

MOLINO ROJO DE JACOBO FIJMAN: LAS DOS CARAS DE UNA EXPERIENCIA

María Amelia ARANCET RUDA

Universidad Católica Argentina

BIBLID [0213-2370 (1998) 14.1: 1-21]

Six poems of Molino Rojo of Jacobo Fijman, autor de la vanguardia argentina, pueden leerse como una secuencia, gracias a una gradación de luz y movimiento, primero descendente y luego ascendente. Señalan un proceso espiritual según lo que aclaran las isotopías, las relaciones contextuales y principalmente las relaciones intertextuales con los grandes poetas místicos. Con esta base, se pasa a una interpretación orientada por el lugar sumamente importante que lo religioso ocupó en la vida y las preocupaciones de Fijman.

Six poems of Molino Rojo of Jacobo Fijman –an avant-garde Argentine writer– can be read in a sequence, because of a descending and ascending gradation of light and movement. The semantic relation allow them to be read as a unit. The isotopies, the contextual relation and, above all, the intertextual relations with the great mystic poets, confirm the fact that a spiritual process is developed throughout the poems. In this way, an interpretation can be made, based on the importance of religion in Fijman's life and concerns.

Jacobo Fijman (1898-1970) integró la vanguardia argentina reunida en torno de la revista *Martín Fierro* junto con autores como Evar Méndez, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Nicolás Olivari, Raúl Scalabrini Ortiz y otros. Por su carácter de inmigrante (nació en la Besarabia rusa), de judío converso (recibió el bautismo en 1930) y de enfermo mental (sufrió ataques que llevaron a internarlo tres veces en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda, por entonces Hospicio de las Mercedes) siempre fue un marginado. Aun hoy, si bien son varios los que reconocen el altísimo valor poético de su obra, prácticamente nadie se ha dedicado a estudiarlo a fondo (con la excepción de Juan-Jacobo Bajarlia). La mayoría de los comentarios se quedan detenidos ante lo pintoresco de su vida y de su personalidad.

La figura del poeta loco resulta demasiado atrapante en sí misma. Ha servido de inspiración a distintas obras de todos los géneros. Así la demencia, tema sin duda muy significativo en la producción fijmaniana, suele ser el centro de las observaciones. Sin embargo, encontramos en *Molino Rojo* (1926) un grupo de poemas que no tienen este asunto como núcleo. En ellos la temática religiosa es de especial importancia; inclusive hay elementos que inducen a ubicarlos en la línea de la poesía mística en sentido lato.

1. *Núcleo místico*

Entre estas poesías que no giran alrededor de la demencia, hay seis que al cabo de varias lecturas presentan una conexión particular. Los títulos son “Mañana de sol”, “Ocasos”, “Crepúsculo”, “Ciudad Santa”, “Toque de Rebató” y “Cópula” (Fijman, 1983, 38/ 44). La hipótesis es que cada una de estas composiciones representa un momento específico dentro de un proceso total, que muestra puntos de contacto con la mística y su expresión literaria. Fundamentalmente identificamos tres componentes que inclinan a una interpretación en tal sentido: una presencia o un estado que denominan Nada (de hecho, la una y el otro se confunden según las explicaciones de los místicos), un sentimiento de temor y de gozo en relación con la teofanía y el motivo del árbol (este último está especialmente desarrollado en otro trabajo).

Más allá de la intuición primera, podemos sistematizar los indicadores de la interrelación situándolos sobre dos ejes semánticos, el de la luz y el del movimiento. Allí los poemas citados van siguiendo una gradación, primero descendente y luego ascendente.

1.1. *Eje semántico de la luz*

Tomamos el lexema luz en su sentido puramente físico, es decir, en cuanto agente que hace visibles los objetos y que es, por lo tanto,

intermediario entre el sujeto y el mundo exterior. Conforme este instrumento mediador desaparece, el sujeto se va sumiendo en su interioridad, el referente es cada vez más ajeno a lo real externo. Y, en este caso, no sólo se trata de retirarse a un ámbito interior, sino a un plano distinto del usual.

Los poemas, que aluden a diferentes instantes del día a través de cambios en el grado de luz, jalonan entonces un recorrido de disminución progresiva, desaparición y retorno. En “Ciudad Santa” (42), título cuya fórmula es una expresión ya tradicional para aludir a Jerusalén, se ha esfumado la luz. Sólo hay “niebla” y un expreso cerrar los ojos, es decir quedar a ciegas (“Un árbol se transforma/ cerrando sus pupilas”), que ya aparecía en “Crepúsculo” (41). En “Cópula” (44) regresan la mañana y la plenitud lumínica mediante la recurrencia de los colores rojo y naranja y de la mención del astro. En esta poesía hay un extremo de luz como no hubo en ninguna de las anteriores. Tenemos: “la mañana”, “rondas del sol”, “canciones de naranjas”, “rojo y bronce” (dos veces), “olor de la luz”, “música de horizontes” (denota visibilidad), “espacio de paisajes” (ídem), “himno de soles”. Aquí la gradación, enriquecida, cobra un valor diferente y desempeña dos funciones. La primera en el aspecto formal, cumplida también en los demás poemas: marcar las etapas del proceso. La segunda, en lo semántico: en “Cópula” la luz no es indicadora de vida en cuanto exterioridad, sino que por influencia del cotexto apunta a otro plano de lo real, interior o bien pertinente a una dimensión distinta, por lo que puede unirse a “Ciudad Santa”. Desde el punto de vista de la luz, uno es contracara del otro, luz extrema y ausencia de luz.

1.2. *Eje semántico del movimiento*

Paralelamente a la de la luz hay una gradación situada en el eje semántico del movimiento, cuyos polos son movilidad/ inmovilidad. El movimiento aquí es entendido en cuanto actividad, cambio,

y en tal sentido connotador de vida. En los poemas mencionados hay un descenso de este elemento hasta llegar a "Ciudad Santa". De ahí en más empieza a volver el movimiento y junto con él la conexión con el mundo exterior.

"Ciudad Santa" es el momento culminante en el conjunto señalado. Es muy hermético y resulta imposible encontrar un referente externo. Todos los movimientos pertenecen a un plano distinto del corriente: "Tres gritos me clavaron sus puñales", "¡Bromearon los sudarios del misterio!", "Bronce de los terrores/ informes, fragmentados./ Mueren caminos/ y se levantan puentes.", "Un árbol se transforma/ cerrando sus pupilas.", "Caen [...] las palomas/ angélicas del sueño", "Un infinito horror/ manaba en mis entrañas". El transcurrir externo desaparece y en su lugar surge aquello que connota inmovilidad por antonomasia: muerte. Esta palabra, la negación total de cuanto conocemos, es la última del poema, por lo que adquiere especial resonancia. Significa tanto el fin de las certezas poseídas, como, por vía afirmativa, todo cuanto escapa a la experiencia ordinaria. De hecho, hay una serie de imágenes que de algún modo quieren expresar lo indecible.

"Cópula", la última poesía de la serie, es una composición de tono celebratorio formada por veinticinco versos y en la que sólo hay tres verbos: "¡Nos *unió* la mañana con sus risas!", "El olor de la luz *era* sagrado:" y "¡Todas las aguas del silencio/ *rompimos* en la danza!" (destacado nuestro). Son, entonces, en su mayoría construcciones nominales, que ya en lo denotativo implican ausencia de movimiento. Si consideramos sustantivos y verbos podemos inferir que esencialmente los primeros expresan aquello que es y los segundos aquello que transcurre, es decir que están más íntimamente en relación con lo espacio-temporal. Teniendo en cuenta esta distinción, la construcción sintáctica funciona como significante de connotación, de modo que la escasez de verbos está en relación con un plano diferente del habitual humano, caracterizado este último fundamentalmente por estar sometido a las categorías de tiempo y espacio¹.

2. "Ciudad Santa"

El poema ya desde el título nos está hablando de un sitio no común, la ciudad santa histórica y la Jerusalén celestial. No es casual que desaparezcan los referentes externos. A su vez, por el lugar donde se sitúa en las gradaciones que señalamos antes, cobra un valor singular. Empieza con un verso breve e intensísimo que nos arranca de los suaves paisajes que veníamos viendo: "Tres gritos me clavaron sus puñales". Hay algo súbito, repentino, los gritos que captan de modo absoluto la atención del sujeto y le traen una experiencia de dolor, de ser vulnerado². Partimos entonces de una herida que lo abarca entero. "Paisaje de tres gritos/ largos de asombro": el sujeto está desconcertado, de algún modo los tres gritos constituyen el entorno único donde quedó sumido. Es un momento en que algo extraño ocurre: "¡Bromearon los sudarios del misterio!". El velo de lo misterioso es sacudido un instante por algo que implica familiaridad y hasta humor, y no llena aun de temor al sujeto, aunque lo arrastra íntegramente. A continuación cesa toda actividad externa, los sentidos se enervan, se debilitan: "Fuga de embotamientos/ suspiros/ en la niebla inmovilizada./ Cipreses". Todo ha quedado suspendido. Y luego la percepción rara, la apertura a otra cosa: "Bronce de los terrores/ informes, fragmentados".

Vemos que, básicamente, el poema se estructura en tres partes teniendo como criterio la experiencia del sujeto: 1) asombro y arrebatado, junto a broma; 2) cese de lo usual conocido; 3) apertura a lo desconocido y espanto. Son tres temas que se reiteran a lo largo del libro, pero no tan claramente unidos entre sí como en "Ciudad Santa", lo que hace que este poema resalte en *Molino Rojo*.

2.1. *Asombro y arrebatado*

Tres gritos me clavaron sus puñales.
 Paisaje de tres gritos
 largos de asombro.
 ¡Bromearon los sudarios del misterio!
 [...]

Así comienza el poema. Hay una situación que traspasa la línea de lo normal y se impone violentamente. No es simple contemplación estética, hay algo "otro" que se manifiesta. Su presencia consterna al sujeto, que queda totalmente enajenado y es objeto de una fuerza que actúa sobre él profundamente. Estos tres sintagmas se conectan por su efecto, la turbación ante un fenómeno determinado: en el primero el sujeto es receptor, en el segundo parece presentar, indirectamente, el alcance inmediato, consistente en que ahora el paisaje, su paisaje, es ese fenómeno, está inmerso en él; en el tercero los signos exclamativos denotan mayor intensidad y vemos que en él es destinatario de una cierta revelación, pero no total, según lo señala el verbo "bromearon", que parece aludir a un humor ácido.

El verso "[...] clavaron sus puñales" habla de herida, dolor y muerte, lo que caracteriza el tipo de experiencia frente a una manifestación del misterio, que se fusiona insólitamente con lo gracioso.

2.2. *Cese de lo usual conocido*

[...]
 Fuga de embotamientos;
 suspiros
 en la niebla inmovilizada.
 Cipreses.
 [...]

Aquí se da la suspensión de toda actividad. El sujeto, que aparece poseído por una fuerza superior, adquiere una postura pasiva, hay embotamientos en fuga³: sus sentidos y sus potencias se entorpecen, sólo quedan "suspiros" en medio de una circunstancia donde todo ha desaparecido ("niebla inmovilizada"). Y a continuación los cipreses, con su connotación de muerte. Muerte que aparece una y otra vez en la obra, resemantizándose continuamente en sentido negativo y positivo. La visión favorable de la muerte se relaciona

con la interrupción de todo lo externo para arribar a otro plano más elevado.

El sujeto se instala fuera del tiempo y del espacio corrientes. Otros poemas hacen referencia a lo mismo, por ejemplo “Alegría de invierno” (destacado nuestro):

Las flautas de mi angustia en el paisaje
de las constelaciones.

Bosques de estrellas blancas sin canciones.
¡Alegría de invierno!

Mana silencio de mi pecho;
mi silencio tan viejo como el mundo.
¡Alegría de invierno!

A la costa del tiempo
mis músicas se apagan como bujías.

“Las flautas de [su] angustia” son las músicas que luego “A la costa del tiempo [...] se apagan como bujías”. Así este cese temporal es también cese del sufrimiento; de modo que el silencio es la única manifestación del sujeto. Pero este silencio, paradójicamente, es expresión (mana de su pecho) y está preñado de vida, de historia (es viejo como el mundo), así más que vacío significa plenitud, tanto que en el verso siguiente se desborda (“¡Alegría de invierno!”). Consiste en la última posibilidad del lenguaje cuando tiene que decir lo intransmisible.

En “Sub-drama”, donde además está el tema de la locura, hay un momento en que desaparece el mundo exterior (“Ha perdido su espacio/ completamente el universo”), incluso la propia identidad (“¿Quién soy?”), no hay puntos de referencia (“Se cierran las estrellas en mis ojos./ Nadie y nada”), y esto produce enorme desasosiego. Para llegar a percibir otra dimensión es necesario desposeerse de los atributos conferidos por tiempo y espacio. En San Juan de la Cruz hay un esfuerzo denodado por afirmar la realidad del ser verdadero mediante la destrucción purgativa de la conciencia limitada. Esta experiencia de ruptura es sumamente angustiante. En

la “Noche Oscura” y en la “Subida del Monte Carmelo” se hace alusión a este despojarse, mediante la imagen de la noche, de una aridez extrema, primero del sentido y luego del espíritu.

En “Mortaja” el sujeto también es sustraído a todo, es muerto en vida, sin presente ni pasado: “Por dentro;/ atrás el rostro./ ¡El pasado aniquila!”. Este desprendimiento es doloroso (“Estoy siempre desnudo y blanco”) pero promisorio; hay una expectativa de unión⁴ mediante la introducción de los sememas “mañana” y “eterno”, este último antepuesto, posición que carga el adjetivo de afectividad (destacado nuestro):

[...]
 Lázaro vestido
 de novio;
 una mortaja viva
 entre el ayer eterno
 y el eterno mañana; una mortaja viva
 que llora en mi garganta.

2.3. *Apertura a lo desconocido y espanto*

Además de “Ciudad Santa”, hay otras composiciones de *Molino Rojo* donde encontramos ese algo desconocido, por ejemplo en “Vísperas de angustia”:

Atmósferas de marasmo despedazan mis ademanes.

Pasos furtivos
 en los malditos huecos de mi ser;
 desolaciones alteradas.

Azar; ideas fijas.

Revolotear de músicas celestes.
 ¿Vísperas de una nueva angustia?

Sospechas.

Soy de los que no vuelven, amigos míos.

Atmósferas de marasmo
 en torno del más fragante pino.

Amor, alégame el camino.

¡Los fuegos fatuos!
¡Quebrantaré la vida por mi vida
por el imposible contacto de la eternidad!

Pasos furtivos
en el hueco de mi ser;
yo soy el promerido, el anunciado.

Revolotear de músicas celestes.

En él se combinan, una vez más, los elementos propios de la locura y aquellos que pueden conectarse con la experiencia religiosa, también innegable⁵. Todo se inicia con un estado de paralización progresiva: “Atmósferas de marasmo”. Y a partir de allí las percepciones extrañas mediante enunciaciones que pueden referirse a desvaríos propios de la alteración mental: “Pasos furtivos/ en los malditos huecos de mi ser;/ desolaciones alteradas./ Azar; ideas fijas”, “¡Los fuegos fatuos!”, “Pasos furtivos/ en el hueco de mi ser”; o bien a su vínculo con lo trascendente: “Revolotear de músicas celestes” (dos veces). A esto se suman un apóstrofe (“Amor, alégame el camino”) y una exclamativa que connota conciencia y decisión (“¡Quebrantaré la vida por mi vida;/ por el imposible contacto de la eternidad!”). Más adelante reitera esa inmovilidad pero ahora ligada a un motivo simbólico caro a Fijman, el árbol: “Atmósferas de marasmo/ en torno del más fragante pino”. Estos dos versos guardan relación en cuanto a su significado último con otros de “Ciudad Santa” en los que el árbol también es imagen fundante (en expresión de Roberto Juarroz): “Un árbol se transforma/ cerrando sus pupilas”. En ambos casos el árbol es núcleo de un sintagma que indica cambio de espacio, más precisamente negación espacial, ya sea por inmovilización en el primer ejemplo o por volcarse a la interioridad en el segundo. El árbol, como ya dijimos, es uno de los motivos recurrentes en la poética fijmaniana, y basta ver su valor en distintas tradiciones para constatar que implica siempre un significado de trascendencia⁶.

Es, sin duda, un poema complejo, donde se van trenzando manifestaciones de la locura, lúcidas enunciaciones conscientes y expresiones de su vivencia religiosa especial. Por eso un verso como “¿Vísperas de una nueva angustia?” puede ser interpretado por lo menos de dos maneras, ya que ofrece de entrada un par de campos de connotación: la perturbación psíquica y la experiencia de lo trascendente. En el primer caso, la angustia es fruto de la desolación y del conocimiento que un hombre sufriente tiene de su estado; en el segundo, la angustia es indicadora de un proceso espiritual de purgación y separación del mundo, posibilidad apoyada por otros dos versos del poema (“¡Quebrantaré la vida por mi vida;/ por el imposible contacto de la eternidad!”).

Si consideramos esta poesía en la línea que hemos propuesto, nos encontramos con el cese de todo y la apertura a otra dimensión. Y casi siempre con enunciados propios del lenguaje místico⁷. Podemos juzgar el siguiente verso coherente con esta interpretación: “yo soy el prometido, el anunciado”. Es verdad que resulta factible entenderlo en orden a la alteración mental de Fijman, pero a su vez es posible una lectura acorde con las expresiones más o menos similares de San Juan de la Cruz y de Meister Eckehart: “Dios es nada” o “Yo soy Dios”, las que, señala Widakowich-Weyland, son “propias de una desmesura característica de toda teología negativa” (1982, 35).

En “Despertar” también hay alusiones a algo otro, distinto, que se manifiesta:

Revuelo de silencios aromados.
Estrellas-pájaros de fuego
dichosos de infinito.

Música de nieblas y risas de las selvas.

Se enardecen de llamas y de gritos
los desiertos.

¡Locos de eternidad
los pies del viento danzan en el mundo!

Ya el título nos habla de pasar al estado de vigilia, de mayor lucidez. Despertar generalmente implica el paso a lo real, a lo verdadero. Pero en este caso, ¿despertar a qué? El poema está construido mediante una yuxtaposición de imágenes creadas (término que utiliza Verdugo, 115), es decir sin un referente externo identificable.

Cabe aquí señalar la equivalencia de estos versos: “Revolotear de músicas celestes” (“Vísperas de angustia”) y “Revuelo de silencios aromados” (“Despertar”). Equivalencia tanto de estructura como semántica. En ambos casos hay movimiento en las alturas de un silencio sonoro o de un sonido silencioso, ya que los sustantivos están modificados por adjetivos que, de algún modo, contradicen su condición de perceptibilidad o imperceptibilidad: la música, que es celestial, de las esferas o seráfica, resulta inaudible y los silencios se hacen sensibles, aunque sea por la apelación a otro sentido (“aromados”). Evidentemente, se intenta expresar aquello que escapa a la sensorialidad y que resulta incomunicable, para lo cual la sinestesia es uno de los principales recursos.

En el mismo texto hay tres ámbitos, nieblas, selvas y desiertos, que se relacionan porque comparten el sema cardinal ‘ausencia de límites claramente marcados’, sema por excelencia para dar imágenes de lo infinito a que se abre el sujeto. Es claro que los distintos componentes del poema son indicadores de la apertura y del contacto con una realidad espiritual superior en cuanto ajena a lo mundano.

Veamos qué ocurre en “Ciudad Santa”, donde los tres gritos iniciales llevaron al sujeto al contacto con otra realidad:

[...]
 Bronce de los terrores
 informes, fragmentados. Mueren caminos
 y se levantan puentes.
 Un árbol se transforma cerrando sus pupilas.
 Caen medrosamente las palomas angélicas del sueño
 en las uñas heladas del espanto.
 [...]

Lo que en un primer momento fue asombro (aunque en este tipo de experiencia no es adecuado hablar de sucesión temporal), se transforma en miedo: “[...] los terrores/ informes [...]”, “Caen medrosamente las palomas/ [...] / en las uñas heladas del espanto”, “Un infinito horror”. Ya mencionamos el temor de que habla San Juan de la Cruz a propósito de la noche del espíritu. Por otro lado, considerando el origen judío de Fijman, resulta muy ilustrativo consultar el Antiguo Testamento. En él las teofanías generalmente no son presentadas como experiencias agradablemente sosegadas, sino que la visión de Dios inspira pánico porque desborda infinitamente la sensorialidad y la emotividad humanas. Este “exceso”, por llamarlo de algún modo, es traducido en el lenguaje de los místicos apofáticos⁸ como Nada. Según San Juan de la Cruz, Dios “es una nada, un vacío ilimitado y hablar de Dios atribuyéndole cualidades o imágenes no es saber de Él” (Widakowich-Weyland, 30). Desde luego, la Nada a que se refieren no es la del lenguaje usual, es decir vacío inerte o carencia absoluta. Es un término elegido por analogía.

En el Pentateúco se encuentran diversas manifestaciones de la presencia divina, en general expresada mediante la imagen de la nube (en “Ciudad Santa” Fijman habla de “niebla inmovilizada”). Así leemos en Éxodo 19, 16ss.:

Al tercer día, al rayar el alba, hubo truenos y relámpagos y una densa nube sobre el monte y un poderoso resonar de trompera; y todo el pueblo que estaba en el campamento se echó a temblar [...] Todo el Monte Sinaí humeaba, porque Yahveh había descendido sobre él en el fuego. Subía el humo como de un horno, todo el monte retemblaba con violencia. El sonar de la trompeta se hacía cada vez más fuerte. Moisés hablaba y Dios le respondía con el trueno [la voz inteligible de Dios] [...] “¡Baja y conjura al pueblo para que no traspase las lindes para ver a Yahveh, porque morirían muchos de ellos; aun los sacerdotes que se acercan a Yahveh deben santificarse para que Yahveh no irrumpa contra ellos!”

En otro punto del Éxodo (33, 20) dice: “Pero mi rostro no podrás verlo; porque no puede verme el hombre y seguir viviendo”. Y

en el Eclesiástico 16, 18-19: "A una los montes y los cimientos de la tierra/ bajo su mirada temblarán de espanto".

La "nada" impone un sentimiento de pavor, intensificada aquí mediante imágenes antitéticas: "Caen medrosamente las palomas/ angélicas del sueño/ en las uñas heladas del espanto". Estas oposiciones, blandura/ dureza y tibieza/ frialdad, tienen un alto coeficiente comunicativo porque apuntan a lo táctil, lo más corpóreo.

El "Bronce de los terrores/ informes, fragmentados" se identifica con la trompeta del capítulo 19 del Éxodo, único asidero en una situación de vacuidad, donde no se distinguen formas. Todo lo terreno es suprimido. Y junto con ello se da el vacío del entendimiento y de la memoria. Los dos versos siguientes están formados por una imagen sintética, muy densa, cuyas posibilidades de lectura son amplísimas: "Un árbol se transforma/ cerrando sus pupilas". Por lo pronto, el verbo utilizado implica un cambio importante, "se transforma", y un apartarse del mundo exterior mediante la acción de cerrar los ojos. A continuación la imagen de la caída, "en las uñas heladas del espanto", refuerza el significado de "perder pie", de Nada. Sosa López dice sobre esta experiencia de vacío que "las luces de la fantasía, las imágenes del mundo, se han apagado al extremo de confundirse con la muerte" (Sosa, 79). Y en efecto, tal es el cierre del poema: "Un infinito horror/ manaba en mis entrañas/ en un himno de muerte".

Podemos hacer una enumeración de los elementos vistos al considerar los tres momentos enunciados. La relación con la poesía mística tradicional es evidente: referencia a un ámbito interior donde algo se manifiesta y se impone violentamente al sujeto, suspensión de toda actividad, ubicación fuera del espacio y del tiempo ordinarios, desposesión de todo lo que se relaciona con el mundo exterior, imágenes y percepciones extrañas, presencia del motivo del árbol, angustia, experiencia de la Nada, miedo, etc. Estos componentes se hallan en algunos poemas, pero por separado, sólo en "Ciudad Santa" los encontramos todos juntos.

3. "Cópula". *Los poemas de tono celebratorio*

Inmediatamente después de "Ciudad Santa" viene "Toque de Rebato" que introduce el alivio cuando todo parece desfallecer. Reaparecen entonces puntos de referencia conocidos donde hacer pie, que son signos de quietud y consuelo. Luego tenemos "Cópula", último eslabón de la serie propuesta. Es un poema que expresa gran alegría, lo mismo que varios otros de *Molino Rojo*. Ya desde el título nos habla de unión. Por el significado denotativo de varios componentes podría ser una composición erótica, aunque el resto de la obra de Fijman no apoya en absoluto esta interpretación. Es un tipo de poesía que tiene antecedentes perfectos en la tradición mística donde, por carecer de palabras apropiadas, es común el uso de un lenguaje que se refiere al amor humano.

"Cópula", que manifiesta enorme alegría, es la otra cara de "Ciudad Santa". Corresponde a la misma experiencia que, al ser expresada, es decir inserta en el tiempo, necesariamente se da en forma sucesiva. Pero en realidad se trata de una única vivencia, de índole absolutamente paradójica para la percepción normal.

Los pasajes bíblicos que presentan esta concepción son muchos. Mencionemos uno del libro de Daniel (10, 4-8), que tiene la visión de un hombre vestido de lino, de una belleza esplendorosa; esta visión lo paraliza al provocarle simultáneamente admiración y temor. De igual modo, en el Salmo 18 se ven claramente las dos caras de la teofanía, miedo y contento. La Biblia en general y en especial el Antiguo Testamento apoyan ampliamente esta interpretación de un único hecho, la experiencia directa de Dios, como poseedor de dos caras, opuestas y complementarias.

3.1. *Elementos recurrentes en estos poemas*

Mencionamos con anterioridad que en *Molino Rojo* hay varios poemas de tono celebratorio, es decir que aclaman, que manifiestan

encendidamente admiración por algo o alguien. Los mismos son: "Cópula" (C), "Alegría" (A), "Despertar" (D), "Antigüedad" (ANT) y "Paraguay" (P). Otros evidencian un cierto júbilo, pero más atemperado: "Alegria de invierno", "Vísperas", "Mañana de sol", "La égloga profana", "La aldehuela de vuelta y media" y "Mediodía", muchos de ellos contruidos según una técnica impresionista.

En todos estos poemas en que se hace mención explícita del gozo figura un conjunto de elementos recurrentes que contribuye a esta significación: colores, luz, hacerse uno con el otro, nosotros, danza, cuerpo, música, mundo con un sentido de totalidad, fuego, agua, olor, viento, risas, árboles y espacios sin límites precisos. Entre los componentes indicados podemos considerar seis, articulados de a pares por apuntar a la misma significación: 1) mundo/ hacerse uno con el otro, 2) cuerpo/ nosotros (tú) y 3) música/ danza. Por sus reiteraciones constituyen las principales isotopías de estos poemas.

1) El semema 'mundo' posee aquí un sentido de totalidad y vitalidad ("¡El corazón del mundo en nuestra boca!" [C]), y se enriquece más aún por la acepción de 'comer', que presupone un apropiarse del objeto, en este caso, de lo más íntimo: el corazón.

"Cantan los puentes en el universo" (ANT) es un sintagma que habla sobre la comunicación armoniosa dentro del todo. En este poema la conexión con el mundo se establece desde la compasión: "Antigüedad del mundo, desolación del mundo" (ANT). Se hace referencia al mundo sufriente, con el que luego el sujeto se identifica, de hecho se dirige a un tú que primero es su alma:

[...]
 Alma, corazón,
 Danza en los anillos
 Del día que llega,
 Danza en sus huertos.
 Goza de sus vinos.
 [...]
 (ANT)

y después es el mundo, al que llama "mío":

[...]
 Sálvate, mundo mío,
 Desatando infinitos.
 Apaga tus fríos
 Y enciende tus arenas
 En la primavera
 Y en el sol.
 Pon en mi soledad los pies ligeros
 De tus dichas.
 Gira tus estaciones
 Sobre las nuevas eras.
 [...]
 (ANT)

2) Hay varios sememas en estas poesías que pertenecen al campo semántico de lo corporal, ya sea porque designan una parte del cuerpo o bien un modo de contacto físico. Las palabras que se refieren a algo corpóreo y que se encuentran ligadas a un sujeto en primera persona del plural suelen asociarse con lo erótico, más aún cuando hay vocablos que denotan vínculo, como ocurre en estas composiciones. El ‘nosotros’ es sumamente infrecuente en *Molino Rojo*, si no exclusivo de estos poemas, y connota comunicación, unión. En “Cópula” esta significación se desarrolla desde el título y en forma constante:

[...]
 Danzas de nuestros cuerpos
 desnudos –rojo y bronce.
 [...]
 toda la alegría de la vida
 en nuestros pechos
 jadeantes y ligeros,
 nuestros cuerpos: auroras y ponientes.
 [...]

3) La música figura tanto directamente como por medio de lo que suele acompañarla: ritmo, instrumentos musicales, canto, etc.: “canciones de naranjas”, “ruido de melodías,/ himno de soles”, etc.

La danza, por supuesto, está íntimamente vinculada a la música y agrega algunas especificaciones. Según Cirlot encarna la energía eterna (164). Las danzas de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y la tierra. Pero nada mejor para dilucidar este símbolo que tomar el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, si recordamos que Fijman era no sólo de la misma generación literaria sino también su amigo personal. Específicamente nos referimos a un párrafo perteneciente al capítulo 2 del Libro ii, donde se desarrolla la tertulia de los Amundsen, que termina en un baile (Marechal, 1948, 179). Por el movimiento de la danza el universo integra todos sus planos, desde lo más insignificante hasta lo de mayor importancia. Con esta misma idea de integración total encontramos la imagen de la danza fijmaniana. En “Cópula” aparecen “Danzas de nuestros cuerpos”, “¡Todas las aguas del silencio/ rompimos en la danza!”, “[...] pechos/ jadeantes y ligeros [a causa del baile]” y una variante, “[...] rondas del sol”. Junto con la danza aparece una noción de circularidad: rondas, naranjas, soles, “nuestros cuerpos: auroras y ponientes”. En este verso está sintetizada poéticamente la concepción del todo como una unión de opuestos, y en este sentido relacionado con lo circular: masculino/ femenino, nacimiento/ muerte, luz/ sombra (para nuestro mecanismo de pensamiento y nuestro lenguaje el único modo de expresar lo absoluto y la ausencia de divisiones consiste en proceder por pares de opuestos).

En “Alegría” hay una progresión ascendente en cuanto a la correspondencia de planos. Empieza con los cuerpos claros y vigorosos enlazados; de allí pasa al aire circundante y a otros ámbitos, más extensos, en un movimiento expansivo: “Sones de llamas/ en el aire rosado;/ jadear de bosques y expansión de mares.”; así llega a abarcar la tierra y finalmente el universo entero: “¡La danza de la tierra!/ ¡La sinfonización del universo!”. Por último regresa a un ámbito más íntimo: “¡La alegría del mundo/ en el pecho redondo de la tarde!”.

En “Antigüedad” la danza también aparece como imagen pero además hay dos estrofas, la segunda y la quinta, con un ritmo muy marcado y ágil, como de baile:

[...]
 Alma, corazón
 Danza en los anillos
 Del día que llega,
 Danza en sus huertos
 Goza de sus vinos.
 [...].

[...]
 Suenan los vientos
 Las zarabandas
 De sus tambores
 Ásperos, fuertes,
 Libres, salvajes
 Y puros.
 [...]

En este poema la danza es asimismo el movimiento por el que se llega a lo otro más allá de las fronteras de lo conocido. Comienza con una cierta "Agua de soledad/ Que guardan los caminos!", que genera el paso a lo diferente, a algo nunca visto (de ahí los adjetivos "inviolados", "nuevas", "nuevos" de los versos que siguen), y en lo formal inaugura una isotopía de lo líquido: "Las albas nuevas/ rompiendo límites mojan la Nada;/ Cantan los puentes en el universo". Continúa con dicha isotopía al referirse a la participación en esa "Nada": "En las albas más nuevas *humedezco* mis ojos;/ ¡En los soles más nuevos *humedezco* mi boca!" (destacado nuestro). Y finalmente accede al otro que es el mundo por un sentimiento de compasión. Lo que antes era agua ahora se transforma en sangre ("El alma del mundo es como un pájaro herido/ Que sangra en el amar"), y a partir de allí estará presente en el resto del poema por medio del color rojo: "Danza en mi corazón la más roja lujuria,/ La más roja alegría,/ La más roja esperanza!". Por esta danza el sujeto alcanza una realidad ultraterrena para regresar después e incorporar la vida mundana en cuanto limitada y padeciente, verla desde su propio corazón. De algún modo esta danza es figura de un movimiento espiritual².

Tanto la música como la danza suponen un todo regido por relaciones de armonía, lo que, como varias veces a lo largo de este desarrollo, nos conduce al significado 'unión'.

En medio de estas recurrencias aparecen otras, como el uso de sememas que remiten a espacios carentes de límites precisos: horizontes, mares, bosques, desiertos, nieblas, etc. Es un recurso muy adecuado para aludir a un ubicarse fuera del espacio común. Esta significación es confirmada por la presencia de palabras que ya en el plano denotativo significan algo ilimitado. Desde aquí es posible volver a relacionarnos con "Ciudad Santa". Especialmente en "Cópula" ("abismo de la dicha") y en "Antigüedad" ("Nada") se menciona en forma directa aquella misma sensación de no hacer pie, esto es la ausencia de puntos de referencia; lo diferente es que la alusión se hace desde la otra cara de la experiencia y poniendo el acento en su carácter unitivo.

4. Conclusión

Hallamos en *Molino Rojo* seis poemas que pueden leerse en forma secuencial gracias a la presencia de una gradación de luz y movimiento, primero descendente y luego ascendente. Corroboramos la interrelación también en el aspecto semántico, ya que dichas composiciones pueden valorarse como integrantes de una unidad. Señalan un proceso de tipo espiritual según lo que nos aclaran las isotopías, las relaciones contextuales y principalmente las relaciones intertextuales con la obra de los grandes poetas místicos. Apoyados en esta base damos el paso a una interpretación guiados por el conocimiento de la vida y las preocupaciones de Fijman.

Aunque sea imposible saber si la poesía de nuestro autor fue inspirada en una verdadera experiencia mística, podemos afirmar que connota un fuerte acercamiento a lo trascendente. Considerando que, en general, se ha hecho mayor hincapié en la locura que en

cualquier otro aspecto, tal vez lo más llamativo de estos poemas sea que la significación religiosa y sumamente afectiva que comportan se comunica de modo muy ordenado, aunque bastante sutil, por lo hermético de su escritura.

NOTAS

1. Después de haber hecho la deducción acerca del uso de las construcciones nominales, encontramos un estudio de Helmut Hatzfeld sobre la poesía mística; citamos un fragmento que apoya nuestra interpretación: "Aun cuando hay movimiento hacia la meta mística del amor, los sustantivos evocadores desempeñan el papel principal, de modo que de la forma verbal 'salí' dependen tres estrofas de "En una noche oscura". Pero cuando la amada alcanza el placentero reposo, los verbos (antes escasos) brotan en tropel: 'quedéme', 'olvidéme', 'reclinéme', 'dejéme', 'cesó todo' ("Noche", estr. 8). En otros casos, la escasez de verbos parece ser la norma. El "Cántico" contiene estrofas evocadoras enteras sin verbo; en la "Llama" el verbo queda relegado a las cláusulas relativas" (Hatzfeld, 370).
2. Hatzfeld habla de la "herida de amor" como una de las imágenes simbólicas que aparecen en los poetas místicos y religiosos y que dependen del "Cantar de los Cantares".
3. También se puede interpretar que hay un sujeto en fuga de esos embotamientos. El tema de las construcciones ambiguas en Fijman se desarrolla más en otro trabajo.
4. El destacado es nuestro.
5. No nos toca a nosotros deslindar una de otra, sí reconocer que no son mutuamente excluyentes.
6. Por su verticalidad es eje que une los distintos planos de lo real. A su vez se ha hablado de árbol de la vida y árbol de la ciencia; las dos tradiciones más conocidas al respecto son la del libro del Génesis y la de Gilgamesh. Por otro lado, en la Cábala tenemos el árbol sefirótico y en el Cristianismo es figura de la Cruz.
7. "En el lenguaje místico no existen 'datos', razonamientos, ni hechos, y supone, simplemente, un intento de aprehensión sensible de una vivencia indefinida con el fin de mantenerla 'viva'" (Fernández, 158).
8. Según Widadkowich-Weyland, San Juan de la Cruz y Meister Eckehart son místicos apofáticos en tanto que sostienen que Dios no tiene formas, ni figuras ni imágenes. Por ello resulta incomprensible y lo identifican con la nada, pero una nada que es origen del ser. La autora señala el modo de entender esta teología negativa: "Toda *privatio*, toda *via negationis* incluye una *superlatio*" (1982, 35).
9. Puede relacionarse con la teoría de los movimientos concéntricos de Leopoldo Marechal enunciada en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, especialmente el capítulo XI, "Los tres movimientos del alma".

OBRAS CITADAS

- Bajarla, Juan-Jacobo. *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 1992.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Descleé de Brower, 1975.
- Bremond, Henri. *Plegaria y poesía*. Buenos Aires: Nova, 1947.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 6ª ed. Barcelona: Labor, 1985.
- Fernández Leborans, María Jesús. *Campo semántico y connotación*. Madrid/ Málaga: Cupsa/ Planeta, 1977.
- Fijman, Jacobo. *Obra poética*. Buenos Aires: La Torre Abolida, 1983.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Gredos, 1968.
- Juarroz, Roberro. "Las imágenes fundantes en la poesía de Rafael Alberti." *La Nación*. Suplemento cultural. Buenos Aires: domingo 21 de abril 1991: 1-2.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres* (1948). 13ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- . *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1966). Buenos Aires: Salido, 1982.
- Sosa López, Emilio. *Poesía y mística*. Buenos Aires: Sudamericana, 1954.
- Verdugo, Iber H. *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette, 1982.
- Widakowich-Weyland, Miriama. *La nada y su fuerza. Un ensayo sobre mística comparada*. Buenos Aires: Distal, 1982.