

El Palacio de la Nunciatura: Porfirio Barba Jacob en sus espacios íntimos¹

ESNEDY ZULUAGA

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: En 1920 el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob reescribió el poema «Tragedias en la obscuridad» y lo tituló «Acuarimántima». El proceso de escritura se dio en el Palacio de la Nunciatura, donde brotó como un hechizo la palabra «Acuarimántima». El recinto y todo lo que allí ocurrió alrededor de la nueva versión del poema es el motivo de esta investigación de carácter biográfico. Varios artistas participaron en las tertulias nocturnas en las que ocurrieron supuestos fenómenos espiritistas. Este ambiente propició la dinámica creativa del surgimiento de «Acuarimántima», además de dar cuenta de la bohemia del México de los años veinte.

Palabras claves: Barba Jacob, Acuarimántima, Palacio de la Nunciatura, Biografía

The Nunciature Palace of the poet in his intimacy

Abstract: In 1920 the Colombian Poet Porfirio Barba Jacob rewrote the poem «Tragedias en la obscuridad» and tittle it «Acuarimántima». The written process happened at the Palace of the Nunciature, where the word «Acuarimántima» sprouted as magic. The place and all that happened around the new version of the poem is the purpose of this biographical research. Several artists participated in the multiple gatherings in which alleged spiritualistic phenomena occurred. This environment propitiated the creative dynamics of the emergence of «Acuarimántima» besides representing the Mexican bohemia of the twenties.

Keywords: Porfirio Barba Jacob, Acuarimántima, Nunciature Palace, Biography

¹ Artículo derivado de la beca posdoctoral 2022-I del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).



*Mis poemas diabólicos, que sólo son para hechizados,
nacieron en el Palacio de la Nunciatura*

Barba Jacob

De los tantos hoteles, pensiones y apartamentos donde vivió Barba Jacob, ninguno más enigmático que el Palacio de la Nunciatura. Con este pomposo nombre el poeta bautizó un edificio ubicado en la calle Bucareli de Ciudad de México, destinado al Nuncio Apostólico. El recinto no se empleó para tal fin y se convirtió en apartamentos de alquiler: «elevada en el cuarto piso, bajo el emblema de la tiara de los Pontífices, un salón de altos techos, claro y sobrio, que me servía de dormitorio, de tertulia y de cuarto de trabajo» (1933b: 39). Así describió Barba Jacob la edificación que ocupó tres meses, de julio a octubre de 1920, donde vivió entre los excesos y dio rienda suelta a su homosexualidad. Pero, además, «donde había vislumbrado la clave de su poesía, a las puertas del misterio» (Vallejo, 2008: 31).

Barba Jacob hizo de lo ocurrido un carnaval que trascendió los muros del Palacio. Este espacio fue definitivo en su escritura; concibió poemas de alta factura como «El son del viento» donde el «yo» se define desde el interior, empleando la fuerza del viento que choca contra las paredes, separando el afuera del adentro. Es el poema más destacado de esas noches efervescentes que tienen al viento como música de fondo. El Palacio es el lugar de las experiencias internas que determinaron la configuración de «Acuarimántima».

En los excesivos jolgorios participaron algunos de sus amigos de la época, entre los que destacan Leopoldo de la Rosa, Juan Cotto y Toño Salazar. Estos «memorables sucesos» le inspiraron unos «reportazgos» que publicó en *El Demócrata* de México bajo el título «Los fenómenos espíritas en el Palacio de la Nunciatura» (*Cartas*, 1992: 139). «Acuarimántima» es producto de las sesiones espiritistas que Barba Jacob presidió, uno de los «poemas diabólicos» (1933b: 39), reelaborado desde el recinto maligno donde puso a prueba sus proyecciones escriturales como poeta de la América hispana e indígena, que soñó unificar desde la poesía.

De los hechos acontecidos, alucinados o imaginados en el Palacio quedaron registros literarios, periodísticos y recuerdos en la memoria de los participantes. Algunos los compartieron y son una fuente invaluable para el en-



tendimiento de la nueva versión de «Acuarimántima»; además, dan cuenta de la posibilidad de reconstruir la vida intelectual de Barba Jacob a partir del poema. Sin el estudio de este espacio, el acercamiento a «Acuarimántima» y a la vida del poeta quedarían incompletos. Gran parte de las nuevas incorporaciones están relacionadas con el Palacio como espacio íntimo que le abrió las puertas del misterio a Barba Jacob: «huésped en cuyo honor se ejecutaban los juegos maravillosos» (1933b: 39).

«Acuarimántima no es una estación de Michoacán: es una jitanjáfora» («Claves», 1932: 18), afirmó Barba Jacob en el texto introductorio a *Canciones y elegías*. En la efervescencia del Palacio y todo su universo sonoro apareció la jitanjáfora. Es posible establecer la conexión entre el Palacio, el concepto jitanjáfora y la palabra «Acuarimántima» a partir de la relación intelectual entre Barba Jacob, Rafael Reyes y Salazar, que luego se extiende a Cotto y a Rafael Arévalo Martínez.

El término jitanjáfora fue acuñado por Reyes y dado a conocer en 1929 en la revista argentina *Libra*. Con el ensayo «Las jitanjáforas», Reyes definió un tipo de composición en la que intervienen letras, sílabas y palabras inventadas, en un orden no dirigido por la razón sino por la sensación. Lo determinante era el sonido, el ritmo, la cadencia diseñada desde y para la oralidad: decir, recitar o cantar una construcción auditiva en la que actúan ruidos, pausas, cambios de tonos y de velocidades en las agrupaciones silábicas, de voces y demás elementos de la expresión oral puesta en escena; la «sintonía invisible del poema» (Reyes, 2003: 7).

Este juego se convierte en un cuerpo sonoro que abarca desde un solo vocablo hasta una composición larga y elaborada, a la que Reyes (2003) no dudó en llamar poema. De ahí que la palabra «Acuarimántima» pueda ser entendida como una jitanjáfora. No solo porque es inventada, sino por su sonoridad esdrújula que evoca al mar, al agua, al azul, al manto, al ritmo, a la rima o a la ausencia de ella y a un sinnúmero de sensaciones indescriptibles. Toda jitanjáfora tiene un especial sentido en bloque, una totalidad determinada por la experiencia del decir, que solo puede experimentarla quien se adentra en su significación sonora en el proceso lúdico de su creación.

En el ensayo, Reyes dedicó el último apartado a Barba Jacob: «poeta de múltiples nombres, nacionalidad múltiple y también múltiple psicología»

(2003: 21). Aunque desde 1922 el poeta cambió su nombre a Porfirio Barba Jacob, Reyes seguía diciéndole Ricardo Arenales² en 1929, quizás porque no tenía noticias del cambio de nombre o, simplemente, prefirió llamarlo con el seudónimo con el que lo conoció en Monterrey en 1908. Las jitanjáforas eran ahora el motivo del reencuentro. Reyes incluyó una composición que hizo Barba Jacob en su infancia: «este arreglo silábico que frecuentemente se sorprendía recitando en su interior» (2003: 21):

La galindin jón di júndi,
la járdi jándi jafó,
la farájja jja,
la farájja fó.
Yáso déifo déiste húndio,
dónei sopo Don Comiso,
¡Samalesita!

Probablemente esta sea la primera composición poética de Barba Jacob. Recuerda Reyes, al publicar «este poema absoluto ¡tan anterior a Blumner!» , que Salazar memorizó y recitaba en París «con una dicción impecable y fluida» (2003: 21). Ya Reyes se había referido a Blumner al final del octavo apartado del ensayo, citando un consejo que le daba a sus discípulos: no dejarse llevar por las «aparentes facilidades del género», «la poesía absoluta tiene leyes fijas y eternas, leyes que cada uno ha de descubrir por su cuenta» (2003: 17). Un poema no es más que la forma como se recita, concluía Blumner. Reyes conectó la composición sonora de Barba Jacob con la oralidad que contagió a Salazar y la integró al corazón argumentativo de su propuesta teórica.

Ya definido y ejemplificado el asunto de las jitanjáforas, Reyes retomó la referencia introductoria que inspiró el ensayo: el poeta cubano Marino Brull³ les enseñó a sus hijas una «travesura silábica» que repetían las niñas en las reuniones como «verdadera canción de pájaro» (2003: 22). Una de las combinaciones silábicas más sonoras de la composición era jitanjáfora. Reyes, fascinado con el espectáculo acústico, llamó a las niñas jitanjáforas y en el ensayo empleó la misma palabra para nombrar los poemas que exhiben ese

² El nombre de bautizo del poeta fue Miguel Ángel Osorio Benítez (1883-1942). Maín Ximénez, Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob son los tres seudónimos más importantes que empleó

³ Brull y Reyes se conocieron en París por sus cargos diplomáticos en representación de Cuba y México.



tipo de disposición sonora.

El 2 de mayo de 1929 Brull le envió a Reyes desde Francia «el poema de las gitanjaforas»⁴ (2003: 184). Además, le confirmó que Salazar le enviaría a la brevedad los versos de Barba Jacob. El ensayo de Reyes estaba en marcha y llegaría más tarde a manos de Barba Jacob. Después de más de quince años sin verse, el 31 de febrero de 1931, desde Monterrey, Barba Jacob le remitió a Reyes una carta hasta Río de Janeiro para agradecer su inclusión en “Las jitanjáforas”. Acorde a su temperamento inconformista anota: «Ya en un libro de Max Daireaux⁵ había visto yo una transcripción, tan equivocada como la que Toño Salazar le dio a usted en París, de mi primera “poesía revolucionaria”» (*Cartas*, 1992: 134).

Ante todo, la carta es una afirmación de una amistad afectuosa: «Mi propósito es enviar a usted un entrañable saludo, decirle que su nombre y su gloria están siempre en mi corazón y en mi mente» (1992: 134). El ensayo de Reyes activó una relación epistolar en pausa y con estas palabras se despidió Barba Jacob para avivar esa vieja amistad y recordarle a Reyes que su nombre ya no era Ricardo Arenales: «Su amigo de siempre, Porfirio Barba Jacob» (1992: 135). Reyes entendió muy bien el mensaje y el 3 de marzo de 1931 dio inicio a una cariñosa carta: «Queridísimo Porfirio» (1992: 135), en la que le reitera su admiración: «En París, Toño Salazar me daba ocasiones frecuentes para recordarlo a usted. Aun sin eso, yo no puedo olvidar la sacudida eléctrica que recibí al acercarme a usted el primer día, ni podría borrarse de mí la señal de nuestra amistad» (1992: 136).

Reyes conoció a Salazar en los años veinte en París, cuando ambos ocupaban cargos diplomáticos. Gracias al recado que le dio Brull de parte de Reyes, Salazar le envió a principios de mayo de 1929 una carta con la transcripción del poema. Aunque la carta no tiene fecha, el 12 de mayo Reyes registró en su diario la recepción: «Al fin envía Toño Salazar las jitanjáforas de Arenales» (1969: 277). La carta pone en evidencia, además del cariño que

⁴ Respecto a la ortografía del término, Brull le responde a Reyes el 7 de mayo con una reflexión muy potente sobre la elección entre «g» y «j»: «La sugestión ortográfica de gitano me llevó a conservar la g, sin otra razón, en la palabra inventada. En poemas así, donde la libertad es máxima, corre uno el peligro, por falta de costumbre, de no sacarle todo el partido posible —gráfico y ortográfico y aún rítmico— a esa libertad» (2003: 184).

⁵ Barba Jacob se refiere a la inclusión (también con el nombre de Ricardo Arenales) de Daireaux en su libro *Panorama de la littérature hispano-américaine* (1930).

se tenían Salazar y Reyes, el trabajo que le tomó a Salazar transcribir una composición oral que recitaba con tanta facilidad y la dificultad a la hora de elegir la disposición gráfica:

Quizá esa sea la ortografía. En todo caso lo hago para que Ud. recuerde el ritmo; todo se mezcla en esta poesía hasta formar una sola palabra, un solo ritmo; desde la alegre *galindinjón*di, hasta el trágico *Samalesita!*... [...] Nunca había pensado en la ortografía [...] En todo caso le envió la pronunciación. Todas las palabras se unen para el canto (2003: 186).

Salazar intervino en la composición, en consonancia con la dinámica creadora, rítmica y sonora de las veladas del Palacio: «La primera estrofa es de la infancia de Arenales; él la había dejado perder. Con la marihuana formé yo la segunda estrofa, que es completamente distinta y la más loca y más rara y más misteriosa» (2003: 186). Salazar invitó a Reyes al ritmo a través de la transcripción, una intervención a la propuesta de Barba Jacob. Reyes también contribuyó con unos ajustes y adaptó las sugerencias de Salazar al poema.

Además, Brull inventó el término «gitanjafora», que popularizó y teorizó Reyes en la forma ortográfica de «jitanjáfora». Salazar escuchó, completó y memorizó la jitanjáfora de Barba Jacob, pero Reyes le dio la grafía final a la composición oral ya intervenida. Finalmente, Salazar conectó el aparato teórico de jitanjáfora para dimensionar la potencia de «Acuarimántima» en términos de esa construcción a la que refiere Barba Jacob en el texto introductorio a *Canciones y elegías*. Esta red intelectual entre Reyes, Salazar y Barba Jacob está mediada por la admiración y la potencia de la creación colectiva conjugada en la jitanjáfora, concepto que define con una precisión absoluta la palabra y alcances de «Acuarimántima».

Pero la historia de «Acuarimántima», como palabra y poema, apenas comienza. Salazar fue uno de los más asiduos visitantes y testigos directos de los supuestos sucesos ocurridos en el Palacio durante las tertulias nocturnas. Entre la efervescencia de los jolgorios y los juegos verbales brotó la palabra «Acuarimántima» de su boca, quien se la ofreció a Barba Jacob como afirmación del poder creador de su poesía. Barba Jacob le correspondió la ofrenda dedicándole el poema a Salazar. Se estaba gestando la segunda versión que brotó de los excesos de poesía, música, licor y marihuana, propia de la bohemia de los años veinte en México.



Basta citar un fragmento de los famosos «reportazgos» de Barba Jacob para imaginar el contexto desatado, oscuro y auditivo mediado por el agua misteriosa en la que Salazar creó la jitanjáfora:

Yo temblaba. Una onda de hechizo, un hálito indescriptible, algo como un fluido misterioso flotaba en la atmósfera [...] Repentinamente, un agua cálida, salobre, que nos conmovió a manera de una onda eléctrica, cae sobre cada uno de nosotros, como si alguien vaciara jeringuillas sobre las cabezas erizadas; el líquido se desparrama [...] A veces el agua, al caer, produce un raro chasquido, cual si la mano que la vierte poseyera una fuerza terrible («Fragmentos», 1982: 118-119).

Parte de este relato se lo compartió Salazar a Luis Gallegos Valdés en París, cuando ambos eran funcionarios diplomáticos de El Salvador: «Toño me confirma que las experiencias en el caserón resonante y embrujado de la calle Bucarelli fueron ciertas, como ciertos fueron los fenómenos que allí ocurrieron: voces, ruidos, estrépito, quejidos, agua sucia lanzada como una jeringuilla» (Gallegos, 1982: 110). Salazar se expresó con la convicción de lo vivido en la «pequeña tertulia de la noche» («Fragmentos», 1982: 116).

Gallegos registró los encuentros con Salazar en *Caricaturas Verbales. Conversaciones con Toño Salazar* (1982). El ingenioso volumen no es solo un retrato de la figura intelectual de Salazar y de su relación con Barba Jacob, sino que abordó por primera vez la influencia de Salazar en la aparición de «Acuarimántima». Gracias, en gran parte, al interés que le suscitaba la figura del poeta colombiano a Gallegos, motivo que le ayudó a sacarle a Salazar detalles trascendentales de esa amistad intelectual.

Ninguna explicación del sentido de «Acuarimántima» más próximo a la jitanjáfora que la construida por Gallegos en las conversaciones con Salazar, «tan eufónica, tan sonora y bella» (1982: 112):

[la] palabra «acuarimántima» no significa nada —o significa mucho— y que fue inventada por él y ofrecida al poeta Barba-Jacob como una joya fulgurante en los diálogos abracadabrantés, oyendo ruidos inexplicables en el techo y detrás de las paredes, estando algunas veces bajo el influjo de la marihuana todos los presentes, en las agitadas noches del Palacio de la Nunciatura (1982: 111).

En memoria de los inolvidables sucesos, Salazar y Barba Jacob aparecieron juntos en el número inaugural de *La Falange*. La caricatura de Salazar abrió «El son del viento», que cerró con la indicación: «México. P. de la N. 1920» (1922: 10). La revista, además, contribuyó con esa leyenda negra al presentar a Gabriela Mistral en contraste con Barba Jacob, «dos grandes poetas de América. Ella es la voz angélica de los proverbios bíblicos; él la voz satánica tremenda que también cabe en la Biblia. Luz y sombra. Dos poetas y una sola verdad» (1922: 64).

La dirección orquestal de esa «voz satánica» («Fragmentos», 1982: 116) en el Palacio tuvo una actuación estelar: el protagonista de Cotto. Su dramatismo mereció el pomposo nombre de Wenceslao del Monte-Rolland en los reportajes de *El Demócrata*. Su entusiasmo por los versos y sus particularidades extrañas lo atrajeron fatalmente hacia Barba Jacob. Si Salazar es la pieza clave en la aparición y configuración de la palabra «Acuarimántima», en el entendido de la jitanjáfora, Cotto lo es en la reescritura de «Tragedias en la obscuridad»: «Del Monte-Rolland intimó conmigo. Suspense de mis palabras, de mis teorías, interesado en mis estudios, deseoso de seguir paso a paso la composición de mi poema dramático sobre la vida y la muerte de Maín Ximénez» (1982: 116).

Estaba en construcción la segunda versión del poema en medio de las extravagancias de Barba Jacob que, bien sabidas sus limitaciones económicas, contaba con las atenciones de un fiel sirviente: «mi buen criado indio, Espiridión Rodríguez, que por su fealdad y su silencio parecía un ídolo de su raza» (1933b: 39). Pero ningún asistente comparable al pintoresco Cotto: «potencia sin igual de simulación, que vestía con el ropaje de la infantilidad más encantadora un egoísmo bajo y feroz; no mal proporcionado; blanducho aunque parecía rollizo, y la boca sin dientes, por donde borbotaba latines eclesiásticos en medio de un loco júbilo animal» (1933b: 38). Cotto, de tan solo dieciocho años, se conectó a todos los desvaríos de Barba Jacob.

Desde el interior del Palacio nació el misterio de la poesía de Barba Jacob. Cotto fue la fuente concreta de esa creación enigmática, el protagonista y el causante de los fenómenos espiritistas ocurridos entre el 6 y el 10 de agosto, según el propio Barba Jacob lo expuso en *El Demócrata*, donde recreó día a día los sucesos que se iniciaron con la terrorífica presencia de una figura encapuchada gritando en latín. En esa primera noche estaban, entre otros,



Espiridión, Salazar, de la Rosa y Wenceslao (Cotto). Relató Barba Jacob que, una vez se fueron sus invitados, y quedando en compañía de Wenceslao y su criado, todos los objetos empezaron a flotar, bajo la atmósfera enrarecida de un hechizo. Gritos, aullidos, lamentos y todo un escenario terrorífico acompañó las noches siguientes.

Arévalo recibió a Cotto en Guatemala en su paso de El Salvador a México y su experiencia afina este macabro retrato: el joven salvadoreño, mentiroso y glotón, llevaba objetos robados a su casa y contraía deudas impagables. Era natural que este personaje pintoresco, además poeta, tuviera todas las simpatías del excéntrico colombiano y que incluso se convirtiera en su amante, como lo afirmó Salazar años después. Cotto vivía en la capital mexicana con Salazar, pero terminó instalado en el Palacio con Barba Jacob, llegó a México muy joven y entabló relaciones con el círculo intelectual más importante de su tiempo, entre los que destacaron Rafael Heliodoro Valle, Enrique González Martínez y José Vasconcelos.

Hay un registro epistolar muy especial entre Valle y Barba Jacob que demuestra que la conexión se mantuvo a distancia con Cotto. El 16 de diciembre de 1925 Barba Jacob le escribió a Valle desde La Habana. Valle le respondió el 3 de enero de 1926:

«Nos encanta tu viaje a Europa. ¡Al fin! Uno de los que está más entusiasmado por seguirte es don Juan E. Cotto [...] estamos escribiendo unos apuntamientos deliciosos que serán forzosamente consultados por los biógrafos y por los eruditos que se ocupan de tu vida y milagros en los tres elementos teologales» (*Cartas*, 1992: 111).

Esta complicidad estaba ligada a los sucesos del Palacio, en consonancia con la ironía al eludir a la «vida y milagros» en la fe, la esperanza y la caridad: virtudes teologales opuestas al poeta demoníaco que murió en México muy joven sin publicar su obra.

Dos años después, la UNAM editó su libro *Cantos de la tierra prometida*. En el prólogo Vasconcelos señaló la necesidad de ingresar a «Cotto (tal como se ha hecho ya, y muy justificadamente, con el nombre del colombiano Porfirio Barba Jacob) en la apretada fila de los poetas líricos de México» (1940: VI). El libro fue un homenaje póstumo al salvadoreño que vivió veinte años en

México y Barba Jacob era el ejemplo del reconocimiento y aprecio de sus contemporáneos, que posicionaría a Cotto.

La intensa y demoniaca conexión de Barba Jacob y Cotto fue motivo para que recreara los sucesos del Palacio con la convicción de lo ocurrido. En la segunda parte de «Interpretaciones» Barba Jacob recuerda el último y terrible día que pasaron en el Palacio en compañía de Leopoldo de la Rosa, Espiridión Rodríguez y El Infantito. El foco se rompe, el viento frío se intensifica y tira las puertas, se sienten manos golpeando el suelo y El Infantito que ya dormía se levantó:

Y él cae a mis pies, con la faz espantosa, semi-articulando palabras delirantes y con una inquietud en el corazón que parece que su carne está ardiendo [...] Al día siguiente, después de escenas más espantosas aún, Leopoldo hizo que un pastor protestante fuese a exorcizar el Palacio. Pero un General cuya esposa malparía a la sazón, por horror a los espíritus, nos iba a matar con una pistola, y tuvimos que irnos: el fantasma y egregio poeta, no sé a cuál de sus Tebaidas; yo, y mis líos conmigo, a un hotel trufado de chulos y prostitutas (1933b: 39-40).

Así terminó la estancia en el Palacio: «Siempre recordaré con horror una noche [...], al agua salobre y tibia que mano invisible nos arrojaba, como al ir y venir de objetos menudos, reíamos en medio de asombros, quizá un poco avergonzado yo de la ignorancia con que acogía aquella revelación de algo nuevo y magnífico» (1933b: 38-39). Le confesó el propio Arqueles Vela a Vallejo: «¡Orines! Eso es lo que eran: orines», «Todo eran burdas patrañas de Arenales» (Vallejo, 2008: 102). Pero en el relato de Barba Jacob no aparecen indicios de licor o marihuana en la que el pontífice de los excesos quería iniciar a Vela, que «asistió a tres al menos de las sesiones de espiritismo», realmente «burdas orgías de homosexualismo y marihuana, en que los asistentes se orinaban y lanzaban los orines al techo, entre carcajadas estentóreas. Eso era todo: patrañas y falacias» (2008: 102) orquestadas por Barba Jacob y protagonizadas por Cotto.

El impacto que Cotto dejó en Barba Jacob fue similar al que Barba Jacob produjo en Arévalo desde que se conocieron en 1914 en Guatemala. El protagonismo que le dio Barba Jacob a Cotto en sus reportajes sensacionalistas, la narración que le hizo a Arévalo de los tan mencionados eventos en su segun-

do viaje a Guatemala y el conocimiento que Arévalo tuvo de su huésped⁶, años atrás, motivaron la escritura de *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927) bajo el protagonismo de José Meruenda, Manuel Aldano y Aretal.

El lugar de la escritura de «Acuarimántima» es el núcleo de la novela de Arévalo, de ahí su importancia en esta construcción biográfica. Arévalo ya había convertido a Barba Jacob en materia literaria en «El hombre que parecía un caballo»⁷ (1915), ahora sus historias del Palacio lo inspiraron a integrarlo al elenco de su nueva novela con el nombre de Aretal. Las relaciones son transparentes: Aldano ya había protagonizado dos novelas autobiográficas de Arévalo: *Una vida* (1914) y *Manuel Aldano* (1922)⁸, en las que se proponía como su *alter ego*.

Tanto en el cuento como en la novela, Aretal ostenta el mote de «El Señor de los Topacios» (Arévalo, 1997: 6). En el cuento «sacó el cartapacio de sus versos» (1997: 6), que eran collares de piedras preciosas. Símil de sus «versos inorgánicos. Eran el alma traslúcida y radiante de los minerales; eran el alma simétrica y dura de los minerales» (1997: 6). Después sacó de «nuevo topacios, con gotas de luz, con acumulamientos de sol, con partes opacamente radiosas» (1997: 6).

Según Barba Jacob, en «Interpretaciones», un crítico mexicano afirmó que sus composiciones serían estigmatizadas «por cierto perfume artificial que emana de ellas y, como todo lo artificial muy penetrante» (1933b: 38). Arévalo describió a Aretal como un poeta frío, calculador y de una radiancia opaca. Los topacios, los minerales que tienen más peso en la narración, son un símil de sus poemas artificiales. Un asunto era Barba Jacob, otro «El Señor» de Aretal, el diálogo estaba abierto. La realidad alimentó la creación, fue su materia prima, y la deformación de esa realidad la clave que encontró Arévalo para fundar su escritura, para darle potencia a una obra encumbrada en la figura de Barba Jacob.

Esta práctica biográfica, muy recurrente en la narrativa de Arévalo, volvió a repetirse en *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*. Barba Jacob regresó

⁶ Registró Teresa Arévalo en *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926* la llegada de Cotto a su casa en Guatemala y la fascinación que tuvo en su padre la incómoda y extraña visita, que «conquistado, decidió ayudarlo dándole posada durante veinte días» (1971: 343). Su padre, sabiendo quién era Cotto antes de recibirlo, lo condicionó a que se fuera en ese periodo sin necesidad de recordarle el plazo.

⁷ Cuento que llevó a la fama a Arévalo, protagonizado por Aretal.

⁸ Con *Hondura* (1947) Arévalo cerró la trilogía de novelas autobiográficas.

a Guatemala en 1922 tras ser expulsado de México y la novela recreó este nuevo encuentro de Arévalo y Barba Jacob. Al elenco principal de la novela se sumaron: Toño Morazán, Leopoldo de la Flor y Espiridión. La novela de Arévalo es un registro literario de los fenómenos espiritistas, aunque no los presencié dejó constancia a través de la literatura de la actividad creativa ocurrida en el recinto dando cuenta del carácter demoniaco de Barba Jacob en consonancia con Cotto.

En la novela, Aldano se sintió fuertemente atraído por la presencia de Aretal. Una atracción intelectual y mística en la que tuvo cabida esta aparición: «El misterioso Señor de Aretal bajó de las nubes, descendió de quién sabe que astro desconocido, sobre la pequeña y linda ciudad de Guatemala» (Arévalo, 1927: 39). Esa seducción ejercida por Aretal desestabilizó la pasiva y monótona vida de Manuel, obnubilado por el «magnífico señor de los topacios» (1927: 46). Al punto que llegó a olvidar las obligaciones de su vida corriente: «Y Manuel revivía su pasado, se acordaba de su apegamiento al señor de los topacios, de aquellos días en que se olvidó hasta de su mujer y de sus hijos por tener el gusto de hablarle» (1927: 41).

Cotto está personificado en Meruenda, que «produjo en Aldano una fuerte y extraña impresión» (1927: 8). Este personaje glotón, con tendencia a los vicios, encarna la oscuridad de Satán. En voz del propio Aretal: «Meruenda era el diablo o su pariente cercano» (1927: 46), que llegó a triangular ese vínculo de atracción entre Aldano y Aretal. La diferencia entre Aldano y Meruenda está en esta descripción: «la avidéz bestial de Meruenda cuando se trataba de alimentarse. Aldano, que vivía a té y tostadas» (1927: 13). Frente a la figura del «poeta flaco, maliciente, exangüe» (1927: 7) aparece una grotesca «trompa prehensil, succionante, alargada... y brutal; sí, brutal porque no era humana, era de bruto» (1927: 27).

Barba Jacob determinó la carrera literaria de Arévalo, que nuevamente empleó la profundidad radiante y oscura de Barba Jacob, pero ahora con motivo del recinto embrujado para su novela. Barba Jacob fue la forma de acceder a ese plano misterioso de orden demoniaco vedado al juicio puritano de Arévalo, que experimentó desde la escritura los libertinajes de Barba Jacob y Cotto. ¿Qué hubiera sido de su tibia existencia sin la cercanía de estos dos desenfrenados y encausados en las letras?

El ímpetu de Barba Jacob era de tal entereza intelectual que una vez sacado, casi a tiros, del Palacio, se fue a vivir al Hotel Nacional; allí escribió de un tirón «La divina tragedia», prólogo del libro que soñaba publicar. En treinta y tres cuartillas expuso su agenda literaria y el devenir de su poesía en el contexto hispanoamericano. «La divina tragedia» tiene un evidente carácter autobiográfico y el subtítulo «el poeta habla de sí mismo» lo establece explícitamente. No hay una narración detallada sino pasajes importantes de su vida, que atienden al sentido profundo del nacimiento de su vocación lírica y a la exposición de un sistema de principios que desvelan los fundamentos de su obra poética en busca del poema perfecto.

La palabra «Acuarimántima» aparece por primera vez registrada en «La divina tragedia», en relación al concepto de «poesía perfecta» en la que «está simbolizada una divina tragedia» (1933a: 15). La búsqueda de la forma perfecta es heredada del modernismo, pero el concepto de Barba Jacob está fundado en la expresión sonora a la que aspira el poema. «Acuarimántima» es el producto mejor logrado de ese proyecto, es una consecuencia directa de los excesos del Palacio y los procesos creativos que allí acontecieron.

«Acuarimántima» son los sonidos entre los muros del Palacio, donde Salazar articuló la jitanjáfora en una de esas noches de incoherencias y balbuceos. Este recinto caótico fue decisivo en la concreción de grandes proyectos poéticos, concebidos en la intimidad de los excesos colectivos. Periodistas, poetas, artistas, caricaturistas, políticos, intelectuales, estafadores y hombres de a pie pasaron por el recinto entre la música, el alcohol y las drogas. Dejaron su huella y vibraron con la hecatombe de los versos de Barba Jacob y con la profundidad sonora del aura misteriosa que los arrojó a «Acuarimántima».

Barba Jacob se proyectó para la posteridad como poeta maldito: «Mis poemas diabólicos, que sólo son para hechizados, nacieron en el Palacio de la Nunciatura de nuestra bella e ilustre México, en medio de muy oscuros fenómenos» (1933b: 39). «Acuarimántima» fue su patria y desde allí logró expresar su gran anhelo de libertad y unificación del continente: «En libre vuelo, el cielo de mi América / hender he visto un cóndor negro, errante...» (*Poesía*, 2006: 253). «Acuarimántima» es el más audaz de sus «poemas diabólicos» potenciado en la efervescencia de los sucesos espiritistas ocurridos en un recinto de origen católico, pero destinado a la lujuria, a la creación poética y al goce de la íntima tertulia. Estos meses de intenso libertinaje son además

una puesta en escena de su dramatismo utilitario, que se traduce en su poesía en el encuentro y afirmación con el «Misterio» (1933a: 40).

Barba Jacob revivió y reafirmó los supuestos sucesos diabólicos sin aclarar que fueron producto de la puesta en escena de una teatralidad macabra, que suponía una creación poética de alta factura, con Maín en el centro de sus preocupaciones escriturales. Esta figura protagónica de su poesía también fue el motivo para que Barba Jacob confesara entre líneas la dinámica de su poética diabólica:

Entonces resolví dejar abiertas las puertas del Misterio a Maín Ximénez [...] Por poco reflexivo que se quiera suponer a un artista, no lo será tanto que, después de mirar semejantes maravillas, no deje abierta en sus obras una ventana para que entren por ella las ráfagas del Misterio [...] Tragedias de gusanos, en resumidas cuentas. Nada mejor que una buena mesa, un buen vino, un buen humo y una buena carne de lujuria, en las noches tenebrosas (1933a: 40).

Esa es la descripción más honesta de Barba Jacob reconstruyendo la intimidad de su creación. El misterio minúsculo de «Tragedias en la obscuridad» («Soy esa sombra entre la red cautiva / de un fuerte halago en el misterio oculto» (*Poesía*, 2006: 78) se vuelve mayúsculo y magnificado en «Acuarimántima» («Soy esa sombra pávida, cautiva / de un Gran Misterio en el misterio oculto» [262]). «Acuarimántima» es el lugar al que llegará Maín aunque no llegue. El enigma de la poesía es su destino: «el Enigma, el Enigma inviolado», «¡El enigma, por siempre inviolado!» (267).

La construcción de Barba Jacob desde los fenómenos espiritistas es una puerta que se abre «a los hálitos del Misterio» (1933a: 32) de su poesía y en concreto de la tragicomedia de Maín Ximénez. Pero es en la extravagante convivencia con Cotto cuando Barba Jacob logró afinar el perfil de Maín en «Acuarimántima», con la creación del «Infantito de la Buena Estrella»: «un personaje que puede hacer coro a Maín en sus andanzas; tiene hasta los tonos de las marionetas...» (1933a: 32). Barba Jacob calculó el diseño, estaba detrás de las tablas para darle la razón a Arévalo al señalarlo de artificial, por oposición al concepto de sinceridad modernista. Ya Barba Jacob, como sin duda también lo está haciendo Arévalo, va por el camino de las vanguardias. El artificio que exploraron magistralmente en sus creaciones es la prueba irrefutable.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÉVALO ANDRADE, Teresa (1971), *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*, Guatemala, Tipografía Nacional.
- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael (1927), *Las noches en el Palacio de la Nunciatura*, Guatemala, Tipografía Sánchez & de Guise.
- (1959), *Hondura*, Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública «José de Pineda Ibarra».
 - (1997a), *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición de Dante Liano, Madrid, ALLCA XX.
 - (1997b), «Cómo compuse “El hombre que parecía un caballo”», en Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, edición de Dante Liano, Madrid, ALLCA XX, págs. 485-487.
- BARBA JACOB, Porfirio (1922), «El son del viento», en *La Falange. Revista de Cultura Latina*, 1 de diciembre.
- (1932), «Claves», en Justino Fernández y Edmundo O’Gorman (eds.), *Canciones y Elegías*, México, Alcanía, págs. 13-21.
 - (1933a), «La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo», en Rafael Arévalo Martínez (ed.), *Rosas Negras*, Guatemala, Imprenta Electra - G.M. Staebler, págs. 3-33.
 - (1933b), «Interpretaciones», en Rafael Arévalo Martínez (ed.), *Rosas Negras*, Guatemala, Imprenta Electra - G.M. Staebler, págs. 36-41.
 - (1982), «Fragmentos (“Los fenómenos espíritas en el Palacio de la Nunciatura”», en Luis Gallegos Valdés (ed.), *Caricaturas verbales. Conversaciones con Toño Salazar*, San Salvador, Ministerio de Educación. Dirección de Publicaciones, págs. 113-120.
 - (1992), *Cartas de Barba Jacob*, edición de Fernando Vallejo, Bogotá, *Revista Literaria Gradiva*.
 - (2006), *Poesía completa*, edición de Fernando Vallejo, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

- BRULL, Mariano (2003), «Dos cartas de Mariano Brull a Reyes», en Rose Corral (ed.), *Libra 1929*, México, El Colegio de México, págs. 183-185.
- GALLEGOS VALDÉS, Luis (1982), *Caricaturas verbales. Conversaciones con Toño Salazar*, San Salvador, Ministerio de Educación. Dirección de Publicaciones.
- REYES, Alfonso (1969), *Diario 1911-1930, 1*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- (2003), «Las jitanjáforas», en Rose Corral (ed.), *Libra 1929*, México, El Colegio de México, págs. 5-22.
- SALAZAR, Toño (2003), «Una carta de Toño Salazar», en Rose Corral (ed.), *Libra 1929*, México, El Colegio de México, págs. 185-186.
- VALLEJO, Fernando (2008), *Barba Jacob el mensajero*, Bogotá, Alfaguara.
- VASCONCELOS, José (1940), «Prólogo», en Juan Cotto, *Cantos de la tierra prometida*, México, Imprenta universitaria UNAM, V-VI.

