

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”: JACOBO FIJMAN Y SU POÉTICA DEL MARGEN

Enzo Cárcano*

Introducción

Aunque muchas veces es difícil definir el concepto de “marginalidad”, la figura de Jacobo Fijman parece ser una de las que mejor lo ilustra: su condición de inmigrante, de judío converso y de psicótico —según el diagnóstico que lo llevó a pasar sus últimos 28 años en una institución de salud mental— así lo sugiere. En sus más de setenta años de vida, Fijman publicó, además de poemas dispersos en revistas, solo tres libros: *Molino rojo* (1926), *Hecho de estampas* (1929) y *Estrella de la mañana* (1931). En ocasiones, los lectores —críticos o no— de la obra fijmaniana se han visto seducidos por la desdichada vida de su autor y han intentado leer en ella el producto de una mente perturbada o la confesión de un místico. Sin embargo, lo cierto es que la lírica de Fijman parece impugnar por sí misma tan curiosas apreciaciones. La poesía fijmaniana es marginal, sí, pero no porque sea el reflejo de la vida de un marginal, sino porque responde a un proyecto artístico que solo puede llevarse a cabo desde el margen, que solo desde allí puede postularse. Las ideas de Fijman respecto de la naturaleza y del sentido de la poesía signan el lugar de producción de su obra: para él, no es posible crear desde los principios estéticos de su tiempo, ni pensar que el lenguaje es, de por sí, impotente para decir las realidades últimas; por eso se instala en el margen. En el presente trabajo, abordaré estos dos aspectos, íntimamente relacionados, de la lírica fijmaniana de madurez —a mi juicio, *Hecho de estampas* y, sobre todo, *Estrella de la mañana*—, el alejamiento de las estéticas

* Becario de posgrado del CONICET. Máster en Lengua española y literaturas hispánicas por la Universitat de Barcelona. Licenciado y Profesor en Letras y Corrector literario por la Universidad del Salvador (USAL). Profesor auxiliar de Teoría literaria y de Seminario de literatura argentina en la USAL. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar.

que imperaban en su época y la adopción del símbolo, elemento creador y revelador a la vez, para ver cómo estructuran esta poesía del margen.

Lo marginal

Así como es difícil decir con precisión qué entendemos hoy por canon, cuál es su constitución y qué fuerzas intervienen decisivamente en su formación, otro tanto sucede con el concepto de marginalidad. Aunque hoy estos conceptos resultan difícilmente abarcables, a principios de siglo, el canon parecía gozar de vigor y consenso en la Argentina: notablemente imbricado con la noción de identidad nacional y de Estado, el canon fue uno de los pilares sobre los que se intentó definir la “cultura argentina”, “lo propio y auténtico” frente a lo “ajeno, foráneo y falso”. En este sentido, los trabajos de Lugones en torno al *Martín Fierro* y a la poesía gauchesca reunidos en *El Payador* son paradigmáticos. El canon entonces no era, como hoy lo estudian algunos críticos y movimientos actuales (por ejemplo, Lilian S. Robinson desde el feminismo o Henry Louis Gates Jr. desde la tradición afroamericana), descriptivo, sino fuertemente prescriptivo y regulador. En un artículo titulado “Canon y vanguardia”, David Lagmanovich concluye que al menos cuatro rasgos son fundamentales para comprender la constitución del canon de la literatura argentina, ocurrida alrededor del Centenario:

Los autores representados en el canon son hombres; son de la metrópoli y no del interior; y se integran de alguna manera con las líneas tradicionalistas de la cultura argentina: la veneración de la pampa, el conservadurismo político, el hispanismo formal. [... Asimismo], los autores que entran en el canon son aquellos que mantienen una actitud de respeto hacia las formas heredadas de la lengua, o que vuelven a ella después de un inicial apartamiento. La experimentación lingüística parece ser un claro obstáculo para la canonicidad (101-102).

Puede que, como señala Lagmanovich, estos factores no continúen —al menos no todos y no con la rigidez de los primeros años— vigentes hoy en día. Sin embargo, sí sirven para figurarse cuáles eran algunos de los pilares sobre los que se sustentaba

el canon literario y, en mayor medida, la imagen de la “cultura argentina”. Frente a un panorama tal, con un centro muy marcado, institucionalizado y notablemente excluyente, resultan particularmente iluminadoras las reflexiones de Jitrik:

...por marginal puede entenderse, en principio, una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso, eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por un desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones (22).

Aunque suele pensarse en Fijman como un personaje mentalmente perturbado que mantuvo tenues y problemáticos lazos con la realidad que lo llevaron forzosamente a producir al margen de las estéticas de su tiempo —el segundo de los casos que expone Jitrik—, la situación, como intentaré demostrar a continuación, parece ser bien distinta.

El proyecto del margen

En un reciente texto sobre la poética de Leónidas Lamborghini, Francine Masiello, al abordar “Diez escenas del paciente”, señala, entre paréntesis: “y, por supuesto, la escena nos recuerda a Jacobo Fijman, el más loco y más tierno de los poetas argentinos” (42). Esta apreciación, un tanto desafortunada por su liviandad, revela hasta qué punto la psicosis que le fue diagnosticada a Fijman en 1942 signó su lugar en el panorama crítico argentino. La locura y la ternura de las que habla Masiello apuntan en un mismo sentido: la inocuidad de la lírica fijmaniana. No obstante, tanto el poeta como su obra fueron, en alguna medida, reaccionarios: el primero se apartó voluntariamente de la vanguardia —en cuyos órganos de difusión había participado— y de los grupos de avanzada católica hasta que fue recluido en el hospicio; su poesía, entretanto, única e inclasificable, se alejó cada vez más de los principios estéticos más difundidos de su tiempo hasta constituir un proyecto artístico consciente y cabalmente ajeno a ellos.

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

Al margen de las estéticas de su tiempo

En el número 32 de la revista *Martín Fierro*, de agosto de 1926, Raúl Scalabrini Ortiz da la bienvenida a Fijman, un mes antes de la aparición de *Molino rojo*, con palabras un tanto ambiguas:

Fijman fue en un tiempo un navegador del lago. Se recreaba colgando imágenes en las ramas de los árboles, ya bastante abatidos y esforzándose en teñir el cielo con el color del mar. A tiempo vio la puerilidad de su labor. Entonces, quizá excesivamente confiado en su energía quiso agigantarse. El envión quebró su feble barca y Fijman se hundió en el fondo inexplorado. Cuando emergió, estaba pringado de fango por fuera, embebido de imágenes por dentro. En sus pupilas brillaba un chispazo nuevo.

Ahora, con figuras directas, enérgicas, casi violentas viene a decirnos el color del sol desde la sima, el olor de la vida percibido desde el fango, viene a decirnos las sensaciones que las sombras reservan a los que amando la luz son olvidados por ella.

Fijman, está usted presentado, demuéstrenos la extraordinaria comprensibilidad de las emociones (235).

El texto, que precede a dos composiciones de Fijman incluidas luego en su primer poemario (“Mediodía” y “Toque de rebato”), por una parte, alude, con evidente desdén, a una etapa inicial de la actividad creativa del poeta—solo cuatro poemas se habían publicado antes de agosto de 1926¹, aunque puede que Scalabrini Ortiz conociera más de la obra temprana—; por otra parte, se refiere a la lírica fijmaniana como el resultado de una transformación, como el producto de la emergencia de “la sima”, “el fango” y “la sombra”. De este modo, parece que, para Scalabrini Ortiz, la novedad de la poesía de Fijman radica justamente en la visión periférica que transmite: el color del sol *desde la sima*; el olor de la vida *desde el fango*, las sensaciones que las *sombras* reservan a los que, *amando la luz, son olvidados por*

1 “Resurrección”, “Hermana luz”, “Impresión” y “Lamento indio”, publicados en *Vida Nuestra* VII.II (agosto de 1923).

ella. Si bien puede pensarse que el “chispazo nuevo” y el hecho de estar “embebido de imágenes por dentro” son formas ponderativas, como señala Arancet Ruda, “la presentación, en verdad, sigue dejándolo en un margen” (2007, 23).

Dos meses más tarde (5 de octubre de 1926), en el número 34 de *Martín Fierro*, Antonio Vallejo publica “Verificación de un gran poeta”, artículo en el que sopesa las virtudes de *Molino rojo*. Si bien le achaca la “imperfección de sus realizaciones”, producto de una “vitalidad excesiva”; el abuso de la “metagoge directa” y de “la preposición *de*”, Vallejo destaca tres virtudes que, según dice, son suficientes para demostrar “el lugar que le corresponde” a Fijman y a su primer libro: el “movimiento”, el “don de contrastes” y la “espacialidad”. Pero lo más interesante de esta nota, mucho más sustanciosa que la de Scalabrini Ortiz, es la referencia al lugar peculiar en el que se halla la lírica fijmaniana:

Precisamente por ser poeta, Fijman no es un “poeta nuestro”, —hablando desde el mapa o desde el plano—.

En cuanto a la época, su modernidad no arguye la abominación de los viejos preceptos, tampoco la adquisición de otra retórica, menos aun la elección de los temas. Le viene de su vitalidad excesiva —condición creadora— y de una sensibilidad extra-lúcida —condición constructora— (264).

Un poeta que no puede ser reivindicado como propio, y cuya paradójica modernidad, que no rechaza lo antiguo, se adivina solo en su “vitalidad” y su “sensibilidad”, como si estas fueran patrimonio exclusivo de los “modernos”. Si en el artículo de Scalabrini Ortiz se nos presenta un Fijman marginado, en el de Vallejo, aparece uno *marginal*; ya no se trata solo del lugar en el que los miembros de la vanguardia ubican al poeta y su producción, sino más importante aún, del lugar en que ellos mismos (autor y obra) se posicionan: no desconocen la modernidad, sino que la rechazan. A propósito, si bien no comparte todas las características que Antoine Compagnon señala para tal categoría —“contrarrevolución, anti-ilustración, pesimismo, pecado original, lo sublime, la vituperación” (25)—, Fijman se acerca bastante a los “antimodernos”, algunos cuyos más célebres representantes había leído (por ejemplo, Rimbaud, Baudelaire) o es probable que hubiera leído (por ejemplo, Jacques Maritain):

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

Entre la flaqueza de las tentaciones, he aquí cómo esta resurrección, venida o no venida de la penitencia, pero nunca sacada de la corrupción de la naturaleza del hombre, nos enseña que el apetito de originalidad es un sacrilegio de románticos, de desamparados que ignoran o repudian los instrumentos de nuestra justificación, como en la voluntad desalmada de los hombres del Renacimiento que convirtieron al hombre en el centro del Universo, tomando así a los pechos amargos del mundo como espectáculo y único fin de su existencia. Pero el que usa de la belleza, usa la maternidad del Espíritu Santo. Los hombres del Renacimiento prepararon el camino de la inversión de valores, quitando de esta manera al hombre y al conocimiento su fin último; dividiéndolo en una nueva desobediencia (1931a, 10).

Significativamente, un artículo a propósito de la aparición de *Hecho de estampas* firmado por Ignacio B. Anzoátegui y publicado en enero de 1930, en el primer número de la revista homónima —en la que Fijman colaboraría y con cuyos integrantes compartiría un lugar en la luego llamada “vanguardia católica”—, traduce, aunque en un registro mucho más celebratorio, el mismo desconcierto que los martinfierristas ante la poesía fijmaniana:

Fijman no se ha arrimado —como tantos otros— a la nueva poesía por el gusto de ser un poeta nuevo. La manera de Fijman es nueva porque es nueva su revelación...

El libro de Fijman [...] no es la visión del mundo rehecha en su interior y vuelta al mundo, sino directamente la visión de un mundo interior —sospechado apenas por el mismo poeta— [...]. Fijman ha ubicado su mundo interior entre nosotros. De aquí que él sea un revelador de misterios insospechados. Quehacer de poeta el de Fijman en la creación de motivos de poesía: y no motivos del mundo, sino de *su mundo*, nuevo para nosotros (7).

Aquí la incomodidad ante el segundo libro de Fijman parece responder a la difícil inteligibilidad de un universo poético que *revela* un mundo íntimo nuevo hasta entonces en el panorama lírico. En numerosas ocasiones, esta poesía —algunas piezas

de *Molino rojo* y la producción posterior a él— ha sido catalogada de “mística”. Si bien convendría hacer una serie de aclaraciones que, sin embargo, no son objeto del presente trabajo, adhiero en principio a tal mote, que en parte da cuenta de la incompreensión de la que fue objeto la lírica fijmaniana. Precisamente “un libro de entonación mística” llama, en julio de 1930, Andrés Caro a *Hecho de estampas* en una recensión publicada en el número 38 de *Síntesis*. Nuevamente, el énfasis está puesto en la atipicidad de los versos fijmanianos, que el reseñista interpreta como expresión de un proceso espiritual de su autor: “...Fijman se revela con una voz insólita, potente y solitaria. Nada más lejano que su acento, de las rutas cotidianas. Su voz vernácula, forjada en el desierto, en el páramo, cobra la austeridad de la contricción [*sic*], de la penitencia” (149). Con todo, en ese temprano artículo, Caro acierta a señalar el apartamiento de la poesía fijmaniana de los cánones imperantes y la imposibilidad de leerla desde las categorías estéticas que ellos cultivan e imponen:

...no es por las sendas del intelecto o del sensitivismo literarios por donde hay que buscarlo a Fijman. Recién se nos aparece íntegramente en las expresiones numinosas. En ellas logra la plenitud de su enfervorizado lirismo, se hace más insólita su expresión, ajena ya a todo canon artificial. Su verdadero, profundo acento, es penitente, severo, ascético. Como su postura espiritual, que él mismo confiesa... (152).

En 1969, Vicente Zito Lema le realizó una entrevista a Fijman para la revista *Talismán*. En ella, a la pregunta por sus influencias literarias, el poeta respondía: “Ya de grande, ningún escritor ha tenido en mí una influencia decisiva. Aunque he leído muchísimo; especialmente a Santo Tomás de Aquino, y a todos los maestros de la patrística latina y de la patrística griega” (10). Y a la pregunta por la posible identificación de su obra con alguna corriente poética, Fijman decía que esta “Está fuera de cualquier corriente literaria. Nunca seguí a nadie. Aunque espontáneamente me considero un surrealista. Los surrealistas son auténticos poetas²; pero

2 A propósito de poetas auténticos, es interesante destacar que en su artículo “Mallarmé lector de símbolos”, Fijman considera la posibilidad de que la obra de un poeta como el autor de “Igitur” —quien creía que la palabra y

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

blasfeman y son satánicos. [...]. Un poeta tiene que estar al servicio de Dios” (11). Si bien la crítica ha buscado y formulado de diversos modos las posibles filiaciones estéticas (ultraísmo, surrealismo, modernismo, entre otras) de la obra fijmaniana —principalmente, de *Molino rojo*—, siempre ha acabado por aceptar que, a fin de cuentas, aun cuando se acerque a los principios o procedimientos de corrientes como, por ejemplo, el surrealismo, no puede ser incluida allí: Carlos Riccardo dice que “Fijman es surrealista sin conocer —tal vez— el surrealismo” (7); Juan Jacobo Bajarlía habla de un “surrealismo que no practicaron sus coetáneos” (154), y Joaquín Roses, de un “surrealismo peculiar” (312) más parecido al modernismo. Probablemente sea Arancet Ruda quien mejor sintetiza la cuestión cuando señala que Fijman, a pesar de su contacto con los grupos poéticos de su época, nunca se integró totalmente en ellos, no solo por sus circunstancias biográficas, sino también por “su línea poética. Esta fue transgresora de la forma más cabal en cuanto a romper la norma; además refiere un proceso existencial totalmente volcado a lo interior, condición que en sí misma implica marginalidad. De algún modo su obra constituye el estricto sondeo de lo vivido” (2001, 21). Aunque creo que esta última afirmación debería ser matizada, Arancet Ruda acierta en señalar que la marginalidad de la lírica de Fijman debe ser explicada, inicialmente, no —al menos, no solo— atendiendo a las circunstancias biográficas del autor, sino a sus propias particularidades; en especial, a su lenguaje.

Un lenguaje del margen

En una serie de ensayos que publicó, entre 1930 y 1931, en la revista *Número*, los únicos textos metapoéticos de los que se tiene noticia, Fijman señala que la poesía es “entendimiento del misterio”, es creación y revelación de lo trascendente. El poeta, en esta misma línea de razonamiento, es un creador similar a Dios, aunque “a modo menor”. En “Tres voces” dice respecto de Paul Claudel que es un “artista real” porque “No separa el bien de la belleza. Cree. Por eso habla y canta; y a ese fin se ordena su obra. No es mero espectador, o artista moderno, es el *primer* actor del Universo; pues, como buen artista cristiano, sabe que el Hombre, corona y razón

no Dios era el eje (principio y fin) de su producción— participe de la sabiduría divina (aunque su creador lo ignore).

de ser de la tierra, es también coheredero del reino” (1931b, 45). Pero ¿de qué se vale el hombre para tan ambiciosa labor? Del símbolo. Esta es la clave del lenguaje poético para Fijman. Como expresa en “El mundo del artesano” y en “Mallarmé lector de símbolos”, el arte no debe detenerse en lo “episódico”, en lo referencial, ni siquiera en lo humano³; debe aspirar al “mundo de lo absoluto” (1930a, 62) y, para lograr asirlo, debe apelar al símbolo: “Toda fecundidad poética es fecundidad divina. El poeta toma a la naturaleza como ejemplo, no como madre, y saca a la luz sus versos delante de los símbolos. Su *cielo y tierra* descubren el *cielo y tierra* de todas las cosas criadas del universo” (1931a, 10).

Aun para el momento en el que escribe, y en el contexto en el que lo hace, las ideas de Fijman respecto del poder del lenguaje, resultan atípicas y pre- (o anti-) modernas. A propósito, en su libro *La fábula mística*, en el que aborda el surgimiento y la formalización de la mística, en los albores de la modernidad, como práctica del lenguaje, el historiador francés Michel de Certeau señala que esta *ciencia nueva* se recorta como disciplina autónoma cuando el lenguaje se divorcia de lo real:

...mientras que en la ontología medieval todo tratamiento del lenguaje era por sí mismo una experiencia o una manipulación de lo real, a partir de ahora tiene enfrente lo que se «manifestaba» en él: está separado de eso real a lo que aspira, que pinta y que está frente a él. *La experiencia*, en el sentido moderno del término, nace con la desontologización del lenguaje [...]. Esta escisión entre una lengua déictica (muestra y/u organiza) y una experiencia referencial (escapa y/o garantiza) estructura la ciencia moderna, incluida la «ciencia mística» (126).

3 En “El mundo del artesano”, a propósito de una exposición del pintor Héctor Basaldúa, Fijman señala: “El artesano del mundo de lo absoluto tiene la conciencia limpiada y sus ojos puestos en la noche oscura de su alma; y de lo uno como a lo otro, lo precioso a sus ojos no es ese mirar y buscar las tinieblas exteriores. [...]. A su baile, a su rueda, a su vals, a sus niños, hombres y mujeres, a sus patios y a su claro de luna, les ha quitado hasta donde ha podido la carne, la sensualidad, lo que menos se corresponde a su crecimiento interior o a sus condiciones espirituales” (1930a, 62).

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

El símbolo fijmaniano, su eficacia esencial, parece desconocer esta ruptura, la fragmentación del lenguaje. En tiempos en los que se comenzaba a cuestionar la capacidad de la lengua para representar la realidad, presupuesto clave de la modernidad, Fijman postula que el símbolo no representa la realidad, sino que la crea; pero no se trata de la realidad cotidiana, del mundo empírico, sino de las esencias últimas, de lo absoluto; se trata, dice el poeta, del “descubrimiento del cielo y la tierra del universo, de cómo es y ha sido *en el principio*” (1931a, 10). De origen judío, aunque se convirtiera al catolicismo en 1930, Fijman se acerca en esta idea particular del símbolo a la cábala, cuya “interpretación exaltadamente positiva de la lengua como el «secreto revelado» de todos los seres —según Scholem— se habría de mostrar como el paradigma más interesante entre las teorías místicas del lenguaje” (16). Como señala el cabalista alemán, para la mística judía, “la naturaleza infinita de la divinidad” se puede expresar en la lengua finita del hombre—“el lenguaje es la esencia del mundo”—, pero solo “en símbolos”. Es cierto que, como señala Arancet Ruda, “no hay dudas de que la cábala integraba [... la] competencia cultural [de Fijman], al menos de un modo periférico” (2001, 632). Sin embargo, no es posible saber con certeza hasta qué punto la tradición de la mística judía influyó en el lenguaje poético fijmaniano de madurez. Con todo, las ideas de Fijman respecto del lenguaje recuerdan a las de su contemporáneo —judío de origen y amigo de Scholem— Walter Benjamin. En algunos escritos tempranos que no publicó en vida —principalmente en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, de 1916, y en “Sobre la percepción”, de 1917—, Benjamin sostiene que es en el lenguaje donde se establece el contacto con lo divino; un lenguaje distinto “de la concepción burguesa” que sostiene que “el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano. Por el contrario, la otra concepción del lenguaje no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios* (2007, 148. Los destacados son del autor). Según Benjamin, en ese “lenguaje en cuanto tal”, previo a la caída del hombre en el pecado, la relación entre el nombre y la cosa era perfecta, esencial. El lenguaje no operaba como mero medio de comunicación, sino que se decía a sí mismo, y el hablante se disolvía en él. En estos escritos, el filósofo alemán, como Fijman en sus ensayos,

vuelve, en los años del imperio de la razón, a la idea del lenguaje adánico caído pero latente en ciertas prácticas —para Benjamin, serán la traducción, la relación no científica con la naturaleza, la percepción infantil, entre otras; para Fijman, la única práctica capaz de recuperar ese lenguaje primigenio es la poesía *profética*—.

Poco tiempo más tarde, en “El origen del *Trauerspiel* alemán” (“Proyectado en 1919. Redactado en 1925” [2006, 217]), Benjamin carga contra el Romanticismo y el Clasicismo por haber “instituido” y extendido un “un concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre” (375), “derroche romántico y contrario a la vida” (376). Contra el desprecio clásico y romántico por la alegoría, Benjamin la reivindica y radica su diferencia con el símbolo no en el carácter más o menos transparente (designativo) de una u otra figura, sino en la temporalidad. Apoyándose en Friedrich Creuzer y en Johann Joseph von Görres⁴, el autor de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* identifica al símbolo con “el instante místico” en el que se revela lo eterno y a la alegoría con la fugacidad y lo transitorio de la circunstancia del hombre: “Bajo la decisiva categoría de tiempo [...], se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como el paisaje primordial petrificado” (382). La idea benjaminiana del símbolo como presente eterno —deudora, al menos en algo, de la cábala— es, como queda dicho, similar a la que Fijman sostiene en sus artículos. En “Mallarmé lector de símbolos”, por ejemplo, afirma: “El hombre no inventa los símbolos: solo se meten por clavos por esta misma *Causa* [la potencia divina], como imagen de lo incorruptible” (1931a, 10). Si en Benjamin la naturaleza caída —temporal, fragmentaria— se identifica con la alegoría barroca y la eternidad con el símbolo, otro tanto sucede en los escritos

4 Benjamin toma de una carta de Görres la siguiente cita: la “suposición del símbolo como ser, de la alegoría como significado no me gusta nada... Podemos perfectamente contentarnos con la explicación que toma al uno como signo, cerrado en sí, comprimido y persistente constantemente en sí, de las ideas, reconociendo a ésta como una copia de ellas progresiva en la sucesión introducida en el flujo con el tiempo, torrencial y dramáticamente móvil. Así, es el uno a la otra [el símbolo a la alegoría] lo que la naturaleza muda, grande y poderosa de las montañas y las plantas a la historia humana, que progresa con la vida” (citado en Benjamin, 2006, 382).

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

metapoéticos de Fijman, para quien este, de carácter divino, es incorruptible. El poeta contempla la posibilidad de que un ignorante de la ley divina como Mallarmé pueda sufrir el *padecimiento de los símbolos* y decir, gracias a este fenómeno, el mismo símbolo que Dante, “enseñado por la Suma Teológica de Santo Tomás sobre los bienes de los símbolos universales” (1931a, 9), pero rechaza, en el mismo movimiento, la posibilidad de intervenir en o de crear un símbolo:

Mallarmé, ciudadano del siglo xix, ciudadano que felicitaba al cretino de Emilio Zola, cantaba lo mismo que Dante, ignorándolo [...]. El estilo de uno y otro es [...] el estilo que resucita de muerte a vida, y responde al arrebata-
miento del *estado profético*, el estilo teologal. Porque los símbolos no los ha inventado el hombre. Solo existe el artesano que los envuelve con sus manos, aunque los ignore, y el otro, que los espera y conoce. Nadie puede venir a la Belleza si la Belleza no le trae. Lo que entreviene en toda verdadera obra como la de Mallarmé es la potencia divina (1931a, 9-10).

Para Fijman, en definitiva, el significado de los símbolos es ni más ni menos que la verdad de las cosas, que se le revelan al poeta por voluntad divina.

Al rechazar los principios de la modernidad y sus supuestos logros, Fijman rechaza también las estéticas que se nutren de ellos, de lo urbano, de la técnica, de la razón. Quizá por ello se sintiera más atraído al surrealismo, que —al menos programáticamente— abogaba por una vuelta a lo irracional o *transracional*, por una *suspensión* —*supeditación* en el caso de Fijman— de la voluntad, del juicio crítico, con miras a *captar* la verdad. No obstante, el imaginario surrealista le resultaba al autor de *Molino rojo* incompatible con sus principios; para él, Dios —y no el inconsciente— es, en última instancia, el artífice —la causa— de los símbolos. Por ello, la lengua poética que ya se intuía en su primer libro, que se cristaliza en *Hecho de estampas* y que se consolida en *Estrella de la mañana*, marca el alejamiento decisivo de Fijman de las estéticas líricas de su tiempo. Su percepción de la poesía como revelación del misterio y del poeta como profeta se plasma en sus últimos dos poemarios, ya instituidos en el margen, y la centralidad del símbolo hace de ellos obras de un hermetismo inusual en la literatura argentina; hermetismo que

responde, justamente, a una vuelta al lenguaje anterior a la modernidad. Como sostiene Julia Kristeva en “Del símbolo al signo”:

El modelo del símbolo caracteriza la sociedad europea hasta los alrededores del siglo XIII y se manifiesta de un modo claro en su literatura y su pintura. Se trata de una práctica semiótica cosmogónica: sus elementos (los símbolos) remiten a una (de las) trascendencia(s) universal(es), irrepresentable(s) e incognoscible(s); conexiones unívocas ligán estas trascendencias a las unidades que las evocan; el símbolo no «se parece» al objeto que simboliza; ambos espacios (simbolizado-simbolizante), separados e incommunicados (35).

Roque Raúl Aragón, en *La poesía religiosa en Argentina*, ubica a Fijman junto con poetas como Antonio Vallejo —quien se convertiría en monje franciscano—, Eduardo Keller Sarmiento y Francisco Luis Bernárdez, entre los más conocidos (39-70). Es cierto que compartieron las reuniones de los Grupos de Cultura Católica y que, como ha estudiado Arancet Ruda a propósito de *Poemas para el ángel* (2001, 337-363), existen relaciones entre la poesía fijmaniana de madurez y la obra de aquellos escritores. No obstante, estas no van más allá de lo temático, que podríamos calificar grosso modo de “religioso”. Pero el lenguaje poético al que apela Fijman es, en comparación, más radical: la poesía fijmaniana aparece como una propuesta de volver al lenguaje previo a la modernidad, previo a ese “ideologema fundamental del pensamiento moderno” que, para Kristeva, es el signo (47). El margen ya no estará señalado por imágenes de lo marginal, sino por un corrimiento, por un lenguaje que se aparta voluntariamente de los estándares, por una poesía cuya “autenticidad”, de acuerdo con Fijman, solo es posible fuera de la norma: ni con el modernismo, que hasta los años treinta constituía la línea poética celebrada y premiada por la academia, ni con la vanguardia, que con el tiempo devendría en pilar del canon. Esto no implica que Fijman haya llegado efectivamente a captar las realidades últimas —o primeras— en los símbolos que pueblan su obra de madurez; sería arriesgado afirmar tal cosa. Pero ese objetivo al que, de acuerdo con los metatextos que en este trabajo considero, se encamina su obra, y el consecuente gesto de optar por un lenguaje poético propio, distinto a los de su época, conforman un auténtico proyecto del margen.

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

Si en *Molino rojo* lo marginal estaba tematizado en ciertas imágenes de la locura, el hospicio y el sufrimiento, a partir de *Hecho de estampas*, la determinación del hablante lírico irá desvaneciéndose y alejándose de cualquier referencia identificable. Aquello que Fijman llama “episódico” es omitido en favor de un lenguaje en el que, como bien señala Arancet Ruda, puede leerse un proceso interior del hablante lírico incardinado en el símbolo de la noche hasta llegar al anuncio de un nacimiento, de un amanecer. La pieza inaugural de *Molino rojo*, “Canto del cisne” —casi una sinécdoque de la poesía fijmaniana si nos dejamos llevar por la insistencia con que a ella se refieren los estudios críticos y ensayos sobre su autor—, reza:

Demencia:

el camino más alto y más desierto.

Oficio de las máscaras absurdas; pero tan humanas.

Roncan los extravíos;

tosen las muecas

y descargan sus golpes

afónicas lamentaciones.

Semblantes inflamados;

dilatación vidriosa de los ojos

en el camino más alto y más desierto.

Se erizan los cabellos del espanto.

La mucha luz alaba su inocencia.

El patio del hospicio es como un banco

a lo largo del muro.

Cuerdas de los silencios más eternos.

Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío.

¿A quién llamar?

¿A quién llamar desde el camino

tan alto y tan desierto?

Se acerca Dios en pilchas de loquero,

y ahorca mi gañote

con sus enormes manos sarmentosas;

ENZO CÁRCANO

y mi canto enrosca en el desierto.

¡Piedad! (2005, 61-62)

Versos como estos sirven todavía a estudiosos empeñados en señalar las correspondencias entre la obra fijmaniana y la circunstancia biográfica del autor. Así, Juan Carlos Foix afirma en un breve texto titulado “Primera aproximación a Jacobo Fijman”, incluido en *Creación y locura* (1975): “Si nosotros no hubiéramos sabido que Jacobo Fijman, al menos intermitentemente, padeció ráfagas de locura, ahí tendríamos, de todos modos, para sospecharlo, sus libros y dibujos, aunque es cierto que en el terreno de sus disturbios mentales hay que andar con pie de plomo” (11). La advertencia de Foix, que él mismo parece no seguir, y la idea que desarrolla a continuación —que los “eclipses” y “ocazos” en la “lucidez” del poeta respondían a su “honda disconformidad con las normas sociales de su tiempo y a su vigoroso y radical anhelo de liberación” (12)— no evitan que esa “primera aproximación” abone el campo de los trabajos que buscan en la poesía de Fijman indicios de su condición mental o de su misticismo —campo que alcanza su nota más radical en el libro de Ruth Fernández *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra*—. No obstante, poemas del tenor de “Canto del cisne”, que tematizan la locura y el encierro, y en los que es posible identificar elementos que remiten al yo del poeta, son solo un grupo —más bien reducido— dentro de la producción poética fijmaniana. Ya en *Hecho de estampas*, el hablante lírico quedará identificado como sujeto deseante que busca, oscilante, a través de la noche y el desasimiento material, el encuentro con la divinidad. El «Poema vi» es quizá el ejemplo más claro de este tránsito:

Poema VI

Ha caído mi voz, mi última voz, que aún guarda mi nombre.

Mi voz:

pequeña línea, pequeña canción que nos separa de las cosas.

Estamos lejos de mi voz y el mundo, vestidos de humedades blancas.

Estamos en el mundo y con los ojos en la noche.

Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos (2005, 126).

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

Aquí el hablante lírico —que oscila, como en tantos otros poemas de Fijman, entre el *yo* y el *nosotros*— reconoce, en su voz, los últimos resabios de humanidad e individualidad (“que aún guarda *mi nombre*”) que le impiden conocer lo real (“pequeña línea, pequeña canción *que nos separa de las cosas*”). Podría pensarse que todavía se halla en el trance (“lejos de mi voz y el mundo”) de purificación (“vestidos de *humedades blancas*”⁵) que le permita liberarse de su humanidad —percibida como una carga indeseable o un obstáculo (“Mi voz es *fría* y *sucia* como la piel de los muertos”)— para acceder a lo ultraterreno, expectativa que se refuerza en el penúltimo verso. Este poema señala el punto medio del libro, entre la noche —la purgación— y el amanecer, el nacimiento, que se anuncia en la última pieza, “Canción de cuna que no ha agradado a nadie”, cuya última estrofa reza:

Van a cantar
por el nacer
el varón, la mujer.
Empiezan a cantar
amanecer... (2005, 136 [vv. 34-38])

Pero sin lugar a dudas, donde mejor se plasma el lenguaje simbólico fijmaniano es en *Estrella de la mañana*. En él, ya desde el comienzo es posible advertir la rotundidad del proyecto:

I
Los ojos mueren en la alegría de la visión desnuda de carne y de palabras,
en la tierra desnuda y en el cielo desnudo,
en el día desnudo y en la noche desnuda bajo los cielos todo crecidos.
Es demasiado bella la noche de oro de muros y banderas luminosas.
Corremos en la noche de plata bajo la noche de oro.
Tierra desnuda, tierra perfecta, cielo desnudo, cielo perfecto.

5 El agua y el color blanco son dos símbolos que aparecen repetidamente en la Escritura como señales de purgación (véase Rivas 2012).

ENZO CÁRCANO

Voces desnudas de la voz eterna.

En la noche de oro nos llaman las campanas,
y oímos el vuelo de las palomas desde la noche de plata bajo la noche de
oro (2005, 141).

Aquí todo lo humano (“ojos”, “carne”, “palabras”) es abandonado (“los ojos mueren”, “visión desnuda de carne y de palabras”) en pos de la iluminación, de esa “noche de oro”, símbolo cardinal que condensa la muerte de lo sensible como acceso a lo trascendente. Las estructuras paralelas “tierra desnuda, tierra perfecta” y “cielo desnudo, cielo perfecto” acentúan la identificación de la desnudez, el despojamiento, con lo perfecto, lo esencial. El *nosotros* aparece en tránsito (“corremos”), en una instancia inferior (“en la noche de plata”) pero con rumbo a una superior (“bajo la noche de oro”), que es su meta. Las otras acciones del *nosotros* están en relación con dos símbolos que señalan la cercanía de lo trascendente (*es llamado por las campanas y oye el vuelo de las palomas*). Ese *nosotros* alterna, en algunos poemas, con un *yo* también carente de rasgos distintivos, únicamente definido en su relación con lo trascendente:

XXIII

Besa mi voz la luz en mediodía en mediodía santo,
el regocijo que floreció de espanto
sobre los montes santos donde las voces que hablan en su voz cantaron en
su canto.

Sobre los montes santos asiremos el vuelo de las estrellas.

Señor, Señor, Señor,
canto mío eres tú, y Eternidad.

Sacudamos las ataduras de toda muerte
y asistidos de gracia sobre los montes santos cantemos su mediodía.

Tuve profundo canto, voz de mi muerte bajo los vuelos,
voz de mi gracia sobre los vuelos.

Tuve profundo canto:
nombré los días, nombré las noches con su nombre.

“CON LOS OJOS EN LA NOCHE”

Tu voz levanta la carne de mi muerte
y los ángeles rezan el Nacimiento.
Todos los días de mi vida rezan la muerte;
y han reído mis noches donde suben los ríos luminosos del regocijo y del
espanto (2005, 162).

En este poema, de tono celebratorio y a la vez invocativo, el *profundo canto* del hablante lírico, voz de la muerte y la gracia, le permite nombrar los días y las noches con su nombre, lo que nos remite al poder atribuido por Fijman a la palabra simbólica. Del mismo modo, la voz divina levanta la carne del hablante, cuya existencia terrena toda (*Todos los días de mi vida*) espera (*rezan*) la muerte, que es resurrección. Ese deseo de la muerte aparecerá a lo largo de todo el libro como el símbolo del encuentro con el Otro, motivo que alcanzará su epítome en la última pieza, la letanía “Canción de los ángeles de la muerte”, compuesta de trece estrofas de estructura casi idéntica. Cito las dos últimas:

Ángeles de la muerte
besan las albas albas
por la vida y la muerte
Ángeles de la muerte.
Ángeles de la muerte
del amor y la muerte
de la vida y la muerte
Ángeles de la muerte (2005, 188 [vv. 45-52]).

Los ángeles, como en la tradición judeo-cristiana, aparecen como intermediarios, mensajeros que llegan para anunciar el fin del tiempo del hombre y el comienzo de una nueva vida, que es también una muerte. Los “ángeles de la muerte” son, en sí mismos, símbolos de la cercanía de la iluminación cuyo deseo, por parte del hablante lírico, aparece a lo largo de todo el poemario.

Conclusión

Parte de la crítica ha hablado de Fijman como un místico y de su obra como prueba de este estado (Fernández, 42 y ss.; Bajarlía, 159 y ss.; Piña, 137-139; Maturo, 99-111), otros han preferido señalar las similitudes entre la obra de los poetas místicos consagrados por la tradición y la del autor de *Estrella de la mañana* (por ejemplo, Arancet Ruda 2001, 68-69). Creo que, más allá de las ideas de Fijman sobre la poesía en sí, sobre su obra particular y sobre sí mismo (a Zito Lema le dijo que no solo se consideraba un santo sino que, en efecto, era uno), es posible hablar de “mística” —evidentemente, en un sentido traslaticio— si se emplea el término para referirse a la peculiar lengua lírica a la que el poeta llega en su obra de madurez. Como señala Michel de Certeau al estudiar el recorte de la mística como disciplina en el siglo xvi, esta “se perfila como un lenguaje. Es, ante todo, una práctica de la lengua. [...]. Respondiendo a lo que tiene enfrente y de lo que se distingue —la «teo-logía», discurso sobre/de Dios—, la mística es una «manera de hablar»” (117). La poesía de Fijman también es una manera de hablar; es un *modus loquendi* estructurado por el deseo de un Otro al que el hablante lírico canta deshaciéndose de todo lo mundano, de lo “episódico” y de lo “humano”, en favor del símbolo. Análogamente, para Fijman, su proyecto artístico solo podía realizarse siendo ajeno a todo reconocimiento, premio, tertulia o estética de moda. En síntesis, podría decirse que el de Fijman es un proyecto del margen y que su resultado —o causa; es difícil saber qué es primero— es una “mística”, una “práctica de la lengua”.

Referencias bibliográficas

- Anzoátegui, Ignacio Braulio. “Las imágenes de un nacimiento”. *Número 1* (1930): 7.
- Aragón, Roque Raúl. *La poesía religiosa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Arancet Ruda, María Amelia. *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Arancet Ruda, María Amelia. “Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura”. *Cuadernos FHyCS-UNJu 33* (2007): 21-42.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992.
- Benjamin, Walter. “El origen del *Trauerspiel* alemán”. *Obras*. Libro I, vol. 1. Madrid: Abada, 2006. 217-459.
- Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. *Obras*. Libro II, vol. 1. Madrid: Abada, 2007. 144-162.
- Caro, Andrés L. “Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina”. *Síntesis 38* (1930): 149-158.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVI*. Madrid: Siruela, 2006.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Fernández, Ruth. *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra*. Buenos Aires: Tekne, 1985.
- Fijman, Jacobo. “El mundo del artesano”. *Número 7* (jul. 1930a): 62.
- Fijman, Jacobo. “Misterio de la poesía”. *Número 10* (oct. 1930b): 97.
- Fijman, Jacobo. “Mallarmé lector de símbolos”. *Número 14* (feb. 1931a): 9-10.
- Fijman, Jacobo. “Tres voces”. *Número 18-19* (abr. 1931b): 45.
- Fijman, Jacobo. *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Buenos Aires: Araucaria, 2005.
- Jacobo Fijman, poeta en hospicio*. Número especial de *Talismán* 1.1 (1969): 1-27.
- Jitrik, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”. Susana Cella, comp. *Domínios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.
- Kristeva, Julia. “Del símbolo al signo”. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974. 33-47.
- Lagmanovich, David. “Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana”. *Canon y poder en América Latina*. Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine, eds.

ENZO CÁRCANO

- Colonia: Universidad de Colonia, 2000. 78-103.
- Masiello, Francine. "Las poéticas de la voz (Leónidas Lamborghini). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013. 21-52.
- Maturo, Graciela. "Jacobó Fijman, un poeta místico". *La poesía. Un pensamiento auroral*. Córdoba: Alción Editora, 2014. 99-111.
- Piña, Cristina. "Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades". *Gramma* 51 (2013): 136-150.
- Riccardo, Carlos. "Nota preliminar". *Obra poética*. Por Jacobo Fijman. Buenos Aires: La Torre Abolida, 1983. 5-10.
- Rivas, Luis Heriberto. *Diccionario de símbolos y figuras de la Biblia*. Buenos Aires: Amico, 2012.
- Roses Lozano, Joaquín. "Jacobó Fijman y las vanguardias". Manuel Fuentes Vázquez y Francisco Tovar Blanco, coords. *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2011. 307-320.
- Scalabrini Ortiz, Raúl. "Jacobó Fijman". *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. 235.
- Scholem, Gershom. *Lenguajes y cábala*. Madrid: Siruela, 2006.
- Vallejo, Antonio "Verificación de un gran poeta". *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. 264.