

---

CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.  
Año 27 – Nro. 35 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2018; 95-110

---

## La poesía mística y marginal de Jacobo Fijman: una aproximación literaria

---

Enzo Cárcano\*

CONICET - Universidad de Buenos Aires - Universidad del Salvador

FECHA DE RECEPCIÓN: 11-08-2017 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2017

### Resumen

Las categorías con las que, a menudo, se ha intentado dar cuenta de la poesía de Jacobo Fijman, la locura y el misticismo —que, en ciertos casos, se predicán confusamente tanto del autor como de su obra—, han llevado a algunos críticos a pensar que esta producción responde a aquello que Noé Jitrik llamó “marginalidad salvaje y espontánea”, es decir, que no se propone nada respecto del canon y de sus principios rectores, que supuestamente desconoce. En el presente trabajo, síntesis de algunos postulados de nuestra tesis doctoral, expondremos la hipótesis contraria: la lírica fijmaniana constituye un proyecto marginal, o mejor, marginalizante, ya que no es desplazada sin más del centro, sino que se constituye en el borde y se opone a las directrices estéticas de su tiempo. Este proyecto —que comienza a gestarse en los primeros poemas y culmina, transformado, en aquellos compuestos durante la internación del poeta— alcanza su punto más alto en *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*, donde se concretiza lo que hemos dado en llamar, siguiendo la propuesta teórica de Michel de Certeau, la *mística* fijmaniana, esto es, un *modus loquendi* particular que expresa el deseo absoluto del Otro.

### Palabras claves

Fijman; poesía; mística; marginalidad; Certeau.

### Jacobo Fijman’s mystic and marginal poetry: a literary approach

### Abstract

The categories with which Jacobo Fijman’s poetry is often characterized, madness and mysticism —that, in certain cases, are confusingly said about the author and of his work at the same time—, have motivated some critics to think that this production answers to what Noé Jtrik called “spontaneous and wild marginality”, the one that does not propose anything in relation to the principles of the literary canon, which allegedly does not know. In this article, a summary of the main ideas of our doctoral thesis, we expose the opposite hypothesis: fijmanian poetry is a marginal project, or a

marginalizing one, because it is not put aside from the centre, but its own constitution happens in the borders and it opposes the aesthetics of its time. This project —which begins in the firsts poems and ends, transformed, in those written during the stay of the poet in the psychiatric hospital— reaches its highest point in *Hecho de estampas* and *Estrella de la mañana*, where what I call — following Michel de Certeau's theoretical proposal— fijmanian mystic is materialized, this is, a particular *modus loquendi* that expresses the absolute desire for the Other.

### **Key words**

Fijman; poetry; mystics; marginality; Certeau.

*Estamos en el mundo y con los ojos en la noche.*  
Jacobo Fijman, "Poema VI", *Hecho de estampas*

A lo largo de los años, no pocos han sido los lectores —críticos o no— que han interpretado la poesía de Jacobo Fijman como el producto de una mente perturbada o como la *confesión* lírica de un místico. Este hecho, además de abonar a la figura del poeta maldito que permaneció veintiocho años internado en un hospital psiquiátrico, socavó en buena medida el carácter propositivo de la escritura fijmaniana: se la relegó a ese lugar que Noé Jitrik llamó "marginalidad espontánea y salvaje" (23), espacio en el que se ubican aquellas producciones literarias que desconocen los principios canónicos de su tiempo y que, por esta misma razón, son relegadas. En este trabajo, síntesis de algunos postulados de nuestra tesis doctoral, expondremos la hipótesis contraria: no solo Fijman conocía las estéticas de su tiempo, sino que forjó, desde los bordes, un proyecto marginalizante que se opuso a ellas. Salvo un breve acercamiento —más de forma que de fondo— al modernismo en sus comienzos, la producción poética de Fijman es irreductible a movimiento o escuela alguna. El momento más distintivo de este proyecto, que comprende los libros *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*, es lo que llamamos la *mística* fijmaniana. En la línea teórica trazada por Michel de Certeau, consideramos la *mística* —en un sentido que siempre será traslaticio o figurado, ya que se trata de un concepto histórico, con un comienzo y un fin determinados— como un modo de utilizar el lenguaje que intenta decir, siempre infructuosamente, al Otro, al Absoluto, que es, al mismo tiempo, su fundamento ausente y su límite. Nos alejamos así de los acercamientos biografistas que derivan el carácter místico del hombre a partir de la obra, o viceversa, y que, por tanto, exigen actos de fe que van más allá del análisis literario y son más propios de, por ejemplo, campos como la teología. La aproximación que proponemos, por el contrario, se sostiene exclusivamente en interpretaciones textuales, derivadas del cotejo de los recursos literarios que emplea Fijman y aquellos que definieron el *modus loquendi* místico.

### La mística y la perspectiva de Michel de Certeau

La voz *mística*, del griego *μυστικός*, deriva (como los términos *μύσσης*, ‘el que inicia’, o *τα μύστικα*, ‘lo relativo a los misterios’) de la combinación de la raíz griega *μυ-* con el verbo *μύω*, que significa ‘cerrar, especialmente la boca o los ojos’. De este sentido primario de ‘cerrado’, el vocablo pronto adquiere el sentido de ‘secreto’, ‘misterio’, tanto en el ámbito religioso como en el profano (Sainz Rodríguez: 46; Martín Velasco: 19), acepción que, difusamente, conserva aún en la actualidad. Como sustantivo, *mística* aparece recién a principios del siglo XVII. Esta sustantivación inaugura un nuevo y efímero espacio —la *ciencia experimental* de la que habla Surin (Certeau, 2006b: 123)— que agrupará una serie de prácticas y textos considerados, en adelante, *místicos*. Pero con el desmembramiento de este corpus en los albores del Iluminismo, las particularidades de estos *modi* se difuminan. Así, en los últimos dos siglos hemos asistido a una sorprendente proliferación de fenómenos, objetos y personajes que son tildados de *místicos* —pareciera que, como denominador común, solo queda un lejano rastro del sentido primigenio del adjetivo, que atañía a lo misterioso y lo recóndito—, a la par de la cual se gestó su rechazo traducido en su marginación y, a menudo, en su *patologización*. Sin embargo, de un tiempo a esta parte y desde diferentes dominios, el interés por comprender con nuevos enfoques algunas expresiones *místicas* ha cundido; en particular, el manifestado por la literatura así calificada.

Siguiendo a autores como Juan Martín Velasco (35-42), Jess Byron Hollenback (5-17), Robert K. C. Forman (3-49) o Philip C. Almond (211-219), entre otros, tradicionalmente, en lo que respecta a los estudios que consideran la mística como objeto de estudio válido y particular, dos han sido las más importantes opciones epistemológicas. Por un lado, desde fines del siglo XIX, y fundamentalmente desde las primeras décadas del XX, comenzó a perfilarse el usualmente llamado *esencialismo* o *universalismo*, que se asienta en el presupuesto (nacido de la comparación de distintas tradiciones) de que todas las manifestaciones místicas son, en realidad, variaciones de una única e idéntica experiencia —o, al menos, de un “reducido número de experiencias esenciales” (Martín Velasco: 38)—. No obstante las diferentes conclusiones a las que han arribado, numerosos autores han sostenido esta hipótesis: William James, Evelyn Underhill, Rudolf Otto, Robert Charles Zaehner, Raimon Panikkar, entre tantos otros.

Enfrentado con el paradigma esencialista, aparece el *constructivismo* o *contextualismo*, que, principalmente a partir de la década de 1970, afirma que la experiencia mística, como todas las experiencias humanas, se halla sometida al condicionamiento de procesos formativos y lingüísticos de índole cultural. De acuerdo con autores como Steven Katz, máximo exponente de esta corriente epistemológica, no solo la interpretación del sujeto acerca de su experiencia, sino la realización y configuración de la experiencia misma, de su “sustancia”, está determinada por el sujeto y su pertenencia cultural (26-27). Si bien, con ciertos matices, tanto el esencialismo como el constructivismo continúan vigentes, de un tiempo a esta parte, nuevos abordajes disciplinarios se proponen como alternativas

para estudiar la cuestión mística; entre ellos: la hermenéutica, la fenomenología de la religión y, en estrecha relación con ésta, la interdisciplinariedad —teología, sociología, antropología, psicología, psiquiatría, neurología, entre otras ramas del conocimiento— y la mística comparada.

Aunque a menudo señalado —y con razón— como contextualista, creemos que los trabajos de Michel de Certeau —historiador de formación lacaniana— respecto de la historia de la espiritualidad y de la mística pueden ser considerados como un aporte singular en este ámbito. Desde un enfoque histórico, Certeau niega de plano la posibilidad de considerar la experiencia espiritual aislada de su contexto, elemento del que “recibe su forma y su expresión” (2006a: 51), por lo que toda espiritualidad tiene carácter histórico: está ligada a una época, a cuyos interrogantes responde. De este modo, sostener —como los universalistas— la existencia de “experiencias puras” fuera del tiempo y, sobre todo, del lenguaje es, para Certeau, improcedente. Una y otra vez el francés remarca la imposibilidad de una escisión tal (2006a: 57-58, y 2015: 100-101).

En este sentido, para Certeau, aquello que llamamos *mística* es el lenguaje —o mejor, el modo de practicar el lenguaje heredado— que signó una forma de enfrentar el problema de *lo espiritual* —el de la relación del hombre con el Absoluto—, propia de —valga la redundancia— los espirituales de la Europa que va del siglo XIII al XVII, período de profundas crisis sociales, políticas e institucionales. Este *modus loquendi* tomó la forma de un lenguaje de la ausencia —*herido* por el deseo del Otro inaccesible—, alcanzó su más alto grado de formalización en torno al siglo XVI con el recorte de la *mística* como campo autónomo y estalló poco tiempo después con el advenimiento del Iluminismo, cuando fue relegado a los márgenes de la racionalidad que se impuso. Con el fin del contexto que hacía posible esta práctica, la mística en sentido propio desapareció. De ella nos llegan todavía hoy *esquirlas*, casi siempre asociadas a lo *extraordinario*, que otras disciplinas recogieron. Esta concepción lleva necesariamente al francés a desestimar la posibilidad de pronunciarse por la verdad o falsedad —o más bien, por la existencia o no— de una experiencia particular allende el texto mismo. Más allá del gran número de textos catalogados como *espirituales*, que abordan la cuestión de la relación del hombre con lo Otro, aquello que hace que estos puedan ser considerados místicos en sentido propio es, además de una formalidad, su anclaje en un contexto socio-histórico determinado.

La unidad elemental del discurso místico es, para Certeau, un “tropo” —aunque ciertamente utiliza más “giro”—, esto es, una “figura” “o manera de hablar” por la que “una palabra se separa de su significación” (2006b: 144-145). Pero tal separación no se efectúa a partir de un orden de las cosas, como en la analogía clásica, sino a partir del oxímoron, tropo que combina no dos contrarios —como la antífrasis—, sino dos términos de órdenes heterogéneos. Lo interesante de esta figura es que, como los “metasemas”, a través de la disimilitud, señala un más allá que, sin embargo, no dice: “Es un deíctico: muestra lo que no dice. La combinación de los dos términos suple la existencia de un tercero y lo presenta como ausente. Crea un agujero en el

lenguaje. Talla en él el lugar de un indecible. Es un lenguaje que señala un no-lenguaje (2006b: 145). Se trata, en definitiva, de “seres lingüísticos extraños, cuyas dos mitades pertenecen a órdenes diferentes y cuya cabeza, invisible, habita otro espacio” (2006b: 145). No se trata de un “monstruo” (2006b: 145) completamente nuevo, ya que sus dos componentes son conocidos, sino de uno que, por lo inusitado de su conformación, remite a una cosa otra, desconocida. De este modo, con Diego de Góngora, Certau caracteriza la unidad mínima del discurso místico, en primer lugar, como *escindida*, como un exceso: al no ser reductible a ninguno de los dos términos que la conforman ni al tercero, ausente, excede el lenguaje, señala. Por este motivo, la “frase mística” (2006b: 146) escapa en todo momento del enunciado ontológico, del poder decir, y se queda con la “palabra herida” (2006b: 146), aquella marcada por el afán de lo imposible. En segundo lugar, esta unidad es necesariamente “opaca” (2006b: 145), ya que atrae la atención sobre el significante en detrimento del significado: el signo ya no apunta a un referente, sino a la misma imposibilidad de tal acción, a la impotencia que lo vertebra.

A diferencia de lo que sucede en España, donde una tradición mística —fundamentalmente, la de los carmelitas del siglo XVI, pero también la de los Alumbrados o Miguel de Molinos— ha dado lugar a numerosísimos trabajos críticos, en la Argentina, estos son escasos y, en su mayoría, muy recientes. El fenómeno se explica si consideramos que nuestro país declaró su independencia unos doscientos años después de la extinción de la mística como disciplina autónoma y práctica lingüística, y si tenemos en cuenta que, por ello, no hay una tradición reconocida de literatura mística argentina, sino solo de una variante vagamente definida como “religiosa”. A propósito, Roque Raúl Aragón, en su libro *La poesía religiosa en Argentina*, luego de hacer la distinción entre esta y la propiamente mística, descarta la existencia de la última en el país (10). No obstante, unos pocos escritores argentinos han sido considerados, por algunos estudiosos, como *poetas místicos*: Jacobo Fijman, María Raquel Adler, Héctor Viel Temperley, Miguel Ángel Bustos, Hugo Padeletti, Hugo Mujica, Francisco Luis Bernárdez, Ricardo Molinari, Juan L. Ortiz, Leopoldo Marechal, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco y Juan Gelman. Los criterios para tal denominación varían de un crítico al otro. En esta línea, diversos críticos se han referido a la obra poética de Fijman como mística: Fernández (42 y ss.), Bajarlía (159 y ss.), Piña (137-139), Maturo (99-111), entre otros. Particularmente, creemos que tal caracterización puede hacerse, allende las ideas del propio poeta, si se emplea el término, figuradamente, para referirse a su lenguaje poético. Este, como la mística en sentido propio que estudia Michel de Certeau, es la cifra de una pérdida, del deseo del Otro ausente. El empleo del término que hacemos para caracterizar la poesía fijmaniana es estrictamente traslaticio, ya que seguimos en todo momento, pero con las salvedades que juzgamos necesarias, los escritos del autor de *La fábula mística*.

La ventaja de las ideas de Certeau acerca de la mística para un abordaje literario radica en que el francés estructura sus razonamientos a partir de los textos que se autodenominaron místicos o fueron así llamados *a posteriori* para, a partir de ellos, señalar las características que comparten y que les

valen tal marbete. A pesar del detalle con el que el historiador francés *reconstruye* los contextos de producción y analiza los escritos místicos, el grado de exhaustividad y de operatividad conceptual que consigue es siempre —él mismo lo reconoce, no solo como historiador de la mística, sino como historiador a secas— limitado: al ser una formación histórica, la mística se gestó paulatinamente y es difícil precisar el momento exacto de su surgimiento y caída, así como es arduo dar cuenta de la totalidad de los textos que recibieron —algunos, como queda dicho, con posterioridad al momento de su aparición— el nombre de místicos. Con todo, una de las mayores virtudes de lo expuesto por Certeau en *La fábula mística*, su obra cumbre, es haber evitado apelar a una idea universal y atemporal de *experiencia* como garantía del carácter místico de un texto. Aunque señala que todos los discursos místicos “cuentan [...] una pasión por eso que se autoriza a sí mismo sin depender de ninguna garantía ajena” (2006b: 24), Certeau admite que aislar o definir *eso*, ese Otro al que la palabra impotentemente busca pero que es ajeno e indiferente a ella, sería infructuoso. El historiador no niega, claro, la posibilidad de la experiencia mística —que, en consonancia con la tesis constructivista, siempre considerará arraigada en un tiempo y un contexto geográfico, social y lingüístico determinado y determinante—, pero se distancia de la postura que establece su comprobación o refutación como criterio para otorgar o quitar a un discurso el carácter de místico.

### **El proyecto marginal: la poesía *mística* fijmaniana**

La obra de Fijman constituye, a nuestro juicio, un proyecto marginal y, aun más, marginalizante, no porque su autor fuera un marginado o porque su poesía fuera concebida sin conocimiento de los imperativos estéticos de su tiempo, sino, muy por el contrario, porque el poeta rechazó concienzudamente los preceptos canónicos, distintos e incluso contrapuestos a sus propias convicciones artísticas: si bien formó —conflictivamente— parte de la vanguardia y del llamado *Renacimiento católico* (Cárcano 2015), su centro, como puede advertirse desde su poesía temprana hasta su último libro publicado, era Otro. Esto no debe tomarse por una deducción lineal y biografista del tipo de las que objetamos en este trabajo. Es, por el contrario, una constatación textual: la lírica fijmaniana no encaja ni comulga con las corrientes de su época y abreva en tradiciones más remotas y menos populares por entonces, como la mística o la bíblica, amén del simbolismo francés, del que probablemente haya tomado los elementos que diversos críticos han calificado de *vanguardistas*. La *mística* de Fijman es, así, un lenguaje original, pero con raíces antiguas, todo lo que lo sitúa —todavía quizá— en los bordes del canon literario argentino. Pero el proyecto va más allá de su estado *místico*: comienza en los *Versos de juventud* y acaba, ya transformado, en la poesía no reunida en libro. Si bien con un primer movimiento de concentración y pérdida de referencias hasta *Estrella de la mañana*, y uno posterior de distención y vuelta a la referencialidad desde ese último libro hasta la muerte del poeta, toda la trayectoria fijmaniana goza de una coherencia que contradice las apreciaciones de aquellos críticos

que abordan esta poesía relacionándola con la demencia o el arrebato místico. No creemos, sin embargo, que esta cohesión esté dada, como sostiene Arancet Ruda, por “huellas”, “guiños al lector” que el autor habría ido sembrando “como un escritor de género policial” (630). Más bien, estimamos que se advierte en el proceso de construcción de un lenguaje poético único, que alcanza su más hermética expresión en *Estrella de la mañana* —uno de los libros más excepcionales, en el sentido más propio del término, de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX—, pero que había comenzado a gestarse mucho antes.

### *Versos de juventud*

Los *Versos de juventud* marcan el titubeante principio de la actividad creativa de Fijman, todavía atento a los modelos estéticos del momento. A diferencia de lo que sucede en los tres libros publicados, los poemas tempranos responden a esquemas métricos y rimados que remedan, más por el procedimiento renovador que por una estructura fija, los del modernismo: como bien señala José Domínguez Caparrós, este movimiento no solo recupera metros populares y cultos antiguos de distintas tradiciones, sino que, más importante aún, los renueva y flexibiliza (186). No obstante la preponderancia del endecasílabo, la variedad de metros empleados por Fijman parece apuntar, como en general en el modernismo, a la búsqueda de la novedad expresiva, de una musicalidad distinta y personal. En un panorama casi unánimemente asociado al modernismo, no resulta extraño que un poeta novel apelara a tales formas para granjearse un lugar. Con todo, esos dispares versos tempranos pueden leerse hoy como el umbral del que luego sería su proyecto, ya que se advierte en ellos la inquietud por el Otro que recorrerá todo el resto de la obra. Un buen ejemplo es “Raíz”, pieza en la que el hablante —quien se dirige a un destinatario indeterminado que podría pensarse como el resto de la humanidad— destaca su condición híbrida de hombre llamado a la nueva vida:

Mi raíz está en Dios, como la tuya;  
Mas tú no estás en Él, el Absoluto.  
Yo desdoble mi ser, fruto por fruto,  
Hacia Él, sin que caiga mi alma, que lo arrulla.  
Y soy yo mismo, santidad, locura,  
Vaso que se desborda y que, aun pequeño,  
Es un milagro de pureza y sueño,  
Paisaje y vibración, canto y dulzura (Fijman 53).

La sensualidad asociada a lo trascendente e infinito es evidente: es algo que se huele, que se degusta, y que es posible adivinar en lo natural. Asimismo, el “yo” se confiesa, a la vez, como “santidad” y “locura”, esto es, como una naturaleza dual, en parte humana y en parte divina, *vaso pequeño pero milagroso* que se encamina —se *desdobla*—, “fruto por fruto” —nuevamente, lo sensual—, hacia Dios.

### ***Molino rojo***

*Molino rojo*, el primero y más popular —y quizá también el más complejo— de los libros fijmanianos es, a nuestro juicio, el germen del discurso místico que vendrá después. Este no solo se adivina en el grupo que Arancet Ruda llama “núcleo místico” (“Vísperas”, “Mañana de sol”, “Ocasos”, “Crepúsculo”, “Ciudad Santa”, “Toque de rebato” y “Cópula”), cada uno de cuyos poemas —sostiene la investigadora— “representa un momento específico dentro de un proceso total, que muestra puntos de contacto con la mística y su expresión literaria” (25). Entendemos que el deseo del Otro, catalizador del lenguaje de la ausencia que es la *mística*, se advierte en muchas otras composiciones, aun —y especialmente— en aquellas en las que la locura, la soledad y el sufrimiento aparecen tematizados. El Otro aparece allí acechante, como extrañeza, no explícitamente asumido ni reconocido. La alternancia de esta modalidad con otra de una religiosidad —entendida en su sentido más estricto, como *re-ligación*— más explícita y celebratoria —su contracara u opuesto complementario— e incluso con poemas descriptivos de corte impresionista —continuación de la serie ya presente en los *Versos de juventud*— revelan que, aunque se halla en germen, el discurso *místico* que caracterizará el proyecto fijmaniano aún no ha madurado. Con todo, la imposibilidad de nombrar —reconocer o asumir— al Otro es, sin dudas, su prefiguración.

En el primer capítulo de la primera parte del tomo uno de *La fábula mística*, Certeau propone una interesante aproximación a dos “relatos de locos”, entendidos como dos “prácticas de lo absoluto” (2006b: 53): la “loca” egipcia del monasterio (un pasaje de la *Historia lausiaca*, siglo iv) y “Marcos el loco” (un pasaje de *La vida de Daniel*, siglo vi). En ambos casos, la locura se relaciona con la multitud: es el modo en el que, en el seno de esta última, se produce y practica el aislamiento (2006b: 47), ya que ambos personajes son percibidos como ausencias (2006b: 50). Y, en efecto, lo son: están desligados de su circunstancia inmediata y de las instituciones, porque están entregados a lo Otro, hecho que, además, se traduce en una particular relación con lo somático. La ascesis es, así, entendida como “asunción de lo otro a través del cuerpo” (2006b: 53), es decir, como *morada* de lo Absoluto en la propia materialidad.

La locura como el desafío de aquel que se ha desligado de la institución, de la comunidad y aun del lenguaje concebido como contrato con los semejantes; en suma, como entrega completa a lo Otro. No es casual entonces la histórica relación de la mística con las figuras marginales de la sociedad, desde el loco y el idiota hasta el niño o la mujer (Certeau 2006b). Desde esta óptica, creemos que es posible una relectura de los poemas de *Molino rojo* que tematizan la locura y aun la soledad como modalidades — que, en los libros siguientes, desaparecerá— del deseo del Otro. De esta manera, el sufrimiento, incluso en espacios de hospedamiento como el hospicio, son todavía tentativas por hallar un modo de expresar el Absoluto, y su alternancia, en este poemario —tal como sucedía en los *Versos de juventud*—, con piezas de tono celebratorio y de una religiosidad más explícita —con los que establecen una relación de complementariedad no



subrayada hasta ahora— revela que la *mística* fijmaniana aún está en ciernes: el Otro aparece, en este primer libro, acechante, sin ser del todo comprendido ni asumido por el hablante, aunque sus rastros se adivinen en un lenguaje que ya parece admitir la imposibilidad de decirlo.

Desde esta idea del Otro amenazante por su irreductible alteridad, puede leerse la pieza inaugural de *Molino rojo*, paradójicamente titulada “Canto del cisne” —sobre el que tanto han insistido los estudios críticos y ensayos sobre Fijman—:

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; / y mi canto enrosca en el desierto. / ¡Piedad! (Fijman 61-62).

Versos como estos sirven todavía a estudiosos empeñados en señalar las correspondencias entre la obra fijmaniana y la circunstancia biográfica del autor. Por el contrario y como hemos señalado, preferimos leerla como una de las muestras más acabadas del hablante volcado a lo Otro, aunque esto constituya, como en el caso de los “locos” (2006b: 47-56) a los que aludía Certeau, una fuente de aislamiento y soledad. En “Canto del cisne”, por ejemplo, la demencia es entendida como, a la vez, el “camino más alto y más desierto”, es decir, como un sendero solitario y amenazante que conduce a lo más elevado. El “yo” se manifiesta consternado y desorientado (“me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío”) frente a la hostilidad exterior, aun la de “Dios”, que se presenta en la figura del represor (“en pilchas de loquero”) y oprime su voz. La súplica final subraya el sufrimiento del hablante frente al violento absurdo que lo circunda y acentúa, de algún modo, el carácter terminal marcado en el título. La naturaleza intimidante y disruptiva del Otro también se advierte en el poema homónimo, en el que esta alteridad aparece ya desde el nombre —“El ‘Otro’”—:

Tarde de invierno. / Se desperezan mis angustias / como los gatos; / se despiertan, se acuestan; / abren sus ojos turbios / y grises; / abren sus dedos finos / de humedad y silencios detallados. / Bien dormía mi ser como los niños, / ¡y encendieron sus velas los absurdos! / Ahora el Otro está despierto; / se pasea a lo largo del gris corredor, / y suspira en mis agujeros, / y toca en mis paredes viejas / un sucio desaliento frío. / ¡La Esperanza juega a las cartas / con los absurdos! / Terminan la partida / tirándose pantuflas. / Es muy larga la noche del corazón (Fijman 84).

A menudo leído como prueba de la disociación mental propia de la psicosis de Fijman, este poema, levemente narrativo, ilustra la irrupción de

una extrañeza que lo enrarece todo (“Bien dormía mi ser como los niños / ¡y encendieron sus velas los absurdos!”), que vuelve aún más angustiosa al existencia del hablante. La alteridad que “despierta” en el mismo ser del hablante constituye, para él, motivo de impotencia y causa del absurdo, de la contingencia (“¡La Esperanza juega a las cartas / con los absurdos!”), que es percibida como una penosa espera (“Es muy larga la noche del corazón”).

### *Hecho de estampas*

*Hecho de estampas* representa la afirmación de ese lenguaje *místico* que ya había germinado en *Molino rojo* y, a la par, del proyecto marginal. A diferencia del primer libro, en el segundo, no es posible realizar una división temática de las composiciones, y sus títulos —salvo el de la última, “Canción de cuna que no ha agradado a nadie”— son únicamente números. En este sentido, es posible afirmar que el deseo que estructura *Hecho de estampas* redonda, respecto de *Molino rojo*, en una suerte de concentración: el hablante lírico pierde las notas referenciales —que algunos lectores han interpretado como autobiográficas— que lo definían, el mundo exterior desaparece, el cuerpo solo figura fragmentado. A partir de estos aspectos, Barjarlía y Arancet Ruda han leído el segundo poemario, respectivamente, como una “noche oscura” (159-164) y, de modo similar, como el “registro de una mutación interior” (162). Si bien es cierto que Fijman apela al símbolo de la *purgatio* sanjuanista, a diferencia del autor del *Cántico espiritual*, no emplea, como era común en los textos místicos, una única figura narrativa para representar el lugar de la interioridad como espacio de enunciación: en *Hecho de estampas*, todo se reduce al deseo presente del hablante lírico, figura de la interioridad como espacio de enunciación.

En todos los poemas del libro, salvo en “Canción de cuna que no ha agradado a nadie”, en el que ya se anticipa la repetición que caracterizará *Estrella de la mañana*, la palabra, vertebrada sobre la disimilitud que supone la sinestesia, apunta a lo que no dice. El sentido último siempre es la fuga:

oigo el agrio sudor de la precocidad (“Poema V”, v. 3, Fijman 125)

Estamos lejos de mi voz y el mundo, vestidos de humedades blancas (...)  
Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos (“Poema VI”, vv. 4 y 6, Fijman 126)

Siento en mis manos venir la luz entera de la mañana (“Poema VII”, v. 5, Fijman 127)

Siento en mis ojos la anguila fuera de sí de los silencios montañoses (“Poema VIII”, v. 6, Fijman 128)

Al pie de los aromas blancos recobro mis manos en plegaria (“Poema XI”, v. 1, Fijman 131).

Arancet Ruda lee las sinestias de *Hecho de estampas* como la afirmación de un “ámbito distinto” al señalar que “constituyen una manera

de corporeizar lo intangible y connotan la proximidad a una dimensión más elevada” (176). Si bien su lectura es interesante, estimamos, a diferencia de ella, que este recurso subraya la imposibilidad de decir eso Otro que, paradójicamente, es su fundamento: no se trata de mecanismos de presencia, sino de ausencia. Precisamente, el último verso citado, el primero de “Poema XI”, a nuestro juicio, ilustra cabalmente la cuestión: el hablante elige, para comunicarse con lo Otro, estar “al pie de los aromas blancos”, un sitio de invocación imposible de precisar, atópico, solo sugerido por la tensión que generan esas coordenadas disímiles, propias de la sinestesia, que remiten a una alteridad inapresable.

A esta imposibilidad también contribuye lo que podríamos llamar, el descentramiento del sujeto lírico. De acuerdo con Zonana, que sigue en esto a Antonio Rodríguez (2003), “[c]uando en un poema, la voz que enuncia en primera persona coincide con el paciente que experimenta la disposición afectiva (y no hay una modificación en la instancia del discurso) es posible hablar de sujeto lírico” (47). En *Hecho de estampas*, a diferencia de lo que sucedía en la mayor parte de las composiciones del primer libro, si bien predomina la enunciación desde un “yo”, se produce por momentos un desdoblamiento que impide al lector identificar un sujeto lírico, ya que la voz no siempre se corresponde con la de los pacientes presentes en todas las estrofas de los poemas. Es lo que sucede, por ejemplo, en “Poema II”:

Oíase a través de las olas subidas el grito de los puertos y las ciudades  
y el frío de las campanas.  
Los cielos mueven el puente de los días.  
El frío se sumerge en las ramas.  
Recogemos la sombra que cae de los pájaros.  
Te has ido.  
Enumero las albas bajo la espuma azul de la noche.  
Corderos desfigurados reflejan en sus ojos las vueltas de las estrellas  
y los viejos molinos (Fijman 122).

Este rasgo, sumado a la pérdida de referencias concretas que todavía aparecían en *Molino rojo*, puede leerse como el vaciamiento del sujeto, aspecto propio de los discursos místicos que estudia Certeau. Si bien de modo traslaticio y particular, como aquellos, la lírica fijmaniana de madurez, al estar incardinada exclusivamente y por entero con relación a Otro, objeto inaprehensible de deseo, provoca el vacío del *yo*, lo despoja de todos sus atributos y lo sitúa únicamente como deseante.

### *Estrella de la mañana*<sup>1</sup>

En *Estrella de la mañana*, la tensión de lo disímil alcanza su más alta y oscura expresión y da su forma más propia a la *mística* fijmaniana: el deseo del Otro es tal que trastoca el lenguaje, lo hiere, lo acendra hasta tal punto

---

<sup>1</sup> Entre el segundo y el tercer libro fijmanianos aparece “Imitación de San Antonio de Areco”, publicada en la quinta edición de la revista *Número*, de mayo de 1930. Para no extendernos demasiado, no nos detendremos en ella, pero baste decir que funciona como eslabón (Arancet Ruda: 434) entre *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*.

que se vuelve oscuro, hermético y simbólico. Asimismo, el sujeto lírico, completamente volcado hacia esa alteridad, como en el libro anterior, se descentra; pierde, al igual que todo lo que lo rodea, cualquier tipo de notas referenciales o concretas. Y la repetición, recurso de filiación veterotestamentaria, lo ocupa todo. Como los textos espirituales de los siglos XVI y XVII que estudia Certeau, el último libro de Fijman representa una apuesta por aquello que, si bien se percibe ausente, *debe hablar*, es decir, por lo Otro. Y para ello, el autor se inclina por un lenguaje estético que remeda, formal y simbólicamente, el del Antiguo Testamento, primer monumento de la palabra divina, así como, en menor medida, en San Juan de la Cruz, quien también abrevara en la Biblia y fuera reconocido, ya en su tiempo, junto con otros pocos, como el creador —léase “formalizador”— de un estilo *místico* (Certeau 2015: 107). Con todo, *Estrella de la mañana* no es, como bien advirtió Vera Barros (2015), una mera copia de un modelo. Pero su diferencia de este no se explica, sin más, por mor de experimentación, sino que responde a una tensión similar a la que animaba a los espirituales que apelaban a elementos identificables dentro de la *serie formal* en la que se inscribían, pero no con intención imitativa. El proyecto fijmaniano alcanza así su punto más alto de concentración y hermetismo — y, consecuentemente, de menor inteligibilidad—: las referencias exteriores desaparecen por completo y todo queda reducido a un número limitado de símbolos y estructuras que se reiteran, con leves variaciones, en cada uno de los poemas. En “VII”, tenemos:

El agua oscura, la luz oscura de mi alma quiere morir en Cristo.  
Alcanzaremos las palomas crecidas  
y las albas crecidas y los corderos crecidos de todas las muertes (vv. 1-3,  
Fijman 147).

Pareciera que el “agua” y la “luz” del alma del hablante, aún *oscuras*, solo conseguirán claridad en la *muerte en Cristo* a la que aquel aspira. Solo así será posible *alcanzar* las *palomas, albas y corderos crecidos de todas las muertes*. En esta misma línea, entre muchos otros ejemplos, hallamos:

Espero en Cristo regocijado de muerte y alegre de muerte (“VIII”, v. 7,  
Fijman 148).

Gracia del siervo que escuchó los cielos;  
niño en la luz y con la luz y por la luz de Cristo (“IX”, vv. 4-5, Fijman 149).

Ando sobre la tierra  
y en nuestra sangre muero, y resucito en la sangre de Cristo (“X”, vv. 4-5,  
Fijman 150).

Puesta está la creación toda en el Misterio con Dios visible en Cristo (“XI”,  
v. 1, Fijman 151).

La noche en luz  
donde los muertos reposan su soledad de niños cantores arraigados en Cristo,  
desmenuzados en Cristo (“XII”, vv. 6-7, Fijman 152).

Dichosa el alba de las ciudades que hacen en Cristo sus murallas (“XIII”, v. 12, Fijman 153).

Señor, Señor, Señor,  
canto mío eres tú, y Eternidad (“XXIII”, vv. 5-6, Fijman 162).

Vienen los soles y las lunas en el alba de Cristo (“XXXV”, v. 6, Fijman 175).

Cristo es presentado, en consonancia con la doctrina cristiana, como una presencia y, a la vez, como una promesa. Asimismo, aparece, en línea con el símbolo Quicumque, que establece la doble naturaleza —divina y humana— de Jesucristo, como la persona en la que Dios se hace “visible”. La poesía fijmaniana alcanza así, en la figura crística, su más alto grado ambigüedad: entre la presencia del que *habló*, del Verbo encarnado del que dan testimonio las Escrituras, y la promesa del que *hablará* cuando vuelva para el Juicio Final. El hablante oscila entre esos dos polos —como, en los libros anteriores, entre la celebración y el temor, entre la alegría y la desazón—, aunque, en la estructura total del libro, pareciera prevalecer el deseo sobre la efectiva posesión, que, aun cuando es proclamada en alguna composición, se retrae en símbolos que sugieren más bien la liminaridad — considérense, al respecto, el final de “Adoración de los Reyes Magos” y el carácter del último poema del libro, “Canción de los ángeles de la muerte”—.

También hallamos en el libro a la tercera persona de la Trinidad, así como fórmulas asociadas al credo cristiano de raigambre bíblica:

Atadas en el nombre,  
corren las albas igualadas en Padre y en Hijo y en Espíritu Santo (“XXXIII”, vv. 5-6, Fijman 173).

Padre nuestro que estás en los cielos... (“XII”, v. 11-12, Fijman 152).

Palomas blancas, palomas rojas, palomas blancas.  
Ave María (“XXVII”, vv. 1-2, Fijman 166).

### ***La lírica dispersa***

La poesía no reunida en libro posterior a *Estrella de la mañana* constituye una verdadera deriva del proyecto, aunque no su abandono: como demuestran la recurrencia de ciertos elementos, así como el trabajo de reescritura que evidencian algunos manuscritos dispersos que se conservaron, la escritura de Fijman nunca fue azarosa, sino que siempre se incardinó dentro de parámetros bastante definidos, rasgo que no impugnan ni el abandono del trabajo de publicación ni el modo en el que las creaciones fijmanianas circularon durante la internación del autor.<sup>2</sup> La obra

---

<sup>2</sup> Entre 1933 y 1934, Fijman publica “Luminaria mayor” y “Luna del sí, sí, y del no, no” (*La Nación*), y “Letanía del agua perfecta” (*Arx*), que no analizamos aquí para no extendernos demasiado.

allí concebida resulta extraña frente a *Estrella de la mañana*, producto de un movimiento distinto —quizá contrario— del que culminó en ese poemario. En la obra dispersa ya no se percibe el deseo estructurante de antes: una vuelta a la referencialidad y un notable trabajo retórico hacen evidente que la palabra no está, como otrora, herida de ausencia, sino que apunta a la valoración de un pasado, a veces histórico, a veces mítico. A ello contribuyen los títulos que incluyen menciones a formas populares antiguas —que no están materializadas en el poema que designan—, las referencias a lugares geográficos y a lo pastoril (características, estas tres, ya mencionadas por Arancet Ruda: 435-523), la presencia de nombres propios y el estilo arcaizante. Citamos, a modo ilustrativo, “Canon”:

Castilla parte en cruz las aldeas y torres, / los versos y los llanos. / El Cid cabalga en cruz; / y los siervos blasfeman con la sangre de Cristo. / Los molinos se tornan por un tiempo de muerte; / y Don Miguel Cervantes redime los cautivos / con ayunos y prosas consonantes. / Castilla dice el Canon en la sangre judía / de los niños judíos; / y las torres malditas de las viejas aldeas / asesinan en cruz / a los siervos y llanos (Fijman 211).

Con todo, este período de la lírica fijmaniana, aunque no *místico*, constituye uno de los casos más integralmente marginales de la literatura argentina, no solo por el contexto de producción y circulación de la obra, sino porque todavía es leído como una rareza aun dentro del contexto de la trayectoria creativa de Fijman: es la parte menos conocida y más fragmentaria.

### Conclusiones

Los aportes de Certeau ayudan ciertamente a calibrar el sentido de la mística como práctica particular del lenguaje, como literatura, y a evadir las aseveraciones inconcusas y los actos de fe propios de disciplinas o credos que no hacen propiamente a lo literario. Ello es, precisamente, lo que hemos intentado al apelar a los estudios certeunianos para el abordaje de una poesía como la fijmaniana, que ha sido catalogada como *mística* durante tantísimo tiempo sin que se propusiera, simultáneamente, una definición —desde lo literario— más o menos acabada de a qué se aludía con tal mote. Algo similar ocurre aún cuando se estudian autores como Viel Temperley, Bustos o Pizarnik, por citar solo algunos. En esta línea, la aproximación a la lírica de Fijman que hemos planteado aquí puede servir, con las salvedades necesarias en cada caso, para futuros abordajes a obras que tradicionalmente se han interpretado desde o a través de la circunstancia biográfica de su autor. Cabe aclarar, no obstante, que no proponemos bajo ningún aspecto un modelo de lectura de este tipo de textos, ya que descreemos de tales matrices, que suelen obliterar la especificidad de cada expresión particular. El caso de la obra fijmaniana, cuyo autor fue un converso e incluso escribió metatextos en los que deja entrever una difusa concepción cabalística, pero cuya obra se acerca más a una original y heterodoxa mixtura de tradiciones, es paradigmática en este sentido.

Y es que la de Fijman es una poesía que, como el símbolo, tan omnipresente en *Estrella de la mañana*, no se deja aprehender: no es posible

captar plenamente sus sentidos ni agotar sus interpretaciones, porque las excede a todas. Más allá de las lecturas que se propongan, esta lírica siempre se escapa, se resiste a ser definida, enclaustrada, saturada. Curiosamente, de este modo, la obra parece rebelarse contra una violencia análoga a la que su autor fue sometido, la de la catalogación —que, claro está, supone la misma posibilidad de que algo sea catalogado, es decir, cabal o suficientemente comprendido—. Contra las visiones más espontáneas y desprevenidas, la lírica fijmaniana no es, bajo ningún aspecto, inocua, inocente, sino que supone un velado cuestionamiento del canon de su tiempo, acción que es, en buena medida, política —ya decía Theodor Adorno que, en ocasiones, la obras que “se hacen políticamente las muertas” (413) son las más disruptivas—. Aun el modo en el que el poeta compuso su arte durante su internación es, en algún punto, un acto de resistencia: la letra de Fijman se (sobre)impone a documentos oficiales, a las firmas y sellos allí estampados, y hace de ellos el soporte material de sus poemas, que reparte, contradiciendo toda lógica editorial o mercantil, entre enfermeros, médicos, amigos y conocidos. Todo intento de reconstrucción que busque imprimirle una unidad completa a esta obra dispersa será infructuoso, y probablemente eso mismo es lo que buscaba el propio creador, ignorante de que años más tarde sus composiciones serían editadas en formatos para bibliófilos y vendidas a coleccionistas. Pero aun contra este tipo de devenires del tiempo o estrategias de mercaderes, la lírica fijmaniana se alza en toda su fragmentariedad, en toda su incompletitud: nadie sabe ni tal vez pueda llegar a saber cuánto escribió el poeta, y eso es un enigma que, afortunadamente, escapa a todo afán totalizador moderno.

\* **Enzo Cárcano** es Doctor, licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILA, UBA). Actualmente, trabaja, en la USAL, como investigador del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLyEO), y como profesor adjunto de Teoría Literaria. Es miembro del Comité Ejecutivo de la colección *La vida en las Pampas*. Recientemente, coeditó, con María Rosa Lojo, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (Pamplona, EUNSA, 2017).

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (2003). “Compromiso”. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal. 393-413.
- Almond, Philip D. (1990). “Mysticism and Its Contexts”. En *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press. 211-219.
- Aragón, Roque Raúl (1967). *La Poesía Religiosa Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- Arancet Ruda, María Amelia (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bajarlía, Juan Jacobo (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cárcano, Enzo (2015). "Con los ojos en la noche: Jacobo Fijman y su poética del margen". En *Nuevas Lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador. 133-153.
- Certeau, Michel de (2006a). *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz.
- Certeau, Michel de (2006b). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Vol. I. Madrid: Siruela.
- Certeau, Michel de (2015). *The Mystic Fable. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Vol. II. Chicago: The University of Chicago Press.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Domínguez Caparrós, José (1999). "El modernismo en la formación del verso español contemporáneo". En *Estudios de métrica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 181-207.
- Fernández, Ruth (1985). *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra*. Buenos Aires: Tekne.
- Fijman, Jacobo (2005). *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Buenos Aires: Araucaria.
- Forman, Robert K. C. (1990). "Introduction: Mysticism, Constructivism, and Forgetting". En *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*. Nueva York/Oxford: Oxford University Press. 3-49.
- Hollenback, Jess Byron (2000). *Mysticism. Experience, Response, and Empowerment*. Pensilvania: The Pennsylvania State University.
- Jitrik, Noé (1998). "Canónica, regulatoria y transgresiva". En *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. 19-41.
- Katz, Steven T. (ed.) (1978). *Mysticism and Philosophical Analysis*. Londres: Oxford University Press.
- Martín Velasco, Juan (2003). *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta.
- Maturo, Graciela (2014). "Jacobo Fijman, un poeta místico". En *La poesía. Un pensamiento auroral*. Córdoba: Alción Editora. 99-111.
- Piña, Cristina (2013). "Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades". *Gamma*, 51. 136-150.
- Rivas, Luis Heriberto (2012). *Diccionario de símbolos y figuras de la Biblia*. Buenos Aires: Amico.
- Rodríguez, Antonio (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Liège: Pierre Mardaga éditeur.
- Sainz Rodríguez, Pedro (1961). *Espiritualidad española*. Madrid: Rialp.
- Vera Barros, Tomás (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini*". Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Zonana, Víctor Gustavo (2008). "La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis". *Signo & Señal*, 19. 33-66.