retrato y referencia desde los primeros versos al rostro del “tu” en el que se vuelca la composición. El tema del espejo y el rostro en el que están implícitos los conceptos de objeto e imagen, antes discutidos, nos direccionan a Narciso y su encuentro con él mismo, en el descubrimiento de ese rostro en el agua que lo maravilla. Para verse, Narciso experimenta un salirse de sí. La superficie especular del agua es el medio mediante el cual su rostro se reproduce. Pero no es él quién está en el agua, el medio que le permite la construcción de ese “yo” que tiene ante sus ojos,

es su imagen, de las muchas que pueden crearse. Cada espejo genera distorsiones del objeto con el que interactúa y de acuerdo a sus características produce imágenes más o menos cercanas al modelo.

Sirva Narciso y su imagen para dar cuenta de la importancia del agua (espejo), medio que origina la imagen de un objeto siempre externo al sujeto y que es el que posibilita su encuentro con él mismo y a su vez su destrucción. Recordemos que según nos refiere Ovidio, en el “Libro tercero” de la *Metamorfosis*, Tiresias, “el adivino más célebre de los tiempos heroicos”, había respondido a Liriope (madre de Narciso) si su hermoso niño “había de llegar a edad madura”, a lo que responde el adivino: “Si no se viere, así lo determino” (110). Pero el momento de perderse en su belleza llegó con el final de sus días aunque no con esa admiración que conquista las barreras de la muerte: “Pasando la laguna Estigia estaban / En mirarse á si mismos ocupados” (120) los ojos de Narciso. No hay ningún indicio en el mito que refiera a la conciencia de Narciso frente a su enamoramiento, de que se esté reconociendo en la imagen que veía de sí mismo. Ovidio hace especial énfasis en el amor perdido de Narciso por una belleza que está fuera de él, abstraído completamente de sí frente a una naturaleza que no manda señales.

Esa es precisamente la referencia a la que atiende Benn al abrir su conferencia “El yo moderno”, dando cuenta de ese “yo” desamparado y olvidado por una naturaleza que ya no enseña a encontrarse. El “yo moderno” es el que se dirige reflexivamente a Narciso:

Detente, Narciso, las Moiras han muerto, hablas con los hombres y tus palabras se las lleva el viento, por muy lejos que fuera tu sentimiento, por mucho que te sumergieras en las aguas, no te fue devuelta más que tu propia imagen dionisíaca.

Narciso, Narciso, callan los bosques, callan los mares que ciñen sombra y árbol  
[...] finalmente, entre los asfódelos, te contemplas a ti mismo en la laguna Estigia  
(39).

Ese “yo”, a diferencia de Narciso, es capaz de advertir de la conciencia del sí al dar cuenta del sentido de la contemplación mediante el agua, es el que logra ver en ese “otro” el “yo”, poniendo en evidencia el ensimismamiento de Narciso, que sigue maravillado después de muerto con esa imagen que se forma en el agua. Ahí la conexión de esta superficie especular con el autorretrato, determinante porque es el medio que posibilita la imagen (“yo”). En el poema autorretrato ese medio tiene un origen muy diverso, rastrearlo es una de las principales claves para llegar al pleno entendimiento del texto. Si nos ubicamos en los dos poemas que presentamos como extremos del sistema propuesto, podemos afirmar que en el caso de “Yo soy aquel...” la crítica de Rodó a *Prosas* es el gran detonante de la escritura y la construcción de este “yo poeta”, mientras en “El son del viento” el elemento decisivo es el edificio de arcos donde se encontraba viviendo Barba Jacob al momento de la escritura del poema. Tanto Rodó como el edificio (el ruido del viento en los arcos de la construcción) están presentes explícitamente en los poemas: en el de Darío en la dedicatoria y en el de Barba Jacob desde el título empieza la sugerencia que se concreta en los dos primeros versos “El son del viento en la arcada / tiene la clave de mí mismo” (*Poesía completa*<sup>67</sup> 179). Este inicio marca sin duda una de las grandes preocupaciones del autorretrato, el conocimiento de sí mismo y que el poeta encauza como lineamiento de lectura.

---

<sup>67</sup> Ver Anexo 2.

El medio que posibilita el poema autorretrato suele tener la huella en el texto a modo de clave de lectura. Si atendemos a la construcción del “yo” en el poema liminar de *Cantos* podemos percatarnos de que el diseño que propone Darío supone de entrada la idea del “otro” como “yo”, no de “otro” ajeno al “yo” sino de un “otro” apéndice del “yo”, de un otro que lo constituye. Darío se asume desde el presente en el que se reconoce a partir de una mirada a su pasado cercano y que determina su porvenir como poeta. Estamos ante un desdoblamiento en el que la imagen de sí mismo no se dispersa, por el contrario, se reconoce en diferentes facetas del “yo” que lo constituye. Un procedimiento que puede considerarse heredero del verso de Francisco de Quevedo (1580-1645): “soy un fue, y un será, y un es cansado<sup>68</sup>” (4). Quevedo recurre al tópico de la fugacidad de la vida, de modo que la aparición de la enfermedad es consecuencia del paso del tiempo; esa inevitable proximidad a la muerte le permite al “yo” mirar al pasado, proyectarse al futuro y verse cansado en el presente.

Darío acude a un recurso similar para construir el “yo” en el autorretrato, pero a diferencia de Quevedo pone toda la fuerza en el “yo artista”, en la figura del poeta. Desde el primer verso hay un “yo” que se define desde un “aquel” para revelarnos una doble presencia que se conjuga en Darío, el escritor. Esta estructura nos recuerda a la muy citada fórmula “yo es otro<sup>69</sup>” de Rimbaud, que aparece en dos cartas<sup>70</sup> de 1871 en ese ambiente de renovación europeo que dio lugar a las diferentes tendencias que se

---

<sup>68</sup> Último verso del segundo cuarteto del soneto “Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió”. Apareció en su libro póstumo, *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* (1648), al cuidado de Jusepe Antonio González de Salas.

<sup>69</sup> «Je est un autre» (Rimbaud 80).

<sup>70</sup> “Puesto que estas cartas giran en torno al concepto de vidente (*voyant*), es costumbre designarlas como “Cartas del Vidente” (p. 251 y sig.)” (Friedrich 91).

oponían al romanticismo. La primera, fechada el 13 de mayo, es un reclamo a su antiguo profesor Georges Izambard, cuya adhesión al “establo universitario” lo hace ver solo “poesía subjetiva” que “será siempre horriblemente sosa”. Rimbaud se refiere a la poesía romántica que busca combatir y se reconoce en una “poesía objetiva”, agregando: “¡la veré más sinceramente de lo que usted sería capaz!” (79).

Acá el asunto de la sinceridad puesta en crisis a la luz de otra forma de entendimiento del poema, a las puertas de la modernidad. Rimbaud hace referencia a una sinceridad que dista del romanticismo y refiere más a la obra en sí misma como fuente de otros fines. Hay una referencia explícita a la sinceridad artística, a la sinceridad moderna. En estas declaraciones hay un proyecto poético que apenas inaugura el joven de dieciséis años y muestra todo su coraje frente a la aparente incompreensión del profesor. En este contexto el poeta se muestra combativo para reafirmar su decisión de ser poeta y continuar en la búsqueda de la poesía que pretende:

Quiero ser poeta, y trato de volverme *Vidente*: Usted no va a entender y yo apenas sabría explicárselo. Se trata de alcanzar lo desconocido mediante el desarreglo de *todos los sentidos*. Los sufrimientos que eso supone son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No es culpa mía en modo alguno. Es erróneo decir “Yo pienso”; debería decirse: “se me piensa”. Perdón por el juego de palabras (79).

*Vidente* es para Rimbaud el poeta que busca lo desconocido. “Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡ya las ha visto! ¡Que reviente en salto hacia cosas inauditas o innombrables!” (85). Por eso, como lo señaló Hugo Friedrich (1904-1978) en su clásico libro *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días* (1959), el concepto de vidente, con el que estamos muy familiarizados por los griegos, está emparentado con el pensamiento

moderno en el que se funda: llegar a lo desconocido. *Vidente* no se entiende en el sentido griego, por el contrario Rimbaud lo emplea en términos modernos (92). “Estamos muy lejos del vidente griego, a quien las musas hablaban de los dioses” (94). Estamos ante una poesía de la extrañeza que piensa constantemente sobre la manera de hacer poesía, “la poesía moderna debe ir acompañada de la reflexión acerca del arte poética” (91) y esto es precisamente lo que hace Rimbaud mediante el concepto de *Vidente* que empleó: “esbozó el programa de la poesía futura” (91).

En ambas cartas Rimbaud plantea una constante preocupación: pensar la poesía desde el interior del poema y desde la capacidad del poeta de proponer una obra que compendie lo nuevo. De ahí que afirme: “Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, *un auténtico Dios*”. Y añade: “las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas” (89). “Si el poeta definiera qué cantidad de lo desconocido se despierta, en su época, dentro del alma universal: ¡daría algo más que la fórmula de su pensamiento, que la notación de su marcha hacia el Progreso!” (87-88). Y ese camino está dado por el poeta que alcanza lo desconocido en su estatus de *Vidente*, pero además por el carácter de poeta en el que se afirma: “Quiero ser poeta” (79). En esta declaración voluntaria y definitiva en la construcción del intelectual hay una decisión trascendental en la que repara con atención Friedrich:

Todavía mayor importancia tiene la continuación de ese proceso intelectual: el abandono del yo por sí mismo debe lograrse mediante un acto operativo, dirigido por la voluntad y la inteligencia. “Quiero llegar a ser poeta y *trabajo* para serlo”; he aquí el principio volitivo. Su realización consiste “en desordenar lenta, infinita y concienzudamente todos los sentidos” (93-94).



Después de reconocerse poeta Rimbaud afirma en la carta: “Es erróneo decir “Yo pienso”; debería decirse “se me piensa” (79) y enseguida lanza la fórmula: “Yo es otro”, que va secundada por una explicación: “Tanto peor para la madera que se descubre violín, y al diablo los inconscientes que ergotizan acerca de lo que ignoran por completo”<sup>71</sup> (80). El marco epistolar en el que aparece la fórmula está motivado por la incomprensión del profesor y las consideraciones poéticas de su joven alumno que lo desconoce. Rimbaud señaló esa influencia del otro sobre el pensamiento que tenemos de nosotros mismos y la necesidad de ser conscientes de las transformaciones, a su vez que alude a esa capacidad del “yo” de ser “otro” sin dejar de ser “yo”, bajo el entendimiento de nuevos cambios. Por eso al final de la carta le adjunta satíricamente un regalo, y antes agrega: “Usted para mí no es *Profesor*. Le obsequio esto ¿es sátira, como usted diría? ¿Es poesía? Es fantasía” (80). Rimbaud termina su carta aludiendo a esa capacidad de la poesía de crear, en muchos casos alejados de la realidad del poeta. Ahí el ataque contundente al “yo romántico”.

En la segunda carta escrita, dos días después de la primera, a Paul Demeny, aparece de nuevo la fórmula desde el mismo enfrentamiento a la poesía romántica, pero en esta ocasión tanto el crítico como el escritor son cuestionados directamente por el poeta:

Nunca se ha enjuiciado bien al romanticismo. ¿Quién iba a hacerlo? ¡¡Los críticos!! ¿A los románticos, que demuestran tanto y de tal modo que la canción es muy raras veces la obra, es decir: el pensamiento cantado y comprendido por quien lo canta? Porque Yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en clarín, la culpa en modo alguno es suya<sup>72</sup>. Tengo muy en claro esto: estoy asistiendo al brotar de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo una arqueada: la sinfonía se

---

<sup>71</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>72</sup> El subrayado es nuestro.

pone en movimiento en las profundidades o se presenta de un salto en escena (83-84).

Ambas cartas dan forma a la imagen del poeta como *Vidente*, buscador incansable del misterio, que profetiza sobre el porvenir de una poesía que apenas atisba, siempre en oposición al espíritu romántico y sus implicaciones tanto en la crítica como en el ámbito de la producción literaria. Rimbaud propone una nueva forma de creación poética en la que el poeta se apropie de una voz y en el momento de esa apropiación es potencialmente “otro” como la madera es violín y el cobre clarín, naturalmente “otro” como exige el proceso de creación literaria. “Yo es otro” habla en primera instancia de la posibilidad de crear en el poema, en la que el “yo artista” se expone, porque antes de que la fórmula de Rimbaud sea la expresión de todas las máscaras del autor es la propia creación del “yo artista” para el que la sinceridad es una cualidad implícita en el texto. En ese “aquel”, en ese “otro yo”, está fundado el autorretrato de Darío en ese “otro” incapaz de escapar del “yo” para ser “otro” diferente al “yo”.

“Rubén Darío llamó a Nervo “el admirable sincero””, y Nervo “se describió hasta el fin con esa palabra” (3), nos recuerda Concha Meléndez<sup>73</sup> para hablar de la noción de sinceridad como categoría crítica. La idea romántica de que la sinceridad en la poesía está asociada a la experiencia real del sentimiento anterior a la escritura del poema que lo expresa no era una necesidad para la cultura griega y romana, que tanta fuerza dio a la máscara como objeto y concepto de persona, posibilidad de ser “otro”

---

<sup>73</sup> Aparece en “Poesía y sinceridad en Amado Nervo”. Conferencia escrita para la Academia Mexicana de la Lengua, en conmemoración de los cien años del nacimiento de Amado Nervo.

siendo sí mismo. Con Rimbaud las posibilidades del “otro” se abrían indefinidamente, con Darío se cerraban en los bordes del marco de su propio retrato.

### 2.3 La construcción del artista en el poema autorretrato

*El Arte puro como Cristo exclama:  
Ego sum lux et veritas et vita!*

“Yo soy aquel...”. Rubén Darío.

En tanto que el poema autorretrato tiene como modelo al poeta, la faceta de artista es una de las caras a las que atiende especialmente esta composición. El autorretrato puede incluir una sola pero a su vez decisiva alusión a su arte o varias alusiones que configuran completamente la composición, dominada por un “yo poeta”. Hablamos de la concepción del artista y su obra desde la figuración de sí mismo en el poema. Decirse poeta, sentirse poeta, verse poeta, encontrar en el arte el sentido de la existencia y la forma genuina de su expresión. Hablar de la génesis y el éxodo de su experiencia artística han sido algunos de los modos más recurrentes en los que el poeta pone de manifiesto su forma de concebirse como artista y de pensar la poesía desde el interior del texto.

En el modernismo la figura autoral adquiere una importancia relevante como centro de la creación artística, que deriva en poemas autorretratos en los que el poeta se inventa a sí mismo en el contexto literario del poema. En estos términos la intención de la autorrepresentación rebasa los límites de la descripción física e interna en la medida que crea una o más figuras autorales en constante interacción con el autor y su obra. El poema como lugar de construcción del “yo artista” en el espacio de su propia escritura fue una preocupación del modernista, que exploró ese “yo” artífice y dueño absoluto del texto, alcanzando su mayor y más fina expresión en el poema liminar de

*Cantos*. Este autorretrato tiene por lo menos dos antecedentes importantes en la etapa fundacional del modernismo: “Autobiografía” de del Casal y “Yo soy un hombre sincero”<sup>74</sup> de Martí. Ambos poemas abren *Hojas al viento* (1890) y *Versos sencillos* (1891), respectivamente.

Además es imprescindible mencionar nuevamente “Adelfos” de Manuel Machado, fechado en París en 1898, que inaugura *Alma* (1902). Siguiendo el mismo modelo, el poeta abre con otros dos autorretratos su libro *El mal poeta* (1909). “Retrato” y “Prólogo-Epílogo”, dos poemas introductorios a la obra o, mejor, a la imagen del poeta que construye el autor (“Yo poeta decadente” sigue la misma línea). Heredero de esta tradición, su hermano Antonio Machado abre el libro *Campos de Castilla* (1912) con “Retrato”. Estos trabajos liminares siguen la misma tradición de poema invitación, introductorio a la obra o, en el caso del autorretrato, a la persona, respondiendo al tópico del poeta que el lector tiene en sus manos.

Desde el título del poema del Casal evidenció la pretensión autobiográfica de la composición y, aunque realmente es el segundo poema del libro, posterior a “Introducción”, la ubicación en el texto está en concordancia con el sentido preliminar de presentación. Así lo confirman sus primeros versos. Se reconoce en su país “como una afirmación de orgullo nacional del poeta, hecha cuando en su isla natal conspiraba el criollo contra el régimen colonial español, para conquistar la nación independiente que habían logrado ante los demás pueblos latinoamericanos” (Augier XXII-XXIII).

---

<sup>74</sup> En “Autorretrato y mitificación de José Martí” Alfonso García Morales estudia el poema liminar de *Versos sencillos* (1891) como autorretrato ejemplar de un “yo heroico” en el que Martí creó su imagen mitificada (163-174).

Este reconocimiento introduce la firmeza de un “yo” que pasa altivo y plácido por la vida:

Nací en Cuba. El sendero de la vida  
firme atravieso, con ligero paso (6).

Pero más que narrar su vida, del Casal perfila a un hombre de fuerte carácter pesimista<sup>75</sup>, agobiado por un mundo que nada le ofrece. La soledad y la muerte que acompañaron sus primeros años lo hacen llegar moribundo a una juventud que contempla mediante un desdoblamiento para intensificar a ese “yo sufriente”. Una doble presencia tiene lugar, la del “yo” que se describe agobiado y la de su juventud personificada de “semblante cadavérico”, a la que trata de resucitar el “yo”:

Mi juventud, herida ya de muerte,  
empieza a agonizar entre mis brazos,  
sin que la puedan reanimar mis besos,  
sin que la puedan consolar mis cantos (6-7).

En estos términos la palabra “cantos” se entiende con el genérico de arte. Frente al sinsentido de una vida atormentada por la soledad y el abandono de los primeros años, que desemboca en una juventud devastada, el “yo” se regocija en el arte como mecanismo de defensa:

Para olvidar entonces las tristezas  
que, como nube de voraces pájaros  
al fruto de oro entre las verdes ramas,  
dejan mi corazón despedazado,  
refúgiome del Arte en los misterios

---

<sup>75</sup> Ángel Augier señaló que “esa actitud negativa de indudable condición patológica” es producto de una “orfandad prematura” que “influyó decisivamente en su compleja psicología”, sumada a la efervescencia política de la independencia cubana que apenas estaba por concretarse. En este contexto “Autobiografía” “hace alusión en forma simbólica a la orfandad, punto de partida de su infortunio vitalicio” (XXII). Del Casal y Darío comparten esa experiencia de orfandad. Desde los nueve años del Casal quedó a cargo de un internado religioso dado que su madre murió cuando apenas tenía cinco años (X-XI). Por otro lado, Darío es abandonado por sus padres y educado por la familia de un tío.

o de la hermosa Aspasia entre los brazos (6-7).

Aunque el tema del arte apenas está enunciado es el punto de quiebre del poema, el momento cuando el “yo” retorna de esa oscuridad para encontrarse en su deseo de vivir y no dejarse llevar por sus tristezas. El desencanto cifrado en el abandono y la proximidad a la muerte toman otro sentido: el camino iluminado por el arte que le permite al “yo” ver el porvenir a pesar de todo el desencanto que se teje en el poema. Y es precisamente en esa mención al arte como refugio que la voz da un giro bajo la estructura de nueve estrofas, justo en el centro de la composición está la referencia clave.

De forma análoga en Martí, el asunto del “yo artista”, sin ser un asunto menor, no es el más destacado, aunque ocupa un lugar importante en la composición como en el caso del autorretrato de del Casal. En “Yo soy un hombre sincero” el arte está en el núcleo de la definición de un “yo” que echa sus versos del alma para dar cuenta del mundo que pasa ante sus ojos, el que piensa y presencia desde un movimiento que no cesa. El mismo elemento con el que empieza el poema de delCasal, un moverse lentamente como recurso de la memoria también empleado por Martí. El “yo” que contempla al mundo parece crearlo en tanto recuerda lo visto. Un canto a la vida del poeta que ha vivido y ha presenciado la experiencia de vivir de los otros con toda la atención. Martí da cuenta de ese “doble lugar estético” donde se piensa el poeta modernista:

Yo vengo de todas partes,  
Y hacia todas partes voy:  
Arte soy entre las artes,  
En los montes, monte soy”

[...]  
Yo he visto en la noche oscura  
Llover sobre mi cabeza  
[...]  
Alas nacer vi en los hombros  
De las mujeres hermosas:  
[...]  
He visto vivir a un hombre  
Con el puñal al costado (16).

Martí perfila a un hombre andariego, sensible ante los acontecimientos elementales de la vida, preocupado por el acontecer del afuera mediante el que se describe indirectamente a sí mismo. El arte de contar lo define y por medio de la utilización de octosílabos propios de la copla criolla se emparenta con la expresión artística del trovador que lo acerca al sentir y al hacer popular al que tanto quiso llegar con su gran sueño de la independencia cubana. Un buen ejemplo del realismo y el naturalismo que también influyeron en el modernismo como lo señaló Enríquez Ureña.

En el caso de “Adelfos” la breve referencia al arte aparece en el tercer verso de la quinta cuarteta: “Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido / Ni el vicio me seduce, ni adoro la virtud” (47). Después de reconocerse en su descendencia árabe el “yo” se expresa en un tono desencantado y por momentos de profunda insatisfacción. En este orden de ideas su arte, la poesía, a pesar de que ocupa un lugar central en la composición en relación con la ubicación, como en el caso de los dos poemas antes citados, no es un elemento que destaque de manera especial, simplemente se suma a la lista de decepciones. A la voluntad muerta, sin ilusiones, sin ambición y sin amor está la pérdida del “vago afán de arte”.



A diferencia de del Casal y Martí, y aún más intensamente de Manuel Machado, en Darío la faceta del poeta domina completamente el texto. El “yo artista” se recoge en su creación poética, dotado del protagonismo que potencia el lugar privilegiado del poema liminar. “Yo soy aquel...” es una propuesta estructurada sobre la base de un “yo poeta” que se expone como artista y supedita el escenario del poema en el que opera. El arte ya no es solo un consuelo como en del Casal, ahora es la razón de ser, el “yo poeta” es la faceta del retrato que Darío explota y la sinceridad se convierte en un artificio finamente calculado para lograr que ese efecto se le adjudique sin más al poeta de carne y hueso, porque ahora se vuelve decisiva la apariencia de ser, de convencer al lector de lo sincero que es el poeta y de la transparencia de esa voz del poema en la que está el sentimiento vivo de Darío.

Pero en “yo soy aquel...” no solo hay un artista que se reconoce en su obra sino un poeta que, desde el primer verso en una proyección “yo / aquel”, en la que funda su presente, se piensa en un espacio donde abundan las referencias a la poesía. El decir de “aquel” señala los dos libros de Darío, los adjetivos calificativos (“azul” y “profana”) construyen la referencia a dos momentos estéticos cumbres de su obra. *Azul...* (1888): la escritura en prosa en la que se reconoció el modernismo bajo una fuerte influencia francesa, la concreción del primer triunfo<sup>76</sup> de un Darío que apenas superaba los veinte

---

<sup>76</sup> Darío escribió “Yo soy aquel...” ya consolidado como uno de los poetas más importantes de su época. El poema se publicó primero en la revista *Alma española* en 1904. Considerado un niño prodigio por sus dotes literarias publicó en Chile, a sus apenas veinte años, su primer libro de poemas titulado *Los abrojos* (1887), seguido de *Azul...* (1888). Este segundo libro que también publicó en Chile mereció la atención de Juan Valera, un reconocido escritor español que publicó el 22 y 29 de octubre de 1888 dos cartas en *El Imparcial* de Madrid referenciando su obra, luego consignadas en *Cartas americanas* (1888). Después de *Azul* publicó la obra que mayor atención suscitó: *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, 1896), que mereció el extenso estudio que Rodó le dedicó y que encabezaría a modo de prólogo la segunda edición ampliada y publicada en París en 1901. Como antesala a la escritura de “Yo soy

años de edad. En *Prosas profanas y otros poemas* (1896) alcanzó su plenitud estética en la forma preciosista, cumbre y cierre de esta primera etapa que motivó la conocida crítica de Rodó; y que a su vez determinó el carácter de *Cantos* y más especialmente del poema liminar que nos ocupa.

El poeta se presenta ante el lector como escritor consagrado bajo la disyuntiva (“yo” / “aquel”) que apela al reconocimiento de sus libros mediante esta sugerencia fácilmente identificable. El escritor maduro de *Cantos* se ve en el joven Darío de *Azul* y *Prosas*. El “yo del presente” se reconoce en el “yo del pasado” desde la referencia de las obras que lo respaldan, los libros publicados son su gran baluarte. De esta forma el poema autorretrato se concentra en la faceta escritural de Darío, la que se propone retratar y la que es motivo de la ambiciosa propuesta literaria. Es la figura del escritor la que exhibe el autorretrato, el “yo poeta” se despliega desde la posibilidad literaria de ser en el poema el artista que Darío es y el que imagina ser. En la alusión poética a sus dos libros de poesía, no a sus otros libros publicados para la fecha, se configura el espacio autobiográfico de ese otro “yo poeta”:

Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiñeñor había  
que era alondra azul por la mañana (502-503).

El “yo” del presente se afirma en el “otro” (“aquel”) del pasado determinado por la escritura. En este reconocimiento del “yo” en “otro yo” hay una marcación temporal que se metaforiza en un espacio dado por los pares noche-día / oscuridad-luz, en los

---

aquel...” Darío contaba con más de una docena de libros publicados en varios países y mantenía relaciones intelectuales con los escritores hispanoamericanos más importantes del momento.

que anida el pájaro (el canto, la poesía). En la noche el ruiseñor y en el día la alondra, el canto llenando la totalidad del espacio. El primero, el pájaro más celebrado por su improvisación, la variedad de inflexiones y la duración de su canto que se intensifica en la primavera<sup>77</sup>, estación anunciada precisamente por la alondra (Paula 208). El canto de la alondra es un indicador de la luz, canta con los primeros rayos del sol, suspende su canto al mediodía (momento de mayor y más intensa luminosidad) y retoma el canto en el descenso del sol. Enmudece en momentos de oscuridad y lluvia y canta siempre que hay buen tiempo (209).

En este espacio determinado por el canto se reconoce el “yo poeta”. La poesía es el telón de fondo de la figura de poeta que perfila Darío en un ciclo de luz y oscuridad en el que no cesa el canto. El poeta es “dueño” de su “jardín de ensueño”, de “las rosas”, “los cisnes vagos”, “las tórtolas”, de las “góndolas y liras en los lagos” (504). El dominio del “yo poeta” está limitado por el espacio literario donde se presenta, el jardín soñado, imaginado, pensado, concretado en su poesía. La música se intensifica en la escena, el canto de los pájaros, el sonido de la lira y del agua. Todos los elementos armónicamente dispuestos en la estrofa contrastan con el cisne, símbolo por excelencia del modernismo. Pero calificarlo con un adjetivo que remite a la vaguedad, a lo indefinido, rompe con su imagen espléndida e imperturbable<sup>78</sup>. Esta idea ya fue introducida al final de *Prosas*: “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”

---

<sup>77</sup> “Cantan de noche lo mismo que de día, y aun con más ardor y con más frecuencia, lo que quizás será efecto del silencio y soledad de la noche” (Daubenton 340).

<sup>78</sup> El cisne es el animal de Darío, en él cifra todo el potencial de su poesía. Su elegancia y refinamiento han sido expuestos en muchos de sus poemas: “ebúrneo cisne” (407), “los cisnes unánimes en el lago de azur” (415), “olímpico cisne de nieve” (416), “cisne, de estirpe sagrada” (417), “¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro!” (456).

(497). En un ejercicio de introspección Darío se cuestiona bajo el símbolo por excelencia de su poesía y a su vez del sentido que alberga en su obra: ya no es el cisne el centro de la composición, es él como figura protagónica del poema y el cisne un ornato más.

En este percatarse por el lugar de su “yo artístico” Darío se reconoce en dos de las corrientes literarias que determinaron el modernismo: el romanticismo en Víctor Hugo (1802-1885) y el simbolismo en Paul Verlaine (1844-1896). Estamos ante dos corrientes antagónicas, en tanto que la segunda se crea en un ambiente generalizado de oposición a la primera. Nuevamente las referencias literarias son las que establecen ese “yo poeta” en construcción. Cabe destacar una sugerencia que aparece a modo de confirmación al final del poema “La canción de los pinos”, escrita en 1907:

Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?  
Aquel que no sienta ni amor ni dolor,  
aquel que no sepa de beso y de cántico,  
[...]  
¡Yo soy el amante de ensueños y formas  
que viene de lejos y va al porvenir! (649).

Darío nunca dejó de sentirse un romántico, como no lo hizo ninguno de los modernistas, a pesar de las evidentes influencias posrománticas que también los determinaron. El modernismo bebió especialmente de las fuentes francesas. En este conocimiento de las corrientes literarias en boga Darío se reconoció moderno, pero no solamente siguió influenciado por el romanticismo sino que a su vez retomó figuras, conceptos y vocabulario del neoclásico, dándole un carácter antiguo a esa declaración

de la génesis de su poética, que se contrapone a la idea declarada de poesía de los nuevos tiempos, de la urbe:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno; audaz, cosmopolita; (504).

Darío empezó en las letras bajo esa transición del neoclasicismo<sup>79</sup> al romanticismo (Vérges 466). Los referentes de la antigüedad clásica abundan en su poesía y el autorretrato que nos ocupa es un buen ejemplo de estas inclusiones, que también tienen su origen en el parnasianismo, pero que conforme al poema seguimos la pista del siglo XVIII para anotar la intensión de Darío de referir la influencia del neoclásico en su poesía. La figura que finalmente termina por modelar el autorretrato es una estatua grandilocuente que, contrario a la pose fría y estática que caracterizaría al neoclásico, está dotada de particularidades románticas, como el sentimiento, la pasión, el movimiento, los contrastes, los arrebatos de la naturaleza salvaje y mitológica. Hay una estatua, pero es de carne, lo dice el poema bajo aclaración de atribuirle el mármol.

Esta configuración en escenas fotográficas con movimientos congelados responde al mejor estilo del arte neoclásico. La correlación de la figuración del “yo” con una estatua es explícita y el hecho de ser de “carne viva” le da cierta movilidad a un escenario de tres espacios conjugados: el jardín, el bosque y la selva. El jardín es el lugar primero y ornamental donde aparece la estatua y donde ocurre su transformación, la estatua se equipara con el orden mítico bajo la imagen de Pan, dios silvestre de aspecto salvaje mitad cabra y mitad humano:

que a la estatua nacían de repente

---

<sup>79</sup> Ver “Rubén Darío y el neoclasicismo” de Rafael Soto Vergés.

en el muslo viril patas de chivo  
y dos cuernos de sátiro en la frente (505).

Acá la juventud de Darío, “la plasmación lírica de la vida se realiza a fogonazos, desarticuladamente, en un orden más complejo y connotado que el meramente lógico” (Muñoz 167). Porque lo importante no es lo que le aconteció en su niñez, sino dejar esa impresión dolorosa, tampoco el detalle de lo que fue su juventud, sino reconstruir esa pasión de los años encauzados por la música de la dulzaina del Pan griego, que fueron tan influyentes en su vida artística. Darío juega con sus recuerdos y, expresado en términos de Man, los desfigura necesariamente como proceso de su elaboración literaria, porque finalmente lo que hace Darío es emplear esos elementos de la memoria que dan cuenta del poeta que se yergue en el texto, que se encarna en la estatua y le da un carácter sensual, salvaje y libertino a la construcción del retrato que pretende. Esta escena plástica que acontece en el jardín se extiende a los límites del bosque, donde continúa la escenificación literaria de “la estatua bella”:

Bosque ideal que lo real complica,  
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;  
mientras abajo el sátiro fornicaba,  
ebria de azul deslíe Filomena (506).

El jardín se extiende al bosque, ambos lugares contribuyen a la construcción del plano de la invención en el poema, por eso estos espacios se conjugan para incrementar el dramatismo de la escena que propone Darío. Estamos ante un orden corporal, del goce de la carne. Psiquis en el aire, el sátiro fornicando en la Tierra, Filomena perdiéndose en el cielo seguramente ya convertida en ruiseñor, Hipsípila bebiendo la miel de las rosas mientras un fauno pícaro muerde un pezón, el dios persiguiendo a la hembra y la

música de fondo que no cesa. En el escenario la estatua ocupa el primer plano ante este derroche erótico que protagoniza el “yo poeta”. Esta construcción bien puede leerse a la luz de las pinturas del neoclásico: *El parnaso* (1761) de Mengs es un buen ejemplo de esta escenificación.

En contraste con el jardín y el bosque, la selva se corresponde con un orden espiritual más amplio que los contiene. La selva es el gran referente de realidad en el poema, la posibilidad de entender esa teatralidad del “yo”. Hay en ella una estructura más compleja y propositiva, lugar de recogimiento que acopla armónicamente el alma y el cuerpo. La “selva sagrada” es la racionalización de la hecatombe y el desenfreno del sentir, de las sensaciones extremas e instintivas experimentadas en la juventud<sup>80</sup> que encuentran sosiego en Dios y en el Arte, dos expresiones de un mismo orden sagrado que pretende la salvación del hombre mediante la religión y la vida artística, la religión del arte o la selva como referente.

Ángel Rama afirma que Darío, a diferencia de Martí, “decidió conservar a Dios”, lo que lo llevó a la concepción de la “selva sagrada”, símbolo de la fuerza de la naturaleza americana (XXX). “La selva se ha redimensionado y ya no se opone al mundo sino que lo abarca”, “es lo real, es el universo de la materia y de las construcciones que con ella hace el hombre, pero emana del espíritu divino, por lo cual, partiendo de lo uno, estatuye lo múltiple contradictorio” (XXXIII). La selva, por tanto, no solo tiene márgenes más amplias que el bosque y el jardín sino que son indefinidas e inabarcables y en esos límites difusos está su misterio.

---

<sup>80</sup> La juventud y la niñez retratadas están mediadas por la melancolía: la niñez más cercana al dolor y la juventud al desenfreno.

Este triple espacio define el carácter del “yo”. En principio la serenidad y el control del jardín quedan opacados por la sensualidad del bosque que aparece en los márgenes del misterio de la selva. En un escenario grandilocuente y etéreo armonizado por la música de la flauta y la lira que se acentúa al final<sup>81</sup> se yergue la presencia altiva del “yo”. A este sonido que acompaña el retrato de Darío, primero el canto del ruiseñor y la alondra y ahora la música de la flauta y de la lira, se suma el azul próximo a la oscuridad para recrear la inmensidad inspiradora del cielo:

Del crepúsculo azul que da la pauta  
que los celestes éxtasis inspira,  
bruma y tono menor —¡toda la flauta!,  
y Aurora, hija del Sol —¡toda la lira!” (507).

El color y el sonido se conjugan para dar paso a la estatua que pasa incólume y altiva exhibiendo el triunfo absoluto del “yo poeta” en el texto. A pesar de los embates de la existencia se mantiene en pie por la fuerza y gracia del arte en el que permanece firme y decidido.

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;  
con el fuego interior todo se abrasa;  
se triunfa del rencor y de la muerte,  
y hacia Belén... ¡la carava pasa!<sup>82</sup> (507).

Darío se vale de la impresión del color, el sonido, la forma y el movimiento para crear una atmósfera brumosa y solemne en la que transita exquisita la estatua que ha tenido

---

<sup>81</sup> Más cerca de la lira, que históricamente fue el instrumento que los poetas tocaban mientras recitaban o entonaban sus poemas. Rememorando los tiempos primigenios en los que la poesía y la música estaban fusionadas en una sola expresión artística que incluía la puesta en escena del poema.

<sup>82</sup> *La caravana pasa* (1902) es un libro de crónicas de Rubén Darío, poco conocido. La mayor parte de las crónicas son escritas en París y publicadas en *La Nación* de Buenos Aires entre 1901 y 1902. El título de su libro proviene de un proverbio árabe (“Los perros ladran; la caravana pasa”) que parece no tener una relación directa con sus crónicas.



una presencia escultórica y mitológica en el poema. Textualmente no está desfilando en una refinada procesión en la que se pontifica, pero sí hay una propuesta de carácter impresionista que la sugiere. El poema perfila a un hombre que no puede ser más que un artista engrandecido en y por el arte, pero un arte sacralizado en el poder de la selva americana que continúa su camino en la medida que la caravana lo lleva a Belén, el lugar sagrado por excelencia del cristianismo, destino de las peregrinaciones religiosas. Es indiscutible que la mención a Belén es de índole cristiano. Esta caravana está conectada con las referencias a Dios que son el complemento del arte conjugado en la selva. Ambas presencias en el poema son la expresión del regocijo del “yo”, de su salvación espiritual y material:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia  
el Bien supo elegir la mejor parte;  
y si hubo áspera hiel en mi existencia,  
melificó toda acritud el Arte (505).  
[...]  
El Arte puro como Cristo exclama:  
*Ego sum lux et veritas et vita!* (506).

El Arte, Dios y la Selva son la misma expresión mayúscula de un orden superior en el que el “yo” se reconoce como poeta, creador y redentor de un mundo que domina y del que sale triunfante, porque todo lo que acontece en el universo textual está calculado para ese momento. Después de los elementos míticos que circundan la estatua la escena alcanza una serenidad que remite a un famoso proverbio árabe del que solo aparece la segunda parte en el poema, porque lo importante no es que ladren los perros, sino que pase la caravana. Ahí va Darío encabezando la comitiva o, mejor, va la espléndida estatua que levantó y transformó en los límites de un jardín que la selva modeló a

imagen y semejanza del ser americano. El “yo del presente” retrata al “yo del pasado” para consolidar el “yo del porvenir” que sigue la dirección del triunfo del poeta por el arte. A la génesis de su poesía en los albores pasionales de su juventud le sigue el éxodo definitivo de su consagración, que fue posible gracias a ese “yo” que miraba a su pasado para erguirse en el futuro.

En estos términos el arte como medio de salvación, núcleo de su poética, estrechamente vinculado a Dios y a la construcción de una figura luminosa, en tanto creador, va a dar un vuelco en el autorretrato de Barba Jacob que se cifra en el arte con la misma intensidad, pero en correspondencia con esa línea de poeta maldito se conecta con la expresión oscura de una deidad satánica, que entra en constante diálogo con su estado de insatisfacción de poeta periférico y raro. Incapaz de concretar su proyecto de publicar un volumen que se corresponda con esa expresión de perfección que anhela sigue apostándole a una forma que dé cuenta de los asuntos esenciales de una existencia que trascienda las barreras del tiempo con plena conciencia de la plasticidad del poema que pretende.

### Capítulo III: Barba Jacob o el desafío modernista

*Creo que hay una generación en Hispanoamérica —  
la posteridad de Rubén Darío— poseída por el  
desconcierto.*

*Cartas.* Porfirio Barba Jacob.

En la segunda década del siglo XX para un importante sector literario, que ya se daba a las vanguardias, modernista fue un calificativo venido a menos. Y ese adjetivo, precisamente, es el que mejor define el perfil artístico y la obra poética de Barba Jacob, si concebimos el modernismo como un movimiento o una época de renovación artística, según convenga entender este momento crucial de las letras hispanoamericanas. En ese contexto el poeta colombiano escribió su más memorable autorretrato “El son del viento”, que puede entenderse como el negativo del reconocido poema con el que Darío inauguró *Cantos de vida y esperanza*.

Ser modernista después de Darío se convirtió en un verdadero desafío para Barba Jacob. Después de una figura tan majestuosa en el panorama de las letras hispanoamericanas quedaba la incertidumbre de la posteridad. ¿Cómo escribir después de Darío? Y fue un doble desafío porque su propuesta no se diferenció formalmente del modernismo como lo hicieron los vanguardistas. Barba Jacob para muchos de sus contemporáneos escribió en el marco de una estética obsoleta, pero logró destacarse desde su lugar periférico de extranjero dado a la vida mundana hasta el exceso, circunstancias que terminaron forjando su potente voz literaria. Tomó distancia del gran vate sin dejar de reconocerse en ese paradigma modernista para dar forma a una

obra que fue un canto a la búsqueda de la perfección. El poeta encontró en el poema el dispositivo ideal para conjugar sus pretenciosas aspiraciones literarias con las experiencias vitales de hombre entregado en extremo a los placeres y padecimientos del mundo.

A la luz del autorretrato de Darío nos ocupamos del trabajo de Barba Jacob, entendiendo ambos poemas como referentes de un mismo sistema: el poema autorretrato modernista. Para este fin nos centramos primero en la figura y obra de Barba Jacob, que ávido de toda novedad se dio a un proyecto desafiante en el marco del modernismo y la configuración de un “yo heroico demoniaco”. Su obra rindió culto a la perfección de la forma y al estricto equilibrio entre la musicalidad, el ritmo y la rima. El poeta colombiano buscó incansablemente la perfección en la escritura, persiguió la libertad en la creación artística encarnada en la figura de un “yo degradado” sin renunciar a su sentir heroico al que siempre aspiró desde su estatus de poeta. Esto significó una estética preciosista y demoniaca como forma de transcendencia artística que llevó a la valoración tardía de su obra.

La perfección es el asunto de la primera parte de este capítulo. Indagaremos en la forma como esta búsqueda fue modelando la obra de Barba Jacob, determinante en la creación de uno de sus poemas más celebrados: “Acuarimántima”. Su proceso de creación le tomó alrededor de veinticinco años como consta en la indicación de *Poemas intemporales* (1944): “México 1908-1921-1933” (16). Donde se reproduce la totalidad de este extenso trabajo en nueve partes, que bien puede considerarse un autorretrato, pero que nos interesa especialmente para rastrear esa búsqueda de la perfección en la

que jamás desfallece el poeta, la gran metáfora del viaje inacabado hacia ese lugar enigmático llamado Acuarimántima.

La segunda parte está dedicada al estudio de los tres seudónimos más importantes que empleó en su producción literaria (Maín Ximénez, Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob), no con el propósito de develar minuciosamente cada una de estas identidades sino buscando establecer la relación de estos nombres con la configuración de la obra y su trascendencia dentro de la misma. Nos interesan los tránsitos de un nombre a otro y la forma como fueron creando lugares importantes en su escritura, de modo que terminan revelando las claves de su poética.

A la luz del sentido de esa búsqueda de la perfección, como producto del arduo trabajo en el que se empeñó Barba Jacob a lo largo de toda su vida y la particularidad de estos nombres en su obra, daremos paso a la última parte, el estudio de “El son del viento” y su relación con algunos de sus trabajos más importantes, sin perder a Darío como el referente de esta construcción.

### 3.1 De la búsqueda inconforme de la perfección

*Maín:  
Busco la luz, el buen camino;  
¿quieres decirme sus señales?*

“Parábola de los viajeros”. Porfirio Barba Jacob.

Varios estudios, especialmente desde mediados del siglo XX, han problematizado los límites temporales y espaciales del modernismo. A su vez han diversificado su lista de exponentes y por tanto han ajustado sus estudios a nuevas perspectivas de análisis<sup>83</sup>. Por lo menos en las tres primeras décadas del XX el modernismo estuvo ligado con exclusividad abrumadora a la figura de Darío. La crítica consideró con relativa recurrencia, criterio hoy superado, que el modernismo empezó y acabó con Darío, dando como año de nacimiento la publicación de *Azul* (1888) y la fecha de cierra la muerte del poeta (1916). Darío se convirtió en el gran paradigma y bajo su omnipresencia modernista quedaron ocultos poetas destacados de particularidades

---

<sup>83</sup> En *Génesis del modernismo* (1968) Iván A. Shulman plantea que los nuevos horizontes de entendimiento del modernismo se inauguraron con el trabajo que Federico de Onís (1885-1966) publicó en su *Antología de la poesía española hispanoamericana* (1934), a la que le siguieron “José Martí: vida y obra” (1952) y “Martí y el modernismo” (1953). A esta perspectiva se sumaron *El modernismo; notas de un curso* (1953) de Juan Ramón Jiménez, *Indagaciones martinianas* (1961) y *José Martí en el octogésimo aniversario de la iniciación modernista 1882-1962* (1962) de Manuel Pedro González (1893-1974), *Breve historia del modernismo* (1962) de Max Henríquez Ureña (1886-1968) y *Direcciones del modernismo* (1963) de Ricardo Gullón (1908-1991). En esta línea de entendimiento se inscriben los trabajos de Shulman (*Símbolo y color en la obra de José Martí* (1970), *Martí, Darío y el modernismo* (1969), *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo* (2002)). Entre otros trabajos se suman a estas nuevas perspectivas los estudios que consideran el modernismo como el momento crucial en la autonomía literaria latinoamericana: Ángel Rama (*Rubén Darío y el modernismo* (1970) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985)) y Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismo* (1983), *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1988) y *El problema del modernismo* (2017)).

únicas (especialmente los posteriores a Darío) y no pocas discusiones de gran trascendían en la consolidación del modernismo hispanoamericano.

Las fechas darianas (1888-1916) han sido objeto de notables trabajos, que han dado lugar a una forma de entendimiento global del modernismo como asunto que atañe a muchas figuras de la cultura, entre ellas la literatura, el periodismo y las artes<sup>84</sup>. Además, el período de tiempo considerado ha cambiado de forma dinámica según los intereses de cada estudio y ha derivado en una riqueza interpretativa de los textos. Juan Ramón Jiménez habló de un siglo modernista, iniciado en las dos últimas décadas del XIX, en su ya clásico libro *El modernismo. Notas de un curso (1953)*<sup>85</sup> (1962), que ha sido retomado por varios estudios que pretenden darle un carácter más general a un modo diferente de concebir el arte que abarcó toda una época como lo hizo el romanticismo<sup>86</sup>.

Esta ampliación de márgenes abrió los horizontes al estudio contextual de las obras de Martí, Manuel Gutiérrez Nájera<sup>87</sup> (1859-1895), del Casal, José Asunción Silva (1865-1896), Guillermo Valencia (1873-1943), Leopoldo Lugones (1874-1938), Nervo, Santos Chocano, Julio Herrera y Reissing (1875-1910), Antonio Machado,

---

<sup>84</sup> Ver, por ejemplo: *Modernismo: movimientos en el arte moderno (Serie Tate Gallery)* (2000) de Charles Harrison, *Las claves del arte modernista* (1992) de Francesc Fontbona o los dos tomos de Victoriano Polo García titulados: *El modernismo: la pasión por vivir el arte* (1987).

<sup>85</sup> Editado por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid: Aguilar.

<sup>86</sup> Esta tesis ha sido el motivo del reciente trabajo de Luis Rafael Hernández, titulado *Entre Prometeo y Narciso: el siglo modernista (1880-1980)* (2013). El libro expone dos tendencias modernistas: la narcisista y la prometeica. La primera predominó en los primeros años del siglo XX, el preciosismo de Azul lo representa. El componente prometeico está vinculado con la modernidad y sus ideales del humanismo. De modo que se ha segmentado un proceso de enriquecimiento que avanza en el siglo XX como una nueva modernidad (neomodernidad), en la medida que adapta los presupuestos modernistas a las nuevas épocas.

<sup>87</sup> Para Schulman, Martí y Nájera no son dos antecesores del modernismo sino los dos grandes iniciadores.

entre otros nombres canónicos del modernismo hispanoamericano, o si se quiere de la modernidad literaria en habla española. Pero además se reconoció, aunque con visibles dificultades, el trabajo literario de figuras periféricas que tenían como principal referente a Darío: el escritor emblemático y más visible del modernismo. Obras como las de Barba Jacob empezaron a ser editadas y estudiadas como propuestas originales, lejos de la simulación dariana, como se les consideró hasta entonces.

El modernismo no fue únicamente Darío ni los modernistas anteriores a él sus antecesores. Hoy se reconocen a Martí, Gutiérrez Nájera, Silva, entre otros, auténticos iniciadores de una forma diferente de concebir la literatura. Tampoco los modernistas posteriores a Darío fueron simples emuladores del nicaragüense. Esta tesis ha sido asimilada más lentamente, debido a que la estética modernista, que fue cambiando en el transcurso del siglo XX, se asoció en muchos casos a poetas menores, anacrónicos, retrógrados, retóricos, anticuados, cacofónicos o malsonantes. Barba Jacob ejemplifica muy bien esta percepción de la crítica, pues su modernismo en las décadas de los veinte y los treinta, y ya bajo la presencia de las vanguardias<sup>88</sup>, era visto más como un desfase literario que como una propuesta de un lirismo dramático, que aspiraba a la perfección formal del poema como máxima de su búsqueda poética. Las breves palabras con las que Octavio Paz (1914-1998) presenta a Barba Jacob en el epílogo<sup>89</sup> a la reedición de

---

<sup>88</sup> Entendiendo las vanguardias desde una concepción literaria desligada del modernismo.

<sup>89</sup> Paz escribe el epílogo en 1982 y lo publica en *Sombras de obras* (1983) con el nombre "Poesía e historia: *Laurel* y nosotros" (Paz 629).



*Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*<sup>90</sup> (1986), son un indicador de esta percepción:

Entre los poetas de esta segunda sección hay uno cuya presencia, a pesar del aprecio que le profesaba Villaurrutia, me parece una desafinación: Porfirio Barba Jacob. Por su acento elocuente y la musicalidad de su prosodia, uno y otra no carentes de noble intensidad, Barba-Jacob es un modernista rezagado (“Poesía e historia” 606).

En relación con los poetas incluidos en *Laurel* Barba Jacob es solo un desacierto para Paz, que a renglón seguido, para ratificar esa molesta presencia, señala: “En cambio, fue acertada la inclusión del nicaragüense Salomón de la Selva” (606). El hecho de que el poeta colombiano esté en la nómina de *Laurel* se debe a Xavier Villaurrutia (1903-1950), decisión motivada por el “aprecio” y no por la calidad según lo declaró Paz. La idea de que Barba Jacob fue un modernista a destiempo lo muestra esencialmente como un poeta anacrónico, anticuado. Aunque Paz destaca dos elementos esenciales de su poesía, estos son disminuidos o casi solapados frente a su lerdó acento modernista.

Décadas atrás, un año después de la muerte de Barba Jacob, Paz ubicó a Darío en el corazón de la poesía moderna<sup>91</sup>: “En sus libros vive toda la poesía viva de nuestra tradición y viven también, como profecía, todos los poetas de nuestro tiempo” (“El corazón...” 375). Y en ese mar, que es Darío, aparece el poeta colombiano en el panorama que retrata Paz: “Barba-Jacob ha saboreado los venenos desconocidos” (375). Esta afirmación, unida a las apreciaciones antes citadas de Paz, modela un perfil de poeta caduco, desafinado, raro y oscuro. Imagen que él mismo trató de combatir en

---

<sup>90</sup> La primera edición de la antología es de 1941. La selección de los poemas estuvo a cargo de Emilio Prados, Xavier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz.

<sup>91</sup> Nos referimos a “El corazón de la poesía”, publicado en *Novedades* el 30 de agosto de 1943 (376).

1931 cuando escribió el prólogo titulado “Claves”<sup>92</sup> para la publicación de *Canciones y elegías* (1932). Palabras que además son una advertencia al lector para que abandone las ideas preconcebidas que lo asocian más con una leyenda oscura que con un artista comprometido con su obra:

Se me ha dicho desorbitado, por sujetos que seguramente no llegaron a columbrar, desde su horizonte vital de cáscara de huevo, la amplitud de la órbita en que me movía. Se ha creído que mi existencia iba sin objeto ni plan: que no tenía más conflictos que los que yo mismo me creaba; y que mi frío desdén, mi aparente desorden, mis fugas —testimonio de la inquietud: fuego central— amenguaban en mí la capacidad de la inteligencia; extinguían la impulsión creadora. De tal suerte se formó con respecto a mi equívoca personalidad, un esquema tupido de simplismo malévolo, solapado entre mil encomios, que llegó a ser clisé. Fui Ashaverus, pero degradado, ya sin poder luminoso. Para otros, fui Peer Gynt. Y en el tinglado de la fantasmagoría se me degolló con la hoz de cada minuto, mientras yo me ocupaba en las arduas faenas de mi inactividad. ¡Qué lástima daría este individuo, derrochador de sus caudales económicos y de todo orden, comido del abandono, y que ni siquiera publicaba libros! (“Claves” 348-349).

Barba Jacob fue consciente de la percepción que parte de la crítica tenía de él, y tuvo por varias décadas, en parte debido a su vida licenciosa y delirante hasta el exceso. Estaba convencido de la potencia de su obra, aunque irónicamente refiere su fracaso partiendo de la óptica de los otros y mirándose él mismo desde afuera como un poeta que aún no logra concretar el proyecto de publicar. La publicación fue un asunto del

---

<sup>92</sup> Por la indicación que aparece en *Poemas intemporales* (1944) al final del prólogo el poeta lo escribió en “Monterrey, 1° de febrero de 1931” (XXIV). Posteriormente lo integra al “Prólogo del volumen “Canciones y Elegías”. Edición de homenaje al poeta. (México, 1932)” (XX). Este libro es el primero que se publicó del poeta y que como consta desde el inicio del prólogo se debe al impulso de sus amigos en México: “Amigos insignes, de la más alta representación en la literatura continental —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 dejan leer”. Accediendo al honroso estímulo y a mis propias urgencias entrego a la casa editorial *Alcancía* los originales de algunos de mis poemas escritos entre 1908 y 1929, y que forman parte del volumen de *Antorchas contra el viento*” (XX).

que se ocupó parcialmente en la medida que creyó en la capacidad de su inteligencia y en la calidad de su propuesta creativa.

Volvió sobre sus poemas una y otra vez para afinar su elocuencia, musicalidad e intensidad, común denominador de sus versos, en perfecta armonía con el esquema modernista desde el que habló. Pero frente a este convencimiento también estuvo la incertidumbre, siempre estuvo la incertidumbre. La última estrofa de “Elegías de septiembre” evidencia la duda temprana del artista en la construcción de una obra imperecedera e intemporal a la que aspiró:

Y vosotros, rosal florecido,  
lebreles sin amo, luceros, crepúsculos,  
escuchadme esta cosa tremenda: ¡He vivido!  
He vivido con alma, con sangre,  
con nervios, con músculos,  
y voy al olvido (142).

El poema se publicó por primera vez en 1915, meses antes de que Darío muriera. Con su muerte el modernismo siguió expandiéndose y adaptándose a nuevas formas de expresión poética. ¿Era Barba Jacob un rezagado porque todo lo que sonara a modernismo después de Darío no podía ser sino su emulación, una poesía anticuada escrita ya a destiempo? Toda la intensidad que el poeta despliega en estos versos, además de un homenaje a la vida vivida con frenesí, la que sin duda encarnó Barba Jacob al límite, es una declaración del escritor que pone de manifiesto el olvido como antítesis de la intemporalidad de la obra artística. Ante la mortalidad inevitable del hombre el escritor termina dudando de la trascendencia de una obra en la que cifró su triunfo. ¿No es acaso la muerte del escritor el olvido de su obra?

Paz consideró que los poemas de Barba Jacob obedecían a un esquema anticuado que desentonaba con los nombres esenciales del panorama de las letras españolas, por eso no reparó en señalarlo en la segunda edición de *Laurel* y en adjudicar a Villaurrutia<sup>93</sup> la responsabilidad de tan improcedente elección. Pero además en los antecedentes<sup>94</sup> de *Laurel* estaba el nombre de Ricardo Arenales<sup>95</sup>, incluido por Jorge Cuesta (1903-1942) en *Antología de la poesía mexicana moderna*<sup>96</sup> (1928) casi como una rareza, dada la nacionalidad del poeta y el carácter de la antología. Precisamente este es el tema con el que Cuesta introduce al poeta: “nacío en Colombia, pero su sitio está en la historia de la poesía mexicana, al lado de González Martínez y de Ramón López Velarde [...] Por el espíritu de las influencias que su obra ha recibido y por las huellas que ha logrado imprimir Ricardo Arenales es un poeta de México<sup>97</sup>” (117). Una vez justificada la inclusión Cuesta trata de caracterizar la persona y obra:

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. Sus poemas se extravían y amarillean en hojas sueltas de periódicos y revistas. De donde hemos ido a rescatarlos (117).

---

<sup>93</sup> Paz desaprueba la presencia de Barba Jacob en la antología y señala al responsable de tal elección, pero para la fecha Villaurrutia ya había muerto. Y aunque Paz se adjudica la idea de la antología admite que Villaurrutia fue quien la hizo: “Desde el principio Xavier dirigió nuestros trabajos” (“Poesía e historia” 589), “fue, primordialmente, el autor de la antología *Laurel*” (590).

<sup>94</sup> El otro antecedente de *Laurel* fue la antología española de Gerardo Diego titulada *Poesía española: 1915-1931* (1932) (Paz “Poesía e historia” 596).

<sup>95</sup> El poeta colombiano está incluido en la antología con el nombre de Ricardo Arenales, su segundo seudónimo más importante y bajo el cual escribió los poemas que más reconocimiento le dieron en el continente americano.

<sup>96</sup> Mediante esta inclusión se reconoció a Barba Jacob en el panorama de la literatura mexicana del primer tercio de siglo. El poeta consideró a México su segunda patria, pero según Eduardo García Aguilar realmente la aceptación no fue tal: “Barba Jacob amó profundamente a México, pero olvidó que para los mexicanos no era sino un extranjero entrometido en sus asuntos. Al final de su vida recibiría el pago a su profesión de fe mexicana, con la indiferencia casi total del medio intelectual capitalino” (14).

<sup>97</sup> El subrayado es nuestro.

Cuesta señaló el modernismo de Barba Jacob más como falencia de un poeta apegado a una forma caduca de concebir la poesía que como un sistema de pensamiento posible para finales de la década del veinte. Pero además reparó en un asunto determinante en su poética: la inconformidad que tenía frente a su obra como conjunto acabado, hecho que impidió en gran medida la adecuada difusión de su trabajo. Con la trayectoria que tenía en el mundo de las letras, a finales de la década del veinte, el poeta no contaba con ningún libro publicado de sus poemas.

En el afán de publicar, Barba Jacob se enfrentó con la imposibilidad de concebir el poema perfecto, de llegar a la versión definitiva, pero siguió afinando sus textos a imagen y semejanza de ese ideal modernista cifrado en la forma. El poeta buscó que sus poemas fueran la evidencia de un trabajo cuidado, al que volvería incontables veces. Aunque en muchos casos, y a pesar de su entusiasta paciencia, resultó descubriendo la imposibilidad de tal propósito: “El poema inicial de esta colección — “Acuarimántima”— fue escrito y publicado hacia 1909 y rehecho en años sucesivos, hasta lograr la forma actual [...] Después he carecido de tiempo y de reposo para trabajar en él” (323). Así inicia “Un prólogo. Claves”<sup>98</sup>, fechado “Bogotá, diciembre, 1927” y firmado por “Porfirio Barba Jacob” (324).

En su breve prólogo señaló un asunto determinante de su poética: la reescritura del poema, la revisión constante de su producción literaria, pero además señala asuntos

---

<sup>98</sup> Este breve prólogo es una de las versiones que Barba Jacob escribió para una de las antologías que pretendía publicar. Está incluido en el final de la *Obra completa* editada por Rafael Montoya y Montoya, encabezando el apartado titulado “El prosista” (323-324).

externos que le impiden al poeta alcanzar la forma final que pretende. A continuación, refiriéndose a los “demás cantos” de la antología que siguen una línea cronológica<sup>99</sup> con el propósito de que el lector continúe su proceso de creación desde el inicio, admite que, aunque pocos, hay aún en esa selección algunos que no terminan de convencerlo: “incluyo aquí algunos versos —pocos es verdad— de los cuales no estoy satisfecho” (323). Es tan importante el asunto de la presentación final del poema, pero ante todo el convencimiento del poeta frente al trabajo exhibido, que Barba Jacob se siente en la obligación de dar cuenta de ese hecho en lugar de omitirlo. Además se refiere al libro que va a presentar como un “volumen provisorio” en el que identifica su producción con las etapas de una vida intensa y comprometida con su “ser artista”:

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 (323).

Vida y obra unidas a través del vínculo de la literatura, interactuando constantemente en la creación de su obra artística. Barba Jacob encarnó una búsqueda de la perfección formal, en la cual los elementos modernistas dieron existencia estructural a una atmósfera enrarecida o a veces lejana de la sensibilidad usual. Hay una intención decidida en la construcción y refinamiento del texto como producto acabado de la infatigable exploración del lenguaje, en el que inevitablemente sucumbe una parte de su obra por exceso de retórica modernista. En este proceso de creación es evidente lo artificioso del “yo modernista” frente al “yo romántico”. El poeta modernista persiguió

---

<sup>99</sup> Línea cronológica que además es uno de los criterios de la edición de Vallejo

el estricto cuidado de la forma, bajo una fascinación especial por la perfección del producto literario que presentaba al lector.

En ese esquema vibró la producción poética de Barba Jacob y su proyecto de publicar un libro de poemas perfectos. A pesar de que no pudo concretar ese volumen con el que tanto soñó, tres libros de su autoría fueron publicados en los países con los que el poeta tuvo una relación más estrecha: *Canciones y elegías* (México, 1932), *Rosas negras*<sup>100</sup> (Guatemala, 1933) y *La canción de la vida profunda y otros poemas*<sup>101</sup> (Colombia, 1937). Pero como productos acabados, merecedores del respeto de sus lectores, el poeta expresó su disgusto pese al esfuerzo de amigos y conocidos para que sus trabajos vieran la luz. Esta insatisfacción fue documentada al mejor estilo de Fernando Vallejo (1942) en el “Prólogo” a *Poesía completa* de Barba Jacob:

Del horror que le causaban las dos primeras le habló a Juan Bautista Jaramillo Meza en una carta; del horror que le inspiraba la tercera no le habló porque fue justamente Juan Bautista Meza quien la editó, en Manizales. Pero si el poeta se calló sus reproches, le escribió no obstante a su amigo cuatro cartas sucesivas para comunicarle, con delicadeza, las “variaciones” que había introducido en sus poemas, las cuales en realidad eran “correcciones” a la descuidada edición que aquél había hecho de sus versos. Lo dramático de estas cartas de Jaramillo Meza es que el poeta las escribió moribundo, en un hotelucho miserable, con la muerte esperando afuera. Sólo unos cuantos poemas, sin embargo, están considerados en ellas, y algunos “suprimidos”, condenados al olvido. Así pues, la versión definitiva de la obra poética de Porfirio Barba Jacob no existe, ni habría existido nunca por más que hubiera vivido el poeta: era tal su inconformidad, sus ansias de perfección, que habría terminado por destruirla toda (7-8).

El descontento que Vallejo retrató de Barba Jacob es la expresión de esa búsqueda de la perfección del poema y de su obra como conjunto de elementos finamente acabados, que aun no dejándolo satisfecho no desfallece en el propósito de lograr un producto

---

<sup>100</sup> Edición a cargo de Rafael Arévalo Martínez.

<sup>101</sup> Edición a cargo de J. B. Jaramillo Meza.

capaz de trascender las barreras del tiempo. Este proceso de selección, reescritura y ajuste está documentado en sus escritos como prueba del ya mencionado proyecto fallido que de alguna forma nos permite conocer una buena parte de su obra completa<sup>102</sup>: “Excluyo para siempre, claro está, no pocos que he abandonado por mi voluntad, por mi conciencia de artista, y que nadie tiene derecho a recordar, puesto que los condena a perpetuo olvido” (324). Con estas palabras termina Barba Jacob “Un prólogo. Claves”, que ya nos hemos referido antes, titulado que como su nombre señala apunta a rasgos distintivos de su forma de concebir el poema y de entender su propio proceso creativo, en el que, como en su propia vida, el ir de un lugar a otro se traduce en volver a sus poemas, pero también en abandonarlos.

El vagabundeo fue la metáfora de su proyecto fallido: la publicación de un volumen que reuniera, bajo su dirección, los poemas mejor logrados de su obra dispersa, pero también cifró en ella su búsqueda poética. Volver sobre el poema escrito una y otra vez, refinarlo, reescribirlo, abandonarlo, desecharlo o aceptar una de las tantas versiones frente a la imposibilidad de encontrar la forma perfecta. Y en esa búsqueda la referencia de Antioquia está presente en términos de la construcción de ese “yo” que se perfila en el poema:

Yo descendí de la antioqueña cumbre,  
el alma en paz y el corazón en lumbre,  
[...]  
Y fui, viajero de nivoso monte (258).

---

<sup>102</sup> Vallejo ha hecho una gran labor haciendo anotaciones a cada uno de los poemas que aparecen en *Poesía completa*, editada por el Fondo de Cultura Económica. Al final del libro el narrador colombiano lista cada poema para historiar la fuente que permitió darlo a conocer o revelando algún dato importante respecto al proceso de creación y publicación.



Antioquia es una presencia que permanece en algunos de sus poemas mejor logrados, como “Acuarimántima”, de los que hacen parte los versos citados y que no dejan de referir a ese viaje sin retorno que el poeta inicia dejando su tierra para recorrer América. Ya para el año en el que se escribió “Elegía de septiembre”<sup>103</sup> Ricardo Arenales se había apropiado del lugar de Maín Ximénez, pero Maín nunca se iría, se convertiría en “Acuarimántima” en la figura heroica de la gran “epopeya de su espíritu” (Posada 121):

Vengo a expresar mi desazón suprema  
y a perpetuarme en la virtud del canto.  
Yo soy Maín, el héroe del poema,  
que vio, desde los círculos del día,  
regir el mundo una embriaguez y un llanto (251).

Esa es la gran aspiración del poeta: inmortalizarse a través de sus poemas, mitificarse como el héroe que busca incansablemente y es la búsqueda en sí misma el gran motivo de su viaje. En ese esquema modernista la construcción de un “yo heroico” (demoniaco, por las características lúgubres) será determinante en la composición. Hay una apropiación del “yo” como poeta desolado, más que cantar se lamenta y en esos gritos aspira a la perfección de la forma bajo estridencias armónicas que dan lugar a una sonoridad demoniaca<sup>104</sup>, mantenida como precepto teórico de su propuesta poética:

He planteado de nuevo, bajo la inocencia de las rimas, el duelo inenarrable de la materia con el espíritu que en ella parece reverberar, y complico el antiguo dolor de la lira con un dolor que no conoció ninguno de los grandes desolados. En medio de la orgía se oye las acres negaciones de la soberbia lúgubre, y en la tremenda actitud de la Musa se podría ensayar una mística de Satán (325).

---

<sup>103</sup> El poema fue publicado por primera vez en septiembre de 1915 en *El Fígaro* de La Habana (Vallejo “Notas” 339).

<sup>104</sup> Lo demoniaco en la poesía de Barba Jacob ha sido motivo de varias investigaciones. Referimos al excelente trabajo de María A. Salgado, titulado “Porfirio Barba Jacob: La poética demoniaca del “ruiseñor equivocado””.

Este fragmento hace parte de otro de los prólogos que escribió el poeta, titulado “Autobiografía”, para uno de sus libros inéditos que se conocería con el nombre de *La diadema*, pero que como ya sabemos no se publicó. Desde el título hay una intención en revelar su propia vida aunque realmente a lo que apunta es a su temperamento de artista y a la forma de concebir y entender su poética demoniaca. Además el tono y sentido de estas palabras en prosa están muy próximos a varios de sus poemas de corte lírico, en los que domina un “yo oscuro”. Entre ellos hay uno muy extenso, que ya hemos citado, titulado “Acuarimántima”, además escrito en varias etapas de su vida. De él reproducimos los versos en los que se hace muy evidente esa voz potente del creador que expresa sus más estridentes quejidos desde un lugar privilegiado del que solo puede hablar el “príncipe de las tinieblas”:

¡Armonía! ¡Oh profunda armonía, oh abscóndita Armonía!

[...]

perfecta en sí la estrofa del lamento  
y a impulsos de los ritmos estelares (251).

[...]

Yo, Rey del reino estéril de las lágrimas,  
yo, Rey del reino vacuo de las rimas,  
con mis canciones ebrias  
que un son nocturno hechiza  
y con mis voces pávidas,  
anuncio las cavernas del Enigma.  
En mis siete dolores primarios se resume,  
como un alejandrino paradigma,  
la escala de dolor que el mal asume (252).

[...]

Soy esa sombra pávida, cautiva  
de un Gran Misterio en el misterio oculto.  
Hiende la flor azul pata lasciva  
de cabrón negro, y el divino himanario  
sella Satán con sellos de su culto (262).

Es evidente que para Barba Jacob, como poeta modernista, la puesta en escena (poema) del “yo” se aleja de la expresión transparente del “yo romántico” en la medida que su preocupación esencial es el cuidado estructural del texto, la búsqueda del perfeccionamiento del decir. Estamos ante un proceso de creación poética en el que no basta el sentir, sino el trabajo riguroso del lenguaje en el que se edifica ese decir, además de las variantes a las que puede aspirar el poeta en términos de sus propios lineamientos estéticos. En el modernismo el cómo se vuelve sustancial frente a lo dicho.

Vallejo documentó en *Barba Jacob el mensajero* (2012) que, según el propio Arqueles Vela (1899-1977), el poeta “se proponía suprimir de su obra poética la influencia del tiempo y que pretendía editar un libro de “Poesías perfectas” presentadas por este verso de Darío como epígrafe-advertencia: “La adusta perfección jamás se entrega...”” (72). El verso hace parte de “Yo soy aquel...”y refiere, según el contexto de la cita de Vallejo y el conocido proyecto fallido de la publicación de su selecta antología, a la dificultad para escribir el poema perfecto, o mejor, a esa imposibilidad, que además se mantiene como motivo de la llamada intemporalidad que persiguió Barba Jacob. A esta búsqueda se refiere Carlos Pellicer (1897-1977) en el discurso de repatriación de los restos de Barba Jacob:

El canto del poeta es tal vez la mayor expresión de la energía espiritual tocada por las cosas divinas. Al hacer el balance detallado de su obra artística, no serán acaso más de diez o doce los poemas que lo representan de modo absoluto. Pero esos poemas, vivirán siempre con la vida de lo intemporal, dentro de la relatividad de las grandes cosas históricas. Angustia más belleza podría ser, acaso, la fórmula esencial que encierra los valores supremos de este gran poeta (464).

La vida artística de Barba Jacob estuvo sumida en el perfeccionamiento de su canto. El poeta cuidó rigurosamente el poema con el objeto de traspasar las barreras del tiempo de modo que lograra la trascendencia del artista a través de su obra. Esta obsesión ya la había señalado Cuesta en las palabras que utilizó para presentar al poeta en *Antología de la poesía mexicana moderna*. Como hombre cercano “a todas las verdades y a todos los errores” se anticipó “a las teorías de la *poesía pura*”. Según Cuesta este intenso ir y venir de su existencia dotó de rigor excepcional su trabajo poético: “Así se explica la severidad de la parte más copiosa de su lírica y su objeto —perseguido inútilmente— de conseguir lo que él llamaba el *trascendentalismo*” (117).

Cuesta apuntó a esa imposibilidad bien conocida por Barba Jacob. En ese sentido el verso de Darío, que se contrapone a la intención del volumen, precisaría la búsqueda inacabada del poeta: la utópica perfección frente al triunfo de la intemporalidad. Pero aun sabiéndola inalcanzable cifra en ella el gran misterio de la existencia del hombre, de las pretensiones del poeta como creador, siempre velado a sus ojos, como lo refiere la estrofa completa de Darío de la que Barba Jacob sacó el verso que abriría su libro de “poemas perfectos”:

Y la vida es misterio; la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra. (506-507).

Tras ese ocultamiento está el poeta, buscando en y desde las sombras (“Soy esa sombra pávida, cautiva / de un Gran Misterio en el misterio oculto”), sabiendo que no llegará a la obra perfecta, confesando la imposibilidad pero jamás renunciando a ella. Barba Jacob lanzó avisos como el del epígrafe de Darío, señaló esta inconsistencia con la que

tuvo que lidiar: “Formulo tal advertencia porque creo necesario hacer constatar que los poemas aquí coleccionados no constituyen mi obra definitiva, ni por su forma, ni por su número” (324). Palabras de un posible prólogo con las que Barba Jacob se fue a la tumba, convencido de la infatigable necesidad de volver sobre sus poemas. Pero a pesar de las dudas frente a lo imperecedero del hombre alcanzó la trascendencia mediante el triunfo de la intemporalidad de sus poemas mejor logrados. El poeta le ganó la batalla al tiempo, al que le cantó el desgarrador lamento de sus presunciones artísticas:

Retumba en mi recuerdo mi alarido,  
mi estéril tiempo es mi inquietud suprema.  
El trágico dolor ha concluido.  
Yo soy Maín, el héroe del poema... (266).

Ahí la estampa de Maín, reconociéndose en su heroísmo oscuro, en busca de ese lugar enigmático, luminoso y lejano (“Y fulge Acuarimántima a lo lejos...” (258)). En ese espacio alucinado tiene puesta la confianza (“Fulgía en mi ilusión Acuarimántima” (258)). El poeta crea y quiere conquistar el lugar que solo parece posible en su ensoñación. Esa suerte de territorio inalcanzable y etéreo (“vago sueño —mi vaga Acuarimántima—” (265) / “¿No brilla entre la niebla Acuarimántima?” (266)), al que nunca llega el héroe demoniaco, es la metáfora de la búsqueda de perfección de Barba Jacob. Ambas funcionan como un dispositivo quimérico capaz de encauzar su potencial creativo. Maín tiene claro de dónde viene (“Yo descendí de la antioqueña cumbre” (258)) y va delirante a su “nebúlea, azulina Acuarimántima...” (269). Barba Jacob parte del mismo lugar y comparte un deseo análogo de crear un espacio utópico concretado en el diseño del poema. Lo importante no es que Maín haya conquistado “Acuarimántima” sino que la creó en el trayecto de su búsqueda. Lo esencial no es que

Barba Jacob haya logrado el poema perfecto, lo determinante es que diseñó un poema de largo aliento que tardó alrededor de dos décadas en concluir, en el que queda constancia de la potencia desgarradora de sus versos, del exquisito gusto por la forma y de la conquista del poeta contra el tiempo.

### 3.2 Detrás de las máscaras de Miguel Ángel Osorio

*Soy sólo un poeta que ha compuesto tragedias espirituales en formas de arte refinado.*

“Interpretaciones”. Porfirio Barba Jacob

En *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985) Ángel Rama (1926-1983) se acercó a la génesis del artista moderno considerando el tránsito que se dio del modelo aristocrático al modelo burgués. El burgués clase media que acumuló riquezas gracias al comercio empezó a desplazar a la figura del noble que vivía de la renta. La sociedad pasó paulatinamente de un esquema cerrado a uno abierto en la medida que se involucraron otros grupos sociales, dando forma al trasfondo democrático en el que se instauraron las ideas progresistas del nuevo modelo. Esta transformación de la sociedad occidental iniciada a mediados del siglo XIX se corresponde en términos artísticos con el cambio de paradigma del romanticismo al modernismo, entendiendo este último como el nuevo modelo de materialización de las ideas progresistas de corte moderno.

La participación de diferentes grupos sociales en la construcción de la nueva sociedad es lo que le permite a Rama hablar de un proceso de democratización gestado en una sociedad antes dominada económicamente por la aristocracia. El dinero empezó a fluir en mayor o menor medida a las otras clases sociales que experimentaron el placer del “materialismo y la sensualidad de la nueva cosmovisión” (151), aunque en muchos casos de manera germinal. De ahí que sea común encontrar en los poemas modernistas objetos valiosos, abundancia de brillos, olores fuertes, viajes a lugares lejanos, paisajes exóticos, temáticas eróticas, el disfrute del alcohol y de sustancias alucinógenas y, en

general, el goce de los placeres terrenales. Este canto a la mundanidad, con el referente del viaje a México explícito en la milenaria civilización del Anáhuac, Barba Jacob lo sintetizó en el conocido estribillo de “Balada de la loca alegría”<sup>105</sup>:

Mi vaso lleno —el vino del Anáhuac—  
mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—  
soy un perdido —soy un marihuano—  
a beber —a danzar al son de mi canción... (193).

Nótese la arritmia<sup>106</sup> que el primer verso provee a la cuarteta, en la que recae toda la fuerza del coro. Este es uno de los tantos elementos que dan forma irregular a esta composición que recrea un jolgorio. En tanto que el escritor modernista recurrió a la acumulación (de objetos, de brillos, de colores...), al refinamiento y exuberancia del lenguaje, se concibió como creador carnavalesco<sup>107</sup> utilizando entre otros pero especialmente el poema autorretrato no solo para presentarse ante sus posibles lectores sino para recrear la mejor faceta de su “ser artista” que implicó la creación de una máscara, o para expresarlo en términos del latín<sup>108</sup> de la persona que estaba en escena por su acción calculada.

---

<sup>105</sup> “Barba Jacob publicó este poema en *El Imperial* de Guatemala el 24 de marzo de 1924 con la indicación “México 1921”, la misma que traen los *Poemas intemporales*” (Vallejo “Notas” 357).

<sup>106</sup> La cuarteta en principio plantea una rima cruzada aba’b. Mientras “pasión” rima con “canción”, “Anáhuac” no rima exactamente con “marihuano”, a pesar de algún tipo de acercamiento sonoro que genera más ruido que rima.

<sup>107</sup> “Canción de carnaval”, escrito por Darío en 1886, es un ejemplo de ese carácter carnavalesco evidente en el poema. La musa sigue siendo una fuente de inspiración pero una fuente móvil. La voz del poema la invita al carnaval, a adoptar poses, al gozo, a la risa, al canto, a la poesía, a la danza, hasta al desparpajo y la carcajada:

Piruetea, baila, inspira  
versos locos y joviales;  
celebre la alegre lira  
los carnavales (423).

También viene al caso citar “Pequeño poema de carnaval”, de 1912, en el que hay tantos elementos dispuestos en un poema que solo puede asemejarse a un carnaval como el mismo título lo presenta.

<sup>108</sup> Máscara entendida como persona, entrada que el *Diccionario de Autoridades* registra proveniente del latín.



Rama refiere a Federico Nietzsche (1844-1900) en *La gaya ciencia* (1882), especialmente en el apartado titulado “Acerca del problema del actor”, para tratar el asunto de la genealogía del artista y su poder de simulación, “el íntimo anhelo de adentrarse en un rol, en una máscara, en una *apariencia*; un exceso de capacidades de adaptación de todo tipo” (230-231). En esta línea actoral Nietzsche ubica la tradición del artista, “al bufón, al charlatán, al arlequín, al loco, al payaso, también al sirviente clásico, a Gil Blas: pues la prehistoria del artista, y a menudo incluso la del “genio”, se encuentra en esos tipos” (231).

Este “instinto histriónico” (231) lo explotaron muy bien los modernistas en su afán de renovación y lo llevó al extremo Barba Jacob desde la versatilidad oral, la extravagancia, el deseo de explorar otras tierras, la exageración, la dicharachera conversación y la teatralidad del paisa<sup>109</sup>. Su carácter errabundo lo hizo heredero del mito del judío errante<sup>110</sup> en el que se reconoció como poeta de América en su autorretrato “El son del viento”: “el orgullo de ser, ¡oh América! / el Ashaverus de tu poesía...” (182). Y en esa versatilidad actoral del modernista el asunto del nombre fue

---

<sup>109</sup> “La región de Antioquia Grande, llamada también Región Paisa, comprende los Departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío. Un pueblo mestizo, descendiente de indígenas, españoles y negros africanos [...] El paisa es el “hombre de la montaña”, de las minas y los cafetales; el hombre del comercio, de la industria y de las finanzas; el andariego que, como el vasco y el gallego en España, recorre las tierras colombianas y, donde llega, organiza sus negocios. El paisa es el hombre de la arriería que canta y trova en las fondas y caminos al son de los tiples y guitarras y bandolas y el hombre del carriel, la ruana y el sombrero blanco aguadeño” (Ocampo 183-184).

<sup>110</sup> Mucho se ha discutido sobre las raíces judías de los antioqueños debido a sus tantas similitudes, entre las que se cuentan: negociantes, andariegos, apasionados por el juego, austeros, ostentosos, exagerados, locuaces, regionalistas, entre otras tantas. Daniel Mesa Bernal ha abordado esta discusión en *Polémica sobre el origen del pueblo antioqueño* (1988) y *De los judíos en la historia de Colombia* (1996): “En el caso de los antioqueños, como en el de los judíos y los vascos, los modos de conducta individual no pueden atribuirse a los mandatos de una raza, puesto que se trata de una escala de valores, compartidos colectivamente por centurias, que han llegado a arraigarse en su gente, como verdaderas pautas culturales. Esta herencia, que no es de origen genético sino el resultado de un proceso educativo que se inicia prácticamente desde la primera infancia” (*De los judíos* 17).

determinante en la obra artística del poeta colombiano. Tanto su poesía como sus trabajos periodísticos están fuertemente ligados a la proliferación de nombres, que terminaron trazando un mapa que define su poética y más estrictamente la forma angustiosa de entenderse como poeta en el mundo.

Porfirio Barba Jacob es el último y más famoso seudónimo de Miguel Ángel Osorio Benítez (1883-1942), nombre del poeta colombiano que se dio a conocer primero en Centro América y México como Ricardo Arenales. En sus años de iniciación literaria, desde las tierras antioqueñas que lo vieron crecer, firmó Maín Ximénez, el primer sello que popularizó su trabajo literario y periodístico en un ámbito local reducido a un escaso círculo cultural.

Hasta el final de sus días el nombre fue un asunto esencial en su vida personal y en su trabajo literario. En su lecho de muerte, por petición del poeta, el padre Gabriel Méndez Plancarte (1905-1949) al confesarlo, darle la comunión y aplicarle los óleos, le preguntó cómo quería ser nombrado<sup>111</sup> en las oraciones, “conmovido le respondió: “Miguel Ángel””. Así lo documentó Vallejo<sup>112</sup>, que completa, con estas palabras, el ciclo del nombre que cerró el poeta con su muerte: “el heresiarca, el apóstata, el que rompiendo la ilusoria continuidad del yo iba camino a llamarse, suprema burla, Juan Pedro Pablo, para diluir su persona estorbosa en el nombre de nadie, en la total desintegración” (*Barba Jacob el mensajero* 301).

---

<sup>111</sup> La pregunta de Méndez Plancarte da cuenta del conocimiento que tenían sus amigos de la importancia del nombre para el poeta.

<sup>112</sup> Esta referencia de Vallejo debe provenir de la biografía de Jaramillo Meza donde narra los últimos días del poeta (116).

Con la marca cambiante del nombre inició el joven poeta una vida artística de perfil carnavalesco, en la que las máscaras fueron clave en el entendimiento de su proceso de creación poética. ¿Qué es un seudónimo sino una máscara, una persona y la creación de sí mismo? Al final de sus días el poeta volvió a la religión católica<sup>113</sup> en la que nació, también se encontró en su nombre de bautizo como regreso al origen. Con Miguel Ángel empezó y terminó la travesía de una existencia consagrada a las letras, aunque realmente la mayor apuesta del poeta colombiano se concentró sistemáticamente en el diseño y perfeccionamiento del poema.

Asumir otro nombre como propio ha sido una práctica relativamente común entre los escritores de todas las épocas. En muchos casos, incluso, el seudónimo terminó reemplazando definitivamente el nombre de pila. Las razones por las que el artista ha cambiado su nombre van desde la decisión de ocultar su identidad hasta la apertura de un proyecto literario que encontró en otro nombre un nuevo modo de configurarse como escritor. Entre los modernistas el uso de seudónimos estuvo asociado al cambio de mentalidad que implicó la modernidad y su afición a la novedad, tal como los escenarios exóticos, las palabras pomposas y en general las rarezas<sup>114</sup> a las que se dieron como creadores de otro paradigma literario. Con el cambio de nombre también se aspiró a un posicionamiento artístico, antesala de una vida literaria que

---

<sup>113</sup> Este regreso a la religión puede además explicar el hecho del cambio al que aspiraba con Pedro Pablo Juan. Composición de nombres apostólicos cuyo número tres es tan representativo en el catolicismo.

<sup>114</sup> Sentirse “raros”, extraordinarios, diferentes, novedosos, y distinguirse del hombre normal fue una prédica modernista. El libro de Darío es un buen ejemplo de ese reconocerse dentro del selecto grupo de *Los raros* (1896), título que reúne semblanzas publicadas a finales del siglo XIX en *La Nación* de “Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo” (*Los raros* 12). Diecinueve autores aparecieron en el libro publicado por primera vez en Buenos Aires (1896) y con una segunda edición en Barcelona (1905). Entre otros figuran Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Ibsen y José Martí (el único escritor de lengua española y el que cierra la lista de raros).

apenas florecía o por lo menos de ese ideal. La mayoría de veces estos cambios estuvieron cargados de significado, eran portadores de un potencial sonoro, evocaban otros lugares y épocas o constituían una rareza frente a la normalidad del nombre propio.

Muchos modernistas usaron seudónimos, especialmente en el periodismo, y con ese cambio tomaron posición de la persona que hablaba mediante un nombre y un estilo muy bien definidos y diferenciados. Gutiérrez Nájera puede ser el mejor ejemplo de esta práctica: Alcalde de Lagos, Alcalde Ronquillo, Alfonso, Gil Blas, Can-Can (M. Can-Can, Monsieur Can-Can), Cascabel, Croix-Dieu, El cronista, Crysantema, El cura de Jalatlaco, El Duque de Job, El estudiante de Salamanca, El estudiante polaco, Étincelle, Fritz, Frou-Frou, Fru-Frú, Heraclio, Víctor Hugo, Ignotus, Incógnito, Incognitus, Junior, Junius, Junius (Senior), Juan Lanas, León Layá, por solo nombrar a algunos de la extensa lista que empleó<sup>115</sup> pero que no reemplazaron a su nombre de pila Manuel Gutiérrez Nájera.

Otros escritores en cambio se apropiaron de un seudónimo y lo asumieron como propio<sup>116</sup>. Tal vez el caso más conocido es el de Darío, nombre que adoptó el poeta nicaragüense y con el que pasó a la posteridad. En su libro *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo* (1913) documentó su elección: “mi nombre debía ser Félix Rubén García Sarmiento. ¿Cómo llegó a usarse en mi familia el apellido Darío?” (7). Después

---

<sup>115</sup> El registro completo puede consultarse en *El diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México* (2000) de Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo (370-374).

<sup>116</sup> Otro ejemplo es el del poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919), que realmente se llamaba Juan Crisóstomo Ruiz de Nervo y Ordaz, y el de José Martínez Ruiz (1873-1967), mejor conocido como Azorín.

de reconocerse en el nombre de bautismo dado por ser hijo de Manuel García y Rosa Sarmiento el poeta pasa a la historia que acompaña la elección:

Según lo que algunos ancianos de aquella ciudad de mi infancia me han referido, mi tatarabuelo tenía por nombre Darío. En la pequeña población conocíale todo el mundo por Don Darío; a sus hijos e hijas, por los Daríos, las Daríos. Fue así desapareciendo el primer apellido a punto de que mi bisabuela paterna firmaba ya Rita Darío; y ello convertido en patronímico llegó a adquirir valor legal (7).

La apropiación del nuevo nombre quedó fundada en una herencia que justifica su aparición y a ese cambio se conectó Darío con su proyecto literario. Entre estos dos modos de utilización del nombre osciló Barba Jacob con las variantes de su extravagante y combativa existencia. Por una parte empleó una extensa lista de seudónimos, más próximos al periodismo que a la literatura, como en el caso de Gutiérrez Nájera, entre los que figuran Almafuerte, Juan Azteca, Juan sin miedo, Juan sin tierra, Raymundo Mier, Junius Cálifax, Extranjero, El corresponsal viajero y Emigdio S. Paniagua. Este último, autor de *El combate de la ciudadela narrado por un extranjero* (1913), un libro que novela los acontecimientos históricos conocidos como la Decena Trágica<sup>117</sup>, bajo la estructura de una crónica literaria que fue adjudicada a Barba Jacob<sup>118</sup>.

Con estas consideraciones buscamos dar cuenta del proceso de adopción de los tres seudónimos más importantes del poeta, a la luz de su interés en crear un retrato de sí mismo que se sobreponga a la angustiada realidad de no concretar exitosamente sus proyectos literarios. Mediante la utilización de estos seudónimos el poeta exhibe una

---

<sup>117</sup> La Decena Trágica es el nombre que se le da al período que inicia con el golpe militar ocurrido el 9 de febrero de 1913 para derrocar al presidente de México Francisco Madero.

<sup>118</sup> El libro fue editado recientemente por Sebastián Pineda con el título *La decena roja* (2017) y ya bajo la autoría de Porfirio Barba Jacob.

inusual versatilidad en el panorama de las letras hispanoamericanas, a pesar de que estos cambios se encuentran en perfecta consonancia con los lineamientos del modernismo y su afición a las máscaras, impulsando la vasta diversificación del “yo” en el poema, que hizo carrera entrado el siglo XX y que continuó su gran apogeo en el XXI.

En principio se puede pensar que cada nombre del poeta fue sepultando al anterior como bien lo sintetizó el editor de su primera recopilación póstuma: *Obras Completas de Porfirio Barba Jacob* (1962). En un breve apartado titulado “Nota del Editor” señaló el carácter renovador del poeta: “El mismo creó a Maín Ximénez que destronó a Miguel Ángel Osorio; al Ricardo Arenales que hundió a Maín Ximénez y, por último, al Porfirio Barba Jacob que los eclipsó a todos” (Montoya 159). ¿Cada nombre fue sustituyendo al otro, sistemáticamente, hasta que el último quedó refiriéndolos a todos y al final a una única persona o a su “desintegración total”?

A primera vista el asunto obedece a un cambio de nombres sin dejar de lado ese tono cambiante y etéreo en el que se dieron los giros en la obra artística y vida del poeta. Entre Miguel Ángel y Porfirio están Maín y Ricardo, pero el asunto no es solo de naturaleza horizontal como puede apreciarse en apariencia, aunque el poeta estableció un espacio-tiempo muy bien definido para cada una de las personas (máscaras). Maín Ximénez es el origen de su gran proyecto literario cifrado en el nombre, el vínculo esencial con su país, que permaneció vigente especialmente en su producción poética y que además inauguró el perfil vagabundo y en constante búsqueda manifiesto en sus poemas.

Ricardo Arenales es el explorador, la consolidación del viajero, del hombre renovado que se arriesga y pretende el mundo, el gran poeta. Nace en Barranquilla, entre los años 1906 y 1907, justo antes de iniciar el éxodo sin retorno en busca de unos ideales estéticos cifrados en el viaje, iniciado ya desde que abandona su tierra natal. En este período escribió uno de sus poemas más celebrados, “Parábola del retorno”, un monólogo con estructura dialógica que refiere a la tristeza del que regresa a su lugar de origen, a su infancia. Para esta época el poeta contaba con algo más de veinte años y su construcción da cuenta de una voz adulta cercana a los cincuenta: “Recuerdo... Hace treinta años estuvo aquí mi cama; hacia la izquierda estaban la cuna y el altar...” (40).

Es importante anotar, para los fines de este entramado que teje el poeta con sus seudónimos, pero principalmente de la construcción literaria en la que cifra a Maín, como esta figura protagónica de su poesía empieza a tomar dimensiones mayúsculas. En “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”<sup>119</sup> el poeta refiriéndose a la “Parábola del retorno” señaló: “y que posteriormente hube de incorporar en el *Maín Ximénez*<sup>120</sup>” (VII), después cita el poema “*Lamentación de Maín Ximénez*<sup>121</sup>” (IX) y

---

<sup>119</sup> En adelante citamos para simplificar “La divina tragedia” que tal como se indica en *Poemas intemporales* (1944) es el “Prólogo del volumen “*Rosas Negras*” (Guatemala, 1933)” (I). El carácter autobiográfico del texto está dado desde el subtítulo “El poeta habla de sí mismo” (I). Otro elemento que cabe mencionar es la fecha de su escritura, “Octubre, 6, de 1920” (XIX). Esto ocurre después de que el poeta sale expulsado del Palacio de la Nunciatura y se aloja en un hotel donde escribe esta presentación diseñada con miras a prologar su gran proyecto editorial aún inexistente. En *Poemas Intemporales* “La divina tragedia” está firmada por “PORFIRIO BARBA-JACOB” (XIX), esta presentación de *Rosas Negras* fue publicada en 1933 cuando el poeta ya se había apropiado de ese seudónimo, pero como lo indica la fecha de escritura fue bajo el nombre de Ricardo Arenales y el ambiente de excesos e intensidad artística del Palacio de la Nunciatura que se gestó este escrito autobiográfico.

<sup>120</sup> Nótese que en este caso la cursiva referencia a un libro, el gran proyecto de Barba Jacob.

<sup>121</sup> En este caso refiere a un poema de esa sería de perfectos que va a hacer parte del gran volumen. “Entonces pondré en formas mejores la emoción y el ensueño que provisionalmente dejo en éstas! Tal es la historia de mi *Lamentación de Maín Ximénez*, que sirve de pórtico al libro. Es una poesía perfecta porque tiene una alta tónica moral, una gran tragedia de la razón, una gran tragedia del sentimiento, una

más adelante lo cita como un personaje: “Y, sobre todo, voy a cantarme a mí mismo. Si en tales canciones hay obscuridades, algún día las aclararé mi tragicomedia de Maín Ximénez. Y si hay misterio... ¡pues si hay misterio no habrá quien lo aclare nunca jamás!” (XVIII). El poeta se entrega en el diseño y descubrimiento de “Maín en sus andanzas” (XIX), la gran apuesta literaria en la que se proyecta.

Ricardo Arenales lo conservó hasta que fue confundido en Nicaragua con un delincuente homónimo. A raíz de este inconveniente lo cambió por Porfirio Barba Jacob, el nombre que lo acompañó hasta sus últimos días abarcando la totalidad de esta construcción biográfica y literaria en tanto que es el nombre con el que pasó a la posteridad. Y con el nombre “un sujeto que se constituye en la continua errancia”, en tanto que “el viaje se vuelve de algún modo una estrategia” (Foffani) en la escritura y una de las claves de lectura para los estudiosos de su poesía.

Estos seudónimos son clave tanto en la construcción de su perfil intelectual como en la configuración de una producción poética cifrada en el viaje y marcada por el nombre. Los seudónimos son a su vez una forma de estructurar sus poemas y de perfilarse como poeta moderno capaz de responder a varias caras pero configurando un único perfil biográfico. Aunque estos no fueron los únicos seudónimos empleados por el poeta a lo largo de su intensa y desenfrenada vida determinaron momentos paradigmáticos de su obra poética, que se corresponden con el carácter de esas tres construcciones nominales o, mejor, con el sentido del tránsito de un nombre al otro que

---

gran riqueza de melodías en sus interludios, y una gracia en las proporciones que la hace parecer una capilla gótica. ¡En ella está simbolizada la divina tragedia!” (IX).



es donde reside realmente su trascendencia. Hay un desfile de máscaras que buscan posicionarse en un panorama poético cifrado por Darío, el modernismo.

Según las fuentes consultadas, Maín aparece, en forma gráfica, por primera vez al final de una nota fechada el 14 de junio de 1903, que iba dirigida a su amigo de infancia Francisco Mora Carrasquilla<sup>122</sup> (*Cartas* 11). Con esta “carta” Vallejo inaugura la colección que él recopila y anota: “Es uno de los pocos testimonios del pasajero pseudónimo Maín Ximénez que el poeta adoptó a comienzos de 1903, por corto tiempo” (11). Un año después en la revista literaria *Cancionero Antioqueño*, que el poeta fundó el 14 de febrero de 1904, se anunció la publicación de una novela: “En uno de nuestros próximos números: *Virginia*<sup>123</sup>, preciosa novelita de Maín Ximénez” (54). Esta novedad, entre otras, aparece al final del segundo número anunciando una obra que nunca se publicó en la revista y que además no se conoce.

En los números<sup>124</sup> que alcanzó la publicación esta es la única aparición del nombre Maín mientras “Miguel Ángel Osorio” está en la portada de cada uno de los volúmenes bajo la figura de Director, además de ser el autor de algunas colaboraciones en las que firma con sus iniciales “M. A. O.”. Juan José Escobar López, quien editó y

---

<sup>122</sup> Vallejo referencia esta “breve misiva de despedida que firma Maín (esto es, Maín Ximénez, el primer pseudónimo de Miguel Ángel Osorio, que le acompañó dos o tres años”. “La misiva la ha conservado Alfonso Mora Naranjo” (*Barba Jacob el mensajero* 121), un alumno de la escuela de Angostura que fundó el poeta.

<sup>123</sup> A la obra, nunca publicada, se refiere específicamente Juan Bautista Jaramillo Meza en un breve apartado: “La novela “Virginia”” (31-33) de su libro *Vida de Porfirio Barba Jacob* (1972) donde cuenta que la revista se hizo inviable económicamente. Esa es la razón de su desaparición y el escaso número de volúmenes que se concretaron.

<sup>124</sup> Aunque realmente la última publicación fusiona los “números 8, 9 y 10”. “Bogotá, domingo 3 de Julio de 1904” (*Cancionero Antioqueño* 140).

prologó recientemente el *Cancionero Antioqueño*, advierte en ese asunto en una nota aclaratoria al anuncio de la “novelita”:

a excepción de esta única mención del seudónimo Maín Ximénez no hay otra en el *Cancionero*. Miguel Ángel Osorio aún no firmaba con seudónimo sus escritos, pues al leer todos los número de esta revista podemos advertir: 1) que firmaba las notas, biografías, circulares y dictámenes legales de la revista con su nombre propio; 2) que firmaba sus escritos literarios, poemas (Ns. 4 y 5) y prosas (8, 9 y 10) (54).

Este hecho pone en evidencia que Maín Ximénez a pesar del breve tiempo que existió como seudónimo no reemplazó a Miguel Ángel Osorio Benítez como claramente es el caso de Porfirio Barba Jacob con Ricardo Arenales. Jaramillo Meza cita el *Cancionero* para señalar que su creación coincide con la adopción del seudónimo de Maín Ximénez (26) y además asocia los poemas que le escribió a Teresita directamente con Maín (34). Es común que a esta primera etapa de despertar literario del poeta se le homologue con Maín dejando el nombre propio para darle un sentido lineal a la aparición de los nombres. Pero el sentido de estos cambios trasciende esa horizontalidad.

En este punto Vallejo hila muy finamente al afirmar que “Maín Ximénez, más que un seudónimo fue el personaje de un gran poema o drama que se le quedó en proyecto” (“Biografía”) que pretendía dar forma a una reunión de lo mejor de su poesía en la que la figura de Maín protagonizaría ese gran compendio con el que soñó. Sin embargo es imposible desconocer los logros que se concretaron alrededor de este nombre que sobrepasó los límites del seudónimo. Lo cierto es que en estos primeros y pocos registros que se conocen también está el origen de la figura protagónica de su obra poética, la que siempre estuvo en la mente del creador y en la que cifró todo su potencial escritural. De Miguel Ángel Osorio Benítez a Maín Ximénez hay un rito de

iniciación literaria que puede tener su origen en Marín Jiménez, nombre que enrarece y a la vez mitifica al adoptar una variante de dos apellidos bastante comunes en Antioquia.

De este modo lo entendemos cuando nos referimos a los trabajos de Maín, dotados de un tono romántico del que se pretende desligar el poeta al llegar a Barranquilla, ciudad donde Maín Ximénez quedó desplazado por Ricardo Arenales, si nos referimos al nombre en el que se reconoce el poeta. Alfonso Mora Naranjo<sup>125</sup> señaló el carácter romántico de Maín Ximénez: “[en sus páginas] se percibe el suave soplo romántico de fin de siglo, la ternura de las rimas becquerianas y hasta la sublime ampulosidad del gran abuelo Víctor Hugo” (123). Tono bastante común entre los poetas de principios de siglo en Colombia. “Teresita” ejemplifica muy bien esta primera etapa del poeta:

Eres tierna y lozana como un capullo abierto  
que guardase el aroma de mis campos nativos,  
eres la galanura del jardín de mi huerto  
donde juegan las auras en los verdes olivos (18).

Esta estrofa que abre el poema y retrata a su novia de juventud Teresita Jaramillo Medina es una muestra de la poesía de Maín Ximénez, de la primera producción del poeta. Sigue la clásica forma de soneto bajo una temática amorosa en la que retrata la “tierna”, “lozana”, “casta”, “sencilla”, “piadosa”, “blanca” mujer ideal que con su amor ha fundido la crueldad de la pena del poeta. El “yo” se concentra en la descripción de un “tú” que es toda perfección, el prototipo romántico de la mujer, es decir,

---

<sup>125</sup> Alumno de Miguel Ángel Osorio en Angostura.

fundamentalmente buena. El poeta le confiesa su amor sublime bajo una situación idílica en la que el amado se dirige a su amada correspondida.

En oposición a este esquema romántico tenemos la propuesta carnalesca, antes citada, “Balada de la loca alegría”. En esta composición modernista, Ricardo Arenales bajo una estructura irregular de nueve estrofas conjuga una variedad de temas que nos invitan a un carnaval. Un asunto en el que es importante advertir es el esquema de autorretrato que tiene el coro, la manera directa en la que se define un “yo” emparentado directamente con el poeta y que se repite cuatro veces en el poema a modo de comparsa. Desde el título está presente el jolgorio. El poema es una invitación festiva a la danza, al canto, a la bebida, a la risa y al encuentro erótico de los cuerpos que ya no tiene ese referente femenino, por lo menos no exclusivamente:

y mozuelos de Cuba, lánguidos, sensuales,  
ardorosos, baldíos,  
cual fantasmas que cruzan por unos sueños míos;  
mozuelos de la gran Cuscatlán —¡oh ambrosía!—  
y mozuelos de Honduras,  
donde hay alondras ciegas por las selvas oscuras;  
entrad en la danza, en el feliz torbellino:  
reíd, jugad al son de mi canción (194-195).

Este tono, de corte modernista, es el que predomina en la poesía de Arenales, y es la cadencia que se mantiene en sus mejores poemas escritos alrededor de la década de los veinte. La primera producción del poeta, bajo la firma de Maín Ximénez, mantiene el mismo patrón estético y temático de “Teresita”: temas conservadores y religiosos con un tratamiento romántico, característicos de la mayoría de la producción literaria y periodística de estos años, muy poco conocida. Aunque es exagerado sostener, como lo hace Mora, que su época más fecunda estuvo bajo la firma de Maín, sí podemos

corroborar que esta construcción nominal<sup>126</sup> será el germen de la creación de la figura heroica de “Acuarimántima”. Aunque mucho antes estaba la referencia literaria en el poema “Campaña florida”, escrito en 1907<sup>127</sup> ya bajo el seudónimo de Ricardo Arenales en Barranquilla, aparece de forma comparativa para indicar una característica que se repetirá en otros poemas: “y pasarán gritando —como Maín Ximénez—” (49). Gritar va a ser una acción recurrente del “yo” que está en los orígenes Maín y que va a desembocar en el alarido con el que cierra dramáticamente “El son del viento”.

Hay que señalar otras dos apariciones importantes de Maín que hacen parte de un proyecto fallido que Barba Jacob pretendía concretar en *Odisea de Maín Ximénez*: toda la poesía de Ricardo Arenales (Vallejo “Notas” 326-327). El primero es “Tragedias en la obscuridad”, origen de “Acuarimántima”, con el que comparte versos idénticos de los que destacamos aquellos en los que se nombra y se define a sí mismo desde su condición de poeta: “Yo soy Maín, el héroe del poema” (75) / “Yo soy aquel viajero transitorio” (78). El segundo poema, “Parábola de los viajeros”, como su título lo indica, advierte en el asunto del viaje, medular en la poesía de Barba Jacob, y ubica a Maín como una de las voces que increpa a los caminantes; al final todos los caminos resultan desembocando en el mar, el gran escenario de “Acuarimántima”.

Ahora bien, de Maín Ximénez a Ricardo Arenales hay un deseo de apartarse de una producción inicial en la que se ve y se siente romántico frente a la potente creación

---

<sup>126</sup> Bajo el sello de Maín Ximénez el poeta produce “sus periódicos manuscritos “El Trabajo” y “El Estudio” “que él mismo dirigía, redactaba y escribía a mano varias copias, con una letra clara, legible y atrayente por sus rasgos elegantes y sostenidos” (Mora 126-127).

<sup>127</sup> El poema fue publicado en el periódico *El Siglo* y en *La Joya Literaria* y, según Vallejo, su extensión inicial alcanzó las 23 páginas (“Notas...” 320).

que pretende a futuro. Por eso Barranquilla es el telón que se abre para que el artista se entregue al mundo a través de sus aguas. Mientras que de Ricardo Arenales a Porfirio Barba Jacob hay un poeta consolidado y una transgresora unión de tres sustantivos nominales de los que si bien no termina por aclarar las razones de la elección, se entiende la estridencia, lo exótico, lo múltiple y lo divergente del carnaval en su nombre.

Eso es precisamente Porfirio Barba Jacob: un nombre carnaval. Novela Rafael Arévalo Martínez (1884-1975) en *Hondura* (1947) que cuando Arenales decidió cambiar de nombre dijo:

ya encontré otro nombre raro que nadie habrá de llevar más que yo: mi apellido Barba Jacob; es luengo como una barba judía, extraño y misterioso... y por nombre de pila Porfiro [...] No —le dijo su interlocutor —; Porfiro no: ponga por lo menos un nombre cristiano para que no crean que es la marca de un nuevo auto; y sobre esa sólida base castellana edifique todos los arabescos que quiera; por ejemplo: llámese Porfirio; enseguida viene bien el Barba Jacob. Porfirio aceptó (98).

Además de esta referencia literaria está la muy conocida de José Lezama Lima (1910-1976) en *Paradiso* (1966):

Recuerda usted aquel Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace pocos meses, debe haber tomado su nombre de aquél 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<sup>128</sup>”. Su demonismo siempre me ha parecido anacrónico, creí en el vicio y en las obras pulidas, dos tonterías que sólo existen para los poses frígidos (252).

---

<sup>128</sup> Último verso del soneto “Sapiencia”: “bruñir mi obra y cultivar mis vicios” (132). Dos constantes en la vida del poeta: una obsesión delirante por perfeccionar sus poemas y una dedicación a sus vicios a los que consideró un motor de sus versos. El verbo “pulir” que cita Lezama puede obedecer a una de las versiones del poema, como suele pasar con el poeta. Según Vallejo el soneto, uno de los pocos firmados por Ricardo Arenales, se compuso en La Habana en 1915 con el título “Sapientia” y después lo publica con el nombre de “Sabiduría” firmado por Porfirio Barba Jacob en 1922 y en 1928 lo titula de nuevo “Sapiencia” (“Notas” 338).

Estas palabras de Fronesis referencian el origen del último seudónimo del poeta en el tercer libro de *La historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882). En el capítulo IV Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) narra “las extravagancias de dos fanáticos, Barba Jacobo y Urbano, en Barcelona” (213). Las “absurdas fantasías de un aventurero italiano y de su maestro”. La sentencia de 1507 de dos inquisidores fue “contra Mosén Urbano, natural de la diócesis de Florencia, hereje y apóstata famosísimo, el cual publicó una y muchas veces que un cierto Barba Jacobo... era el Dios verdadero omnipotente”. Entre las muchas cosas que sostenía el discípulo: “el estado de perfección, equivalente al de inocencia” como “modo de vivir”. Además que “Barba Jacobo era el ángel del *Apocalipsis*”, “había de predicar por tres años, muriendo después degollado en la ciudad de Roma para que comenzase con su resurrección la segunda iglesia, donde las hembras concebirán y parirán sin obra de varón” (244-245).

Estas entre muchas otras excentricidades que pretende el maestro como el mesías hereje hacen creíble el origen del nombre de Porfirio Barba Jacob en el que intervienen una serie de asuntos que contribuyen a su construcción ecléctica. Pero ya desde el seudónimo de Ricardo Arenales empieza a vislumbrarse el sentido del carnaval en el nombre. En la misma novela de Arévalo Martínez, refiriéndose al cambio, se menciona: “Pensó en un apellido diabólico, terrible... ¿Centellas? ¿Tormentos? ¿Terremoto?” “Por último descubrió este sustentivo (sic): Arenales”. Y continúa ahondando en su significado: “Arenal es una extensión de arena; la arena es el desierto; y el desierto era su alma; luego le antepuso un eufónico nombre de varón: Ricardo, y se hizo llamar Ricardo Arenales” (98). Además el lugar geográfico del nacimiento del

nombre es trascendental: Barranquilla. El puerto más importante de Colombia de principios del siglo XX, ciudad conocida como La Arenosa, que tuvo que dejar huella en el nacimiento del poeta ahí gestado que conquistaría la posteridad con Porfirio Barba Jacob.

Enrique Abel Foffani profundizó en esta última transición señalando la escasa variación de los estilos del poeta en función de sus cambios de nombre: “jamás varía aunque intente”, “un estilo que crea la ilusión de no traicionarse nunca a sí mismo”. De ahí que la decisión de asesinar a Arenales en la esfera de la realidad, señala Foffani, sea un “gesto que atañe a las exigencias de su obra”, “una necesidad estética”, una teatralización de sus seudónimos que finalmente modela el sentido profundo de su poesía como modo de máxima trascendencia. Que además tiene una dimensión política que no puede desconocerse, teniendo en cuenta que estos cambios están mediados por unas circunstancias personales muy fuertes, determinadas por un cambio de lugar y una manera desordenada de administrar sus recursos económicos.

En una carta, fechada “Guatemala, 10 de junio de 1923” (*Cartas* 92), Barba Jacob le escribe a Jaime Torres Bodet (1902-1974): “Ante todo, tengo que decirle que asesiné a Ricardo Arenales [...] Está registrado por escritura pública aquí y en Honduras y no respondo a otro 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” (92). Con estas palabras el poeta daba ese aire de legalidad a un cambio que a pesar de las confusiones que esto podía generar en sus lectores era determinante en su obra. No solo porque iba a firmar en adelante como Porfirio Barba Jacob sino porque desconocía otro nombre con el que pudiera ser llamado. Se refiere



en principio a Ricardo Arenales, para darle dramatismo y generar expectativa a la producción literaria que emprende bajo este nuevo cambio.

El nombre, además de obedecer a una necesidad por la confusión con un homónimo, se convierte realmente en un suceso de trascendencia estética. Según Rafael Heliodoro Valle (1891-1959) llegó a tal punto la teatralización del cambio que Porfirio Barba Jacob los hizo partícipes a través de esquelas fúnebres de la muerte de Arenales:

recibí una carta suya desde Guatemala, en la que me anunciaba que por el hecho de que la policía de aquel país le había capturado, confundiéndole con un licenciado apellidado Arenales, había resuelto cambiar su nombre por el de Porfirio Barba-Jacob. Con tal motivo pasó una circular a todos sus amigos, la cual era risible: “Hoy ha muerto Ricardo Arenales y nace Porfirio Barba-Jacob...” (73).

Esto nos conecta con la genealogía del artista y su poder de simulación, para expresarlo en palabras de Nietzsche. De Arenales a Barba Jacob, como señala Foffani, no hay realmente un cambio sustancial en su poesía, pero de Maín a Arenales no solo es evidente sino que está instaurado un proyecto literario de largo aliento que pretendió desligarse del “yo romántico” para abrirse al “yo modernista”, y por ahí derecho a la modernidad que significó la especial creación de la máscara en el poema autorretrato del modernismo y con ella de la diversificación definitiva del “yo”. Además de la importancia de esta transición hay que advertir en esa construcción transversal del nombre de Maín en el interior de su obra. En principio como seudónimo encarnó los ideales del joven escritor provinciano, pero después se convirtió en el gran símbolo de la búsqueda que persiguió con angustioso deseo.

Maín surgió del interés del poeta por encontrarse principalmente como artista, de su inconformidad y de la necesidad de concretar un proyecto no muy bien definido pero cifrado en la poesía y configurado en el nombre. Por eso, aunque Maín tuvo una corta vida como seudónimo se instauró profundamente en su obra desde la misma planificación de los nombres con los que soñó titular su gran libro. *Odisea de Maín Ximénez* fue uno de los posibles títulos. Además, Vallejo documenta en el “Prólogo” de *Poesía completa* que estaban entre otros: “*El corazón iluminado, El jardín de las afrentas, Maín Ximénez, Motivos de Maín Ximénez, Tragicomedia de Maín Ximénez, Rosas Negras, La diadema, Guirnalda de la noche, La vida profunda, Antorchas contra el viento, Poemas intemporales*” (7). Ninguno de estos títulos salió a la luz bajo su cuidado editorial. El poeta no quería publicar su obra completa tal y como hoy la conocemos, sino una antología selecta desde su propio criterio. Lo interesante de estos posibles títulos es que entablan un diálogo directo con el grueso de su obra. No es gratuita la repetida presencia de Maín Ximénez, las constantes alusiones teatrales, el sentido pasional de la existencia que proclama, el canto intenso a la vida, la reverencia asidua a la muerte y la intemporalidad que siempre persiguió en la poesía.

Además hay tres referencias en sus cartas de fechas muy cercanas que evidencian este gran proyecto bajo la marca de Maín. La primera es una nota no fechada escrita a Enrique González Martínez a quien le promete un texto: “te mandaré unas escenas de mi “Maín”” (*Cartas* 77). La segunda del 25 de mayo de 1920 al poeta mexicano Rafael López en la que le confiesa “cómo se urde la tragedia” aprendida desde la realidad mexicana, y a continuación menciona: “Yo ensayé, en la penúltima jornada de Maín Ximénez, una desmandada de un pueblo en masa, en medio de la

catástrofe” (79). Y por último citamos la carta que le escribe a Toño Salazar en julio de 1921 desde Guadalajara en la que le encomienda un envío: “En una de esas balijas [sic] están varios cartapacios o carpetas, donde guardo los trabajos del “Maín”, el prógolo [sic] de mi libro, apuntes, borradores y otras cosas” (87). Las tres referencias dan cuenta del interés profundo que tenía el poeta en la escritura de un gran poema o una serie de poemas en los que la presencia de Maín sería totalizante.

Un epígrafe de Maín<sup>129</sup> que encabezó una de las primeras versiones de “Elegía de septiembre” y que conservó *Poemas Intemporales* (1944): “¡Oh sol! ¡Oh mar! ¡Oh monte! ¡Oh humildes animalitos de los campos! Pongo a todas las cosas por testigos de esta realidad tremenda: *He vivido.*” (35). El título de este poema remite a un dolor profundo que está latente al final de cada estrofa pero que se resuelve en el último verso de la composición. Ir al olvido a pesar del vivir intenso que se proclama cierra el sentido de esa lamentación a la que conlleva la elegía.

Este epígrafe, además, revela la estructura de las seis estrofas de la versión publicada en su obra completa. Cada estrofa puede ser entendida en dos hemisferios separados por dos puntos, ambos con un efecto exclamativo si seguimos la plantilla del epígrafe, que no hace parte de la “versión definitiva” del poema. En el primero la voz se dirige a la naturaleza (cordero, ruiseñor, sendero, espiga, montaña, rosal, lebreles, luceros y crepúsculos) en un tono reverencial, de profunda admiración. En el segundo hay una declaración encauzada en el contexto del primer hemisferio, diseñada para la

---

<sup>129</sup> Epígrafe que la edición de Vallejo que seguimos no conserva.

aparición de ese “yo” que habla de sí mismo y emplea a la naturaleza como escenario de su presentación.

A pesar de que la naturaleza es la que encabeza las estrofas esta tiene una presencia secundaria, funciona como breves preámbulos a la aparición del lamento del “yo” en el que se vuelca el poema. Además de su carácter introductorio, los elementos de la naturaleza se convierten en el escenario donde el “yo” puede expresar las dolencias de su vivir apasionado. Frente a la perfección de la naturaleza el “yo” devela la conciencia de su “ser perecedero”. La primera parte de las estrofas es la antesala de ese “yo” que canta a la intensidad de vivir, a su “realidad tremenda”. Miremos ese patrón en la primera estrofa del poema:

Cordero tranquilo, cordero que paces  
tu grama y ajustas tu ser a la eterna armonía:  
hundiendo en el lodo las plantas fugaces  
huí de mis campos feraces  
un día... (141).

Una vez establecida la conexión entre el cordero y el “yo”, el poeta describe la huida que referencia a su tierra antioqueña de donde decide salir en busca de la concreción de un proyecto ya cifrado en la literatura. Las patas del cordero sobre el lodo se superponen a los pies del poeta que se dispone a la fuga de las tierras fértiles. Hay dos imágenes antagónicas que dialogan en la estrofa: el cordero tranquilo en su rebaño y el “yo” que equipara la condición de pasividad del animal para recrear su huida.

El recuerdo de Antioquia al que remite Barba Jacob señala el inicio de un viaje sin regreso que también rememora en otros de sus poemas ya citados. El viaje será un asunto central en el proceso de diseño y refinamiento de su trabajo, es la puesta en

marcha de la construcción de un perfil de artista al que dedicó su existencia y que siempre aspiró a la trascendencia en el tiempo, no obstante la duda constante de que su obra quedaría irremediabilmente en el olvido.

El asunto de la autoría del epígrafe nos acerca en este punto al poema citado, adjudicado a la juventud del poeta y a su obra primera con Antioquia como lugar de enunciación. La teatralidad consiente del “yo”, la puesta en escena del sentir en el poema, nos habla de la importancia de la presentación pública de la obra, que además coincide con la formación del artista bajo el perfil de profesional de las letras en el marco de democratización de las sociedades occidentales. A finales del siglo XIX y principios del XX el periodismo se convirtió en una fuente de ingresos importante del escritor. Ávido del mundo y viajero incansable tanto por las tierras americanas y europeas como por los vastos territorios literarios el escritor modernista se abrió decididamente a la vida de la ciudad, metáfora del afuera.

Esta profesionalización inició propiamente con la práctica periodística y cultural, debida en gran parte al auge del capitalismo. El flujo de dinero posibilitó el patrocinio de proyectos culturales y le permitió al artista “vivir” parcialmente de ellos. Los modernistas fueron intelectuales ávidos del conocimiento global, esto no solo los acercó a otras literaturas, culturas y sociedades sino que también los obligó a reflexionar sobre el panorama político nacional e internacional. De modo que a la par que había una fascinación por Europa y las grandes urbes, se dio una valoración muy especial de su tierra americana.

Como lo hicieron primero Martí, Casal, Gutiérrez Nájera y Darío, entre un buen número de escritores de la época que conquistaron un estatus dentro de la sociedad, Barba Jacob dedicó una parte importante de su vida y obra al periodismo. En gran

medida porque fue su fuente de sustento primario, un oficio común entre los modernistas que les permitió conocer a fondo la sociedad en la que vivían, además de informarse y divulgar de primera mano las noticias más destacadas a nivel mundial. Jeovanny Moisés Benavides, en un breve artículo titulado “Origen, evolución y auge del periodismo literario latinoamericano: desde las crónicas de indias y el modernismo hasta las revistas especializadas”, refiere la relevancia de la actividad periodística de estos escritores.

Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos. No obstante, para la historia y la crítica literaria, el interés hacia estos autores se ha fundamentado en el estudio de sus poesías. A pesar de la importancia de las crónicas periodísticas para comprender una etapa fundamental de la cultura hispanoamericana, ese desinterés por parte de la crítica ha afectado no solo la total valoración de la obra de Martí y Darío, sino la de los escritores modernistas en general, como si su producción poética hubiera estado totalmente divorciada de sus textos periodísticos (38).

Y este asunto es especialmente importante porque Barba Jacob no solo responde al mismo orden, por lo menos el sesenta por ciento de su obra es periodística, sino que la mayoría de sus poemas<sup>130</sup> fueron publicados primero en prensa. En este punto es imprescindible referir el trabajo de Eduardo García Aguilar, que recoge en *Escritos mexicanos* (2009) un buen número de la producción periodística del poeta en México entre 1913 y 1941. En la presentación, titulada “Orientaciones para violar el sarcófago de Porfirio Barba Jacob en México”, hace un recuento de esta trayectoria, que inició desde el mismo año que desembarcó en el país en 1908, publicando en *El Mundo Ilustrado* una crónica de la ciudad que lo maravilló y lo dispone al triunfo de un

---

<sup>130</sup> Vallejo hace un esfuerzo notable por referenciar en las ediciones publicadas bajo su dirección cada una de las fuentes periodísticas en las que aparecen los poemas de Barba Jacob y las diferentes versiones.

proyecto artístico en el que cimbró las ilusiones el joven de 24 años (7). Luego se va a Monterrey: primero fundó la *Revista Contemporánea* (8) y en 1919, que regresa, *El Porvenir* (15). También creó *Churubusco* (10), entre muchas otras, sin contar el número de publicaciones donde escribió, como *El Espectador* (8), *El Imparcial* (9), *El Independiente* (9), *El Pueblo* (13), *El Demócrata* (15), *Cronos* (16), *La Prensa*, *Excelsior*, *Últimas noticias* (17). García Aguilar sostiene que el volumen inédito que presenta de Barba Jacob es la prueba de la lucidez de un hombre que fue capaz de salir de su contexto agrario y documentar los grandes cambios que ocurrían con una modernidad que se venía de golpe. “El testimonio es valioso porque es de un colombiano “que se fue” y tuvo oportunidad de analizar dichos acontecimientos con otra perspectiva menos parroquial” (28).

Leyéndolo nos enteramos de la Revolución mexicana, una de las más grandes de todos los tiempos, al calor de los hechos y con la emoción de un hombre que creyó encontrar nueva patria, lo que casi es imposible para un antioqueño. Sus análisis sobre esa revolución, tan lúcidos como los de Vasconcelos, no sólo son excepcionales para los colombianos, sino para los mexicanos, que nunca le han dado, ni creo le den, el puesto que merece como uno de los mejores, si no el mejor periodista de su tiempo en México. Es difícil que el nacionalismo mexicano deje permear a un extranjero que opina descaradamente sobre su doloroso proceso histórico (28).

Una mirada a *Escritos Mexicanos* nos da un panorama de la diversidad de temas que aborda el poeta de la vida política, social, artística y literaria de orden nacional e internacional que configura ese hombre público que Barba Jacob fue como portador de opiniones y juicios de diversa índole; que no solo le permitió obtener dinero para sustentar sus necesidades sino que perfiló su carácter crítico y autónomo. Su actividad intelectual fue notable: además de fundar y clausurar periódicos y revistas generando

una dinámica cultural moderna, entre otras cosas fue director de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco en 1921 nombrado por el gobernador Basilio Vadillo (1885-1935) y participó en la fundación<sup>131</sup> de la Universidad Popular de Guatemala a la cabeza de Miguel Ángel Asturias (1899-1974).

Estos trabajos periodísticos de Barba Jacob como los de escritores modernistas dieron cuenta del nuevo entendimiento del “ser artista”, fundando y clausurando un número considerable de periódicos, revistas y folletines en los que vibró la vida cultural de México y Centroamérica de las primeras décadas del siglo XX. En ellos escribió cientos de notas, noticas, crónicas de las cuales se conserva una pequeña muestra. La diversa naturaleza de estos textos ratificó el universalismo modernista inaugurado por Martí. Incluso su influencia fue tan grande que ha sido considerado como uno de los periodistas más sobresalientes de su época. Y esa versatilidad periodística inició desde el momento en que Barba Jacob decidió abandonar su terruño natal para dirigirse a Barranquilla, con el propósito de salir de Colombia y abrirse al entendimiento del mundo. Desde entonces adoptó una condición móvil, itinerante, vagabunda que se mantiene en el núcleo de su poesía vinculada a su búsqueda poética.

En Barba Jacob los viajes están estrechamente ligados a cambios, a nuevas formas de enfrentarse a su proyecto literario en constante búsqueda y transformación. Mientras Maín Ximénez marca la salida del poeta de su terruño natal y su despertar literario ya dado por el carnaval, en Ricardo Arenales está el germen del escritor moderno, del hombre que se abre al mundo desde Barranquilla, ciudad desde donde

---

<sup>131</sup> El registro aparece en el acta de fundación de la universidad del 20 de agosto de 1922. Entre los firmantes figura Ricardo Arenales (Valle 154).



cifra su porvenir literario. El poeta modernista cambió de nombres gracias a ese espíritu carnavalesco que le permitió ser diferentes personas mediante la adopción de varias máscaras. Porfirio Barba Jacob encontró en la rareza de ese último nombre la potencia de la complejidad de una obra dada por la transformación del poeta como eje de su propuesta artística. Maín Ximénez fue el germen que creció conforme a la grandeza de su obra.

En el verso “Yo soy Maín, el héroe del poema” hay un grado de conciencia del “yo” para autodefinirse, nombrándose desde las márgenes del texto porque la realidad de Maín es estructural y atañe exclusivamente al poema. Maín permanece como fundamento de una obra poética preocupada por el entendimiento de “ser poeta”, y convertido en el motivo de su poética pasa a ocupar un lugar mítico. Es decir, la existencia de Maín no se reduce al poco tiempo que el poeta se apropia del nombre, porque incluso como las fuentes lo corroboran es muy breve, sino que atraviesa de manera transversal la creación de Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob, alcanzando en “Acuarimántima” la máxima de esa construcción. Más que un seudónimo Maín es la gran creación de la figuración del poeta como artista en el poema, una figura medular en su obra y que le dio transcendencia a las aspiraciones de grandeza del poeta. La tragedia de Maín, sujeta siempre a su condición de poeta, es la máscara más refinada del héroe demoníaco modernista.

### 3.3 Del triunfo del artista en Darío al último alarido de Barba Jacob

*Yo reposo tranquilo en mi obra, en la que ya tiene alas en la vida de las canciones, y en la que no es sino un vago ritmo de abeja platónica en mi fantasía. Yo entrego mi trigo, seguro de que va en él la savia del campo.*

“La divina tragedia”. Ricardo Arenales.

Bajo el aura dominante y luminosa de la figura central del modernismo hay muchas periféricas, entre ellas la fantasmagórica y demoniaca de Porfirio Barba Jacob. En términos de la misma estética modernista el poeta colombiano se retrató en “El son del viento” empleando una estructura análoga al autorretrato paradigmático del modernismo (“Yo soy aquel...” de Darío). Pero lejos del aura triunfal del poeta dariano Barba Jacob se reconoció en la supremacía de la muerte que distó del esplendor erótico del poeta nicaragüense y se abrió a un profundo sentimiento amoroso y a un decidido erotismo bisexual<sup>132</sup>, pasiones muy poco exploradas por los poetas y la crítica literaria hispanoamericana del momento.

“Yo soy aquel...” y “El son del viento” coinciden en dos asuntos importantes en el inicio de las composiciones, que a su vez dan forma a las diferencias sustanciales de los autorretratos de Darío y Barba Jacob. Ambos perfilan un “yo poeta”, figura protagónica de las composiciones que nos permite hablar de retratos autorales, además

---

<sup>132</sup> Aunque la homosexualidad ha sido motivo literario en todas las épocas, no tuvo gran visibilidad en la poesía hispanoamericana sino hasta el siglo XX. Los trabajos de Los Contemporáneos, especialmente los de Salvador Novo y Javier Villaurrutia, exhibieron una temática homosexual, aunque a veces solo alusiva, en parte debido a la conocida orientación sexual de varios de sus integrantes con los que Barba Jacob mantuvo algún tipo de cercanía o enemistad. Incluso en el “El son del viento” solo podríamos hablar de una alusión que contribuyó al retrato del “yo poeta” y a las circunstancias de esa construcción.

de remitir a la infancia y a la juventud como momentos medulares de su creación literaria. Lejos del brillo de los éxitos literarios de Darío, desde las dos primeras estrofas de “El son del viento”, Barba Jacob retrató una figura peculiar y de una fuerza descomunal. Además de escribir un poema intensamente modernista en 1920, a imagen del gran maestro Darío, pero bajo una óptica sombría y no menos altanera, se reconoce poeta en el vínculo primero de la poesía con la música y la danza, en el que cifra el movimiento del viento. El “yo” aparece explícito desde el segundo verso para adjudicarse la clave en la figura sonora del viento, al que dota de importancia mientras atraviesa triunfal la composición:

El son del viento en la arcada  
tiene la clave de mí mismo:  
soy una fuerza exacerbada  
y soy un clamor de abismo (179).

En esta primera cuarteta la rima cruzada coincide con la forma alterna en la que se relacionan los dos elementos protagónicos del poema: el viento y el “yo”. La rima se mantiene en las veinte cuartetas y termina con una estrofa de dos versos, que rompe la estructura de las anteriores, dominadas por la fuerte presencia del viento. Estos dos elementos aparecen respectivamente en el primero y el segundo verso, uno encauzado al otro. El viento está desde el sonido y la danza como telón de fondo de la composición en la que prevalece el “yo”, con más presencia en el inicio y en el final del poema, marca de la irrupción y salida. La fuerza sonora y danzante del viento es la metáfora con la que el poeta se reconoce desde la primera estrofa en la que cifra su “yo”. Un viento poco apacible, más cercano al torbellino que compendia el ímpetu de la figura

rústica del “yo” magnificada por sus quejas. Así entra imponente el poeta acompañado de esa música exterior que choca con las estridentes tonadas de su singular melodía.

En esa presencia descomunal del viento hay una referencia directa al lugar donde se concibió el texto. El viento que pasó por los arcos (“arcada”) de la construcción en la que Barba Jacob escribió el poema<sup>133</sup>, como consta en la indicación que aparece al final del poema publicado en *Poemas intemporales* (1944): “México, Palacio de la Nunciatura, 1920” (81). Con este pomposo nombre Barba Jacob bautizó un edificio destinado al Nuncio Apostólico que no se empleó para ese fin y se convirtió en viviendas, donde estuvo el poeta de julio a septiembre del año en curso. Unos pocos pero intensos días en los que, según Vallejo, vivió del alcohol y la marihuana, además de las orgías que dieron rienda suelta a su homosexualidad. Pero esta referencia no define al “yo” desde el interior del recinto sino que emplea la fuerza del viento, chocando en la edificación, precisamente como metáfora del afuera en la que se edifica el “yo”.

Algunos apartes de *Barba Jacob el mensajero* retratan en detalle este espacio tan definitivo para el poema: el viento sobre una estructura “sagrada” profanada por el poeta, “donde había vislumbrado la clave de su poesía, a las puertas del misterio” (20). El Palacio de la Nunciatura “era una casona de cuatro pisos” (68), el poeta vivió en el último, “un vasto salón de altos techos, claro y sobrio, con dos balcones que daban a Bucarelli, en una antesala había un armario de sacristía con casullas, albas, estolas, sobrepellices y sotanas” (69). Ese “viento frío que pasaba por las estancias del Palacio

---

<sup>133</sup> “El son del viento” fue compuesto por Ricardo Arenales, seudónimo que para la fecha conservaba el poeta.

de la Nunciatura entre el fragor que aturdió y el largo y angustiado batir de puertas conmoviéndolo todo era el son del viento, el ala negra del misterio de la “Canción innominada”<sup>134</sup> (74).

El poema al que hace referencia Vallejo, como su título lo indica, es una composición musical adjetivada por la carencia de un nombre especial, y precisamente en ese campo de lo indefinido está escrito. En términos de una atmósfera oscura y enrarecida aparecen los tormentos de un “yo” que se reconoce feliz a pesar del dolor, que no oculta y compensa con la locura efectiva en el canto<sup>135</sup>. En “El son del viento” y “Canción innominada” hay música desde los títulos, pero el sonido es un disonar característico de su voz agónica y profunda, engrosando un misterio que se vuelve más tangible en su autorretrato. El “yo poeta” irrumpe en consonancia con la música y la danza, empleando su lugar de nacimiento para lograr esa identificación irrefutable con el modelo que describe en el poema:

Entre los colores estelares  
oigo algo mío disonar.  
Mis acciones y mis cantares  
tenían un ritmo particular.

Vine al torrente de la vida  
en Santa Rosa de Osos,  
una media noche encendido  
en astros de signos borrosos (179).

---

<sup>134</sup> Poema compuesto por Barba Jacob en 1915 en La Habana.

<sup>135</sup> Para Barba Jacob el canto es connatural al poema. Además de estas dos composiciones los títulos que remiten a esa equivalencia poema-canto abundan: “Canto a la ciudad de Barranquilla”, “Canción de la vida profunda”, “Canción ligera”, “Canción delirante”, “Nueva canción de la vida profunda”, “Canción del tiempo y el espacio”, “Canción de la alegría”, “Balada de la loca alegría”, “Canción de la noche diamantina”, “Canción de un azul imposible”, “Canción de la soledad”, “Primera canción delirante”, “Canción de la hora feliz”, “Canción del día fugitivo”, “Segunda canción sin motivo”...

La referencia a la niñez es el elemento que individualiza el “yo”<sup>136</sup>, como lo indica Salgado, que además considera que en estas primeras cuartetas el poeta “ha retratado la esencia de su identidad, el tema central de su poesía demoniaca” (“La poesía demoniaca...” 158). El hecho de nombrar el lugar exacto de su nacimiento, un pueblo perdido en las montañas de Antioquia, recuerda “el vínculo del héroe con un espacio específico”, “a menudo nace o proviene de un lugar lejano o salvaje o, quizás, visita o desaparece en un espacio de esta naturaleza” (Navarrete y Olivier 8). Esta referencia<sup>137</sup> tiene un toque de exotismo que no deja escapar la fascinación por el ocultismo y el esoterismo, tan propios del modernismo, al dar las condiciones de ese alumbramiento que determina su vago destino.

El “yo poeta” de Barba Jacob se apropia de su lugar de origen: “Tomé posesión de la tierra”. Para tergiversar las normas establecidas retrató su doble condición sexual bajo las dos figuras míticas del origen de la vida que profesa el mundo católico: “fui Eva y fui Adán” (179). Esta transgresión sexual<sup>138</sup> se opone a los preceptos católico-conservadores de la tierra de origen del poeta, a la que remite en el poema y nos pone en palabras de Navarrete y Olivier en el nivel de las transgresiones que singularizan al héroe y que constituyen una etapa obligada de su trayectoria (14). Además se identificó

---

<sup>136</sup> Así como Darío lo hace desde la primera estrofa en la referencia a sus dos famosos libros que tienen como uno de los propósitos establecer esa paridad entre la voz del poema y el escritor.

<sup>137</sup> En la década de los veinte seguramente pocos saben de la existencia del pueblo de Santa Rosa de Osos, máxime fuera de Colombia.

<sup>138</sup> No es un secreto la preferencia homosexual de Barba Jacob, aunque al parecer sostuvo algunas relaciones sentimentales con mujeres. Muy conocida fue su novia de juventud Teresita Jaramillo Medina, de la que se conserva por lo menos un poema titulado con su nombre (“Teresita”). Además sirva como referencia el dato que Vallejo proporciona de 1915, en La Habana, cuando se contagió de sífilis con una prostituta llamada Olga (*Barba Jacob el mensajero* 140, 327).

con el trabajo de la tierra realizado por la mujer, con los placeres<sup>139</sup> y el encuentro con el mundo que sin duda referencian el despertar lúbrico de la juventud.

Y de la búsqueda de la “forma suprema” Barba Jacob se funde en el encuentro con lugares lejanos donde su mirada fantasiosa y poética logra imágenes radiantes y sonoras. Es el viaje el elemento que configura el “yo poeta” definido desde el afuera pero con la permanencia en ese doble lugar estético, ese mirar al interior de sus asuntos escriturales y personales que tienen en el Palacio de la Nunciatura esa conexión con el encierro del poeta en la torre de marfil, ese encierro dentro de él mismo que da cuenta de esa “interiorización” que nos refería Gutiérrez.

Iba al Oriente, al Oriente,  
hacia las islas de la luz,  
a donde alzara un pueblo ardiente  
sublimes himnos a la luz (180).

Si es cierto que el autorretrato literario se concentra en un tiempo y un espacio definidos de forma análoga al autorretrato pictórico, el autorretrato autoral que tiene como perfil central la figura del poeta suele extenderse en las márgenes de ese entendimiento de la búsqueda artística para encontrar la forma anhelada de su expresión y finalmente la materialización de sus proyectos literarios.

“El yo poeta” de Barba Jacob cruza Palestina, va a Grecia, a Arabia y en esos caminos admira la belleza sublime de dos hombres: “Benjamín” y “Abdalá”. Este hecho reafirma la transgresión de lo sexual tan propio de su discurso liberal en este ámbito. Que el poeta se rinda frente a la mujer es un suceso común y celebrado por

---

<sup>139</sup> Es bastante conocido y documentado el gusto excesivo de Barba Jacob por el alcohol y la marihuana.

románticos y modernistas, pero que lo haga bajo el signo dual de su sexualidad (“fui Eva y fui Adán”) en términos explícitamente eróticos de un hombre a otro hombre resulta innovador y hasta escandaloso para la época.

veía el rostro de Benjamín,  
su ojo límpido, su boca fina  
y su arrebató de carmín (180).  
[...]  
por la hermosura de Abdalá:  
Abdalá era cosa más bella  
que lauro y lira y flauta y miel (181).

Señala Salgado, en el estudio antes citado, esa “disidencia sexual” explícita en “El son del viento” evidente en el poema. “Barba Jacob enfoca su búsqueda erótica no en la Amada sino en el Amado Ideal. No obstante —y consistente con su aparente bisexualidad y el simbolismo esotérico— en “Acuarimántima” exclama: “el tiempo es breve y el vigor escaso / y la Amada ideal no vino nunca” (“La poética demoniaca...” 160). Salgado sostiene además que ese ir y venir de un amante a otro pone en evidencia “el fracaso de su búsqueda a través del erotismo” (161), razón por la que se vuelca a la perfección de la forma como modo de trascendencia en su búsqueda escritural, su gran proyecto virtuoso de poesía. Barba Jacob lo señaló de manera explícita en “La divina tragedia”:

¡Maín Ximénez no se redimió al fin por una mujer, como tú me decías, mi amigo Guatemalteco, sino por virtud del canto! A aquel espíritu lleno de deseo de ver, no de deseo de amar porque la angostura de su moral no se lo permitía, le parecí un sér en extremo raro (X).



Al amigo que se dirigía Barba Jacob es Arévalo Martínez, que publicó el famoso libro *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (1914), donde retrató<sup>140</sup> al extravagante y raro poeta colombiano mediante la figura de un caballo. Al final del cuento que da título al libro el narrador describe al señor de Aretal recreando los diálogos que mantienen: “Me confesó un día dolorido, que ninguna mujer lo había amado” (12). Y más adelante dice el narrador:

Y ahora oiga mi profecía: una mujer lo redimirá. Usted, obsequioso y humilde hasta la bajeza con las damas; usted, orgulloso de llevar sobre sus lomos una mujer bella, con el orgullo de la hacanea favorita, que se complace en su preciosa carga; cuando esa mujer bella lo ame, se redimirá: conquistará el pudor (12).

A esa profecía se refiere Barba Jacob cuando reafirma su salvación en la poesía en términos del cuento de Arévalo, pero habla en nombre de Maín Ximénez, no en el de Ricardo Arenales (su seudónimo de entonces). Este reafirmarse en Maín funciona como estrategia para hacer indistinguible el plano literario del real, un interés muy propio de la obra de ambos escritores. Barba Jacob le habló desde un prólogo a Arévalo señalando una inconsistencia en el retrato que el guatemalteco propuso del poeta colombiano en una construcción literaria. Pero el poeta no se refiere a ese sujeto del cuento con el nombre de Aretal, sino que empleó su primer seudónimo, la construcción del “yo poeta” mejor lograda de Barba Jacob, el gran héroe insatisfecho y pasional de su poesía en constante búsqueda.

---

<sup>140</sup> “Dizque era mi caricatura. Yo, francamente, no creo tener la sencillez ni la inocencia del señor de Aretal”. Afirma Barba Jacob en “La divina tragedia” (X). El libro de Arévalo Martínez fue el resultado de una profunda admiración al poeta colombiano y de una intensa amistad. El escritor guatemalteco lo detalla en “Cómo compuse “El hombre que parecía un caballo””. Tema que además explora en detalle Ana María Urruela V. de Quezada en “Génesis y circunstancia de “El hombre que parecía un caballo” de Rafael Arévalo Martínez”.

En esta búsqueda poética, cifrada en el tránsito a lugares lejanos y exóticos donde puede hacer latente su apetencia sexual, el “yo” se entrega a la inmensidad del viaje que da forma a ese “yo demoniaco”, que alza vuelo para demostrar los poderes malignos de su perfil infernal:

Mis manos se alzaron al ámbito  
Para medir la inmensidad;  
[...]  
Mis pies se hincaban en el suelo  
cual pezuña de Lucifer,  
y algo en mí tendía el vuelo  
por la niebla, hacia el rosicler... (181).

A diferencia de Darío, que se funde en el dios silvestre griego, Barba Jacob se reconoce en el demonio, viendo en sus pies las pezuñas de su característica representación diabólica. Y aunque se asemeja a Pan presume ese perfil demoniaco consagrado por el mundo católico en oposición a la figura sagrada de Dios. En medio de este retrato dantesco, en el que el “yo demoniaco” se reconoce hincado y con las manos vueltas al cielo en estado de elevación, aparece la imagen de la “Dama”, símbolo del amor ilimitado, de la luz en el camino, de la veneración etérea y eterna:

Pero la Dama misteriosa  
de los cabellos de fulgor  
viene y en mí su mano posa  
y me infunde un fatal amor (182).

Mientras Darío encuentra en Dios el camino para librarse de los excesos de la juventud, Barba Jacob, bajo un perfil sombrío, se regocija apasionadamente en la “Dama”. En ella hay misterio, fulgor, derroche y por las referencias con las que contamos de esa figura en la vida del poeta tiene una doble connotación: por un lado representa la lujuria

y por el otro la marihuana<sup>141</sup>. Estados que propician en el “yo” una aparente lucidez y tranquilidad, un estado de éxtasis que se funde en la errancia.

El final del poema es de particular interés en el autorretrato que perfila la figura heroica de Barba Jacob. A la propuesta estática de la grandilocuencia de Darío está el deambular del judío errante: “Y errar, errar, errar a solas” (182). La acción está presente en el poema como metáfora del constante desplazamiento del poeta. Tanto adentro como afuera del texto hay un divagar conectado a la búsqueda incasable de perfección y al deseo de publicar un único libro que reuniera lo mejor de su obra dispersa.

El viaje es clave en la concepción de una poética trazada por los caminos del vagabundeo por América, en los que siempre interviene el viento como música de fondo. Los escenarios de Barba Jacob son principalmente exteriores y propicios a su sonido y fuerza, pero sin dejar la referencia de un mundo interior delirante. En ese errar frenético se reconoce el “yo” como poeta viajero:

Y una prez en mi alma colérica  
que al torvo sino desafía:  
el orgullo de ser, ¡oh América!  
El Ashaverus<sup>142</sup> de tu poesía... (182).

En el “El son del viento” el “yo” emprende un viaje lento que parece nunca acabar y que precisamente lo define en términos del camino, de ese trasegar incansable. Esa

---

<sup>141</sup> “En una carta a Rafael Arévalo Martínez desde La Ceiba, Honduras, Ricardo Arenales le escribe el 8 de junio de 1916: “Ahora acabo de dar los postreros toques a ‘La Dama de los Cabellos Ardientes’, dedicada a usted; se trata de Nuestra Señora La Voluptuosidad, o, más claramente, de nuestra tirana La Lujuria” (Vallejo “Notas” 341). Además entre julio y agosto de 1919 el poeta escribió en *El Herald* de México una “serie de reportajes sensacionalistas sobre las drogas heroicas, sin firma o con el pseudónimo de “Cálifax”. El primero de esos artículos está consagrado a la marihuana y se titula “La dama de los cabellos ardientes se bebe la vida de sus amantes”. Esta es la clave para descubrir la múltiple identidad de “La dama de los cabellos ardientes”: es la lujuria”, “pero también son las drogas heroicas, la marihuana” (342).

<sup>142</sup> Judío Errante.

misma potencia del “yo errante” está presente en un breve poema titulado “Momento”<sup>143</sup>, que inicia con un verso en el que el “yo” se define con la misma fortaleza del autorretrato que nos ocupa, pero que además culmina con el eterno caminar que parece no tener fin en ambos poemas:

Yo fuerte, yo exaltado, yo anhelante,  
opreso en la urna del día,  
engreído en mi corazón,  
ebrio de mi fantasía,  
y la eternidad adelante...  
adelante... adelante (186).

Un corto poema que bien podría ser una de las últimas estrofas de “El son del viento” en las que se intensifica el motivo del viaje como definitorio en la construcción del “yo”. Hay una figura ofuscada por la inclemencia del mundo exterior, pero se reconoce desde esa condición de viajero. La fugacidad, la ausencia de tierra estable y la certeza del que pretende nuevos horizontes con una ilusión que aunque difusa está cargada de esperanza, a pesar de que el desencanto termine perfilando su rudeza. En la búsqueda del “aroma perdido” y frente a ese inevitable sentimiento del ser perecedero que va al olvido, el poeta solo tiene en la poesía la clave de su salvación que deja sin más al viento.

Al final, en el clímax del poema, ese “yo” desencantado, extravagante y prepotente se fusiona en ese elemento central para cerrar la composición que empieza y termina con el son de sus tonadas a las que la voz del poeta se suma, no con canciones

---

<sup>143</sup> Este poema abre *Poemas intemporales* (1944). Incluso aparece antes de los prólogos que Barba Jacob escribió para sus libros a modo de invitación o apertura primera.

armónicas ni con el sonido del ruiseñor sino con un grito de dolor, de miedo, de horror que se funden con el ruido de fondo que siempre lo acompaña:

después un viento... un viento... un viento...  
¡y en ese viento, mi alarido! (182).

Siempre “adelante... adelante” como en el último verso de “Momento”. En esta sucesión sonora del viento al final del poema está la muerte. El asunto se puede rastrear fácilmente: “El son del viento” se concibe entre julio y septiembre de 1920. El 19 de junio de 1921 Barba Jacob escribió “Canción de la noche diamantina”, como consta en *Poemas intemporales* (1944). El asunto del fuego (“antorcha”), que luego será central en “Futuro”, es una metáfora del “yo poeta” que insiste en dar continuidad al “yo” en el trasegar de la vida y en la trascendencia del poema. A la antorcha en el viento, a pesar del fuego, no le queda otro destino que apagarse, y en ese punto desaparece el “yo” que el poema trasciende. La luz se sobrepone en forma de obra literaria:

La antorcha crepitante está en el viento  
y de siglos a siglos va encendida;  
la Muerte sopla su huracán violento  
y fulge más la antorcha de la Vida (196).

Esta triple conexión de la llama / “yo poeta” / poema en continua disputa con el viento / muerte es referida magistralmente por Barba Jacob en el inicio de “La divina tragedia”: “La nave de mi vocación lírica, como si un viento negro quisiera hacerla zozobrar, batida de tumbos y cegada de relámpagos, iba del relámpago al tumbo y del tumbo al relámpago” (I). El poeta metaforiza ese ímpetu poético que se mantiene a pesar de la constante presencia del viento. Más adelante, refiriéndose a sus grandes composiciones, que pretende reunir en su máspreciado volumen, las nombra: “*Nueve*

*antorchas contra el viento*<sup>144</sup>” (XI), nueve poemas que trascenderán las barreras del tiempo, las de la muerte del poeta. Y completa Barba Jacob:

Las llamo *perfectas*<sup>145</sup>, 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. Después he comprendido que puedo reivindicar también, como virtud muy mía, pues la logro por el esfuerzo, la de la libertad. (XI)

Letra, música y danza son inseparables en la concepción del poema de Barba Jacob, una fiesta que se vive con el cuerpo “(a beber —a danzar al son de mi canción...” (193)). El fuego, ese símbolo del “yo poeta”- poema, será motivo de “Futuro<sup>146</sup>”, pero en función del “yo poeta”, la “llama al viento” se apaga mientras la figura de la antorcha mantiene el fuego de una creación imperecedera. En “Futuro” el retrato del viajero vuelve a tomar la fuerza de “El son del viento”. El futuro “yo poeta” y el viento dan forma a la construcción de esa figura oscura y desenfadada que se enfrenta al mundo desde los caminos para reconocerse en el “Ashaverus” de la poesía americana. En ese divagar referencia los dos espacios que más frecuentó en sus viajes y que están ligados a su producción artística: a Honduras en Centroamérica y a México como país que le dio el espíritu rebelde tan propio de su poética:

soberbio y desdenoso, pródigo y turbulento,  
en el vital deliquio por siempre insaciado,  
[...]

---

<sup>144</sup> La cursiva aparece en *Poemas intemporales* como otras de las palabras claves de su poética entre las que se cuentan Maín Ximénez y Acuarimántima.

<sup>145</sup> El asunto de la perfección es de mayúscula importancia para Barba Jacob y la negrilla es una muestra de ello.

<sup>146</sup> “Futuro” fue publicado por primera vez el 31 de julio de 1923 en *El Imparcial* de Guatemala. Después reproducido en 1925 en *El Figaro* de La Habana, en 1928 en *El Tiempo* de Bogotá y en 1932 en las *Canciones y Elegías* (Vallejo “Notas...” 368).

Vagó, sensual y triste, por islas de su América<sup>147</sup>;  
en un pinar de Honduras vigorizó el aliento;  
la tierra mexicana le dio su rebeldía,  
su libertad, su fuerza... Y era una llama al viento (231).

En los últimos versos de cada una de las cuatro estrofas que conforman el poema, Barba Jacob crea un esquema donde el “yo poeta errante” se concibe como una “llama al viento”. A pesar de su fuerza inicial el “yo” manifiesta una disminución de su presencia, empieza a sentirse rebajado por su correspondencia con la llama y el exterior magnificado en el viento. Así lo demuestra el último verso del tercer cuarteto: “no es nada una llamita al viento...” (231). El elemento del fuego queda suavizado en la metáfora del “yo”, empleando el diminutivo hasta llegar al último verso de la última cuarteta para cerrar el ciclo de la llama y el viento en ese diálogo del poeta y su creación:

Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales,  
que nunca humana lira jamás esclareció,  
y nadie ha comprendido su trágico lamento...  
Era una llama al viento y el viento la apagó (231).

A pesar de la fuerza y el vigor de su fuego la llama es finalmente extinguida por el viento, el mismo al que se entrega el “yo poeta errante” de “El son del viento” con el alarido de su canto apasionado y disonante. Un camino que desemboca en la muerte sin que el canto del “yo” desaparezca, dando lugar a la inmortalidad del canto frente a la condición perecedera del hombre, no obstante su condición de poeta. El viento queda después de la errancia al que se fusiona dramáticamente el grito. Ahí la poesía, el canto,

---

<sup>147</sup> Vallejo precisó que Barba Jacob se refirió al hecho de que los países de América funcionaban como islas por el aislamiento en el que vivían, “por las barreras de los nacionalismos que han levantado los hombres” (“Notas...” 369).

o propiamente el poema como la gran metáfora del triunfo del poeta sobre la muerte o a pesar de ella.

La antorcha crepitante está en el viento  
y de siglos a siglos va encendida;  
la muerte sopla su huracán violento  
y fulge más la antorcha de la Vida: (196).

Esta conexión del viento y la muerte la señaló además explícitamente Barba Jacob en el epígrafe que acompañó la publicación del poema en la revista literaria *La Falange*<sup>148</sup>, que apareció por primera vez en diciembre de 1922, año que el poeta fue expulsado de México a causa del artículo 33. Torres Bodet, uno de los editores de *La Falange*, en sus *Memorias* cita el epígrafe en cuestión:

En su número de presentación, la revista dio a conocer un extraordinario poema de Ricardo Arenales —*El son del viento*— adornado por una caricatura del poeta, debido al lápiz de Toño Salazar, y precedido por un epígrafe<sup>149</sup> de *El Libro de los gatos*<sup>150</sup> (89).

El epígrafe apareció primero en un artículo que Ricardo Arenales publicó el 17 de noviembre de 1917 en el *Diario del Salvador*, titulado “El día de los difuntos” (Vallejo *Notas* 353). Esta relación del viento y la muerte se explicita aún más con la ampliación

---

<sup>148</sup> Jaime Torres Bodet (1902-1974) y Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949) dirigieron *La Falange: Revista de Cultura Latina*. Un total de siete números se publicaron con periodicidad irregular entre diciembre de 1922 y octubre de 1923. Su financiación estuvo a cargo de José Vasconcelos desde el cargo de Director del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (Pereira 183). La revista fue publicada en 1980 por el Fondo de Cultura Económica en colección de Revistas Literarias Modernas con el título *La Falange (1922-1923)*.

<sup>149</sup> El epígrafe también encabezó el “El son del viento” en *Poemas intemporales* (1944): “E a postremas, viene un grand viento, que todo lo lieva. *El libro de los gatos*” (79). Desafortunadamente es omitido en ediciones tan importantes como la que coordinó Vallejo para el Fondo de Cultura Económica, aunque aparece referenciado en “Notas a los poemas” al final del libro. Este tipo de citas además de contribuir a la comprensión profunda del texto son una muestra del tipo de lecturas que tenía el poeta.

<sup>150</sup> Para un acercamiento a este breve e interesante texto ver los estudios de Carmen Elena Armijo “*El libro de los gatos* y las *Fabulae* de Odo de Chérítón. Algunas omisiones y adaptaciones” (2008) y “De Odo a *Canterbury* y *El libro de los gatos*” (2008).



del epígrafe: “é á postremas viene un grand viento que todo lo lieva. El gran viento es la hora de la muerte, que todo el estado é toda la foma estrui (1)<sup>151</sup> del homme” (*El libro de los gatos* 545). No es cualquier viento el que Barba Jacob emparenta con la muerte, es el gran viento con el que cierra el apartado “X” *El libro de los gatos*<sup>152</sup> (1350-1400).

El viento constante e impetuoso con el que se encuentra el poeta al final de su recorrido y en el que deja su alarido, que no se disipa sino que viaja con su canto. Esta presencia del viento como fuerza descomunal de la muerte a la que se iguala el alarido nos recuerda un breve poema que Barba Jacob escribió al final de sus días, titulado “Oh viento desmelenado...<sup>153</sup>”. Calificativo que dota al viento de esa fuerza fúnebre con la que se describe el “yo”.

¡Oh viento desmelenado  
que rompiste la arboleda:  
ya que nada, si viví,  
he fundado ni ha durado,  
llévate aún lo que queda:  
llévame a mí! (295).

El poema, compuesto por seis versos cortos, es una petición en tono exclamativo que da cuenta de dos asuntos: de la furia mortuoria del viento y de la insatisfacción del “yo” frente a una vida que no logra conquistar lo duradero. Por las correspondencias con los poemas y el epígrafe antes citado el viento es la metáfora descomunal de la muerte en Barba Jacob, pero a su vez es la mejor muestra del ímpetu del poeta para trascenderla

---

<sup>151</sup> “(1) Está por estruye ó destruye” (*El libro de los gatos* 545).

<sup>152</sup> Este breve texto fue recuperado por Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897) en el tomo LI de la *Biblioteca de Autores Españoles. Escritores en prosa anteriores al siglo XV* (1860).

<sup>153</sup> Poema que cierra *Poemas intemporales*.

mediante su palabra. Este misterio latente en “El son del viento” está estrechamente ligado al lugar específico donde se gestó el poema. Además de los excesos a los que se entregó en este recinto especialmente, o producto de ellos, el lugar estuvo rodeado de un misterioso y fantasmagórico aire, en el que, según los invitados al recinto y el propio poeta, ocurrían sucesos paranormales<sup>154</sup>. “En tal lugar suceden los supuestos “fenómenos espíritas” sobre los que escribió Arenales una serie de artículos sensacionalistas en *El Demócrata* de México, en septiembre y octubre del año en cuestión” (Vallejo “Notas” 352). Barba Jacob fue expulsado del edificio por un militar, revólver en mano, a causa de su vida licenciosa, suceso que además de contribuir a su leyenda negra intensifica sus relaciones con la muerte.

Esta conexión teatral (carnavalesca) de Barba Jacob con la muerte llegará a su máxima expresión en un poema titulado “En la muerte del poeta”, que tuvo dos versiones, como consta en *Poemas intemporales* (1944): la primera (86-90) escrita en “San Antonio, Texas, 1919” (90) y la definitiva (154-157) en 1921 en el mismo lugar (157). Esta última con un subtítulo que señala esa teatralidad que pretende poner en escena el poeta “(Tragedia grotesca y sin sentido)” (154). El título del poema que hoy conocemos incluye el nombre del poeta y, según Vallejo, fue publicado en “*El*

---

<sup>154</sup> Las fantásticas historias fueron tan impactantes que inspiraron la novela de Arévalo Martínez *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927), después de que Barba Jacob le relatara con detalles todo lo acontecido en el palacio. El escritor guatemalteco siempre tuvo una especial admiración por la obra del poeta, cuya figura había protagonizado su libro de cuentos *El hombre que parecía un caballo* (1918), que además era el título del cuento que retrataba a Barba Jacob.

*Imparcial* de Guatemala el 15 de marzo de 1924, con el título “En la muerte del poeta Porfirio Barba Jacob<sup>155</sup>. Tragedia grotesca y sin sentido” (“Notas” 356).

El poema consta de cuatro partes numeradas o actos en tanto la presentación y el subtítulo propuesto, que tienen como fin dramatizar la muerte del poeta que acontece al final del último acto a modo de velación. El primer acto está dedicado a la infancia (la figura de la abuela protagoniza los dulces recuerdos de los primeros años del poeta en Antioquia). El acto cierra con una canción de cuna en la que la abuela advierte del viaje que su nieto emprenderá (“Cuando tú crezcas harás un viaje al Cauca hondo” (189)) no solo para alejarse de su tierra sino también para acercarse a la poesía. El segundo acto se concentra en la juventud y su despertar lúbrico:

¡Iomena incauta, vigor ardiente, juventud mía!  
La onda estelífera se diluía,  
ebria de mieles, en la ternura del plenilunio primaveral... (190).

Los dulces recuerdos de la infancia y la complacencia erótica de la juventud se disipan en el tercer acto. El subtítulo (“Hora trágica” (191)) es un indicativo de ese sinsentido en el que se convierte la vida tras las derrotas espirituales de un “yo insaciado” pero que no obstante sigue en la búsqueda: “Algo para este anhelo divino / que va en la onda desesperada de mi canción...” (191). Esta desazón que expresa el “yo” es ridiculizada por otra voz que se burla de esa tragedia en tono infantil, teniendo como blanco primero la poesía de ese “yo poeta” que protagoniza la composición:

Trastroquémosle la música.  
¡Qué miquito tan ridículo!  
Él lo entienda o no lo entienda,

---

<sup>155</sup> Es importante aclarar que el poema lo firma inicialmente Ricardo Arenales, nombre que a la fecha 1919-1921 tenía el poeta. Porfirio Barba Jacob fue adicionado al título del poema exactamente después de 1922 cuando cambió su nombre.

continúa el espectáculo...  
Trastroquémosle todas sus músicas:

¡Uy! ¡Uy! ¡Uy!  
¡Psh! ¡Psh! ¡Psh!

¡Qué miquito tan ridículo! (191).

A diferencia del segundo acto en el que la voz del “yo” por acción apasionada de la juventud domina de principio a fin, en el segundo y tercer acto las voces con las que cierran los actos son claramente diferentes al “yo poeta” y se dirigen precisamente a él con intenciones muy precisas. En el primero la dulce voz de la abuela le canta tiernamente al nieto y en la segunda es la burla de un bufón la que se impone frente al canto (poesía) del “yo poeta”. Con el eco de esa burla el “yo” aparece en el último acto titulado “La caída del telón” en el que se mantiene el tono trágico que apenas hace presencia en el tercer acto. Es sin duda una astucia literaria introducir esa voz o voces burlonas al final del tercer acto una vez el “yo” perfila su “anhelo divino” cifrado en la poesía.

Pero ahora el “yo” asume ese tono burlesco en el drama de su propia muerte. En este último acto el poeta se apropia de los preparativos de su muerte y predomina un tono de profunda tristeza y abatimiento no excepto de ironía.

Nada en el triste desmayo lento  
hacia la gota, los estertores y el ataúd...  
Cuando me muera, dadme a lo menos un pensamiento,  
y atad mis manos con el cordaje de mi laúd...

Que el nudo sea muy apretado,  
Porque a la Muerte se rinde fiero  
Y rencoroso mi corazón (192).

El “yo” se afirma en la vida al manifestar la lucha contra la muerte, pero con la plena conciencia del camino irremediable al que se dirige (“ante la inanidad de todo y la Muerte como límite” (Barba Jacob “Fragmentos prologales...” 23)). La descripción fragmentada de la escena de su muerte y las indicaciones a las que deben ceñirse los presentes a la escena dan cuenta de ese drama calculado. “¡El drama ha sido un drama horrible, ruin y frustrado!” (192), sostiene el “yo” poco antes de entregarse a la muerte y de la intervención final del coro con la que cierra el último acto, bajo lo que podría entenderse como las múltiples voces que hablan frente al féretro del cuerpo del poeta y que aparecen enunciadas con guiones.

La primera es una voz que le está hablando a otra: “—Cuando te mueras harás un viaje como este loco...” (192). Un viaje que sin duda remite a esa doble connotación de poeta viajero, pero también de la muerte como viaje. En la segunda intervención se aclara el carácter de esa locura en términos de su estatus de poeta: “—De sueños turbios y versos claros estaba loco” (192). Y por esa condición de viajero y poeta es señalado como pecaminoso y vacuo: “—Dios lo perdone / Tanto vagar, tanto soñar, tanto anhelar...” (192). El poeta solo es motivo de lástima y jamás de admiración ni respeto. Ven en su muerte el descanso de un pobre hombre arruinado que incluso ya huele mal (“y al fin ha muerto, ya hiede un poco” (192)) y solo queda la tierra para este ser intrascendente que ahora retorna a ella: “— ¡Alzad, amigos, alzad y vámosle a sepultar! (192).

La composición, como el título así lo plantea, está diseñada precisamente para este último momento en el que se advierte la presencia del cuerpo del poeta y de las voces que no dejan de reprocharle su ruin existencia y de ratificarle su condición de

poeta, viajero y loco en ese irremediable camino hacia la muerte. Barba Jacob se burla de sí mismo, de la posible intrascendencia de su presencia en la tierra a la que tanto temió en vida, de ahí su vínculo de redención a través de la poesía.

Por la estructura de la composición, “En la muerte del poeta Porfirio Barba Jacob” es un autorretrato que recrea mediante cuatro actos: la infancia, la juventud, la potencia de su plenitud escritural y su muerte (que acontecería veinte años después bajo unas circunstancias muy parecidas a su vaticinio poético). Salgado en “Eco y Narciso: Imágenes de Porfirio Barba Jacob” advirtió en la novedad que exhibe el poeta para retratarse en actos. “La variedad de posturas” que propone

presenta cuatro semblanzas independientes, delineadas por medio de cuatro paisajes interiores. En ellas capta al Miguel Ángel Osorio que conocieron y amaron sus abuelos; al Maín Ximénez de los cándidos versos a su novia Teresa; al sofisticado poeta Ricardo Arenales que engalanó los cenáculos literarios de Colombia, México y Centroamérica; y al angustiado Porfirio Barba Jacob, el ser que como el poeta siempre temió, acabó ganando la partida (66-67).

Estos cuatro actos del poema, que según Salgado se corresponden con los cuatro nombres más importantes del poeta, están encauzados a un momento trascendental: la puesta en escena de la muerte referida a Porfirio Barba Jacob, nombre que debió adicionarse al título después de 1922 cuando el poeta adoptó el seudónimo con el que llegaría a la tumba. Desde el tercer acto el “yo” es la expresión profunda del hombre agobiado en su calidad de poeta, a causa de unas aspiraciones literarias nunca conquistadas a plenitud. La lucha contra el tiempo de la que el poeta tiene plena conciencia es su límite, por eso tiene la osadía de retratar su muerte a modo de premonición, burlándose de sí mismo y de todos los fracasos acumulados a futuro.

Este poema es particularmente importante en la correspondencia que propone Barba Jacob del viento y la muerte. Aunque la muerte es el tema central entre las dos versiones de “En la muerte del poeta” (1919 y 1921) escribió el “Son del viento” (1920). La música del viento como núcleo de la muerte. Ambos poemas aprovechan la infancia, la juventud y su deseo angustioso de ser poeta para crear autorretratos de artista pero con tratamientos muy diferentes en el encuentro del “yo” con la muerte a la que finalmente llegan ambos.

“La Muerte viene, todo será polvo” (193), dice el estribillo de “Balada de la loca de Alegría” escrito en 1921, el mismo año que escribió la segunda versión de “En la muerte del poeta”. Y antes de que la muerte llegara el poeta pretendió una obra de largo aliento que diera cuenta de su existencia desenfadada y consagrada a la poesía (“soy un perdido —soy un marihuano— / a beber —a danzar al son de mi canción...” (193)). Hay un sentido de la muerte en Barba Jacob muy relacionado con sus aspiraciones literarias, con sus deseos de consagrarse como poeta y de que su obra sea motivo de goce de quien la lea. Por eso a modo de carnaval invita al lector a conectarse con su propuesta, pero está seguro de que solo encontrará desilusión:

entrad en la danza, en el feliz torbellino:  
reíd, jugad al son de mi canción:  
[...]  
A beber, a danzar en raudos torbellinos,  
vano el esfuerzo, inútil la ilusión... (195).

Hay un “yo poeta” que pretende el control del carnaval en el poema, a su vez que expresa toda la desazón frente al encuentro inevitable con la muerte y el verse a sí mismo como un fracasado. Frente al “yo triunfante” de Darío, Barba Jacob sucumbió

erigiendo al héroe demoniaco modernista. El panorama literario de Barba Jacob distó diametralmente del de Darío. A pesar de que los poemas del colombiano recorrieron las páginas de un buen número de periódicos y revistas, él aún no contaba con ningún libro publicado<sup>156</sup> en 1920, no obstante los muchos fallidos proyectos. A las puertas de las vanguardias literarias el modernismo empezó a caer en desuso y su retórica a sonar caduca, al punto que Barba Jacob es considerado ya un modernista tardío y hasta retrógrado por sus propios contemporáneos, mientras Darío el gran innovador. Las circunstancias históricas de “Yo soy aquel...” y “El son del viento” determinan el tono del “yo poeta” sobre el que se vuelcan las composiciones. Mientras en Darío la construcción la inauguran los triunfos editoriales de un escritor joven, en Barba Jacob lo hace la fuerza descomunal de un “anonimato demoniaco”.

El “yo poeta” de Darío y de Barba Jacob, definido en las primeras estrofas<sup>157</sup> de los autorretratos, experimenta un tránsito hacia la consolidación del perfil heroico de naturalezas diferentes. En Darío está dado por la transformación del “yo” en un espacio natural, mitológico y literario. En Barba Jacob el tránsito lo determina el viaje que emprende en la búsqueda dramática de una expresión auténtica. Frente a esta transformación que experimenta la “estatua bella” y sus destellantes brillos, Barba

---

<sup>156</sup> Aunque en su estadía en Barranquilla entre 1906 y 1907 publicó sus primeros poemas bajo el seudónimo de Ricardo Arenales en dos folletines titulados *La tristeza del camino* (1906) y *Campaña florida* (1907), el poeta desconoció la mayoría de los poemas allí incluidos por la inmadurez de las composiciones.

<sup>157</sup> En Darío esta presentación se da en las primeras cinco estrofas y en Barba Jacob en las primeras siete. La división no es tan estricta: puede abarcar unas estrofas más o menos según convenga al análisis. Solo buscamos separar esa génesis del “yo” que cada poeta expone respecto a un tránsito que en Darío está dado por la transformación y en Barba Jacob por el viaje. La separación en estrofas de las ideas que desarrollamos tiene un carácter pedagógico con el fin de seguir las pautas de la construcción de las figuras heroicas de ambos autorretratos.



Jacob presenta un “yo móvil”, atormentado por el camino que emprende tras la búsqueda de la forma. Viaja a tierras lejanas como parte de la construcción fantástica.

## Conclusión

Definimos el poema autorretrato por afinidad con el autorretrato pictórico y su oposición conceptual con el relato autobiográfico: composición centrada en el ser (“yo soy”) y no en el hacer, tan propio de la narración de la vida de una persona que en términos literarios crea un personaje en el texto en medio de una trama. De modo que su extensión es presumiblemente breve por su carácter fragmentario y discontinuo, que retrata un momento antes que narrar los sucesos de una vida con detalle, siempre más cerca de la sugerencia que de la trama. De ahí que se proponga un tema o evento en un espacio tiempo determinado especialmente por el contexto de la escritura en menor o mayor grado, dando las claves de entendimiento de la poética del autor. Más próximo a la “figuración del yo”, a la creación de una figura que representa al poeta en tanto imita (*imitatio*) sus rasgos externos (prosopografía) e internos (etopeya) o, para expresarlo en términos de la retórica, lo describe.

El poeta se representa a sí mismo en el poema porque él es el modelo histórico de la figura que crea. Ahí la analogía del autorretrato pictórico con el literario y las afinidades que comparten por su misma distancia con el relato autobiográfico: más cerca de la estampa pictórica o fotográfica de características estáticas que de una escena cinematográfica determinada por la dinámica del movimiento. Todo desplazamiento en el poema autorretrato está en estricta relación con los procesos de pensamiento y conocimiento de la figura que se crea. Esto hace del poema autorretrato una

composición preocupada fundamentalmente por el ser (ontológico) y conocimiento (epistemológico) de sí mismo en relación con el mundo.

En el modernismo el “yo artificial” del poema autorretrato se enfrentó a la expresión sincera de un “yo romántico” diseñado bajo unos lineamientos bien definidos por el sentir. Aunque el romanticismo fue parte de la constitución interna más fuerte del modernismo también fue su blanco de reacción más inmediato. Lo que primó en las composiciones modernistas fue la capacidad del poeta de construir un texto cuyo artificio produjera la potencia del sentimiento bajo unos cánones de sinceridad que funcionaban como estratagema estética de la composición, evidente principalmente en las construcciones del “yo” propuestas en los autorretratos. Mediante el poema autorretrato el modernista creó un “yo” artífice de su máscara más auténtica de poeta, que dio origen a una poética de cara a lo moderno entendido en los términos propiamente dichos de la concepción del “yo” como creación de ficción.

El poeta encontró en la ciudad y en las calles el gran escenario para manifestar sus preocupaciones más íntimas. Se desligó del “yo sincero” del romanticismo (por lo menos a modo de iniciación de un proyecto formal tanto de los escritores como de los críticos) para afirmarse en el mismo concepto pero bajo un orden estructural que lo asumía como categoría estética del texto. Lo importante era que el “yo” expuesto en el poema pareciera sincero, no que lo fuera. La preocupación era de forma, del efecto causado, no de la realidad que suponía. La sinceridad y los sentimientos conquistaron una dimensión moderna sintetizada magistralmente en el autorretrato modernista.

En estos términos el estudio del autorretrato evidencia el inicio moderno de la creciente versatilidad del “yo” en el poema, de la gran apertura de la simulación del

“yo”, tanto de su concepción escritural como de la teoría o por lo menos a las puertas de su entendimiento en su sentido más amplio. Esto no quiere decir que antes no se concibiera de tal manera sino que el romanticismo había instaurado, en la poesía principalmente, la expresión transparente del “yo”, notorio incluso, hasta bien entrado el siglo XX. El estatus de verdad asignado a la poesía por los románticos es precisamente el modelo del que los modernistas empezaron a desligarse en función de sus construcciones “fantasiosas” en las que nunca dejaron de referenciarse a sí mismos. La proliferación de autorretratos en el modernismo lo confirma. Ya lo había declarado Rimbaud rompiendo con el paradigma romántico en sus cartas: “¿Es poesía? Es fantasía, al menos” (80). En ese fantasear de ser otro, para entenderlo en los términos de Rimbaud, se formó el poeta modernista, apeló a la apertura de la multiplicidad de un “yo” que fue capaz de ser “otro” en el límite del entendimiento romántico del “yo”.

En este panorama modernista es evidente que Darío eclipsó el trabajo de muchos de sus contemporáneos después del gran reconocimiento que mereció su obra. Incluso escritores anteriores a él fueron desconocidos durante mucho tiempo como precursores del modernismo. A los herederos del nuevo paradigma modernista les fue difícil salir del estigma de meros remedos de Darío. El caso del poeta colombiano Barba Jacob lo confirma, sin dejar de orbitar al gran astro modernista conquistó desde la periferia un lugar privilegiado en las letras hispanoamericanas con una propuesta sólida e independiente, gracias al tono personal del que dotó sus potentes versos. Barba Jacob perfila su figura de gran poeta en “El son del viento”, en el que además presenta la contracara modernista del héroe demoniaco y lúgubre frente al héroe triunfal y luminoso de Darío.

En un breve apartado titulado “El modernismo y su héroe”, del libro *Direcciones del modernismo* (1963), Ricardo Gullón (1908-1991) recuerda “que el modernismo creó su propio héroe, y se magnificó a hacerlo” (36). Su origen puede rastrearse en el reconocimiento de superioridad de los poetas malditos<sup>158</sup> de mediados y finales del XIX, que se convirtieron en las figuras arquetípicas de su poesía. “La convicción de que la poesía, la obra, es el último baluarte, el único reducto invulnerable del ser (contra la aniquilación) les hizo dedicarse con plenitud de esperanza a la invención salvadora” (37). A diferencia del romanticismo<sup>159</sup> que tenía en don Juan su modelo heroico, el modernismo convirtió al poeta en el héroe de sus poemas y fue el autorretrato la composición ideal para potenciar la creación de esa figura superlativa que estaba por encima del hombre corriente en una angustiosa e imperfecta búsqueda de trascendencia.

El modernismo entendido como período de transición del poeta romántico al moderno en los estrictos términos a los que acá hacemos referencia en el poema (del “yo romántico” al “yo moderno”) posibilita adentrarse en la versatilidad del “yo” desde una lectura centrada en el poema autorretrato. En ese contexto transitorio “Yo soy aquel...” y “El son del viento” se convierten en dos polos de un mismo sistema en el que es posible entender cualquier otro autorretrato. Bajo la estética modernista representan dos momentos diferentes y dos formas antagónicas y complementarias de

---

<sup>158</sup> Recordemos una vez más las ya citadas cartas de Rimbaud en las que se reconoce vidente desde su especial y superlativa condición de poeta, pero no en el sentido griego sino, por el contrario, como lo indicó Friedrich, en el más amplio sentido moderno de “ver lo invisible, oír lo inaudible” (92), indagar en el misterio de las cosas, la búsqueda de la trascendencia.

<sup>159</sup> Los románticos son los que reviven en tiempos modernos “entre otros mitos, el del héroe” (Bauzá 157).

la construcción de la figura protagónica bajo el modelo del poeta como núcleo de la creación. Ambas propuestas responden a un “yo” altivo y dominante que se yergue desde los límites de su individualidad artística determinada por sus hazañas heroicas. De manera que esta investigación se presenta como una novedosa lectura del modernismo y a su vez un nuevo modo de adentrarse en el entendiendo de la multiplicidad moderna del “yo” o del “yo moderno” que señaló Rimbaud.

Darío se apropió del triunfo sobre los excesos de la juventud para dar paso a la transformación del “yo” determinado por un triple espacio (Jardín-Bosque-Selva). Una figura luminosa elevada en los principios de Dios y del Arte, además bajo el poder místico de la Selva que funciona como la tercera fuerza en la construcción del “yo poeta triunfal”. En Barba Jacob la niñez en lugar de ser un reservorio de dolor es un punto coyuntural, origen del nacimiento del artista que llega a los albores de la juventud para iniciar su tránsito mediante el viaje que concreta el poder demoníaco de su “yo poeta errante”. Si el “yo poeta” de Darío está en el centro del triunfo modernista bajo una aristocracia artística asociada a su estatus divino, el de Barba Jacob lo hace desde una condición marginal muy marcada (extranjero, homosexual, alcohólico, marihuanero...), que se reconoce en la fuerza de Lucifer y en el culto a los vicios y a las pasiones carnales en los que sucumbe. Por un lado, la figura de héroe que erige Darío desde el esplendor del modernismo en el que perpetúa la inmortalidad de su estatua, por el otro orbitando y a un paso de salirse de esa trayectoria modernista el héroe degradado, el héroe demoníaco de Barba Jacob, más cerca de las debilidades del hombre, de los placeres terrenales, del sentimiento de finitud cifrado en la muerte, de

la fragmentación del “yo”, de su disparidad, de su multiplicidad, más cerca de esa expresión moderna del “yo” en el poema tan propia de las vanguardias.

Es importante señalar además que los conceptos: “yo romántico”, “yo modernista” y “yo moderno” aunque instaurados en la modernidad, tal como lo mencionamos siguiendo a Benn, y dado nuestro interés en el marco de la significación en la construcción y el entendimiento del “yo”, funcionan como categorías que aunque suelen traslaparse es señalando la diferencia teórica que podemos establecer la manera como el “yo” conquista en esa versatilidad, multiplicidad, inestabilidad, en la que se vuelca el poema autorretrato en el siglo XXI. En este sentido este poema potencia la exploración al exhibir esa marcada cercanía entre el poeta y el sujeto textual que termina evidenciando la instauración de la simulación del “yo” en el poema incluso en este tipo tan específico de textos.

Finalmente recordemos a Gutiérrez en “El arte en la sociedad burguesa moderna” cuando afirmó que Friedrich Schlegel (1772-1829) con *Lucinde* (1799) y Wilhelm Heine (1772-1829) con *Ardinghello* y *las islas bienaventuradas* (1787) trazaron el perfil de artista como marginado rebelde y genio respectivamente, “y al mismo tiempo convirtieron al artista en objeto novelable, es decir, crearon la “novela de artista”. Y con esta novela, pero también con reflexiones sobre el arte y el artista, sobre su condición y su función, respondieron los artistas al “fin del arte” (*Modernismo* 54). Parafraseando al crítico colombiano, Darío con “Yo soy aquel” y Barba Jacob con “El son del viento” trazaron el perfil de artista como héroe luminoso y demoníaco respectivamente, muy lejos del prototipo de genio y muy cerca a la expresión terrenal de su condición de artistas. De esta manera convirtieron al poeta en el artificio del

poema autorretrato que estaba a las puertas de la imparable versatilidad del “yo” que tendría todo su despliegue durante el XX y el XXI. Con este tipo especial de poemas el poeta modernista exploró esa sinceridad de diseño en el poema, finalmente la simulación se había instaurado como expresión auténtica de su creación.

En esos términos la afirmación de Zaratustra, bajo su explícita condición de poeta, a su discípulo: “Los poetas mienten demasiado” (Nietzsche 141) se entiende en la lógica que el mismo maestro repara, los poetas mienten soy poeta por tanto puedo estar mintiendo. Ahí la clave de la ambivalencia, la lógica que media la sentencia que es la conciencia del entendimiento que el poema es un espacio de creación con fines muy diversos, y es precisamente mediante la forma que puede lograrse ese efecto de verdad o falsedad que rebasa la constante vanidad del poeta que dice “yo” en el poema. Ese “yo” que no solo se referencia a sí mismo y al mundo que lo circunda sino a su absoluta capacidad de crear un universo alterno en el texto.



## Bibliografía

Acereda, Alberto y Fuente Ballesteros, Ricardo de la. “Estudio preliminar”. Rubén Darío. *“Yo soy aquel que ayer no más decía”*. *Libros poéticos completos*. Eds. Ricardo de la Fuente Ballesteros, Francisco Estévez, Alberto Acereda y Juan Pascual Gay. México: Fondo de Cultura Económica, 2018: 9-64.

Aguinaga de, Luis Vicente. “Ésta es mi cara y ésta es mi alma: el autorretrato en la poesía española contemporánea”. *Triunfar de la vejez y del olvido. Miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*. Coord. Teresa González Arce. Guadalajara: Arlequín, 2013. 71-92.

Alberca, Manuel. “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Universidad de Estudios Biográficos*. 1(1996): 9-18.

Anderson Imbert, Enrique. “Rubén Darío, poeta”. *Poesía de Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. VII-LI.

Arévalo Martínez. *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*. Guatemala: Tipografía Sánchez & de Guise, 1927.

\_\_\_\_\_. *Hondura*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública “José de Pineda Ibarra”, 1959.

\_\_\_\_\_. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Ed. Dante Liano. Madrid: ALLCA XX, 1997.

\_\_\_\_\_. “Cómo compuse “El hombre que parecía un caballo””. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Ed. Dante Liano. Madrid: ALLCA XX, 1997. 485-487.

Aristóteles. *Poética*. Trad. José Alsina Clota. Barcelona: Icaria editorial, 2000.

Augier, Ángel. “Prólogo: Julián del Casal en el contexto del modernismo hispanoamericano”. *Páginas de vida, poesía y prosa*. Julián del Casal. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. IX- XLVIII.

Ayuso de Vicente, María Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos. *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

Barba Jacob, Porfirio. *Poesía completa*. Ed. Fernando Vallejo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Escritos mexicanos*. Ed. Eduardo García Aguilar. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Barba Jacob*. Comp. Fernando Vallejo. Bogotá: Revista Literaria *Gradiva*, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Ed. Rafael Montoya y Montoya. Medellín: Ediciones Académicas. Rafael Montoya y Montoya, 1962. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Un prólogo. Claves”. Ed. Rafael Montoya y Montoya. *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas Rafael Montoya y Montoya, 1962. 323-324.

\_\_\_\_\_. “Autobiografía (Fragmentos prologales de *La diadema*, libro inédito)”. Ed. Rafael Montoya y Montoya. *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas. Rafael Montoya y Montoya, 1962. 324-325.

\_\_\_\_\_. *Poemas intemporales*. México: Editorial Acuarimántima, 1944.

\_\_\_\_\_. “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”. *Poemas intemporales*. México: Editorial Acuarimántima, 1944: I-XIX.

\_\_\_\_\_. “Claves”. *Poemas intemporales*. México: Editorial Acuarimántima, 1944: XX-XXIV.

Bastons i Vivanco, Carles. “Polivalencia semiótica del retrato en su aplicación literaria y artística”. Ed. Miguel Á. Márquez y Antonio Ramírez de Verger. *El retrato literario. Tempestades y naufragios: Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 2000. 109-116.

Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Beaujour, Michael. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París: Seuil, 1980.

- Bergman, Emilie. "La retórica del autorretrato en la poesía del siglo de oro". Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. *Crítica semiótica de textos literarios hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 231-238.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 1995.
- Bernárdez Rodal, Asunción. "La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica". Eds. José Romero Castillo y Francisco Carbajo. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor, 2000. 167-174.
- Blesa, Túa. "Deslizamientos por la banda de Möbius". Eds. José María Pozuelo y Francisco Vicente. *Mundos de ficción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996. 89-94.
- \_\_\_\_\_. "Circulaciones". Eds. José Romero Castillo y Francisco Carbajo. *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor, 2000. 41-52.
- Benn, Gottfried. "El yo moderno". *El yo moderno y otros ensayos*. Enrique Ocaña (Trad.). Valencia: Pre-Textos, 1999: 27-39.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón (eds.). *Teoría del poema: la enunciación Lírica*. Amsterdam: Editorial Rodopi, 1998.
- Casal, Julián del. *Páginas de vida, poesía y prosa*. Comp. Ángel Augier. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos, 1982.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú: obra poética (1948-1971)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lume, 1991.
- Chocano, José Santos. *Poesías escogidas*. París: Bruges, 1938.
- Cid Priego, Carlos. “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”. *Revista Anual de Historidel Arte*. 5 (1985): 177-204.
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. Comp. Fernando Cabo Aseguinolaza. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco, 1999. 127-154.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Lírica personal*. Ed. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Cuesta, Jorge (ed.). *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Darío, Rubén. “*Yo soy aquel que ayer no más decía*”. *Libros poéticos completos*. Eds.

Ricardo de la Fuente Ballesteros, Francisco Estévez, Alberto Acereda y Juan Pascual Gay. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

\_\_\_\_\_. *Poesías. Edición facsimilar y con variantes*. Comp. I. Rossi de Fiori, R.

Caramella de Gamarra, M. Ovejero de Gómez, D. Saravia de Zalazar, I. Aráoz de Suvá, Fondo de Cultura Económica S. Martínez de Lecuona, D. Rodríguez de Colina, E. Coll, C. Basso. México: FCE, 2004.

\_\_\_\_\_. *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*. Caracas: Biblioteca

Ayacucho, 1991: 7-136

\_\_\_\_\_. *Historia de mis libros*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991: 135-157.

\_\_\_\_\_. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Fundación Biblioteca

Ayacucho, 1977.

\_\_\_\_\_. “Las cartas de Rubén a Juan Ramón”, “París, 24 Diciembre 1904”.

*Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*. Managua. 125 (1971): 16.

\_\_\_\_\_. *La caravana pasa*. Alberto. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917.

\_\_\_\_\_. *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. Madrid: F.

Granada y C. Editores, 1907.

\_\_\_\_\_. *Los raros*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1905.

Daubenton, Louis Jean Marie. *Encyclopedia Methodica. Historia natural de las aves.*

Trad. Joseph Mallent. Tomo II. Madrid: Antonio de Sancha, 1788.

Diego, Gerardo. *Manuel Machado, poeta.* Madrid: Editorial Nacional, 1974.

Dorra, Raúl. *Sobre palabras.* Córdoba: Alción Editora, 2008.

Durero, Alberto. *Autorretrato.* 1484. Dibujo. Museo Albertina, Viena.

\_\_\_\_\_. *Autorretrato* 1500. Óleo sobre tabla. Alte Pinakothek, München.

Espinosa Altamirano, Horacio. *Porfirio Barba Jacob: estilo y símbolo.* México: Balleta, 1983.

Fernández de Miguel, Daniel. *El enemigo yanqui: Las raíces conservadoras del antiamericanismo español.* Zaragoza: Genuève Ediciones, 2012.

Foffani, Enrique Abel. "Las máscaras del poeta: Sobre la poesía de Porfirio Barba Jacob". *Orbis Tertius.* 2. 5(1997): 117-127, Web [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2699/pr.2699.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2699/pr.2699.pdf)

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días.*

Trad. Juan Petit. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1959.

Fraga, María Jesús. "Espacio de reflejos. Las autosemblanzas de *El Liberal*, 1908-1909". Vol. LXXIX No. 158 p. 557-585.

- García Aguilar, Eduardo. “Orientaciones para violar el sarcófago periodístico de Porfirio Barba Jacob”. Porfirio Barba Jacob. *Escritos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. 7-32.
- García Morales, Alfonso. “Autorretrato y mitificación de José Martí”. Eds. Eugenia Houvenaghel y Ilse Logie. *Alianzas entre historia y ficción: homenaje a Patrick Collard*. Genève: DROZ, 2009.
- González, Arce. Teresa. “Introducción”. *Triunfar de la vejez y del olvido. Miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*. Coord. Teresa González Arce. Guadalajara: Arlequín, 2013: 7-15.
- Greiff, León de. *Tergiversaciones de Leo Legris-Matias Aldecoa y Gaspar: Primer Mamotreto, 1915-1922*. Bogotá: Augusta, 1925.
- Grünfeld, Mihai. “La torre de marfil resquebrajada”. 1-8. Web <http://www.jcortazar.udg.mx/dela/docenciaresquebrajada.pdf>
- Guevara, Rigoberto. *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad. Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano*. New York: Peter Lang Publishing, 2009.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Pensamiento hispanoamericano*. México: Difusión cultural UNAM, 2006.



\_\_\_\_\_. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, 2004.

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Hernández, Luis Rafael. *Entre Prometeo y Narciso: el siglo modernista (1880-1980)*. Madrid: Complutense, 2013.

Hühn, Peter. "The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry". *Narrative* 22 (2014): 155-168.

Iriarte López, Margarita. "El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?". Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez. *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 2000. 339-348.

\_\_\_\_\_. *El retrato literario*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2004.

Jiménez, José Olivio. *La raíz y el ala: Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*. Madrid: Pre-Textos, 1993.

Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. México: Aguilar, 1962.

Julià, Jordi. *La mirada de París: Ensayos de crítica y poesía*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 2004.

Levy, Kurt. "Porfirio Barba Jacob nostalgia por la vida". *Thesaurus*. 44.1 (1989): 83-91.

*Libro de los gatos*. Ed. Pascual de Gayangos. *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Tomo LI. Madrid: Colección M. Rivadeneyra, 1860. 543-560.

Llorente, María Emma. "El autorretrato en la poesía española contemporánea: la distorsión de "un extraño mirándose extrañado"". *Triunfar de la vejez y del olvido. Miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea*. Coord. Teresa González Arce. Guadalajara: Arlequín, 2013. 17-46.

Luengo, Ana. "El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía". Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 251-267.

Machado, Antonio. *Antología comentada (I. Poesía)*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.

Machado, Manuel. *Antología poética*. Ed. Manuel Márquez de la Plata. Madrid: Biblioteca Edaf, 2003.

Maestro, Jesús G. *El concepto de ficción en la literatura*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

Man, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos*. 29 (1991): 113-118.

Manguel, Alberto. *El viajero, la torre y la larva: El lector como metáfora*. México: FCE, 2014.

Martí, José. *Versos sencillos. Simple Verses*. Texas: Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage. Arte Pública Press, 1997.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”. *Versos sencillos. Simple Verses*. Texas: Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage. Arte Pública Press, 1997. 12-15.

Meléndez, Concha. “Poesía y sinceridad en Amado Nervo”. *Antología y cartas de sus amigos*. Ed. Mariano Feliciano. San Juan: Editorial Cordillera y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. 1-14.

Mengs, Anton Raphael. *El parnaso*. 1761. Fresco. Galería de Villa Albani-Torlonia, Roma.

Mesa Bernal, Daniel. *De los judíos en la historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1996.

\_\_\_\_\_. *Polémica sobre el origen del pueblo antioqueño*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988.

- Milán, Eduardo. “Son de mi padre”. Ed. Miguel Fernández González y Javier Gil Martín. *Ante el espejo. Autorretrato en la poesía iberoamericana*. Madrid: Fundación Inquietudes e Inquietud Europea, 2007. 70.
- Montoya y Montoya, Rafael. “Nota del editor”. *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas. Rafael Montoya y Montoya, 1962. 462-466.
- Molloy, Sylvia. “Ser y decir en Darío: el poema liminar de Cantos de vida y esperanza”. *Texto Crítico*. 14. 38 (1988): 30-42.
- Mora Naranjo, Alfonso. “Mi maestro era “una llama al viento””. Ed. Rafael Montoya y Montoya. *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas. Rafael Montoya y Montoya, 1962. 121-158.
- Morales, Carlos Javier. *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid: Verbum, 1994.
- Muñoz Carrasco, Olga. “La vida de Rubén Darío cantada por el mismo: poesía como autobiografía”. *Anales de literatura hispanoamericana*. 29 (2000): 165-177.
- Navarrete, Federico y Guilhem Olivier. “Presentación”. Federico Navarrete y Guilhem Olivier (coord.). *El héroe entre el mito y la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000. 5-19.
- Navarro, José Luis y José María Rodríguez (eds.). *Antología temática de la poesía lírica griega*. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

Nervo, Amado. *Serenidad 1909-1912*. Madrid: Renacimiento, 1914.

Nietzsche, Federico. “Acerca del problema del actor”. *La ciencia jovial. La gaya scienza*. Trad. José Jara. Caracas: Monte Avila Editores, 1990: 230-231.

\_\_\_\_\_. *Así hablaba Zaratustra*. Trad. Carlos Vergara. Madrid: Biblioteca Edaf, 2008.

Ocampo López, Javier. *Leyendas populares colombianas*. Bogotá: Plaza & Janes, 1996.

Orvañamos, María Teresa. “El autorretrato en Egon Schiele. Un *Sinthome* - Una creación”. Eds. Morales, Helí y Daniel Gerber. *Las suplencias del nombre del padre*. México: Siglo XXI, 1998. 123-156.

Paula Mellado, Francisco de. *Enciclopedia moderna. Tomo segundo. Diccionario Universal*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado, 1851.

Paz, Octavio. “Poesía e historia: *Laurel* y nosotros”. *Excursiones e incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. 588-629.

\_\_\_\_\_. “El corazón de la poesía”. *Miscelánea. Primeros escritos y entrevistas. Obras completas VIII*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014: 374-376.

\_\_\_\_\_. “La poesía de Carlos Pellicer”. *Obras completas III*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014: 219-225.

Pellicer, Carlos. “Discurso pronunciado por don Carlos Pellicer, en el Cementerio Universal en homenaje a Barba Jacob”. Ed. Rafael Montoya y Montoya. *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas. Montoya y Montoya, 1962. 462-466.

\_\_\_\_\_. *Obras: poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Pereira, Armando (coor.). *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. México: Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.

Peyre, Henri. *Literature and Sincerity*. New Haven and London: Yale University Press, 1963.

Philippe, Lejeune. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. “El pacto autobiográfico”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Suplementos Anthropos*. 29 (1991): 47-71.

Phillips, Allen W. *Poetas del día “El liberal” (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos, 1989.

- Pineda Buitrago, Sebastián. “Presentación. Notas para una biografía intelectual de Rubén Darío”. Rubén Darío. *Autobiografía*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2016: 13-35.
- Pope-Hennessy, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Posada, Germán. *Porfirio Barba Jacob, el viajero tempestuoso*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, El Colegio de Jalisco, 1992.
- Prado Biezma, Javier del, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Provencio, Pedro. “Introducción”. *Las flores del mal*. Charles Baudelaire. Madrid: EDAF, 2009. 25-42.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto. *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica*. Salamanca: CELYA, 2004.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Poesía completa I*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1995.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama: 1985.

\_\_\_\_\_. “Prologo”. Rubén Darío. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977: IX-LII.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Web <http://web.frl.es/DA.html>

\_\_\_\_\_. *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.), 2014. Web <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>

Régine, Robin. “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. Comp. Leonor Arfuch. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2002. 43-56.

Reisz de Rivarola, Susana. “La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido”. *Acta poética*. 4-5 (1982-1983): 3-24.

\_\_\_\_\_. “Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema?”. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 1989. 193-221.

Rimbaud, Arthur. *Obra poética y correspondencia escogida*. Trads. José Luis Rivas y Frédéric-Yves Jeannet. Ed. Marc Cheymol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Rodó, José Enrique. *Hombres de América*. México: Editorial Novaro-México, 1957.



\_\_\_\_\_. “Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra”. *Prosas profanas y otros poemas*. Rubén Darío, 1901. 7-46.

Rodríguez Adrados, Francisco (trad.). *Líricos griegos: Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.)*. Vol. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. *El diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Salgado, María A. “Juan Ramón visto por Juan Ramón”. Cuadernos Hispanoamericanos. 376-378 p. 1-17.

\_\_\_\_\_. “Eco y Narciso”. Comp. Raymond Leslie Williams. *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza & Janes, 1985. 51-67.

\_\_\_\_\_. “En torno a los modernistas y las autosemblanzas de *El Liberal*”. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989: 389-396.

\_\_\_\_\_. “El 'Autorretrato' de Rosario Castellanos: reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse”. *Letras femeninas*. 14. 1/2 (1988): 64-72.

\_\_\_\_\_. “El autorretrato modernista y la “literaturización” de la persona poética”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo III-IV. 1989: 959-967. Web [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_4\\_016.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_016.pdf)

\_\_\_\_\_. “De lo jocoso a lo jocoso-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1995: 212-220. Web [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_3\\_029.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_3_029.pdf)

\_\_\_\_\_. “Porfirio Barba Jacob: la poética demoniaca del “ruiseñor equivocado”. *Revista Internacional d’Humanitats*. 2012: 153-166.

Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Ediciones Península, 2005.

Scarano, Laura. “Metapoeta: El autor en el poema”. *Boletín Hispánico Helvético. Historia, Teorías(s), Prácticas Culturales*. 17-18 (2011): 321-346.

Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Eds. Vera Toro, Sabine Shlickers y Ana Luengo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2010. 51-72.

Shulman, Iván A. *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: El Colegio de México, 1968.

Soto Vergés, Rafael. “Rubén Darío y el neoclasicismo: La estética de lo “abrojos”.

*Cuadernos Hispanoamericanos*. 212-213 (1967): 462-471.

Suñol, Viviana. *Más allá del Arte: Mimesis en Aristóteles*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.

Urruela V. de Quezada, Ana María. “Génesis y circunstancia de “El hombre que parecía un caballo” de Rafael Arévalo Martínez”. *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Ed. Dante Liano. Madrid: ALLCA XX, 1997. 246-260.

Valle, Rafael Heliodoro. “Bibliografía de Porfirio Barba-Jacob”. *Thesaurus*. 1. 1(1960): 71-173.

Vallejo, Fernando. *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Alfaguara, 2012.

\_\_\_\_\_. “Notas a los poemas”. *Poesía completa*. Porfirio Barba Jacob. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2006. 303-379.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”. *Poesía completa*. Porfirio Barba Jacob. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 2006. 7-11.

Vargas Vila, José María. *Rubén Darío*. Vol. 29. *Obras completas J. M. Vargas Vila*. Medellín: Editora Beta, 1973.

Vela, Arqueles. *El modernismo: su filosofía, su estética, su técnica*. México: Porrúa, 1972.

Velázquez, Diego. *Las meninas*. 1656. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

Vera Saura, Carmelo. "Pragmática del yo en la lírica: la poesía de Attilio Bertolucci".

Eds. José R. Valles Calatrava, José Heras y María Isabel Navas Ocaña. *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Almería: Universidad de Almería, 1995. 249-260.

Vermal, Juan Luis. "Nietzsche: poesía y verdad". *Convivium. Revista de filosofía*. 19

(2006): 85-100.

Wahnón, Sultana. "Ficción y dicción en el poema". *Teoría del poema: la enunciación*

*Lírica* Eds. Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón. Amsterdam: Editorial Rodopi, 1998. 77- 110.

## Anexos

### Anexo 1

“Yo soy aquel...”, como todos los poemas que citamos de Darío, excepto que especifiquemos otra cosa, obedece a la reciente publicación del Fondo de Cultura Económica editada por Ricardo de la Fuente Ballesteros, Francisco Estévez, Alberto Acereda y Juan Pascual Gay: *“Yo soy aquel que ayer no más decía”. Libros poéticos completos* (2018). La elección se basa en la ardua y atenta labor de los editores al proponerse recuperar con exactitud la versión que Darío quería que el público leyera: “nuestra preocupación aquí es ofrecer un texto fiable y sin erratas, que responda a las decisiones que tuvo Darío al escribirlo” (67). El volumen reúne sus once libros de poesía: *Epístolas y poemas* (1885 y 1888), *Abrojos* (1887), *Canto épico a las glorias de Chile* (1887), *Rimas* (1887), *Azul* (1888, 1890 y 1905), *Poemas de Azul...* (1890) (no incluidos en *Azul...* (1905)), *Prosas profanas y otros poemas* (1896), *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), *El canto errante* (1907), *Poema del otoño y otros poemas* (1910) y *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914).

Para este fin el grupo de investigadores consultó las primeras ediciones de los libros de Darío (ver “Criterios de edición” 68-70) y las compararon con las modernas de José Carlos Rovira (*Obra poética*. Madrid, 2011), Julio Ortega y Nicanor Vélez (*Obras Completas. I. Poesía*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2007), Alfonso Méndez Plancarte (*Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1952), Ernesto Mejía Sánchez (*Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977 y *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica,

1952) y M. Sanmiguel Raimúndez y Emilio Gascó (*Obras completas. I. Poesía*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-1955, 5 vols.). “Dependiendo de la obra se han privilegiado las variantes relacionadas con las ediciones que pudo corregir el autor; en otras se ha tratado de mostrar las operaciones llevadas a cabo por los diversos editores para que se puedan observar las decisiones editoriales tomadas por nosotros” (70). Además la puntuación y peculiaridades tipográficas se conservan excepto que se demuestre errata.

Pasando a la génesis del poema que nos interesa anexar y que es tema principal del segundo capítulo del trabajo apuntamos a su carácter liminar, después del conocido “Prefacio” de Darío, abriendo *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905). El libro consta de tres partes “Cantos de vida y esperanza”, “Los cisnes” y “Otros poemas”. Conservamos la dedicatoria a Rodó que abre la primera parte en el anexo, debido a la importancia que tiene el escritor uruguayo en la escritura de este poema en especial. En sentido estricto se titula “I”, pero el título “Yo soy aquel...” nos refiere mejor el poema que constantemente citamos. La versión que reproducimos además corresponde a la primera edición de *Cantos*, editada en Madrid al cuidado de Juan Ramón Jiménez con quien sostuvo una estrecha relación y no solo editó sus poemas sino que tal como concluye el grupo de compiladores de *Poesías. Edición facsimilar y con variantes* (2004): “el trabajo de Juan Ramón Jiménez rebasó el pedido de Rubén Darío, al ocuparse no solamente del aspecto tipográfico, sino muy especialmente de darle a la obra su configuración definitiva” (248).

El 10 de enero Azorín solicita una colaboración a Darío para la revista de Madrid *Alma Española* y se publica por primera vez el 7 de febrero de 1904. En marzo

apareció en México en la *Revista Moderna* y después en *Pluma y Lápiz*. Respecto al lugar y fecha de escritura del poema muchas ediciones reprodujeron París 1904, pero como lo aclara la edición que citamos “Darío dejó la capital francesa el 30 de noviembre de 1903 para no volver hasta marzo del año 1904. Si fue escrito en 1904, lo más probable, debió de ser en Andalucía, seguramente en Málaga” (502-503).

### **“Yo soy aquel...”**

A J. Enrique Rodó

Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,  
lleno de rosas y de cisnes vagos;  
el dueño de las tórtolas, el dueño  
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo  
y muy moderno; audaz, cosmopolita;  
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,  
y una sed de ilusiones infinita.

Yo supe de dolor desde mi infancia,  
mi juventud... ¿ fue juventud la mía?  
sus rosas aún me dejan su fragancia,—  
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,  
mi juventud montó potro sin freno;  
iba embriagada y con puñal al cinto;  
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En mi jardín se vio una estatua bella;  
se juzgó mármol y era carne viva;  
una alma joven habitaba en ella,

sentimental, sensible, sensitiva.

Y tímida ante el mundo, de manera  
que encerrada en silencio no salía,  
sino cuando en la dulce primavera  
era la hora de la melodía...

Hora de ocaso y de discreto beso;  
hora crepuscular y de retiro;  
hora de madrigal y de embeleso,  
de “te adoro”, de “ay” y de suspiro.

Y entonces era en la dulzaina un juego  
de misteriosas gamas cristalinas,  
un renovar de notas del Pan griego  
y un desgranar de músicas latinas,

con aire tal y con ardor tan vivo,  
que a la estatua nacían de repente  
en el muslo viril patas de chivo  
y dos cuernos de sátiro en la frente.

Como la Galatea gongorina  
me encantó la marquesa verleniana,  
y así juntaba a la pasión divina  
una sensual hiperestesia humana;

todo ansia, todo ardor, sensación pura  
y vigor natural; y sin falsía,  
y sin comedia y sin literatura. . . :  
si hay una alma sincera, esa es la mía.

La torre de marfil tentó mi anhelo;  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo.

Como la esponja que la sal satura  
en el jugo del mar, fue el dulce y tierno  
corazón mío, henchido de amargura  
por el mundo, la carne y el infierno.

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia  
el Bien supo elegir la mejor parte;  
y si hubo áspera hiel en mi existencia,



melificó toda acritud el Arte.

Mi intelecto libré de pensar bajo,  
bañó el agua castalia el alma mía,  
peregrinó mi corazón y trajo  
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda  
emanación del corazón divino  
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda  
fuente cuya virtud vence al destino!

Bosque ideal que lo real complica,  
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;  
mientras abajo el sátiro fornicaba,  
ebria de azul deslíe Filomela.

Perla de ensueño y música amorosa  
en la cúpula en flor del laurel verde,  
Hipsipila sutil liba en la rosa,  
y la boca del fauno el pezón muerde.

Allí va el dios en celo tras la hembra,  
y la caña de Pan se alza del lodo;  
la eterna vida sus semillas siembra,  
y brota la armonía del gran Todo.

El alma que entra allí debe ir desnuda,  
temblando de deseo y fiebre santa,  
sobre cardo heridor y espina aguda:  
así suena, así vibra y así canta.

Vida, luz y verdad, tal triple llama  
produce la interior llama infinita;  
El Arte puro como Cristo exclama:  
*Ego sum lux et veritas et vita!*

Y la vida es misterio, la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la austera perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Por eso ser sincero es ser potente.  
De desnuda que está, brilla la estrella;  
el agua dice el alma de la fuente

en la voz de cristal que fluye d'ella.

Tal fue mi intento, hacer del alma pura  
mía, una estrella, una fuente sonora,  
con el horror de la literatura  
y loco de crepúsculo y de aurora.

Del crepúsculo azul que da la pauta  
que los celestes éxtasis inspira,  
bruma y tono menor —¡toda la flauta!,  
y Aurora, hija del Sol —¡toda la lira!

Pasó una piedra que lanzó una honda;  
pasó una flecha que aguzó un violento.  
La piedra de la honda fue a la onda,  
y la flecha del odio fuese al viento.

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;  
con el fuego interior todo se abrasa;  
se triunfa del rencor y de la muerte,  
y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

1904

## Anexo 2

Los versos citados de Porfirio Barba Jacob a lo largo del trabajo, excepto donde se especifique otra cosa, son referidos a *Poesía completa* (2006). Volumen editado por el Fondo de Cultura Económica a cargo del narrador colombiano Fernando Vallejo, por tanto solo se indica entre paréntesis el número de la página citada. La base de esta edición son los libros *Poemas intemporales* (México, 1944), editado por Manuel Ayala Tejada y *Obras completas* (Medellín, 1962), a cargo de Rafael Montoya y Montoya, además de los poemas que dio a conocer la revista de Costa Rica *Ariel* y otros trabajos que el mismo escritor recuperó de revistas y periódicos o con amigos del poeta. La edición de Vallejo ubica los poemas en orden cronológico de escritura o publicación, cuando hay indicaciones, o un aproximado dado por las fuentes de donde provienen. Al final del volumen ubica los poemas que no fue posible rastrear la fecha.

*Poemas intemporales* tenía pretensiones de obra completa como se indica en la “Nota de los Editores”<sup>160</sup> al “reunir, completar y depurar” (2) los poemas publicados en *Canciones y Elegías* (México, 1932. A cargo de Edmundo O’Gorman, Justino Fernández y Renato Leduc), *Flores negras* (Guatemala, 1933. Editado por Rafael Arévalo Martínez) y *Canción de la vida profunda y otros poemas* (Manizales, 1937. A cargo de Juan Bautista Jaramillo Meza): “hubiésemos querido poder titular justificadamente: Obras completas...” (2). Esta posibilidad da cuenta del conocimiento

---

<sup>160</sup> Este debe ser el “breve prólogo, no firmado, de Leduc” (34) o presentación en dos cuartillas que Vallejo referencia en *Barba Jacob el Mensajero*, titulada “Nota de los Editores”. En este se afirma que de los tres volúmenes publicados en vida del poeta *Canciones y Elegías* fue el único a cargo de Barba Jacob: “poemas que él personalmente seleccionó” y editaron con “laudable pulcritud” Edmundo O’Gorman y Justino Fernández en comparación con las otras dos ediciones “bastante descuidadas” (1-2). El nombre de Leduc no aparece en la nómina pero es el mismo Vallejo quien lo agrega a la lista (*Barba Jacob el Mensajero* 32).

que tenían los editores de que sus poemas estuvieran fundidos en periódicos o en manos de algún conocido del poeta. Además a esta selección se le adicionaron “poemas inéditos, fragmentos de poemas” (2) encontrados entre sus pertenencias.

Entre esos papeles se encontró también, manuscrito, el orden o plan que el poeta hubiera deseado dar a un nuevo libro en caso de publicarlo. La presente edición se ha ceñido estrictamente a ese orden o plan.

También se respetaron escrupulosamente todas las anotaciones y correcciones que el autor, de su puño y letra, dejó señaladas.

La única libertad que nos hemos permitido es la de dar al libro un título: el de *Poemas Intemporales*, que Porfirio Barba-Jacob reservaba para un restringido grupo de poemas —quizá no más de diez— que él conceptuaba definitivos, perdurables, inmunes a la acción corrosiva del tiempo y de la moda; en suma, intemporales... (2).

Además de la claridad que ostenta la publicación recoge los prólogos que el poeta escribió para *Rosas negras* y *Canciones y Elegías*, titulados respectivamente “La divina tragedia. El poeta habla por el mismo” y “Claves”. Dos textos autobiográficos que dan cuenta de una prosa hábil y de un proyecto poético en que se instaura el poeta en esa incesante carrera por encontrarse mediante la poesía y el diseño del poema intemporal que lo eternizaría en su combativo estatus de poeta en el que cifro su existencia: “Necesidad de ser. Ser. Modo de ser” (“Claves” XXII).

Por otro lado la edición de Montoya y Montoya ya ostenta por primera vez la idea de totalidad al retomar las ediciones anteriores e incluir algunos otros poemas inéditos y una variada e irregular muestra anecdótica de la vida del poeta. Recupera fragmentos de algunos estudios ya canónicos y adiciona unos más. En muchos de los casos no hay claridad de las fuentes de donde provienen estos textos y los convierte en una masa poco sistemática de colaboraciones.

Ahora bien, pasemos a la versión del poema que nos interesa anexar: “El son del viento”. En “Notas a los poemas” (352-354) Vallejo habla de las circunstancias generales de su creación y publicación estudiadas en detalle en el último apartado del tercer capítulo de este trabajo. Acá una síntesis de los hechos más relevantes de su concepción y publicación. Escrito bajo el seudónimo de Ricardo Arenales en el Palacio de la Nunciatura: nombre que le da al lugar donde vivió entre julio y septiembre de 1920. El título del poema evoca al fuerte viento que atravesaba los arcos de la edificación destinada al Nuncio Apostólico ubicado en la calle Bucareli de la ciudad de México, que terminó convirtiéndose en departamentos de alquiler.

El edificio es célebre además por las sesiones espiritistas que el poeta presidió a su vez que por los excesivos jolgorios en los que participaban algunos de sus amigos. Estos sucesos inspiraron cinco artículos que Barba Jacob publicó bajo el título “Los fenómenos espiritistas en el Palacio de la Nunciatura” para *El Demócrata* a finales de su estadía, como lo señaló Vallejo en una nota de *Las Cartas* de Barba Jacob (140) a Rafael Heliodoro en la que le solicitó esos “reportazgos” de “los memorables sucesos de “El Palacio de la Nunciatura” (*Cartas* 139). Además *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927) de Arévalo Martínez es el registro literario más destacado de esas noches efervescentes en las que se concibió una de las obras maestras de Barba Jacob que tiene como música de fondo el estridente sonido del viento.

El 12 de febrero de 1928 se publicó en el “Suplemento Literario” de *El Espectador* de Bogotá y en *Canciones y Elegías* en 1932 con la indicación “De tragedias intencionales”, después de su muerte aparece en *Poemas intemporales*. La versión que citamos, como se indicó al principio, es la de Vallejo. En este anexo

recuperamos el epígrafe y la indicación del año y lugar de escritura que aparece en *Poemas intemporales*, ya que son imprescindibles en tanto aportan al sentido y entendimiento del texto como se discutió en el apartado del trabajo antes citado. La versión del poema corresponde a la edición de Vallejo que excepto por un cambio de vocablo y algunas variaciones en signos es la misma de *Poemas intemporales*.

### “El son del viento”

E a postremas, viene un grand viento,  
que todo lo lieva

*El Libro de los Gatos.*

El son del viento en la arcada  
tiene la clave de mí mismo:  
soy una fuerza exacerbada  
y soy un clamor de abismo.

Entre los coros estelares  
oigo algo mío disonar.  
Mis acciones y mis cantares  
tenían ritmo particular.

Vine al torrente de la vida  
en Santa Rosa de Osos,  
una media noche encendida  
en astros de signos borrosos.

Tomé posesión de la tierra,  
mía en el sueño y el lino y el pan;  
y moviendo a las normas guerra  
fui Eva y fui Adán.

Yo ceñía el campo maduro  
como si fuera una mujer,  
y me enturbiaba un vino oscuro  
de placer.

Yo gustaba la voz del viento

como una piñuela en sazón,  
y me la comía... con lamento  
de avidez en el corazón.

Y, alígero esquife al día,  
y a la noche y al tumbo del mar,  
bogaba mi fantasía  
en un rayo de luz solar.

Iba tras la forma suprema,  
tras la nube y el ruiseñor  
y el cristal y el doncel y la gema  
del dolor.

Iba al Oriente, al Oriente,  
hacia las islas de la luz,  
a donde alzara un pueblo ardiente  
sublimes himnos a lo azul.

Ya cruzando la Palestina  
veía el rostro de Benjamín,  
su ojo límpido, su boca fina  
y su arrebató de carmín.

O de Grecia en el día de oro,  
do el cañuto le daba Pan,  
amaba a Sófocles en el coro  
sonoro que canta el Peán.

O con celo y ardor de paloma  
en celo, en la Arabia de Alá  
seguía el curso de Mahoma  
por la hermosura de Abdalá:

Abdalá era cosa más bella  
que lauro y lira y flauta y miel;  
cuando le llevó una doncella  
¡cien doncellas murieron por él!

Mis manos se alzaron al ámbito  
para medir la inmensidad;  
pero mi corazón buscaba ex-ámbito  
la luz, el amor, la verdad.

Mis pies se hincaban en el suelo

cual pezuña de Lucifer,  
y algo en mí tendía el vuelo  
por la niebla, hacia el rosicler...

Pero la Dama misteriosa  
de los cabellos de fulgor  
viene y en mí su mano posa  
y me infunde un fatal amor.

Y lo demás de mi vida  
no es sino aquel amor fatal,  
con una que otra lámpara encendida  
ante el ara del ideal.

Y errar, errar, errar a solas,  
la luz de Saturno en mi sien,  
roto mástil sobre las olas  
en vaivén.

Y una prez en mi alma colérica  
que al torvo sino desafía:  
el orgullo de ser, ¡oh América!  
el Ashaverus de tu poesía...

Y en la flor fugaz del momento  
querer el aroma perdido,  
y en un deleite sin pensamiento  
hallar la clave del olvido;

después un viento... un viento... un viento...  
¡y en ese viento, mi alarido!

México, Palacio de la Nunciatura, 1920.