

“Yo persigo una forma desviada”:  
el *paisaje queer* en la poesía de Porfirio Barba-Jacob<sup>1</sup>

“I pursue a deviant form”:  
the *queer landscape* in Porfirio Barba-Jacob’s poetry

IGNACIO SÁNCHEZ OSORES<sup>a</sup>

<sup>a</sup> University of Notre Dame, Department of Romance Languages and Literatures.  
Estados Unidos.  
Correo electrónico: isanche2@nd.edu

En este artículo analizo la poesía del poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob a partir de la categoría que yo denomino *paisaje queer*. El poeta —tanto en sus intervenciones públicas como en sus textos poéticos— se apropia estratégicamente de la retórica (pos)modernista que pone énfasis en el terruño y lo regional para torcer sus significados y, así, arrebatárselo a los discursos nacionalistas hegemónicos. De este modo, la operación textual de Barba-Jacob consiste en *queerizar* el paisaje cuestionando modelos de masculinidad hegemónica, políticas reproductivas y, simultáneamente, polemizando con las alegorías nacionales que se fundan, entre otras cosas, en imaginarios paisajísticos. En definitiva, el *paisaje queer* elaborado por el poeta se entiende como el reconocimiento de una mirada desviada y actualizada mediante el rol activo de un lector cómplice que lee oblicuamente los significantes miméticos.

*Palabras clave:* poesía, Porfirio Barba-Jacob, paisaje queer, retórica (pos)modernista, nación.

In this paper I analyze the poetry of the colombian poet Porfirio Barba-Jacob based on the “queer landscape” category. The poet strategically appropriates of (pos)modernist rhetoric to emphasis the terroir and regional to twist their meanings. In this way, the Barba-Jacob’s textual operation consists in queerizar the landscape questioning models of hegemonic masculinity, reproductives politics and simultaneously arguing with national allegories that are based among other things, in landscape imaginaries. In summary, “queer landscape” elaborated by the poet is understood as the recognition of a deviant gaze and update throught the active rol of complicit reader who read obliquely reads mimetic signifiers.

*Key words:* poetry, Porfirio Barba-Jacob, queer landscape, (pos)modernist rethoric, nation.

---

<sup>1</sup> Agradezco al Dr. Sebastián Schoennenbeck, quien me introdujo a las aproximaciones entre paisaje y literatura; al Dr. Cristián Opazo por su atenta lectura de este ensayo y, por último, al Dr. Leonel Delgado, quien leyó una primera versión de este.

## 1. INTRODUCCIÓN

*“En la extensión lejanamente muda  
surgió a mis ojos la montaña, entonces  
en clámide opalina arrebuja  
como ensueño de poeta”*  
(P. B. J.)

En “Interpretaciones”, el poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob (1883-1942) afirmaba: “Yo no soy, no anhelo ser un moralista; me conformo con ser un ruiñeñor equivocado” (335). La autofiguración del escritor como un “ruiñeñor equivocado” e inmoral desvía nuestra mirada hacia una subjetividad *queer*, entonces, estigmatizada como equívoca, desviada, errónea, extraña. Y, en efecto, Barba-Jacob es uno de los primeros poetas latinoamericanos, acaso, el primero que tematiza en su poesía sexualidades disidentes, arrebatadas por el cuerpo de adolescentes figurados como efebos periféricos —piénsese, sin ir más lejos, en que su “Retrato de un jovencito” data de 1911 (Villena 22)—. El carácter adelantado de su poesía en términos temáticos corre aparejado con la pose<sup>2</sup> (Molloy 47) que este exhibió en el campo literario de principios del siglo XX. El poeta, de manera similar a algunos escritores modernistas, posa estratégicamente, a fin de construir una imagen de poeta maldito que le permita moverse, instalarse en el medio artístico y (de)generar comunidades *queer*-afectivas. En otras palabras, teatraliza diversas identidades (borracho, marihuano, sifilítico, errante, homosexual) signadas por el desmantelamiento de su aparente fijeza y univocidad o, como señala Fernando Vallejo, construye un personaje extravagante, burlesco y paradójico (411). Este *poseur* latinoamericano posa *ante* y para la *nación* aun cuando para esta su *performance* de género resulte amenazante. Y digo aun, pues Barba-Jacob colaboró, por ejemplo, con el gobierno de México cuando fue contratado por José Vasconcelos. En otras palabras, sus *performances* de desborde sexo-genérico contribuyen a escribir la nación, de modo análogo a cómo lo hicieron Gabriela Mistral o el grupo Contemporáneos. Barba-Jacob nos invita, por tanto, a releer los imaginarios nacionales considerando la inscripción de cuerpos *queer* en tanto productores y no solo como subjetividades abyectas marginalizadas.

De este modo, más que adoptar una identidad monolítica, performó una subjetividad nómada y descentrada que lo facultó para trasladarse con relativa autonomía por espacios de poder gracias a su “movilidad voluble de poeta” (Vallejo 61). Así, Miguel Ángel Osorio Benítez -el nombre puesto por sus padres- fue también Maín Ximénez, Ricardo Arenales, y finalmente, Porfirio Barba Jacob. El escritor, por tanto, cambia de identidad, como quien cambia de máscara<sup>3</sup> en un carnaval. Las *performances* que realiza y

<sup>2</sup> De acuerdo con Molloy, la pose permite problematiza[r] el género, su formulación, sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades (47).

<sup>3</sup> Al respecto, el escritor y crítico Luis Antonio de Villena señala: “De un lado él se quiso-voluntariamente-máscara, imagen, personaje de sí mismo. Por tanto ya pretendió el arte en su misma persona, y el Modernismo no se oponía a ello” (17).

sus asiduos espectadores —un “círculo de degenerados” (Vallejo 10)—, son claros indicios de la conformación de incipientes comunidades *queer*-afectivas que se congregan en torno los “escándalos homosexuales” del poeta-performer (77). La naturaleza efímera de sus *performances* suscita la atracción irrefrenable de su biógrafo más importante, Fernando Vallejo, quien desea aprehenderlas a fin de archivarlas. No obstante, falla, toda vez, que comprende que Barba-Jacob no es más que humo<sup>4</sup>:

[...] en ligeros trazos de humo con su espíritu burlón y su boquilla de ámbar, fumando, esfumándose, etéreo, huidizo, escurridizo, como un duende travieso, como el humo de una cita de otra cita de otra cita, recuerdos que son olvido: ése, ése es él, ya lo he encontrado. Barba Jacob es humo (412).

La insistencia de Vallejo en capturar un cuerpo que posa de *raro* problematiza la tensión entre una pulsión de archivo y una pulsión de muerte. El performer *queer* al asumir su rareza y su extravagancia se resiste a ingresar a un sistema archivístico (institucional, clasificatorio), de ahí que de sus *performances* solo queden estelas, huellas, trazos. Así las cosas, podríamos señalar que el cometido detectivesco de su biógrafo revela los males de un archivo porfiado que se muestra solamente tras las huellas de una figura huidiza. Es más, la tarea de quien desee aprehender este “duende travieso” tendrá que buscarlas en la *performance* de su letra errada, en la desviación de una cadena de citas, como advertiremos más adelante.

Sin embargo, la pose del poeta *raro*, en la poesía de este particular “ruiseñor equivocado”, parece hasta cierto punto atenuarse. La crítica ha advertido el carácter homoerótico, precisamente, en aquellos poemas más explícitos<sup>5</sup> (e.g. imaginario marino), a los cuales, no obstante, se los ha caracterizado como poemas de “media voz” (Bustamante 122). Por mi parte, en este artículo propongo que a nivel textual la pose de poeta homosexual, marihuano, maldito y errabundo aparece escamoteada y huidiza. En aquellos poemas en apariencia no signados por una cuestión sexo-disidente, y desatendidos por la crítica, se configura una subjetividad homosexual que polemiza con los discursos de la nación, específicamente, a través de lo que he denominado “paisaje *queer*”.

El escritor y crítico Luis Antonio de Villena señala que “Barba no puede echar mano al Modernismo (ni por tanto a su acervo retórico) para tratar estos temas” (32) y, asimismo, el propio Barba-Jacob manifiesta su distanciamiento:

[...] luché por trascender la retórica “modernista”; por volar libremente hacia la forma pura, simple, de inagotable virtud germinal. Por esto me parece gloriosamente viril... la misión de quienes pugnan por hallar tónica nueva y nuevas imágenes para figurar una vida también nueva... No aspiro a un lauro anacrónico. (19)

<sup>4</sup> Vallejo expresa sentirse “[...] como un detective, y puesto que voy de país en país, un detective de la Interpol. ¿pero un detective persiguiendo a un muerto? Mejor un parapsicólogo, un cazador de fantasmas. Eso, un iluso” (358).

<sup>5</sup> Por ejemplo, “El son del viento”, “Los desposados de la muerte”, “Retrato de un jovencito”, “Domador triunfador”.

No obstante, y al contrario de lo que él piensa, considero que el poeta sí se valió estratégicamente de la retórica modernista para enunciar una voz *queer* -con el propósito de expresar sus deseos proscritos- mediante una lengua canónica e instituida, pero esta vez desviada y desautomatizada. El poeta aprende y asimila la lengua de sus maestros y la tuerce para desplazarse por caminos desviados. Él mismo en el prólogo autobiográfico “La divina tragedia” del libro *Rosas negras* (1920) declara cómo se apropia y toma esta lengua para escribir de modo personal: “Tampoco los príncipes de la lengua me dieron mi desatada libertad, sino que yo me la tomo y a mí me sirve para escribir como me da la gana, yo pomposo, yo romántico, yo engreído, yo delirante, yo prestidigitador” (52). La libertad, según Barba Jacob, no fue conferida por los “príncipes de la lengua”, sino por la apropiación personal que él hace de esta para posar con distintas máscaras identitarias, a las que, sin duda, habría que añadir el yo *queer*.

Estas máscaras autorizan al escritor para transitar entre la tradición y la ruptura, entre lo anacrónico y lo moderno, entre el modernismo y la vanguardia. Sin embargo, su poesía ha sido catalogada solo como extemporánea, trasnochada y carente de originalidad. Con todo, el poeta en general no innova en términos formales<sup>6</sup>, o si lo hace, son atisbos que lo acercan mínimamente a los vanguardismos. Pero sí renueva en términos ideológicos<sup>7</sup> al exhibir una subjetividad *queer*, que antes no había sido puesta en escena en la poesía latinoamericana. La vanguardia no debemos buscarla en el plano de la superficie textual, sino más bien en lo que hay detrás o bajo de esta, o sea, tras la máscara. En definitiva, es la operación ideológica la que implica una transgresión del “drama de virilidad” (Ramos 170) que los poetas de la nación promueven y que Barba-Jacob desacata. El escritor, por lo tanto, juega y se desplaza por el campo literario identificándose hasta el exceso con el modernismo ya caduco y rezagado, y simultáneamente, desidentificándose con los mandatos ideológicos del “drama de virilidad” que persiguen algunos de sus representantes como Darío o Martí, por ejemplo. De este modo, Barba-Jacob se erige como un “profeta notorio de la disidencia sexual” que “profetiza sobre sí mismo y alerta contra el coito heterosexual” (Monsiváis 194). En suma, este “duende travieso” juega con todos los materiales que tiene a mano, generando así, tres prácticas simultáneas (poesía, onomástica y pose corporal) que hacen de su equivocación una *performance* transdiscursiva<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Así lo consigna también el escritor y crítico Luis Antonio de Villena “[...] la poesía de Barba-Jacob no evoluciona, sustancialmente, en cuanto a estilo. Se mueve antes bien, en círculos temáticos, a veces cercanos y por veces lejanos entre sí” (30).

<sup>7</sup> Barba-Jacob realiza un ejercicio poético similar al de Alfonsina Storni. En palabras de Beatriz Sarlo, la poeta argentina “se coloca del lado de la transgresión de las normas, al mismo tiempo que explota al máximo, hasta la reiteración y el agotamiento, las normas literarias tardorrománticas y modernistas y decadentistas. Opera su transgresión en un plano, mientras que afirma su fidelidad en otros: no todas las rupturas pueden ser realizadas al mismo tiempo” (85).

<sup>8</sup> Caracterizamos la *performance* de Porfirio Barba-Jacob como transdiscursiva en tanto atraviesa distintas corporalidades: la física, pero también la textual. Su obra es generadora, en efecto, de cuerpos/corpus desestabilizadores.

## 2. “Y ERRAR, ERRAR, ERRAR” POR PAISAJES RAROS: EL APÓSTOL *QUEER* ANTE LA CRÍTICA

Si a Barba-Jacob se le atribuye la etiqueta de tardomodernista o posmodernista no es con la intención precisamente de valorar su trabajo poético, antes, por el contrario, es para enfatizar el aparente carácter caduco de su poesía y, por ende, tras esto, desatender lecturas críticas que pueden resultar molestas o inquietantes. Dado lo anterior, se activa un “pánico homosexual” -al decir de Eve Kosofsky Sedgwick- en tanto son los críticos quienes obliteran la construcción de sexualidades *queer* que el poeta convoca. De ahí, que Carlos Monsiváis, reflexione acertadamente al señalar que “entre sus primeros lectores, sepultados por el prejuicio, ¿quién lee realmente lo que Barba Jacob dice?” (195).

La estrategia utilizada para leer textos de escritores y escritoras disidentes ha sido, entre otras cosas, negar o dessexualizar su persona, además de sus textos, por supuesto. El caso de Barba-Jacob en este sentido es elocuente, y puede ser emparentado con la poeta Gabriela Mistral, en tanto ambos son erigidos a través de una retórica hagiográfica-mística. Así, Barba-Jacob es el “nuevo *portador*<sup>9</sup> *del mensaje mesiánico*” (Posada 87), “es también, a su manera diabólica, un *apóstol* y un *redentor*. Marcha hacia la muerte como a un sacrificio: se sacrifica por amor a sus semejantes” (128); en efecto, es un “*místico de la muerte*, místico de un amor ignorado, sufre por nosotros un dolor sin número ni nombre” (129). Esta retórica hagiográfica y mesiánica que busca, aun sin declararlo directamente, espiritualizar el exceso de carne lujuriosa -con la que Barba Jacob se deleita en su poesía- persigue limpiar y divinizar al sujeto raro. La mácula de su rareza o equivocación queda así eliminada.

La crítica no solo se vale de una retórica hagiográfica-mística para negar lo subversivo y polémico que tiene su poesía, sino que también recurre a una retórica heterosexualizadora que desconoce lo amenazador de los vínculos homoeróticos que allí aparecen: “Ahora bien, cuando comparamos los poemas donde el poeta habla de su noviazgo con Teresita, y los que hablan de sus otras relaciones [las homosexuales] hay un contraste [...] Esto hace creer que su amor por Teresita fue el verdadero, mientras que los otros fueron sólo momentos pasionales” (Álvarez 51), “El amor en esta poesía es sólo un sentimiento vago, vagamente expresado. Dolorido *amor de poeta por los seres y las cosas*” (Posada 116), “Hay, pues, una oposición entre el amor espiritual —que no es amor a la mujer, aunque lo hubiese sido en la juventud, sino *amor a la creación y a la belleza*—” (117), “Algunos críticos, mal intencionados, han querido compararlo a Oscar Wilde, atribuyéndole vicios que nunca tuvo” (Mendoza Cit. en Álvarez 27). Y cuando en los poemas “sus bajos placeres” son aludidos, se los rebaja en calidad estética: “Es la pasión homosexual que el poeta canta profusamente en poemas muy conocidos, los cuales deben su difusión, más a la extrañeza de sus motivos, que a su propio valor artístico” (119), o bien, sus “poesías del escándalo” (López Lemus 28) son inscritas como precursoras de mera moda: “el Barba Jacob que se perfila entroncado, antecedente, de los temas homoeróticos casi de moda en la época de la mal llamada ‘postmodernidad’” (28). En suma, para la crítica más conservadora y presa del “pánico homosexual” la poesía

<sup>9</sup> Las cursivas son nuestras.

del escritor colombiano debe ser leída como un discurso místico-mesiánico, heterosexual, a la moda y, por consiguiente, a la vanguardia de temas “ahora” posmodernos.

A pesar de lo anterior, y, afortunadamente, con la apertura de nuevos enfoques teóricos como los estudios de género y sexualidades y la teoría *queer*, el corpus otrora espiritualizado de la obra de Barba-Jacob, ha sido relevado y puesto en análisis. El estudioso Daniel Balderston, por ejemplo, inscribe al poeta como el iniciador de la literatura *queer* en Colombia: “Podría decirse que la literatura *queer* colombiana comienza con la caricatura que un guatemalteco [Rafael Arévalo Martínez] hace de un colombiano Porfirio Barba-Jacob] y nace de una amistad equívoca” (159). Sin embargo, y como he mencionado anteriormente, las lecturas críticas se han detenido en los poemas más explícitamente *queer* (Valle 1992; Domínguez-Rubalcava 1998; Balderston 2008; Martínez Millán 2009; Bustamante Bermúdez 2014).

Es con Fernando Vallejo, su más destacado biógrafo, que los discursos críticos en torno a su obra poética se cuestionan. En *El mensajero. Una biografía de Porfirio Barba-Jacob* (2003) Vallejo se erige, especularmente, como otro “duende travieso” que viene a desmontar y a polemizar con las lecturas críticas reduccionistas en torno a la figura de nuestro “ruiseñor equivocado” como, también, de su producción poética: “Barba Jacob sostuvo siempre que la crítica literaria carecía de sentido frente a su poesía” (405). Incluso va más lejos porque se atreve a parodiar los relatos críticos que hemos señalado: “Barba-Jacob, puesto en pie, se aclaró la voz ceremoniosamente, y en solemne y uncioso silencio declamó: “Jesucristo nació en un pesebre. ¡Ah carajo, donde menos se piensa salta la liebre!” Y seguido de su primo avergonzado y del pasmo general abandonó la sala” (405). La retórica mesiánica elaborada por la crítica es parodiada por Barba-Jacob/Vallejo, puesto que el nacimiento del redentor (nuestro poeta para la crítica) es desacralizado para invertir su significado bíblico. En primer lugar, el nacimiento de Jesucristo es, simultáneamente, el nacimiento del sujeto *queer*; y, en segundo lugar, el mensaje que trae Jesucristo no es sino una posibilidad otra, una oportunidad insospechada para decir otra cosa: es una liebre que salta y que deja pasmado a sus espectadores por su atrevimiento. Si para los críticos Barba-Jacob es un apóstol, este será un apóstol caído; si, además, es considerado un redentor, este asumirá su labor y redimirá a la cofradía de degenerados que los circundan y aclaman.

En las líneas que siguen, me detendré, pues, en los poemas de nuestro apóstol caído, particularmente, en los que aparece tematizada una subjetividad homosexual y en aquellos que conforman una galería de paisajes *queerizados*. Estamos, por tanto, frente a un apóstol caído que funda paisajes.

### **3. DE ÁRBOLES TORCIDOS, CAMINOS DESVIADOS Y MONTES ÓRFICOS: EL PAISAJE *QUEER* DE PORFIRIO BARBA-JACOB**

Si aceptamos la categorización de Porfirio Barba Jacob como posmodernista (Bonnet 1988; Le Corre 2001; Villena 2013), podemos afirmar que este estratégicamente se

vale de sus codificaciones estéticas para *queerizar* lo que estima conveniente. El estudioso del posmodernismo Hervé Le Corre caracteriza a este sistema poético por la heterogeneidad de sus voces textuales (62), esto es, aquellas que siguen al momento culmen del modernismo y que representan a su vez “la reducción regionalista, el anacrónico amor al terruño, la nostalgia de la provincia, sin alcanzar a ser representativo (como el criollismo o el indigenismo) de lo genuinamente hispanomamericano, ni mucho menos a liberarse de la “tiranía” del referente” (14). Dicho de otro modo, si el modernismo tiene un afán más próximo al cosmopolitismo, su epígono, el posmodernismo, pone énfasis en los nacionalismos o regionalismos. Barba-Jacob consciente de los lineamientos de esta tendencia intermedia entre el modernismo y las vanguardias, rescata el paisaje regional de su infancia y primera juventud en Antioquia para *queerizarlo*, polemizando, así pues, con los discursos nacionalistas que vuelven su mirada sobre el terruño, y con aquellos críticos que leen literalmente los signos naturales no advirtiendo lo *queer* que hay en ellos: “él [...] lleva fija, muy dentro, la visión de su tierra natal, de los campos y montañas de Antioquia, patria de su infancia libérrima, las imágenes de naturaleza e infancia se confunden, a las veces, en una sola visión noble y bienhechora” (Posada 115).

Si el paisaje se entiende no solo como género pictórico, sino también como una experiencia sustentada en la mirada, el paisaje *queer* poetizado por Barba-Jacob da cuenta de una mirada desviada y desorientada sobre la naturaleza antioqueña. Ello se explica, por el rol activo de quien mira y, por tanto, de quien construye paisajes. Siguiendo a Agustín Berque, Sebastián Schoennenbeck<sup>10</sup>, señala que es esta mirada la que “permite describir la belleza de un entorno, reconociendo que no se trata de un valor esencialmente inherente a la naturaleza, sino más bien de la creación de esa misma mirada, en la medida en que pasa a desinteresarse del negocio o el trabajo agrícola” (101). El poeta, entonces, des-ubica el paisaje colombiano, lo dis-locu y des-orienta al proyectarlo en una pantalla homosexual. Por consiguiente, el paisaje exige ser mirado/leído desde nuevas y desviadas coordenadas geográficas.

De acuerdo con Alain Roger, “el paisaje es un reconocimiento [es decir] cuando miramos un paisaje reconocemos en él alguna obra pictórica” (Schoennenbeck 75) que pone en funcionamiento un bagaje cultural y, por tanto, un código particular conocido. En efecto, si todo paisaje deviene de una mirada anterior y reconocida, el paisaje *queer*, por un lado, alude a aquellas construcciones culturales en las que hay el reconocimiento de una huella o código sexo-disidente que se actualiza por medio de una mirada cómplice que reconoce la extrañeza o rareza. El acento de esta mirada se desplaza desde una economía del trabajo hacia una economía del deseo. Esta mirada privilegia una lectura metonímica, de modo que a veces el paisaje *queerizado* es una extensión de una subjetividad *queer*. Así pues, el paisaje *queer* exige un lector activo que sea capaz de desautomatizar sus referentes.

<sup>10</sup> Para un análisis de la relación entre paisaje y literatura, específicamente, narrativa, véase José Donoso. *Paisajes, rutas y fugas* (2015) y *Ensayos sobre el patio y el jardín: Couve · Wacquez · Donoso* (2020) de Sebastián Schoennenbeck.



Por otro lado, el paisaje *queer* no es otra cosa que una mirada oblicua y desviada que exige la activación de otros regímenes de mirada que ponen en entredicho la mimesis, de tal manera que los elementos congregados en este tipo de paisaje se dislocan y tuercen sus significados habituales. La mirada ya no está puesta en las escenas coloristas, pujantes y particulares de la nación, sino más bien, en sus desviaciones o degeneraciones. El paisaje *queer*, por consiguiente, se desmarca de los proyectos alegóricos fundacionales (Sommer 48), en tanto estos persiguen representar la nación desde una visión unificadora, homogeneizante y totalizadora que logra llegar a acuerdos y conciliaciones sociales, étnicas, raciales, pero no genéricas<sup>11</sup>. En definitiva, Barba-Jacob al configurar un paisaje “otro” invierte la categoría de alegoría nacional en tanto tropo que explica la fundación de las repúblicas herteronormativas (Sommer 48). El poeta al *queerizar* el paisaje nacional devela, entonces, una refundación de la república a partir de la inclusión de una matriz homoerótica, de tal manera que tensiona los proyectos nacionales y a la vez señala que las subjetividades *queer* tienen cabida en la construcción del relato oficial.

El paisaje *queer* en la poesía de Barba-Jacob se reconoce mediante una estrategia retórica que realiza el poeta y que consiste en enmascarar los significantes posmodernistas (terruño, montaña, árbol, camino, mar) como “reconocimiento<sup>12</sup>” para que así el desprevenido lector reconozca y lea de manera automatizada una codificación cultural asimilada en consonancia con los discursos fundacionales y nacionalistas. No obstante, tras la máscara el poeta guía a un lector cómplice, es decir, aquel que lee los significantes posmodernistas como “visión”, o sea, de modo que la lengua instituida (la posmodernista) es desautomatizada, extrañada. El poeta interactúa con los lectores *activos* que siguen el *camino desviado* que este les ofrece, a saber, aquellos que aceptan su invitación y entran a un baile de máscaras báquico (e.g. “Canción de la loca alegría”).

La máscara tan propia de la estética modernista es retomada y productivizada por Barba Jacob para *queerizar* el paisaje colombiano, fundamentalmente, el marítimo y el montañés. El proyecto criollista o mundonovista, que corría de modo paralelo a la poesía posmodernista, releva el canto al telurismo del paisaje nacional y la relación de este con sus habitantes desde una óptica del enfrentamiento que transita entre la civilización y la barbarie y, por tanto, de la docilización, pero también de su autonomía y fuerzas. El poeta colombiano, por el contrario, retoma el paisaje no para cantar la fuerza y la pujanza de este como encarnación de la identidad nacionalista, sino más bien para polemizar oblicuamente con la idea de nación, en tanto, los habitantes de este paisaje *queerizado* son sujetos desviados, desorientados e improductivos dentro del proyecto de la “comunidad imaginada” (Anderson). Caminos, árboles, montes, mares y montañas, parece decirles

<sup>11</sup> De acuerdo con Doris Sommer, “el erotismo y el nacionalismo se convierten en figuras recíprocas dentro de las ficciones modernas [de modo que] la relación erótica entre la pasión heterosexual y los Estados hegemónicos funciona como una mutua alegoría” (48).

<sup>12</sup> Las categorías de “reconocimiento” y “visión” son propuestas por Shklovski en el texto “El arte como artificio”, especie de manifiesto del formalismo ruso, para demostrar el carácter de desautomatización de la literatura.



Porfirio Barba Jacob a sus lectores cómplices, no pueden ser decodificados desde una lectura mimética, pues esta implicaría negar u obliterar la *naturaleza desviada* del paisaje, aun cuando para algunos críticos, la naturaleza tenga cualidades divinas: “el poeta conservará su emoción religiosa ante el cielo y el mar, los ríos y los árboles, los caminos” (Posada 113). De hecho, si el paisaje contribuye en la construcción de alegorías nacionales, Barba Jacob con algunos de sus poemas *queeriza* su nación y polemiza con la “ficción normativa” -que es la homosexualidad- y que las repúblicas marginan.

El poema “Parábola del dolor ignorado” es ejemplar, en este sentido, como paisaje *queerizado*, toda vez, que su representación tiene un carácter alegórico<sup>13</sup> que alude a una subjetividad homosexual improductiva:

Brotó un árbol en la mitad de la noche,  
a la luz de las estrellas resplandecientes,  
sin que nadie marcara en el calendario  
la hora de su nacimiento.

[...]

El sol vino a quebrar con ternura  
sobre sus débiles hojas  
y el aire fragante de las serranías  
lo acarició como un hermano amoroso.  
Los pájaros cruzaron sobre él  
sin atreverse a rozarle  
cual si temieran que no pudiese resistir  
el blando peso de sus cuerpos.

[...]

Y el árbol se hizo fuerte y robusto;  
sus brazos, retorcidos y llenos de vigor,  
parecían alargarse fraternalmente  
hacia el mar y la montaña...

Y mientras tanto, hundía con seguridad  
-entre la sólida tierra de en torno-  
sus mil raíces atormentadas  
como una vasta red de serpientes.

Y cubrió al fin una porción de césped  
donde hubiesen prosperado numerosas semillas,

<sup>13</sup> De acuerdo con Luis Antonio de Villena, “Quizá Porfirio Barba-Jacob pensó que sus poemas más ambiciosos fueran los alegóricos. Textos por lo general largos donde elabora cuestiones abstractas transmutadas en imagen [...]” (30).

y estaba nutrido con la savia  
que hubiera dado sustento a muchos árboles.  
[...]

Sucedieronse los años sobre los años  
y el árbol no dio jamás un solo fruto  
[...]

Y se oyó un clamor  
que venía de todas las cosas  
como una demanda imponderable;  
y el árbol se estremeció hasta lo más íntimo.  
[...]

Y le dijo la tierra al valle:  
-En vano el agua desciende sobre mí  
porque no llega la semilla deseada  
para convertirla en árboles corpulentos  
¿Por qué nos has empezado a frutecer?  
[...]

Y el árbol no rindió ni una sola cosecha [...]

El poeta mediante el tropo del árbol representa el ‘brote’ y ‘crecimiento’ de una subjetividad homosexual, cuyo nacimiento ha sido ignorado por la sociedad, al parecer por considerarse una identidad abyecta, de ahí que su origen sea el nocturno, es decir, nace como una figura que debe ocultarse, o más bien que tiene como obligación ocultarse. La voz poética señala que, a pesar de que el árbol “se hizo fuerte y robusto”, o sea, se encuentra en condiciones para procrear, tiene “hojas débiles”, los pájaros temen rozar su cuerpo delicado (feminizado), y finalmente, sus ramas están torcidas; connotando así, la figura de un sujeto homosexual que creció desviado y torcido. Este árbol torcido se lo caracteriza como un yo sufriente por su condición: sus raíces están atormentadas y se analogan a las serpientes, vinculando al sujeto torcido desde una matriz bíblica con el pecado. Aun cuando el árbol ocupa un lugar en la nación (“porción de césped), este despilfarra sus semillas (semen) y, por tanto, es un sujeto improductivo que no contribuye a la prosperidad de la sociedad, dado que no entrega hijos ni les da sustento: “Y el árbol no rindió ni una sola cosecha”. Barba-Jacob poetiza una subjetividad torcida “que relea los signos del deseo queer como desviaciones de la línea recta [heterosexual]” (Ahmed 41), exponiendo un modo de vida alternativo que cuestiona los modelos reproductivos impuestos por la nación y que, además, elige cómo habitar los espacios y cómo vivir bajo temporalidades ajenas a “la heterosexualidad obligatoria [que] funciona como un dispositivo de heterosexualización [enderezamiento]” (41).

El poeta escoge el modelo retórico de la parábola (retórica crística<sup>14</sup> muy presente en su poesía), en tanto este género bíblico le permite articular una lectura doble signada por una sensibilidad *camp*: “tiene una doble isotopía semántica: la primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la transcodificación alegórica del relato (con significado moral, religioso, filosófico, etc.)” (Marchese y Forradellas 306). El poeta al elaborar la enunciación por medio de una parábola se dirige a un lector cómplice, para expresa cómo es que las subjetividades *queer*, desde un punto de vista biopolítico, se les considera cuerpos anómalos, extraños y torcidos que impiden el progreso de la nación entendida como un cuerpo sano y productivo. La sociedad impone a los hombres la encarnación de una masculinidad hegemónica (“árboles corpulentos”), sin embargo, el árbol torcido se resiste a acatar ese mandato, esa “demanda imponderable”, y se limita a sufrir en su intimidad “se agitaba dolorosamente”. Con todo, el paisaje nacional, insiste en (e.g. “azules montañas”, “tierra”, “valle”) clamar y exigir (“¿Por qué no has empezado a frutecer?”) a la subjetividad homosexual su “cosecha”.

El escritor en este poema explicita cómo han sido leídos los cuerpos homosexuales, es decir, como “cuerpo[s] de la ‘decadencia’: existencias contra natura, ‘estériles’, en las que se han cifrado, de las maneras más diversas, sentidos colectivos y ficciones del cuerpo político” (Giorgi 9). La elección de la parábola como modelo, por tanto, no es azarosa, dado que en la poesía de Barba Jacob aparece con insistencia como enunciación metapoética: “Y dije mis parábolas entonces/con aquel orgullo patrimonio/de sencillez, al símbolo propicio [...]” (81). En este poema, por un lado, tiene como función polemizar con los supuestos de la Sodoma bíblica, y por otro, elaborar una especie de pedagogía *queer* que enseña a sus lectores cómo es que los cuerpos sexo-disidentes son leídos y clasificados de acuerdo con gramáticas de naturaleza prescriptiva que les ordenan qué, quién cómo y dónde deben situarse, actuar y comportarse.

Porfirio Barba-Jacob con este poema se integra a una comunidad *queer* que por medio del tropo del árbol representa subjetividades sexo-disidentes, hermanándose estética y políticamente, y, en consecuencia, articulando una comunidad arbórea que resiste y echa raíces para no ser exterminada. El poeta se vincula a escritores como Alberto Nin Frías, para quien el “concepto de árbol [era] entendido como el emblema del amado, moviéndose desde ahí hasta la homoerótica masturbatoria” (Horan 135). La estudiosa mistraliana, Elizabeth Horan señala que el escritor uruguayo y Gabriela Mistral dialogan productivamente a través de esta retórica cómplice: “El impacto de Nin Frías en la escritura de Mistral proviene, con mayor fuerza, de *El árbol* y sus consideraciones sobre el folclor, la androginia y el compañerismo” (122). De este modo, no solo se configuran redes afectivas *queer*, sino también redes estéticas que desestabilizan, o al menos, polemizan con las “ficciones normativas” (Giorgi 10) de la homosexualidad que las naciones promueven a fin de exterminarla y limpiarla.

<sup>14</sup> La retórica crística (significantes como cruz, lacerado, llagado, eucarístico, pórticos sagrados) se seculariza para mentar una sensibilidad y experiencia *queer*. La insistencia de poemas titulados “parábolas”, “canciones”, “pecado original”, podríamos decir, alegorizan una enseñanza afectiva abyecta, de modo que el poeta elabora una pedagogía *queer*.

El gesto poético de estos artistas disidentes es torcer las metáforas y alegorías que construyen imaginarios nacionales (e.g. paisaje) para instalar su huella *queer* y manchar la “comunidad imaginada” impuesta. Barba-Jacob y esta comunidad de escritores y escritoras mediante esta “retórica arbórea” cancelarían la idea omnipresente que señala que el espacio homoerótico “urbano se perfila como el territorio más favorable a la interacción homoerótica” (Peralta 14), toda vez que “la presencia insospechada de sujetos queer y transgéneros en el ámbito rural o provinciano es notable en la correspondencia de Mistral con Labarca y con Nin Frías [y en la poesía de Barba Jacob] [...] [quienes] desafían el supuesto de que tales identidades son fundamentalmente urbanas” (Horan 129). Dado lo anterior, si los sujetos *queer* para poetizar sus desvíos han recurrido a una “retórica de silencios, secretos, flores y estatuas” (Balderston 23), habría que agregar con Barba-Jacob, Nin Frías y Mistral, la retórica arbórea y crítica utilizada por ellos.

Barba-Jacob en su poesía articula una isotopía de la esterilidad o improductividad del sujeto homosexual: “demos al goce estéril” (93), “estéril mi pasión” (149), “mi estéril tiempo” (198) y se representa como un sujeto errante, que busca en el espacio y el tiempo re-orientarse, encontrar su camino. En este sentido, si al árbol del valle se le exige “frutecer” y por eso sufre, la subjetividad homosexual a medida que transita por el camino alcanzará el monte, paisaje que será *queerizado* por el poeta y que da cuenta de un tránsito del abajo (sufrimiento, extravío) al arriba (plenitud, camaradería, goce). El paisaje montañoso junto con el marino, serán, entonces, los espacios predilectos del escritor, de hecho, así lo expresa en “Acuarimántima”, arte poética y uno de sus poemas más trabajados, según su propio testimonio: “Y a la tristeza vespéral se aduna un viento de *ultramar*<sup>15</sup> y de *ultramonte*” (268), “Y miro al *mar* ardiente, al *monte* flavo ...” (255). En efecto, Porfirio Barba Jacob es el Orfeo<sup>16</sup> por antonomasia de la poesía posmodernista latinoamericana. El poeta performa el deseo homoerótico en el espacio del monte en el que acaecen no solo los encuentros sexuales, sino también donde se realizan ceremonias de naturaleza báquica junto a muchachos de varios puntos de la región.

En el poema “Balada de la loca alegría” la voz poética se enuncia como una subjetividad desorientada y marihuanera: “Soy un perdido-soy un marihuano” (149), de “estéril pasión” (149) que invita a beber y danzar en el monte que él preside: “a beber- a danzar al son de mi canción” (149). La voz encarna el rol de Orfeo, símbolo de la figura del poeta, quien canta/tañe su lira mientras un coro de jóvenes lo seducen:

[...] y mozuelos de Cuba, lánguidos, sensuales,  
ardorosos, baldíos,  
cual fantasmas que cruzan por unos sueños míos;

<sup>15</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>16</sup> De acuerdo con Ovidio, en las *Metamorfosis* Orfeo es un sujeto que en el monte se deleita con jovencitos: “Fue él [Orfeo] también quien instigó a los pueblos de Tracia a trasladar a los tiernos varones el amor y a gozar de la breve primavera de la edad antes de la juventud y de las primeras flores” (556-557).

mozuelos de la grata Cuscatlán-¡oh ambrosía!-  
 y mozuelos de Honduras,  
 donde hay alondras ciegas por las selvas oscuras;  
 entrad a la danza, en feliz torbellino,  
 reíd, jugad al son de mi canción:  
 la piña y la guanábana aroman el camino  
 y un vino de palmeras aduerme el corazón [...]. (150)

El Orfeo del monte antioqueño invita a danzar, reír y jugar -al son de la “balada de la loca alegría”- a distintos mozuelos de Latinoamérica (Cuba, Cuscatlán, Honduras), los que son caracterizados desde una mirada deseante: “sensuales”, “ardorosos”, “ambrosía”. De hecho, no es una simple danza, sino más bien una danza-orgía, pues esta es connotada como un “feliz torbellino”. El poeta compara a estos jóvenes latinoamericanos con la belleza de personajes grecolatinos (Flaminio, Heliogábalo) autorizando su estética del deseo *queer* con el mundo helénico<sup>17</sup>: “Flaminio, de cabellos de amaranto, /busca para Heliogábalo en las termas varones de placer...” (149). Los “felices torbellinos” del Orfeo del monte y sus mozuelos es similar al de Heliogábalo y sus varones en las termas. La voz poética cita el culto al dios Dionisos (“Danzad al soplo del Dionisos que embriaga el corazón” (149)) en tanto se identifica con este, pues ambos están vinculados al vino: “Mi vaso lleno-el vino del Anáhuac” (149), se alimentan de ambrosía y se les rinde particulares ofrendas. En el culto *queer* este Orfeo/Dionisos promueve una vivencia del aquí y del ahora porque “vivir es dulce, con dulzor de trinos” (151) y la muerte acecha y convierte todo en polvo: “La Muerte viene, todo será polvo” (150).

Dado el poema anterior, podemos afirmar que el tránsito entre aquellos poemas cuya voz poética erige un deseo heterosexual “muere” en más de una oportunidad, es decir, Barba Jacob, en tanto Orfeo canta a Eurídice (e.g. “Teresita<sup>18</sup>” y otras mujeres), pero una vez muerta (simbólicamente en su poesía como objeto de deseo) se traslada al monte: allí canta su sufrimiento, y finalmente, sucumbe a una erótica homosexual. De este modo, en su poesía habría una oposición entre el espacio de abajo (preeminencia de la aparición de mujeres) y el espacio de arriba (preeminencia de la aparición de hombres), excepto en el imaginario marino donde la erección del monte desaparece para dar paso a la erección de las olas que penetran a la voz poética (“Y el Mar divino a mí divinamente/ su gran virtud hizo afluir entera;/ gusté su yodo y la embriaguez ignota [...]” (79)).

En “Primera canción delirante” Barba-Jacob *queeriza* un paisaje de trigales, es más, puede ser considerado acaso el primer poema escrito por un poeta homosexual que tematiza una escena de sexo oral, de ahí quizá, el título “canción delirante”. La subjetividad homosexual

<sup>17</sup> Otro ejemplo elocuente es el poema “Elegía platónica”. Para un análisis pormenorizado de este poema véase “De la homofobia a la homofonía: Barba-Jacob y el amor de los muchachos” de Hernán Martínez.

<sup>18</sup> Teresita es el nombre de una de la pareja heterosexual de Porfirio Barba Jacob en la época de su juventud en Colombia. A ella es a quien escribe un poema titulado con su nombre.

delira, por tanto, es considerado un loco que solo se dedica a vivir el instante. La voz poética, en este contexto, canta sus delirios e invita -de modo similar a “Balada de la loca alegría”- a un tú homosexual, tal vez comunitario, que viva intensamente sus deseos: “Goza tu instante, goza tu locura:/todo se ciñe al ritmo del amor [...]” (158). El escritor vuelve a poner en escena las espacialidades homoeróticas presentes en su poética, esto es, el mar y el monte. Y metonímicamente, en su invitación, le sugiere a este tú comunitario que se entregue al mar y al monte para gozar, aunque dejando los detalles en suspenso: “Fía tu corazón al viento loco [...]/ dáselo al mar, /llévalo al monte puro/y vive intensamente, porque ... en fin...” (158).

En la estrofa siguiente la voz poética es más osada, pues convida al tú a perderse entre los trigales: “Sepulta en los trigales la cabeza/cuando el trigo comience a frutecer:/ sentirás que un espasmo te sacude, /como si te besara una mujer” (158). La estrategia retórica de Barba-Jacob es *queerizar* los trigales, metonímicamente, es decir, realizando una expansión del paisaje -que por contigüidad- es la extensión de un cuerpo: el trigo, por consiguiente, es una imagen fálica que comienza a crecer/frutecer (erectarse) y que provocaría un espasmo/orgasmo, “casi” como si fuese el beso de una mujer. La “loca” invitación está hecha: una vez concretada el tú podría dar rienda suelta a sus pasiones: “Ama el tumulto báquico, los juegos/ aleatorios, el brillo del puñal, /y los viajes absurdos que no tienen/ruta fija ni punto cardinal” (159). El tumulto báquico, que en “Balada...” era un torbellino aparece nuevamente, pero ahora vinculado a una imagen fálica: “brillo del puñal<sup>19</sup>”. Simultáneamente, la voz poética ironiza al expresar que los posibles encuentros homoeróticos son “viajes absurdos” sin “ruta fija ni punto cardinal”, connotando el carácter desorientado de las subjetividades *queer*. El poeta sabe que esta “loca”, “delirante” e “intranquila” canción puede mostrar, escondiendo o, dicho de otro modo, se puede expresar una sexualidad disidente, siempre y cuando, haya un lector cómplice que siga su camino: “Dános tu propio ritmo, la intranquila/canción que circunscribe tu ideal, /que nada enseña, mas lo dice todo/por vaga... y ondulante... y musical...” (159). Barba-Jacob tiene plena conciencia de la pedagogía *queer* que encarnan algunos de sus textos al enunciar que la canción “nada enseña, mas lo dice todo” mediante una retórica “vaga”, “ondulante” y “musical”. En síntesis, en este poema es revelador de que el poeta no innova en la forma, pero sí transgrede ideológicamente.

El poema “Canción delirante”, parece ser la continuación del poema “Primera Canción delirante”. Si en este último se apostrofa a un “tú” invitado a encarnar el *carpe diem* de modo *queer*, en el primero ese “tú” ya es comunitario y habla/canta desde allí. El poeta asocia nuevamente locura y homosexualidad y agrega la idea de errancia:

Coro:  
Nosotros somos los delirantes  
los delirantes de la pasión:  
ved vuestras vagas llagas errantes [...]. (121)

<sup>19</sup> Si en Federico García Lorca el puñal se asocia a una pulsión de muerte, por el contrario, en este poema Barba-Jacob lo vincula a la pulsión de vida.

El poeta mediante esta enunciación colectiva les otorga voz a las subjetividades homosexuales, cuyo amor/pasión es interpretado por la sociedad como delirio. El sujeto homosexual es loco por solo ser homosexual, es decir, por no seguir el “dispositivo de heterosexualización” (Ahmed 36). Y, sumado a la locura, Barba-Jacob connota a estos “delirantes” como una comunidad de enfermos errantes: “ves vuestras llagas errantes”. La lectura médica de la homosexualidad como enfermedad es acá retomada, pero desde la errancia, asumiendo una subjetividad que será productivizada en las poéticas post años 80, cuando estas tematicen el vínculo entre comunidades enfermas por VIH/SIDA y errancia. La voz poética asume la lectura médica que hacen de su orientación sexual y la positiviza a través del viaje, pues este ya sea entendido como un sexilio voluntario o involuntario permite un modo de vida distanciado de construcciones identitarias estáticas. Y, además, porque el tópico del viaje constituye un eje estructurante para los sujetos *queer* tanto a nivel vital como textual: “los viajes, recorridos, cruces y encuentros trazan una constelación, una red de amistades, cuyas conexiones, afectos e interacciones producen textos, amores, rencores, rivalidades, pero también construyen en colectivo la materialidad del cuerpo” (Guerrero 33).

Barba-Jacob añade a la locura, la enfermedad y la errancia, el embrujo y la inversión de los sujetos homosexuales, quienes están asociados a vicios y tentaciones: “Los embrujados/ Dolor... zozobra... puertas abiertas:/ la marihuana y la tentación [...]” (121). Si la bruja es un significante que el patriarcado ha asociado históricamente a las mujeres, el poeta colombiano, lo retoma para aludir a la persecución de la que son víctimas los sujetos homosexuales y, también, a su carácter poseso o demoníaco. A pesar de lo anterior, el escritor se apropia de estas categorizaciones negativas incluso con rasgos humorísticos: “Los invertidos:/Ved nuestras úlceras en carne viva/que escuece el áspero soplo del mar./ Fue nuestra pobre carne cautiva/de una nefanda deidad activa/que los rubores vedan nombrar” (121). Los invertidos llagados y ulcerados se identifican, como veremos en próximo poema con Cristo, quien carga la Cruz. Sin embargo, estas citas a la cultura bíblica (e.g. nefanda) son desacralizadas, pues los sujetos homosexuales son gozosos y cual San Sebastián su “carne cautiva” es llagada por una particular “nefanda deidad activa”. El estado placentero se expresa a través de la repetición del coro de su canción: “Nosotros somos los delirantes, / los delirantes de la pasión; [...]/en nuestras manos febricitantes” (121).

En el poema “La tristeza del camino” el camino es alegoría de una subjetividad *queer*, esto es, desviada y desorientada que está al margen de la ruta o mapa oficial de la nación. El poeta, metonímicamente, identifica al sujeto homosexual con el camino desviado, toda vez que “la desviación deja sus propias marcas en el suelo, lo que incluso puede ayudar a generar líneas alternativas, que cruzan el suelo de forma inesperada” (Ahmed 36). Al habitar este espacio no solo construye un paisaje *queer* mediante una mirada oblicua, sino que se construye a sí mismo. Por tanto, el camino le permite a la voz poética reconocerse en un otro: “A ver, viejo camino taciturno.../Cuéntame ahora tu congoja. Dime/de tus hondos pesares, sensitivo, / que soy taciturno y sensitivo/también, como eres tú, bajo la muda/penumbra de mis desolaciones...” (31). La sensibilidad, la reserva y las desolaciones



emparentan al camino con la subjetividad enunciativa, de modo que esta última reconoce en él a un igual que padece, pero que posee más experiencia (“viejo camino”) y que, por lo mismo, puede transmitirle sus saberes: “y déjame que aprenda en tu leyenda/y déjame inquirir en tus secretos/alguna mal desenterrada historia” (31), “Dime la historia más amarga: aquélla/ de los sueños en ópalo” (31). El “viejo camino doloroso” (31) y sus secretos no solo representa un sujeto desviado, sino que simultáneamente es testigo de todos los desviados que han convivido con él, sean estos heterosexuales ardorosos que se desvían para encontrarse amorosamente, u homosexuales atormentados como la voz: “Háblame del recluta, del ingenuo/mozo para la brega con los robles [...] como un tímido ciervo, entre cordeles [...]” (31), “yo era un cansado peregrino, casi un viejo<sup>20</sup>/ y estaba más que tú sin primavera” (37).

Barba-Jacob conecta camino y montaña, ambas espacialidades signadas por lo *queer*. La voz poética mira la montaña, sobre cuya “falda [...] en declive fácil” (29) “duerme su exilio algún ignoto/anhelo pecador” (29). La montaña es el paisaje *queer* en el que se exilia un desconocido “anhelo pecador”. El poeta, a través de estos versos, expresa una especie de sexilio del sujeto homosexual, quien se recluye en la montaña, pues es en este espacio donde se suspende la homosexualidad en tanto “ficción normativa” (Giorgi 10). El camino “que arranca de la margen del arroyo” (29) se desvía hacia el monte (“a profanar el ópalo del monte”) porque es allí donde se esconde y se halla “el secreto de la cumbre” (29). La subjetividad enunciativa vive solo de ensueños, pues está consciente de que carga con una cruz que es más real que su deseo desviado de reunirse con otros en el mar:

Y he tornado a pensar que alguna noche  
 en ronda jubilosa mis ensueños,  
 de la sierra por el viejo camino  
 se marchaban al mar peregrinando,  
 y que doloroso y doloroso  
 siguiendo con mi cruz bajo la sombra  
 sus huellas de mirífico perfume  
 alguna vez tornaría  
 acaso retozando en la ribera.  
 ¡Vana alucinación del pensamiento! (30)

Los ensueños que el poeta nombra no son solo ensueños, sino también connotan a hombres cuya huella de perfume impele a la voz poética a seguirlos, aunque esta no pueda porque sus deseos los entiende únicamente como “vana[s] alucinacion[es] del pensamiento”. La subjetividad homosexual en mentada en el poema como peregrina y conforma con otros iguales una comunidad fraternal que se dirige al monte: “Cayó la tarde:/y de aquella luctuosa

<sup>20</sup> Resulta interesante destacar que otra poeta *queer*, Gabriela Mistral, en muchas cartas se enuncia como vieja, aun siendo joven. Quizá sea una estrategia común de las sexualidades disidentes.

romería/retornan-hacia el monte- los Hermanos. /Son los Hermanos. Yo también/tornaré, me voy con ellos...” (37). La soledad y desolación antes expresada por la voz poética parece encontrar refugio solo cuando se articula una comunidad, de modo que así la carga de la cruz se hace menos pesada y, por tanto, el deseo no es una posibilidad (“tornaría”), sino una decisión (“tornaré”).

La subjetividad poética se solaza y conforma si el camino con su “longevidad de proscrito” (35) le cuenta las historias amorosas de otros que se desvían por el camino: “en la inmisericordia que me hiere brota un anhelo- ¡floración maldita” /de inquirir las historias de otras almas” (31), o del actuar de los laboradores de cuerpos atractivos que blanden a un “viejo roble” (28). El poeta en este poema poetiza -otra vez- la subjetividad homosexual con el tropo del árbol. La casi vejez declarada de la voz acá se identifica con la longevidad del roble en tanto este último es víctima del agitar o de la empuñadura de una “atrevida raza de musculoso puño prepotente” (28). El sujeto fantasea con ser ese roble y declara ser este a través de una metonimia: “Es que tal vez soy savia de esa savia” (29). La fantasía está en la proximidad de los cuerpos de esos laboradores:

¿Dónde están esas manos, tú no sabes  
 esas jóvenes manos victoriosas  
 que llevaron la pica en el dormido  
 flanco de la montaña, aquellos ojos  
 de los laboradores de la sierra,  
 en cuyo fondo un hondo pensamiento  
 erótico dormía [...]  
 y aquellas bocas  
 tan sensuales, las más sensuales bocas [...]  
 ¿Dónde están esos ojos vagadores,  
 dónde están esas manos y esas bocas? (29)

La insistencia del poeta en el tópico del *ubi sunt* expresa una añoranza y una necesidad irrefrenable por aproximarse a esos cuerpos mediante el blandir de su propio cuerpo. La descripción pormenorizada de las manos, los ojos y las bocas refieren esta vez a la “longevidad [...] proscrit[a]” de la voz poética. El “hondo pensamiento erótico” dormido en los laboradores en la montaña, pareciera traducirse en los hondos deseos de que aquellos pensamientos penetren a la subjetividad enunciativa.

En definitiva, en este poema alegórico hay una notoria identificación entre voz poética, camino y roble, particularmente, desde sus sentimientos (desolación, soledad), pero fundamentalmente, debido a su longevidad. El poeta expone en este poema una especie de pedagogía *queer* en el que el verdadero “viejo” (camino desviado) ofrece al que se siente viejo (subjetividad poética) sus saberes secretos y su propia experiencia, configurando, así, un vínculo de fraternidad entre desviados. En suma, Barba-Jacob en aparentes poemas nostálgicos o de escenas de remembranza de paisajes de su niñez y juventud traza entre líneas cuestiones *queer*.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

El poeta es considerado uno de los primeros escritores hispanoamericanos y homosexuales que tematizaron en su poesía cuestiones homoeróticas, aun cuando, muchos críticos presos del “pánico homosexual” se resistieran a leer sus textos desde una matriz *queer*. De hecho, el poeta elabora una serie de *performances* o poses que involucran tanto su cuerpo -el del creador- como de sus corpus -el de sus creaciones-. Barba-Jacob es el escritor que posa de homosexual y marihuano el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX, cambiándose de nombre y congregando jovencitos en su cama, pero también en sus poemas. En definitiva, el cuerpo/corpus de nuestro “ruiseñor equivocado” demanda ser leído en términos performáticos en la medida en que se amplía la mirada bizca promulgada por cierta crítica conservadora.

La poesía de este “profeta de la disidencia sexual”, en el decir de Carlos Monsiváis, ha sido abordada en los últimos años poniendo énfasis en las sexualidades no hegemónicas, particularmente, en aquellos poemas más explícitos vinculados a un imaginario marino. En este artículo hemos advertido, sin embargo, que el poeta polemiza con los discursos nacionalistas y fundacionales, a partir de una particular operación poética: la *queerización* del paisaje. La categoría de *paisaje queer* resulta útil para leer los poemas en que Barba-Jacob discute las políticas reproductivas y marginalizadas de las subjetividades homosexuales que la nación asume. La mirada oblicua y desviada constitutiva de este tipo de paisaje obliga a quien mira/lee desatender los “dispositivos de heterosexualización” (Ahmed 36) que se les impone asumir a aquellos y aquellas que no caben en el paisaje nacional. El escritor se desmarca de los paisajes nacionalistas que surgen cada vez que se activa una mirada excluyente por homogeneizadora, y aparentemente, conciliadora que persigue fortalecer y sanar cuerpos “enfermos”. Leer el proyecto estético de Barba-Jacob desde el presente no solo nos permite conocer cómo se codificaba la homosexualidad en términos retórico-poéticos en las primeras décadas del siglo XX, sino también, nos revela cómo es que el poeta *performer* politiza sus movimientos y se mueve con autonomía un campo preso de “pánico homosexual” (Kosofsky Sedgwick). Dicho de otra manera, en su proyecto artístico conviven armoniosamente *performance* vital junto a la *performance* poética, generando un vínculo inseparable entre estética y política.

#### OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. 2020. *Fenomenología de lo Queer. orientaciones, objetos, otros*. Madrid: Bellaterra.
- Álvarez, Amalia. 1974. “Poesía y estilo de Miguel Ángel Osorio (Maín Ximénez, Ricardo Arenales, Porfirio Barba-Jacob)”. Tesis doctoral. University of Florida.
- Balderston, Daniel. 2015. “Baladas de la loca alegría: Literatura queer en Colombia”. *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Barba-Jacob, Porfirio. 2006. *Poesía Completa*. Recopilación y notas de Fernando Vallejo. Bogotá: Fondo Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Poesía Completa*. “Prólogo de Piedad Bonnet”. Bogotá: Arango Editores.
- \_\_\_\_\_. 2013. “Prólogo Introducción invitatoria y esencial a Porfirio Barba-Jacob”. *Rosas negras: Antología poética de Porfirio Barba Jacob*. (Selección y prólogo de Luis Antonio de Villena). Sevilla: Renacimiento.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo. 2014. “Canta el amor, espigan los donceles”. El discurso a media voz de Porfirio Barba Jacob”. *Signos Literarios*. N° 20, julio-diciembre.
- de Villena, Luis Antonio. 2013. “Prólogo Introducción invitatoria y esencial a Porfirio Barba-Jacob”. *Rosas negras: Antología poética de Porfirio Barba Jacob*. Sevilla: Renacimiento.
- Giorgi, Gabriel. 2004. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Guerrero, Javier. 2014. *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Horan, Elizabeth. 2017. “De los árboles y la pantalla: la amistad viril a través de Alberto Nin Frías y Gabriela Mistral”. *Cuadernos de Literatura*. N° 42, julio-diciembre.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1998. *Epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- Le Corre, Hervé. 2001. *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos.
- López Lemus, Virgilio. 1999. “Modernismo y postmodernismo. Dos grandes poetas colombianos: Guillermo Valencia y Porfirio Barba Jacob”. *Estudios de Literatura Colombiana* N° 5, julio-diciembre.
- Marchese A. y Joaquín Forradellas. 1986. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Molloy, Sylvia. 2012. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Peralta, Jorge Luis. 2017. *Paisaje de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria.
- Posada Mejía, Germán. 1958. *El pensamiento poético de Porfirio Barba Jacob*. Thesaurus. Vol. XII. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ramos, Julio. 1996. *Paradojas de la letra*. Quito: ExCultura Editores y Universidad Andina Simón Bolívar.
- Sarlo, Beatriz. 2003. “Decir y no decir: erotismo y represión”. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Schoennenbeck, Sebastián. 2015. *José Donoso. Paisaje, rutas y fugas*. Santiago: Orjik.
- \_\_\_\_\_. 2014. “Un debate sobre paisaje: un camino para su comprensión en Marta Brunet y Mauricio Wacquez”. *Revista de Humanidades*. N° 29, enero-junio.
- Sommer, Doris. 2004. “Amor y patria: una especulación alegórica”. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

