

**UNA CANCIÓN DE CUNA PARA JACOBO FIJMAN.
METAPOÉTICA Y CLAVES DE LECTURA**

(A CRADLESONG FOR JACOBO FIJMAN.
METAPOETICS AND READING KEYS)

María Amelia ARANCET RUDA *

RESUMEN

En el presente trabajo nos abocamos a considerar la escritura ensayística de Jacobo Fijman, que, a lo largo de la lectura, se nos impone como metapoética, en tanto ofrece algunas claves para interpretar su poesía. Así, los ensayos adquieren un valor destacado, al echar luz sobre una producción poética de muy escasa inteligibilidad. Nuestro análisis está asistido, entre otras cosas, por la semántica y por la poética generativa.

Las conclusiones a las que arribamos son varias; en su mayoría confirman, por esta nueva vía, certezas o sospechas ya sustentadas anteriormente, según consigna la bibliografía. Por ejemplo, se explican, en parte, la desnudez propia del último poemario de Fijman, la configuración de un sujeto anonadado y la estructura discursiva en constante movimiento. La conclusión determinante es la de que la canción de cuna, como primer género al que se tiene acceso, actúa a modo de estructura de base en gran parte de la poesía fijmaniana. Desde allí, se hace posible la expresión, a pesar de la violencia ejercida por la locura y por el arrebató místico. A su vez, a partir de la detección de los rasgos de melopeya, queda especialmente de relieve el papel fundamental de la oralidad, tanto para la codificación como para la decodificación. La nana, asimismo, señala la peculiar presencia/ausencia del 'otro', constitutivo del 'nosotros' madre-hijo.

Palabras Clave: melopeya, metapoética, mística, oralidad, ternura.

ABSTRACT

This paper considers Jacobo Fijman's non-fiction works: throughout the reading, we are stricken by the metapoetic character of these essays, in as much as they offer keys to interpret Fijman's poetry. In this way, essays acquire a relevant role, by shedding light on a poetic production of scarce intelligibility. Our analysis is assisted, amongst other things, by semantics and by generative poetics.

The conclusions we have drawn are several; this new path mostly confirms previous research – elsewhere corroborated, as indicated in bibliography. For instance,

* Universidad Católica Argentina (UCA) / CONICET - Sánchez de Bustamante 1091 - 3° "6" - CP 1173 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina.
Correo Electrónico: marancet@fibertel.com.ar

the bareness of Fijman's last poetic book, the configuration of a void lyrical subject and his discursive structure in constant movement, are partly explained by these essays. Of all conclusions, the most innovative is the consideration of cradlesongs as initial access to literary genre, and its function as cornerstone of most of Fijman's poetry. Thus, this primary structure enables expression, despite the violence exercised by madness and by mystic rapt. In its turn, through the perception of some features of melopoeia, the fundamental function of orality is especially underlined, not only for coding but also for decoding. On the other hand, the lullaby shows the peculiar presence of the 'other' – which seemed entirely absent – inherent to the 'we' of the mother-son pair.

Key Words: *melopoeia, metapoetic, mystic, orality, tenderness.*

TRES NEXOS CON EL MUNDO

Jacobo Fijman (1889-1970), inseparable del “camino más alto y más desierto” con que se abre su tan antologizado “Canto del cisne”, estuvo conectado con dos agrupaciones que, por un instante y muy precariamente, parecieron ampararlo de la intemperie y del aislamiento. Así, cuando en 1926 publicó su primer poemario, *Molino Rojo*, estaba en relación con el grupo de la revista *Martín Fierro*; de hecho, en ella se difundieron algunas de las composiciones de esa obra inicial, como “Mediodía” y “Toque de rebato” (*Martín Fierro*, 1995: 235), e incluso un relato, el muy autobiográfico “La voz que dicta” (*Martín Fierro*, 1995: 268), que Fijman nunca llegó a reunir en libro. En el n° 32, del 4 de agosto del mismo año, fue recibido oficialmente por Raúl Scalabrini Ortiz, como el poeta vidente argentino:

Fijman fué 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 vió la puerilidad de su labor. Entonces, quizá excesivamente confiado en su energía quiso agigantarse. El enión 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 visto 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.

R. S. O.

(*Martín Fierro*, 1995: 235)

Esta presentación en sociedad deja bien en claro que el sujeto introducido despierta intensa admiración; pero, también, intenso rechazo: por temor a ensuciarse

nadie se va a acercar a quien está “pringado de barro”, aunque sólo lo esté “por fuera”, aclaración que, al querer atemperar el temor de contagio, no hace más que duplicar la distancia. Fijman “viene [...] desde el fango” para dar testimonio a quienes están limpios, intactos. La presentación, en verdad, sigue dejándolo en un margen, ubicación que de otro modo y con otros matices ya identificaron anteriormente Francine Masiello (1986) y Leonardo Senkman (1986).

Más adelante, el 5 de octubre de 1926, Antonio Vallejo, con quien posteriormente Fijman viaja a Europa, hace la reseña de *Molino Rojo* y, en cambio, se detiene deliberadamente en su poesía antes que en su peculiar figura. En la prosa crítica de Vallejo, algo oscura, se intuye la voluntad de no quedarse en la extravagancia del personaje, intención vislumbrada en enunciados que empiezan hablando de la poesía, que luego van deslizándose casi imperceptiblemente hacia la persona y que, sin embargo, no caen en lo biográfico. El autor de esta reseña se atiene al libro. Avanzando de esta manera, contenida, a la par de consignar algunas objeciones a la poesía de Fijman en *Molino Rojo*, Vallejo le adjudica el lugar de “gran poeta” aduciendo como prueba “tres virtudes” (Vallejo, 1998: 264): “movimiento”, “don de contrastes” y “espacialidad” (1).

Casi tres años después, cuando en 1929 ve la luz su segundo poemario, Fijman colabora frecuentemente en la revista mensual, y también editorial, *Número*. En el n° 1, de enero de 1930, Ignacio B. Anzoátegui dedica una acertada y elogiosa reseña a *Hecho de Estampas* (Anzoátegui, 1930: 7). Entre otras cosas, señala que “La obra de Fijman es una a través de sus quince composiciones. Un canto sigue al otro como el agua sigue al agua. La unidad [...] preside la obra entera del poeta”; y, más adelante: “La manera de Fijman es nueva porque es nueva su revelación”; “El libro de Fijman es el poema de la intimidad”. Estos juicios, certeros, ajustados y valorativos, dejan entrever una cabida algo más holgada que la que nuestro autor tuviera en el martinfierrismo, y, por cierto, mucho más personalizada.

Fijman publica aquí algunas narraciones: “Hotel Dacia” (Fijman, 1930a: 19/20), “San Julián el Pobre” (Fijman, 1931b: 33) y “Ciudades, más ciudades” (Fijman, 1931d: 68). Además, ya desde el n° 3, aparecen composiciones del que será su tercer libro, *Estrella de la Mañana* (2), anunciado (3) hacia el final de la existencia de *Número* como revista (*Número*, 1931: 76), de igual modo que el volumen de cuentos *San Julián el Pobre*, del que no sabemos que haya visto la luz en vida del autor (4).

Número es una verdadera joyita gráfica por contar con los dibujos de Héctor Basaldúa y de Norah Borges de Torre, y con las xilografías de Juan Antonio (Spotorno) y de Juan Antonio Ballester Peña. Está dirigida por Julio Fingerit, converso, al igual que Fijman, y hecha por varios de los integrantes de *Convivio*, rama artística de los Cursos de Cultura Católica. Entre otros factores, esta revista contribuyó a dar cuerpo al llamado Renacimiento Católico en la tercera década del siglo XX, un fenómeno complejo y, sin duda, polémico del que ya nos hemos ocupado parcialmente en otra ocasión (5). En consonancia con el contexto, ésta es la época en que Fijman se bautiza, el 7 de abril de 1930, en la parroquia de San Benito, en Belgrano (Bajaría, 1992: 103).

Así como en *Martín Fierro* Scalabrini Ortiz y Vallejo perciben y exaltan lo excepcional de Jacobo Fijman respecto de la poesía corriente en ese medio, en *Número* también se destaca “la posición singular de Fijman en nuestro ambiente”. Se trata de la apreciación de Mario Pinto, la más completa de las vertidas durante el período en que Fijman está en contacto con el mundo (Pinto, 1930: 34). Pinto señala que “La posición singular de Fijman en nuestro ambiente se refiere [...] no solamente a la literatura; su riqueza desborda lo puramente literario y tiene el sentido de una actitud espiritual frente a la vida”; “el espíritu apasionado de Fijman [agrega] descubre cosas que los demás no ven” (Pinto, 1930: 34). Mario Pinto, evidentemente, está sopesando ya no sólo al personaje, como tantísimos otros harán después, o exclusivamente su poesía como una floración aislada, sino al Fijman multifacético, que rompe todos los moldes para escapar a las categorías medias.

Fijman no volvió a integrar grupo alguno. Este aislamiento es indirectamente anticipado por Pinto cuando afirma que Fijman no hace concesiones y, por consiguiente, no tiene lugar ni recibe acogida (“Todas las formas falsas y engañosas tienen en Fijman un censor certero e implacable. Jamás abdicará de su vida profunda y la defiende vigorosamente contra un ambiente hostil que querría profanarla”; Pinto, 1930: 34). Concluye Pinto: “La vida de relación con todo su cortejo de reputaciones fáciles, de apariencias engañosas, le repugna o le deja indiferente” (Pinto, 1930: 34). Desde ya, es imposible saber en qué medida el ostracismo ha tenido carácter de reclusión o de recogimiento. Nos inclinamos a pensar que ha sido una combinación de elección y de destino.

Jacobo Fijman contó con un único lugar de pertenencia duradera e indiscutible entre las entidades que reglan la vida en sociedad: el Hospicio de las Mercedes, hoy llamado Hospital Municipal “José Tiburcio Borda”. De manera trágica, pero al menos estable, ese fue su exclusivo punto de referencia, ya que tuvo morada allí desde 1942 a 1970, año de su muerte. Si tuviéramos que identificar una revista para este larguísimo período, evidentemente no la hallaríamos. Fijman ya transcurría fuera de lo mundano. Sin embargo, podemos tomar como elocuente y oportuno emblema el valiosísimo n° 1 de *Talismán*, de mayo de 1969, publicación dirigida por Vicente Zito Lema y que contó con las lúcidas colaboraciones de Aldo Pellegrini y de Enrique Molina. Este primer número está por completo dedicado al homenaje a Jacobo Fijman, a quien se presenta como “poeta en el hospicio”, y brinda el aporte inapreciable de dar a conocer algunas de las composiciones de la última etapa de Fijman, poemas decididamente deslumbrantes.

LOS ARTÍCULOS DE JACOBO FIJMAN EN NÚMERO: CONFIRMACIONES Y ESCLARECIMIENTOS

Este ingreso lateral a Jacobo Fijman que acabamos de esbozar se debe a que nos interesa estudiar un aspecto de su producción hasta ahora no considerado. A pesar de que casi no se pueden tender puentes entre Fijman y el medio que nos rodea, ya que su vida corre al margen de registros institucionales, de los tres “nexos con el mundo” recién mencionados hay uno que ofrece un atractivo singular. Se trata de una serie de seis artículos publicados en *Número*:

- "El sentido de las canciones de cuna" (Fijman, 1930b: 49)
- "El mundo del artesano" (Fijman, 1930c: 62)
- "Misterio de la poesía" (Fijman, 1930d: 97)
- "Mallarmé lector de símbolos" (Fijman, 1931a: 9/10)
- "Tres voces" (Fijman, 1931c: 45)
- "Edipo rey y la Sinfonía de los Salmos" (Fijman, 1931e: 78)

Estos artículos muestran la escritura ensayística de Jacobo Fijman, de manera que permiten conocer su palabra desde otro ángulo. Son trabajos producidos en una etapa en que nuestro poeta todavía tenía cierta posibilidad de y cierto interés en hacerse un lugar en el mundo, motivo por el cual su discurso no descarta los elementos cohesivos y no está del todo polarizado hacia la espera de la muerte y de la resurrección.

Entendemos los ensayos, breves, como metapoéticos en tanto apuntan a aspectos determinantes de la poesía de Fijman. Están escritos en una prosa semánticamente densa, de sintaxis inusual pero no ilógica y con algunos empleos lexemáticos poco frecuentes, por ejemplo, el que se hace del adjetivo 'interesante'. Sin abandonar la atipicidad que es sello fijmaniano, se ofrecen, de todos modos, inmediatamente comprensibles.

Seguidamente, nos detendremos en ellos, siempre con el foco puesto en descubrir qué revelan o subrayan en su poesía. La hipótesis principal es que uno de estos artículos, el que trataremos en último lugar, ofrece una punta de hilo para trazar un paragrama de lectura, procedimiento que creemos relevante a la hora de dilucidar muchas de las producciones poéticas de menor inteligibilidad.

DESNUDEZ DE LOS SÍMBOLOS

En el ensayo "Mallarmé lector de símbolos" (Fijman, 1931a: 9/10) en forma expresa el autor exalta, precisamente, el empleo de símbolos, rasgo que está instalado en su tercer poemario, el que estaba en gestación o acababa de gestarse por entonces, 1931. Al encomio de esta modalidad agrega algunas observaciones que confirman lo que hemos aprehendido de *Estrella de la Mañana* en cuanto a su estructura en constelación y a sus mecanismos compositivos (6). Dice Fijman que la "fecundidad poética" descubre al creador "el movimiento, el Espíritu, la inteligencia de los principios de lo homogéneo y lo diverso; y, en seguimiento de esa luz, une y separa; es decir, construye y canta" (Fijman, 1931a: 10). Este acento puesto sobre la inestabilidad incesante, donde todo es lo mismo y, al unísono, diferente, es la cifra de *Estrella de la Mañana*.

El modo despojado y obsesivo en que los símbolos aparecen en el último libro se explica, en parte, a través de este artículo, específicamente en su afirmación de que "los símbolos no los ha inventado el hombre. Sólo existe el artesano que los envuelve con sus manos, aunque los ignore, y el otro, que los espera y los conoce" (Fijman, 1931a: 10). Hay una especie de unción contemplativa ("donde hay símbolo, el alma del artista ha estado viva frente al objeto, libre sin libertad como una mente angélica [...]") a causa de la cual el sujeto no se atreve a alterar cuanto se le brinda

como materia. Lo que Fijman predica de Mallarmé, que es “lector de símbolos”, se vuelve aplicable a sí mismo.

Estrella de la Mañana, que algunos consideran fruto del empobrecimiento causado por el supuesto deterioro mental, es, sin embargo, el más luminoso y unitario de todos los libros que Jacobo Fijman publicó. Ocurre que en él su poética se pauperiza, en el mejor de los sentidos, o en el que más le hubiera gustado a Fijman, al no poner más añadidos personales que el mínimo inevitable de la propia voz, erigida ahora a partir de operaciones de adjunción. Corderos, palomas, soles, lunas, aguas, noches, días, tierras, cielos, soles, llantos, vida, muerte, ojos, manos, y otros, constituyen un conjunto acotado de lexemas (7) que se ofrece en repeticiones multiformes, sin predicaciones que especifiquen, sino que, cuando las hay, más bien despliegan las posibilidades significativas, pero hacia adentro, sin referentes compartidos.

A esta productiva condición inestable de los lexemas mentados, que parecen volar por el libro, se suma el paradójico modo en que el yo lírico se hace presente, ingreso que es más bien sustracción. A propósito de “Mallarmé...” Fijman define cuál es la condición requerida al poeta:

[...]

Sobre el poeta viene un estado de desnudez en el amor semejante al de Adán, cuando Dios lo puso frente a los animales y las cosas para que las nombrara y las gozara todos los días de su vida; y, entonces, el poeta crea verdaderamente por obra y gracia de ese concurso sobrenatural; pues en ese estado profético tiene esa fuerza a semejanza de la Tercera Persona cuando comunicó a las aguas la virtud de producir peces y aguas. (1931a: 10)

[...]

Ese “estado de desnudez en el amor” es el que quiere asumir Fijman y el que, a su vez, marca los componentes de su universo textual, determinación que es causa de que no establezcan conexiones definitivas y de que carezcan de propiedades. La presencia personal se propone, entonces, como ausencia del ego.

Nuestro autor ve al poeta como un artesano en estado profético que emula a Dios, un iniciado que a través de la palabra que crea, tal como ocurre en el Génesis, en la tradición cabalística y, asimismo, en la visión de algunos vanguardistas, como el creacionista Vicente Huidobro y el invencionista Edgar Bayley. Afirma Fijman: “Toda la fecundidad poética es fecundidad divina. El poeta toma a la naturaleza como ejemplo, no como madre, y saca a luz sus versos delante de los símbolos. Su *cielo y tierra* descubren *el cielo y la tierra* de todas las cosas criadas del universo.” (Fijman, 1931a: 10) Esta emulación de Dios, plasmada en un discurso hecho de movimiento, es, exactamente, la *performance* de Fijman en el acto de habla que es *Estrella de la Mañana*, poemario que parece estático, pero que es puro dinamismo; que es puro canto laudatorio, y de cuna, según veremos más adelante; que es puro símbolo, en la más neta línea ricoeuriana de concebirlo a partir de su excedente de sentido.

En *Estrella...* el sujeto desaparece, pero sin embargo, leemos en este ensayo, "Así es como el artesano entra en la luz de los tres primeros días de la Creación, y con ella y en ellos, hace su obra". Es decir que en su anonadamiento está su máxima exaltación.

EL POETA: UN ARTESANO EN ORDEN Y EN ADORACIÓN

En "Edipo rey y la Sinfonía de los Salmos" (Fijman, 1931e: 78), acerca de la composición de Igor Stravinsky, hay una brevísima observación que resalta por su rareza. Fijman habla de "los poetas del mundo moderno" como de quienes "se han olvidado de la gramática y de la luna. [...] No han entrado en el templo porque ignoran la geometría, el sentido elemental de la línea recta". La puntualización inequívoca de la necesidad de "la gramática", de "la luna" y de "la geometría" es más que interesante para la interpretación de varios de los poemas posteriores, tales como, por ejemplo, "Gramática de estrellas fijas" (Bajarlía, 1992: 214), "Letanía del buen uso" (Bajarlía, 1992: 215), "Égloga de bodas" (Bajarlía, 1992: 216), "Relación de elegía" (Calmels, 1996: 154), "Epílogo del ángel o la flor" (Calmels, 1996: 157) o "Romance en veinte de menor cuantía para nuestra Señora Letanía Apostrofia" (Zito Lema, 1969: 15). En todos ellos, de escasísima inteligibilidad, estas presencias denotan elementos que imprimen orden, mejor aun: remiten a sistemas convencionalmente ordenados y, como tales, implican una estructura objetiva, cuyo conocimiento requiere un método propio. Lo primero destacable es la condena por parte del sujeto de quienes no siguen este tipo de ordenación que parece desprendida de la naturaleza, más bien de la ὀδοῖὸ o de la ὀῶῶ.

A su vez, en el mismo artículo, vuelve a traslucirse la concepción del artista como hombre santo y profeta (se refiere a Sófocles como "el profeta"), y nuevamente es puesto en paralelo con Pitágoras, que "oía la música de las esferas".

A esta caracterización se añade la del poeta como artesano, presente en el artículo sobre Mallarmé, cuya actividad, según se desprende de las disciplinas señaladas como requerimiento, es sometida a un rigor científico y ritual. Ya antes Fijman había desarrollado esta identificación en ocasión del comentario que hace en el n° 7, de julio de 1930, a una exposición de Héctor Basaldúa, "El mundo del artesano" (Fijman, 1930c: 62). "El artesano [dice] vive en el mundo de lo absoluto" y está exigido por su condición a vigilar severamente cuanto produce:

[...]

Las señas que nos da [de su valor] es el buen principio de los artesanos: comer y vigilar su pan en el silencio. El creador que no vigila su mundo termina por no hablar. En los cuadros de Héctor Basaldúa vemos y oímos su ofrecimiento y vigilancia paterna en sus líneas en comunicación de ese mundo absoluto. [...] El artesano del mundo de lo absoluto tiene la conciencia limpiada y sus ojos puestos en la noche oscura de su alma.

[...]

En armonía con lo que Mario Pinto predicaba de Fijman, en efecto, la creación artística aparece como fruto de un artesano, santo y profeta, es decir, sólo posible a la largo de un camino amoroso, ascético y de iluminación.

Acto seguido, lo que nuestro poeta valora de las imágenes de Basaldúa no es otra cosa que lo que él mismo hace, en especial en *Estrella de la Mañana*: “A su baile, a su rueda, a su vals, a sus niños, hombres y mujeres, a sus patios y a su claro de luna, le ha quitado hasta donde ha podido la carne, la sensualidad, lo que menos se corresponde a su crecimiento interior o a sus condiciones espirituales;”. Similar figuración descarnada, más bien similar carne abstraída, es la de los símbolos fijmanianos.

También refiere Fijman “la vida combinadora del artista”. Afirma respecto de Basaldúa que “en el mismo modo de combinar sus elementos prueba que quiere sustentar una cosa distinta a la que aparentemente descubren los ojos”. Nuevamente, esta operación de unir cosas diversas de manera que formen un compuesto es la que lleva a cabo Fijman en *Estrella de la Mañana*, donde, en una lectura inicial, las diferencias de un poema a otro son solamente de combinación, y donde la sencillez de superficie es el reverso de una complejidad inasequible. Está implícita la idea de un mecanismo, cada una de cuyas partes tiene su lugar propio, y cuyo secreto de funcionamiento sólo puede llegar a ser accesible, tal vez, para quienes siguen las huellas, como en un juego.

“Misterio de la poesía”, en el n° 10, de octubre de 1930 (Fijman, 1930d: 97), con otros acentos, refuerza idéntica noción del poeta como hombre santo. El ensayo está estructurado en cinco párrafos de desigual longitud. En el primero aparece una idea presente ya en *Hecho de Estampas*: la de la poesía como dádiva, por ejemplo en el Poema II (“Recogemos la sombra que cae de los pájaros”), o en el Poema IV (“toda mi carne mortal recoge la blanca limosna del misterio”). A partir de reconocer este origen divino de la poesía, Fijman desautoriza la tradición de los malditos que hacen apología del mal: “Por eso los que corrompen la carne para hacer poesía desconocen su naturaleza divina”. Más aun; en tan alto grado considera la actividad poética, que equipara “Vida de poeta, vida heroica. En cierto modo, teologal”.

El segundo párrafo trasluce que el universo y la poesía son concebidos e interpretados desde la adoración; y para comprobar cuán medular es esta concepción en Fijman basta leer cualquiera de los poemas del tercer libro, harto elocuente al respecto. Una vez más, en Jacobo Fijman todo reposa sobre la confianza apasionada en el poder transformador de la gracia, certeza que confirma el sentido de *Estrella de la Mañana*, sostenido en la expectativa que enuncia en el tercer párrafo: “la aceptación de esperar la noche divina”. Expectación a su vez realizada conmovedoramente, por ejemplo, en “Adoración de los Reyes Magos”:

[...]

La Ciudad Santa tiene la noche de oro.

Herida está la tierra,

y esta noche de oro derrama lo escondido de su gloria;

esta noche es su imagen cuando nos miren los soles

con la ternura de los corderos.

Al olor de su nombre despiertan las doncellas.

[...]

(Fijman, 1931d: 81/82)

Finalmente, por si queda alguna duda, concluye: “el poeta no busca las palabras, sino el Verbo” (Fijman, 1930d: 97).

UN UNIVERSO DE CANCIÓN DE CUNA

“El sentido de las canciones de cuna” (Fijman, 1930b: 49) es un artículo en el que, sin introducción de ninguna índole, Fijman se mete de lleno con su tema. La falta de transición entre un planteo inicial y el nudo temático hace que, en una primera lectura el efecto sea de desconexión, incluso de injustificación. Sin embargo, como suele ocurrir con Fijman, en algún momento los nexos se iluminan y la trama se deja entrever.

El artículo, de contenido absolutamente serio según nos enteramos después, comienza sin embargo con un tono que podría sonar a broma, y, sabiendo del humor fijmaniano, no es una asociación improbable: de manera directa el autor expone cómo el “Don. Don. Don” pasó a ser “Dan. Dan. Dan”. Avanzando un poco más, informa acerca de que tal cambio se debe a una alteración perceptiva consecuencia de la caída original: “Pero Adán pecó, y Eva pecó, y entonces ambos oyeron mal y escucharon mal. Dan. Dan. Dan”. La alteración permaneció hasta que [dice] Cristo restituyó la naturaleza primigenia; así sobrevino el “Don. Don. Don. La canción de cuna de la Resurrección”. No olvidemos que Fijman es un converso reciente, y que, como tal, ve con extremo asombro y vive con plena adhesión cada una de las partes del dogma católico que traen novedad respecto del Antiguo Testamento, y qué más novedoso que resucitar.

A esta idea de percepción alterada vuelve en otro artículo, “Tres voces”, acerca de la *Cantata a tres voces* de Paul Claudel (Fijman, 1931c: 45); también en él destaca que el oído, como facultad, puede ser bueno o malo, estar corrupto o no. A partir de esta etapa, en Fijman todo estará regido por la lógica de la naturaleza herida por el pecado y enmendada por la Encarnación.

Volviendo a la canción de cuna, ofrecida en el artículo como simple e infantil onomatopeya de campanadas (“Don. Don. Don.” y “Dan. Dan. Dan.”), ésta va adquiriendo propiedades, va hallando realizaciones y, proporcionalmente, va ampliando su significado:

[...]

Don. Don. Don. La canción de cuna de la Resurrección. Don que está en los nombres y en las voces de los Profetas. Don que está en los salmos. Don que está en los evangelios. Don de los misterios de la Trinidad. Don de las canciones interesantes porque están en Cristo, canciones visibles de lo invisible, una en otra canción del pan y del vino; canción que no ignoraba Melquisedec

[...] (Fijman, 1930c: 49)

El universo al que el sujeto fijmaniano adscribe está hecho de melodía y de palabras, o de letras (“Aleph, Beth, Ghimel, Daleth, He, Vau, Zain”, enuncia al comenzar el artículo), universo en íntima relación con el de Pitágoras, a quien cita como antecedente autorizado:

[...]

Nombremos también de una vez a Pitágoras, rey también de la alabanza, que enumeró estrellas, soles y lunas en el silencio como Moisés en los cuarenta días con sus noches en el ayuno y la penitencia, y a quien el Dan. Dan. Dan [...] no consiguieron engañar [...] (Fijman, 1930c: 49)

Existe, entonces, un código verdadero (el “Don”) y otro falso (el “Dan”), y no todos distinguen la diferencia; hace falta ser un iniciado para advertirla. Evidentemente, detrás de esta visión hay al menos cierto conocimiento cabalístico ya mencionado antes, constitutivo de la primera tradición a la que Fijman pertenece.

El artículo de que nos estamos ocupando conduce sin mediaciones al último poema de *Hecho de Estampas* por el título que lleva, “Canción de cuna que no ha agradado a nadie”, único poema titulado de todo el libro y que tiene el lugar de cierre, destacado en sí mismo. El poema indica directamente el nacimiento y mantiene rasgos de melopeya (8):

Van a cantar
por el nacer
de varón, de mujer;
van a cantar,
van a nacer.

Empiezan a cantar
empiezan a nacer
el varón, la mujer;
las voces del cantar,
las voces del nacer,
de varón, de mujer,
empiezan a cantar,
empiezan a nacer.

[...]

La monotonía rítmica y las repeticiones léxicas tejen el vaivén natural de este género, el primero con el que cualquier humano suele tomar contacto; de algún modo, constituye la iniciación en la literatura. En efecto, pocos géneros poéticos tradicionales tienen una extensión tan amplia como las canciones de cuna, cuya función, por otra parte, es muy singular: cantadas por mujeres, se destinan a recién nacidos o a niños de muy corta edad, a fin de inducirlos al sueño o de calmar su llanto.

Hecho de Estampas, que como proceso de la noche oscura se inscribe en el terreno de la poesía mística, posee la peculiaridad de que la construcción del pasaje

espiritual tiene una raíz de canción de cuna. En la entrevista que Zito Lema le hiciera en *Talismán*, Fijman dice que toda su poesía es medida, y aunque menciona otros parámetros métricos (9), este dato coincide, al menos, con que su discurso está estrictamente generado por un ritmo. Sin duda, su madre le cantaba, al pequeño Jacobo Fijman (10), canciones de cuna; una madre que pudo haber sido alfabetizada o no, ya que, al parecer, en esa época (último cuarto del siglo XIX) y en esa zona (11) (Besarabia rusa) los judíos no tenían acceso a la misma educación formal de otros sectores poblacionales. Si suponemos, entonces, analfabetismo, la cultura oral a la que mayormente pertenecen las melopeyas, pasaría al primer plano por partida doble.

La presencia de la canción de cuna como elemento conceptual y material en *Hecho de Estampas* es una hipótesis para nosotros muy fructífera. Por lo menos, explica la figuración de algunos componentes que, en principio, parecen raros en el cotexto: las alusiones al sueño y al dormir; la mención de la “ternura”; la insólita inserción de “la abuelita ciega”; el lugar que ocupa la “estrella niña”, semejante al de un “recién nacido”, etc. Estos elementos, ajenos a la angustia propia de la noche oscura, van componiendo un campo semántico característico de las canciones de cuna e imprimen en esta experiencia de transformación espiritual un sello distintivo. El sujeto de *Hecho de Estampas*, que atraviesa canales y túneles, que avanza en su oscuridad entre muros inclinados, todos ámbitos interiores, lo hace en varias ocasiones como niño, configuración que podría empezar a justificar el haber acudido a uno de los primeros géneros literarios constituidos como tales.

Un rasgo determinante de la nana es que implica, simultáneamente, dos presencias; en primer lugar y en forma explícita, la de un bebé, un recién llegado a la vida; así se presenta el yo fijmaniano en tanto converso reciente, y desde esa ubicación subjetiva de neonato cobra nitidez un verso que, innegablemente, quiebra la isotopía, como el que enuncia “Según mi carne grito en la sombra de la beatitud de los recién nacidos” (Poema IX, 97). Esta configuración del yo se especifica todavía un poco más: ya no es sólo un infante, sino también un durmiente, de modo que su indefensión y su vulnerabilidad son absolutas, conforme enuncia el verso “Yo duermo cerca de todas las vueltas del sueño” (Poema IX: 97).

Hacia el final del artículo, el autor concluye cuál es el sentido último de todas las canciones de cuna:

[...]

Paz, paz, paz; éste es el sentido de las canciones de cuna, de todas las canciones de cuna en lo verdadero y con lo verdadero - guardar el alma del niño que duerme en la mano del Señor.

Suenan las campañas. Don. Don. Don.

Agnus Dei, miserere nobis. (Fijman, 1930b: 49)

En efecto, es notable la presencia de ‘paz’ en este segundo libro (“Paz, paz, sobre los días y las noches cansadas de recoger las voces falsas”, Poema X), lexema frecuentemente asociado con ‘niño’, como en el Poema I, que apela dos

veces al “Niño de paz” (Fijman, 1929: 89). Mucho más asidua todavía es su aparición en *Estrella de la Mañana*, donde “paz” y “niño” son dos de los sememas (12) que integran el cúmulo de términos repetidos.

Por otra parte, la ternura propia de las canciones de cuna especialmente se despliega en el Poema III (Fijman, 1929: 91), donde el semema está explícito (“ternura”), donde hay una abuela, nombrada, además, en diminutivo (“la abuelita ciega”) y donde se oye la “risa de niño”.

La segunda presencia funcional en las canciones de cuna, en *Hecho de Estampas* es tácita; es la presencia de la madre, una madre amorosa, que vela durante el sueño de su hijo para alejar al “otro” (13) y a los lobos que rondan (14) (si tenemos en cuenta cuáles eran los peligros en *Molino Rojo*), que aporta tibieza, calor de nido (nuevamente, considerando el otro peligro, el del “frío blanco” (15) en que estaba inmerso el sujeto del primer poemario), y que canta una canción de cuna. No hay una presencia con tales características en el nivel de superficie, pero es recuperable gracias a estos remanentes, extraños en el conjunto, que actúan como emisarios de tal estructura de base. La única realización que podría asemejarse por ser portadora de amparo, es la de la “escondida estrella [que] arrima su sosiego” cuando el lobo amenaza en el Poema VII (Fijman, 1929: 95).

Otros componentes que también soportan nuestra hipótesis de la presencia de la nana son la inminencia del sueño (el poemario comienza con el sintagma “Caía mi sueño”) y, en relación con la proximidad de este estado, también el diseño de cierta atmósfera onírica, que poco tiene que ver con el mundo exterior. Dicho en otros términos, la canción es instrumento de pasaje entre vigilia y sueño, entre mundo exterior e interioridad.

Un indicador menos directo, pero no menos importante, de la presencia de la melopeya es la alusión a la soledad como algo desaparecido (“Huye la soledad”, Poema X; Fijman, 1929: 98), o como “otra soledad” (Poema I; Fijman, 1929: 89), opuesta en el cotexto a “desamparos”. La canción de cuna es un género lírico-dramático que pone en escena la relación de madre e hijo, íntima como ninguna otra, al punto de que puede pensarse en una soledad de dos. De algún modo, la canción de cuna está aportando los aspectos femeninos de cobijo, de acogida, y de adaptarse al cuerpo y al ritmo del otro. A la par, está trayéndolo por ausencia; claramente, se evoca aquello que no está.

Por otra parte, pensar en las canciones de cuna es revelador a la hora de leer muchos de los poemas no reunidos en libro. Por un lado porque, ya que es un género que proviene de la cultura oral, se supone que en él ingresa la vida cotidiana; y cuál podía ser la vida cotidiana en el pequeño poblado del este europeo del que provenía la familia Fijman, sino aquella armada en relación con la vida del campo y de la aldea. A partir de esta suposición, se podría pensar que los objetos mentados en tantos de los poemas inéditos (lunas, corderos, frutos diversos, lluvias, aldeas, etc.) hacen casi tangible esa cotidianidad:

Ahora saltas, niña, por partes el aldea
Definiendo su nombre,
Las nueces, los almendros

Y las torres
Balaron las ovejas
Y las nubes empiezan en la fuga del agua.
Vamos contigo del aldea a la aldea
Con pájaros y tierras
Una palma declinas, una torre,
Una espiga, dos bueyes,
Y los nombres que tocan paciencia de azahares,
La lluvición, la soledad, la muerte.
("Escénica"; Zito Lema, 1969: 17)

Tal vez, entonces, ese universo aparentemente desconectado de lo inmediato, no lo esté tanto; claro que no se trataría de una inmediatez presente, sino de la de los llamados 'lugares de memoria'.

Las ideas de agricultura y de pastoreo deben haber sido parte de aquellas canciones, generadas por quienes vivían apegados a la sucesión de las estaciones y sus pautas: día/noche, estación de sequía/estación de lluvias, época de trabajo/ época de descanso, luna llena/luna nueva. Asimismo, en esas nanas tiene que haber sido otro lugar común la presencia del poblado con sus torres, con sus casas, con sus campanadas:

Roma muere en las torres y campanas.
Torres, campanas, pan y vino.
La tierra de las torres
Desciende en las campanas
[...]
("Historia de una imagen seglar y no seglar"; Zito Lema, 1969: 15)

A su vez, en muchos de estos poemas es notable la reiteración del lexema 'sueño'; citamos algunos ejemplos: "Entran los niños su amanecer/ con su tiempo que es siempre el tiempo de la gracia;/ cosa tan mucha en el cantar del **sueño**." ("Imitación de San Antonio de Areco", *Número*, mayo de 1930: 44), "[...] la tarde/ de tu **sueño** perfecto" ("Epílogo del ángel o la flor"; Calmels, 1996: 157), "La palma vuelta en sí/ Para un **sueño** odorante/ De su morir de muerte" ("Romance en veinte de menor cuantía para Nuestra Señora Letanía Apostrofia"; Zito Lema; 1969: 15), "Ahora ahora con el **sueño**/ Y más y más de almendras y manzanas,/ Acuérdate, pretexto, de ser eternidad" ("Eclogario"; Zito Lema, 1969: 17). Otro ejemplo es "Balada para el **sueño** de las tardes", donde el lexema figura en el título, y que tiene los principales rasgos formales de la melopeya:

Tú que cortas manzanas
de la reciente eternidad
concluída la aldea,
las manzanas en flor,
las manzanas del alba;
esta aldea del nombre con aldea

más inmóvil que el nombre del fuego o de la tierra
tú que cortas manzanas,
que sean las manzanas,
en iguales distancias, en distancias eternas.
Las tardes inclinaron las recientes manzanas,
inclinaron aquellas ingeniosas
de eternidad de eternidad.

(Calmels, 1996: 154/155)

En todos los casos, 'sueño' está marcando el pasaje.
Por otra parte, la mayoría de los poemas no reunidos en libro ponen en primer plano el ritmo y la sonoridad, más que un desarrollo coherente:

Los corderos y bueyes, indiferentemente,
vieron nubes y luna sobre el mar;
y los pastores vieron, indiferentemente,
los bueyes y corderos,
y tomaron la luna, los bueyes y corderos,
y las cuatro vigilias, indiferentemente.

La luna es el pastor,
y más en el pastor,
y menos en el buey.
El mar, el mar,
sobre laguna, sobre el mar.
El pastor y el cordero,
el ángel y la luna, indiferentemente,
sobre la luna y sobre el mar.

("Égloga común"; Calmels, 1996: 148/149)

En este poema, como en otros, predomina el ritmo por sobre la evocación y es manifiesto el desinterés respecto del sentido denotativo. Los juegos sonoros, de palabras y de sílabas, propios de las canciones de cuna, tienen eco en este tipo de composiciones.

La repetición, con todas sus posibilidades, es un elemento fundamental de la estructura de las nanas, y también de la poesía de Fijman. Una estructura característica de varias melopeyas es la de la historia de nunca acabar, que se puede alargar indefinidamente hasta que el niño se duerma, su desarrollo carece de un final evidente. Así son los casos, por ejemplo, de "Égloga de Castilla" y de "Canción para la niña prosa de la cruz":

Algo baja en la parte de las mulas y llanos.
Vamos de medianoche,
Y de éstas las tierras
Ya concluido los montes,
En cuenta de la luna,
La cual sería vieja,

Por tanto los mirtos
Allegamos Castilla
Algo baja en la parte de las mulas y llanos.
(“Égloga de Castilla”; Bajarlía, 1992: 213)

Esta es isla de mar
Y ésta es casa de llanto.
Tú sobre el mar
Aproximas el llanto
La isla da una flor,
Un pájaro, una niña,
Y la casa la grave
Soledad informada
Del amor y del llanto.
Este día es la isla
Y este día es el mar,
Y esta noche es la casa
Sobre el llanto de mar,
Tú prosa de la cruz,
De una flor a otra flor
De esta tierra de casa
Sobre estrella de mar

(“Canción para la niña prosa de la cruz”; Zito Lema, 1969: 16)

Por último, yendo a la única canción de cuna que se presenta como tal, “Canción de cuna que no ha agradado a nadie”, se podría conjeturar que, por su condición de no haber gustado, esta composición dista de los estándares de aceptación; su sonido es diverso del esperable y más difundido. El “Dan. Dan. Dan” -dice- es el sonido propio de “la imitación de las canciones divinas por el demonio y sus ángeles”; esa musicalidad es la que encuentra buena acogida general. Por el contrario, el “Don. Don. Don” es la “puerta angosta por donde han entrado todos los patriarcas, los santos y los niños cantores”. Fijman tiene conciencia de la separación de su poesía respecto de la inteligibilidad inmediata, y se afianza en la diferencia.

A partir de la importancia que la canción de cuna posee en este artículo, descubrimos la relevancia y la articulación entre sí de algunos componentes de *Hecho de Estampas*. Esta red de sentido, que no termina de asomar a la superficie, ocupada por un difícil tránsito anímico, deja intuir, aún en medio de un proceso completamente individual y solitario, la presencia o el deseo del otro, un otro que acompaña, que sostiene, que protege. Este aspecto subyacente queda realizado por ser, precisamente, una canción de cuna la última composición del libro.

Con posterioridad, en *Estrella de la Mañana*, se repiten y se intensifican muchos de estos rasgos de melopeya. Así, podríamos citar, por ejemplo, alguna realización de la soledad de dos en el Poema VIII, entre muchos otros posibles:

Oye tu soledad mi soledad.
Oye en mi soledad la canción amorosa
debajo de mis labios.

Miran los cielos el día de mi corazón.

Oye en mi soledad tu soledad:
río de luz es tu garganta.
[...]

(Fijman, 1931d: 21/22)

También hallamos el amparo en la puerta del sueño que es una canción de cuna, por ejemplo, en el Poema XIV:

Duermo bajo la estrella, mi estrella.
Vísperas de la noche en luz donde comienzan
los días y las noches a desmenuzar las tierras
y los cielos.

Amor, Amor, Amor,
se levanta tu luz y el agua salta.
Se levantan tus albas olorosas de suavidad profunda;
se levantan tus soles olorosos de suavidad toda crecida;
se levantan tus lunas olorosas de iluminada suavidad de niños;
y el agua salta albas, lunas y estrellas.
Saltan las albas, saltan las lunas y saltan las estrellas.

(Fijman, 1931d: 33/34)

En verdad, además de ser leído como una plegaria que es canto, todo *Estrella de la Mañana* puede ser leído/cantado/escuchado como un conjunto de canciones de cuna, o bien como una sola con distintas modulaciones del mismo ritmo, ininterrumpido. Es un movimiento/sonido acompasado, urdido entre un yo y un tú. Sin más. Y sin menos.

VISIÓN SINTÉTICA Y CONCLUSIONES

A partir de la poesía de Fijman hemos observado sus artículos, y desde ellos hemos regresado a su poesía. Sobre esta base de ida y vuelta podemos destacar diversos indicios metapoéticos, ya sea por vía de confirmación directa o indirecta de lo que anteriormente fuimos conociendo como característico de sus poemas (Arancet, 2002); ya sea porque los ensayos considerados añaden otra faceta a nuestra lectura. En algunos casos, con la excusa que fuere, los artículos tratan temas que encuentran clara realización en los poemas; en otras ocasiones, hallamos bien delineadas las concepciones fijmanianas del poeta y de la poesía; y, finalmente, en uno de los artículos se manifiesta lo que entendemos como un aporte clave para ingresar mejor en gran parte de sus poemas.

Según mencionamos, uno de los puntos esclarecidos es el de su concepción del poeta y del artista en general como un pequeño dios, más o menos acorde con lo que quería Huidobro, en tanto sigue los pasos del Creador. Además, es un artesano,

un profeta y un santo. Es decir que queda de relieve la altísima dignidad que Fijman reconoce en su propia figura. Desde aquí se comprende mejor alguna de sus declaraciones en el reportaje que le hiciera Vicente Zito Lema, tal como la de que es un santo, “pero mejor no decirlo porque no lo entenderían” (Zito Lema, 1969: 11). En medio del anonadamiento del ego que plantean los poemas de Fijman, la asunción de estas identidades es, a sus ojos, lo que otorga sentido a la palabra poética.

Otro aspecto de la poesía que se confirma por vía del discurso lógicamente articulado de los ensayos, “en lengua baja. Para que todos [lo] entiendan” (Zito Lema, 1969: 12), diría Fijman, es el del dinamismo que signa no sólo cuanto el sujeto percibe, sino también cuanto da a percibir. Se trata de lo que ya hemos ido aprehendiendo acerca del movimiento como constitutivo de sus producciones, especialmente en *Estrella de la Mañana*. La estructura en constelación propia de este poemario es referida de otro modo en el artículo sobre Mallarmé, cuando el autor puntualiza cómo se da el proceso de creación poética. Así, con fundamento extra, podemos insistir en que el tercer libro se muestra en su hacerse, cuando en ese “estado de desnudez en el amor semejante al de Adán”, el poeta percibe y construye, al unísono, símbolos nunca determinados.

A su vez, apenas señaladas, se ofrecen algunas puntas de interpretación para la poesía no reunida en libro; nos referimos, claro, a la importancia adjudicada a la gramática, a la geometría y a la astrología como sistemas. Son indicios que, estudiados con detenimiento, pueden cobrar relevancia. Por un lado, revelan admiración respecto de ciertos órdenes establecidos. Por otro, podrían tomarse como puntos de referencia para esbozar una lectura, todavía pendiente, que intente seguir una lógica geométrica o una lógica astrológica.

Cuando Jacobo Fijman se refiere a Mallarmé, a Basaldúa, a Claudel, alaba en ellos lo que es logro de su propia producción (tal vez sea inevitable que uno pondere en otros aquello que es, en verdad, lo mejor de sí mismo). De algún modo, estos poetas, plásticos y músicos funcionan como espejos del Fijman creador; ponen en evidencia la identificación del yo poético con algunos principios para él constitutivos: el mundo se ofrece al creador como un todo simbólico; el poeta está en contacto con una esfera superior (es santo y profeta); en relación con este nexo hay poetas verdaderos y poetas falsos; el universo se rige según un orden indiscutible, que se muestra en sistemas como el de la geometría y el de la astrología, que son modelo de acción para el artista; la economía de caída y de redención explica absolutamente todo; el movimiento rige la creación poética, entre otros.

En íntima relación con este estadio del espejo, esto es, con el descubrimiento de sí a partir de la diferencia y de la similitud con el otro, está el artículo “El sentido de las canciones de cuna”. Éste es el artículo que nos da la clave en la que más nos hemos detenido, por hallarla particularmente novedosa e interesante para la interpretación de la poesía fijmaniana.

Considerando los rasgos generales propios del género melopeya, vemos que están presentes en distinta medida en *Hecho de Estampas*, en *Estrella de la Mañana* y en los poemas inéditos. En ellos subyace una estructura de canción de cuna que, además, parece seguir cumpliendo, como en la primera infancia, un papel importante

en relación con el desarrollo del lenguaje, con la vinculación afectiva, con el manejo de la angustia, con la creación de un espacio intermedio entre la realidad y la fantasía.

Movidos por el disparador que es este artículo, trazamos un paragrama de lectura que muestra las junctiones entre elementos sueltos, sin aparente conexión entre sí; reconocida esta red, se hace posible recuperar un modelo discursivo que ha permanecido en la estructura profunda (16) y que, entre otras cosas, funciona como sustento para la articulación del sujeto poético. En efecto, la nana es la primera canción en el tiempo y acaso la más decisiva, porque aparta al niño del miedo y porque lo nutre de compañía en esa fase vital crítica, cuando se inicia el aprendizaje de los conocimientos primarios, aquellos sobre los que una persona podrá construir todos los demás.

“El sentido de las canciones de una” echa una luz especial, o, más bien, presta un amplificador para el sonido de sus poemas. A partir de señalar el nexo entre muchos de sus textos y las canciones de cuna, la dimensión fónica vuelve a ponerse en primer plano como decisiva para la semiosis, dimensión tapada por las imágenes del Fijman más difundido, el de *Molino Rojo*, próximo de la estética martinfierrista para la cual lo visual tenía prioridad.

Asimismo, esta estructura de base hace palpable al otro a través de un ritmo, de un sonido y de unas imágenes, presencia inesperada en un universo poético marcado por la soledad y por el desamparo. Tal estructura, entonces, introduce ternura y refugio, por lo que también desempeña la función de contrarrestar la violencia ejercida sobre el sujeto por la locura y por la experiencia mística. Los componentes afectivos inherentes a la canción de cuna actúan como sustento firme que permite al yo verbalizar tales experiencias desbordantes.

Las nanas son la primera fuente de información de que dispone el recién nacido acerca del código sociocultural de su comunidad. De alguna manera, lo arraigan e integran firmemente en un sistema de pensamiento y en un modo específico de sentir. Por todas las funciones antedichas y porque conservar es una manera de resistir al proceso de aculturación, la pervivencia semioculta de las canciones de cuna en Fijman tienen que ver con volver a la *shletl*, al hogar, con ese estado más o menos fusional que habilita todo lo que sigue. En este sentido, la estructura profunda de la melopeya da lugar a un nosotros, el de la madre y el hijo, el único posible en Fijman.

NOTAS

- 1) “Movimiento. Sus pies se mueven sin cansancio acompañando el ejercicio de sus sentidos, y corre a ser el primer espectador de sus propios descubrimientos: **«Gritos desesperados de los trenes/ que doblan imprevistos horizontes/ de lluvias y de fríos».**
Don de contrastes. Al lado de una alusión objetiva y cortante, desenreda una larga mirada; o bien procede por acomodación de planos:
«Semblantes inflamados/ dilatación vidriosa de los ojos/ en el camino

más alto y más desierto.»/ «Gris andurrial de la mañana./ El mar descorcha sus botellas/ de vinos espumosos.»

Espacialidad. Su verso no describe: abarca.

«Locos de eternidad/ los pies del viento danzan en el mundo».” (*Martín Fierro*, 1998: 264).

- 2) Los poemas de *Estrella...* que publica la revista son: “Canción de los ángeles de la muerte” (1930: 26); “Imitación de San Antonio de Areco”, poema que no recoge en libro (1930: 44); “Canción de la visión real de la gracia” (1930: 75); “Pampa de una noche y un día con su noche” (1930: 88); “Poema XV”, que en *Estrella de la Mañana* es el XXXVII (1930: 110); “Adoración de los Reyes Magos” (1930: 118/119); “Poema XXXVI”, que en *Estrella...* es el XXXVIII (1931: 23); y “Poema”, que en *Estrella...* es el XIII (1931: 61).
- 3) Este último libro fue publicado con los fondos aportados por Osvaldo Horacio Dondo, integrante de *Número*, según dice Osvaldo Pol (2002).
- 4) Sólo contamos con la edición de 1998 hecha por Araucaria editora, en su serie Signos del topo, con una “Presentación editorial” a cargo de Raúl Dar (Fijman, 1998: 5/7).
- 5) Entre agosto de 1997 y enero de 1998 participamos en la realización del trabajo de investigación grupal “La vanguardia católica argentina y el grupo de *Convivio*”, en el marco del CILA (Centro de Investigación en Literatura Argentina) y dirigido por entonces por el Lic. Luis A. Martínez Cuitiño (mimeo).
- 6) Cfr. Arancet Ruda, 2002, capítulo 6.
- 7) Acerca del concepto de *lexema* observan Greimas y Courtés: “El lexema se realiza en el momento de la semiosis, es decir, de la conjunción del formante y del núcleo sémico al que informa; pero su realización sintagmática constituye también su inscripción en el enunciado; de éste toma los semas contextuales que le permiten constituirse en semema, a la vez que seleccionar, para él, el recorrido único (o los varios recorridos, en el caso de la pluri-isotopía) de la manifestación de la significación. Así pues, en cuanto a la virtualidad – precedente, entonces, a la enunciación en el *hic et nunc*–, el lexema aparece como un conjunto de recorridos posibles que, partiendo de un núcleo común, van llegando sucesivamente –merced al encuentro de semas contextuales diferentes- a otras tantas realizaciones en forma de sememas. La realización del lexema, como un solo semema particular, define, pues, su funcionamiento lingüístico.” (1979: 240)
- 8) En adelante nos referiremos a canción de cuna, nana y melopeya como sinónimos.
- 9) “- **¿Cómo se relaciona el hecho de ser usted violinista con su poesía?**
- En la medida. Mi poesía es toda medida. De una manera que la acerca a lo musical. En *Molino Rojo* hay una gran influencia de la sonata de Corelli «La Locura». Esta sonata tiene dos formas de ejecución. «El Loco» y «La Loca»; según sea un hombre o una mujer el ejecutante. En *Hecho de Estampas*, hay influencia de los cantos gregorianos. Y en *Estrella de la Mañana* la medición sigue la del latín eclesiástico” (Zito Lema, 1969: 11).

- 10) En charla reciente con Natalia Fijman, única sobrina del poeta, nos hemos enterado de que Jacobo fue el mayor de seis hermanos, tres de ellos nacidos en la Besarabia rusa y tres ya en la Argentina. Entre estos últimos, Bernardino, nacido en Lobos, fue el padre de nuestra interlocutora, una mujer aguda, comunicativa y muy agradable, por cierto. Esta misma información fue publicada en la *web* por Alberto A. Arias, quien le pidiera un testimonio (Fijman, 2001).
- 11) La región de procedencia de Fijman es muy rica en diversas tradiciones, culturalmente compleja. Si nos preguntamos por el universo lingüístico que lo rodeaba, más o menos directamente, en primer término encontramos el idish, al que se sumarían, tal vez, el rumano, es decir, una lengua de origen latino, el ruso, el búlgaro e, incluso, el romaní balcánico. Sin duda, dilucidar este aspecto requeriría de un estudio exhaustivo de las variedades lingüísticas de ese territorio que entonces era la Besarabia rusa y que hoy es la Moldavia del norte, región que ha cambiado de manos de Rusia a Rumanía según el imperio ruso o soviético estuviera más o menos fuerte. Lo que nos lleva a pensar en estos aspectos es la curiosidad por saber cómo sonaría la lengua materna y qué elementos temáticos, rítmicos y formales estarían presentes en esas primeras canciones, curiosidad que para ser satisfecha requeriría de otro tipo de investigaciones que, por el momento, postergamos.
- 12) Acerca del *semema* dicen Greimas y Courtés: “El lexema [...] es –en cuanto reunión de sememas- el resultado del desarrollo histórico/ de una lengua natural, mientras que el semema es un hecho estructural, una unidad del plano del contenido [...]”. Agregan que es una figura sémica: “sólo en el momento de manifestarse en el discurso, esta figura se reúne con su base clasemática (constituida por semas contextuales) y selecciona así un recorrido semémico que la realiza como semema, excluyendo otros recorridos posibles; éstos se mantienen virtuales pero pueden producir, en otros contextos discursivos, otros sememas de un mismo lexema.” (1979: 358/359)
- 13) “El «otro»” (*Molino Rojo*): “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 de mi 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.”
- 14) “[...] / Perpetuo insomnio/ mis pasos olfatean como perros/ un lobo imaginario/
guardando los apriscos. [...]” (de “Hambre”, *Molino Rojo*).
- 15) “Aúlla el frío blanco;/ el suelo se ha caído de mis manos”, “Aúlla el frío blanco/
cual los gritos helados de un espejo” (de “Velada”, *Molino Rojo*).
- 16) Este procedimiento, pasible de ser llevado a cabo con la mayor parte de la
poesía, es sumamente revelador, incluso útil, cuando nos encontramos frente
a textos particularmente herméticos como son los de Jacobo Fijman.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZOÁTEGUI, IB (1930) "Las imágenes de un nacimiento", Número, 1, enero: 7.
- ARANCET RUDA, Ma. A (2002) Jacobo Fijman. Una poética de las huellas. Bs.As., Corregidor.
- BAJARLÍA, JJ (1992) Fijman, poeta entre dos vidas. Bs.As., Ediciones De la Flor.
- CALMELS, D (1996) El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Apuntes para una biografía. Bs.As., Topía. [Psicoanálisis, sociedad y cultura/ 2].
- FIJMAN, J (1926) Molino Rojo. Bs.As., El Inca.
- FIJMAN, J (1929) Hecho de Estampas. Bs.As., M. Gleizer.
- FIJMAN, J (1930a) "Hotel Dacia", Número, 2, febrero: 19/20.
- FIJMAN, J (1930b) "El sentido de las canciones de cuna", Número, 6, junio: 49.
- FIJMAN, J (1930c) "El mundo del artesano", Número, 7, julio: 62.
- FIJMAN, J (1930d) "Misterio de la poesía", Número, 10, octubre: 97.
- FIJMAN, J (1931a) "Mallarmé lector de símbolos", Número, 14, febrero: 9/10.
- FIJMAN, J (1931b) "San Julián el Pobre", Número, 16, abril: 33.
- FIJMAN, J (1931c) "Tres voces", Número, 18 y 19, julio: 45.
- FIJMAN, J (1931d) "Ciudades, más ciudades", Número, 21 y 22, octubre: 68.
- FIJMAN, J (1931e) "Edipo rey y la Sinfonía de los Salmos", Número, 23 y 24, diciembre: 78.
- FIJMAN, J (1931d) Estrella de la Mañana. Bs. As., Número.
- FIJMAN, J (1998) San Julián el Pobre (relatos). Recopilación, notas, apéndice y edición: Alberto Arias. Bs.As., Araucaria/ Signos del Topo.
- FIJMAN, J (2005) Poesía completa. Bs.As., Ediciones del Dock. [Pez Náufrago].
- FIJMAN, N (2001) Testimonio de Natalia Fijman, recogido por Alberto A. Arias, 13 de agosto, Bs. As., en: www.araucariaeditora.com.ar
- GREIMAS, AJ; COURTÉS, J (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad.: Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid, Gredos, 1982. [Biblioteca Románica Hispánica. V/ Diccionarios, n° 10].

REVISTA MARTÍN FIERRO, 1924-1927. Facsimilar. (1995). Estudio preliminar: Horacio Salas. Bs. As., Fondo Nacional de las Artes.

MARTÍNEZ CUITIÑO, L et al. (1998) La vanguardia católica argentina y el grupo de Convivio (mimeo), Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA), Facultad de Filosofía y Letras, UCA.

MASIELLO, F (1986) Viajeros excéntricos: Fijman y Marechal, en su: Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. Hachette. 135/147, Bs.As.

NÚMERO (1930) 5, mayo: 44.

NÚMERO (1931) 21 y 22, octubre: 76.

PINTO, M (1930) El poeta Jacobo Fijman, Número, 4, abril: 34.

POL, O (2002) Jacobo Fijman: poesía en las fronteras, en: Actas de II Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Buenos Aires, 30 y 31 de mayo de 2002.

SENKMAN, L (1986) Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas, en: Río de la Plata. Culturas. Los años veinte, n° 4-5-6, Actas del I Congreso Internacional del Celcirp, 163/175, París, UNESCO, 23-25 de junio de 1986.

VALLEJO, A (1995) Verificación de un gran poeta, Revista Martín Fierro, 1924-1927. Facsimilar. Estudio preliminar: Horacio Salas. Bs.As., Fondo Nacional de las Artes: 264.

ZITO LEMA, V (1969). Talismán, n°1: Homenaje a Jacobo Fijman. Bs.As.