

Joaquín Roses
Universidad de Córdoba (España)

Jacobo Fijman y las vanguardias. La imagen y la sinestesia en *Molino rojo*

El objetivo de este artículo es examinar la vinculación de Jacobo Fijman (1898-1970) con la vanguardia. Para ello se estudia el libro de poesía *Molino rojo* (1926), prestando atención especial a las circunstancias histórico-literarias en que surge, así como a los fenómenos retóricos de la imagen y la sinestesia.

363 { texturas 9-9/10

Palabras clave

{ Fijman, *Molino rojo*, vanguardia, imagen, sinestesia }

I. Sinopsis biográfica

Era I de diciembre de 1970, martes. Al cadáver le colgaba un cartelito sujeto por un hilo de un dedo del pie. Allí se leía: “Jacobo Fijman, 72 años, muerto de edema pulmonar”. Junto a la obscenidad de los pies desnudos se etiquetaba una vida que había sido escrita con las manos y la cabeza, en un ejercicio de autenticidad y creatividad inagotables a pesar de las dificultades.

Fijman había nacido el 25 de enero de 1898 en Orhei (Uriff, en idioma yiddish), en Besarabia, territorio anexionado entonces a Rusia, y que actualmente pertenece a la República de Moldavia.

En torno a 1902 llega con su familia judía a Argentina y transita por diversas poblaciones. En Buenos Aires realiza estudios secundarios y asiste por poco tiempo a la Facultad de Filosofía y Letras durante el año 1917; en esa fecha, inicia también estudios de violín.

Lo que hemos convenido en llamar locura irrumpe en la vida de Jacobo Fijman poco antes de cumplir los 23 años, en 1921. Por razones todavía no aclaradas, es detenido, inhumanamente torturado en comisaría y posteriormente encerrado en el Hospicio de las Mercedes, un hospital psiquiátrico donde permanecerá desde el 17 de enero hasta el 26 de julio.

Al año siguiente, en un estado de precariedad laboral y de continuada pobreza, se mueve por varias zonas del país y vive en Uruguay, desde donde envía sus primeras colaboraciones literarias a sus amigos argentinos. En 1924 y 1925 sigue vagabundeando por el norte del litoral argentino donde sobrevive gracias a diversos trabajos.

De vuelta a Buenos Aires, comienza a relacionarse con círculos literarios y artísticos y entabla distintos contactos con escritores de la época: Oliverio Girondo y Leopoldo Marechal son los más conocidos; publica también en varias revistas, entre ellas *Martín Fierro*.

Su primer libro, *Molino rojo*, aparece el 1 de septiembre de 1926. Meses después, a comienzos de 1927, viaja a Europa, de donde regresa, quizá, a finales de ese año. Durante los siguientes continúa publicando en revistas y vinculado a diversas agrupaciones culturales. En 1929 aparece su segundo poemario, *Hecho de estampas*.

Después de un proceso de acercamiento al Catolicismo, que dura varios años, termina convirtiéndose y es bautizado el 7 de abril de 1930. Tras obtener una cátedra de francés, de la que pronto será inhabilitado, realiza su segundo viaje a Europa hacia 1931. Ese mismo año, y ya en Buenos Aires, publica su tercer libro poético, *Estrella de la mañana*.

El período que va de 1932 a 1942 lo ocupan el estudio y las lecturas, consumadas en soledad mientras sobrevive en condiciones económicas frágiles e inestables. En mayo de 1942 se le prohíbe entrar a la Biblioteca Nacional. Meses más tarde, el vagabundo

Jacobo Fijman es detenido por la policía, encarcelado en Villa Devoto e ingresado en el Hospicio de las Mercedes (luego llamado Hospital Neuropsiquiátrico “Dr. Borda”). Allí se le aplica tratamiento electro-convulsiónante y, si exceptuamos sus salidas esporádicas para visitar a conocidos y amigos o para leer en bibliotecas, allí permanecerá encerrado 28 años hasta su muerte. Sucedió en 1970, como anoté al principio, en el hospicio, donde pese a sus lamentables circunstancias nunca dejó de escribir, dibujar y pintar².

2. Estado de la cuestión

Desde los años treinta y, sobre todo, durante las décadas del cincuenta y del sesenta se publican algunas notas periodísticas en que se recuerda que Jacobo Fijman sigue existiendo, incluso algunos textos suyos son recopilados en antologías poéticas importantes. Pero su verdadera rehabilitación pública comienza muy tarde, en 1969, cuando la revista *Talismán*, dirigida por Vicente Zito Lema, le dedica su primer número con el título “Jacobo Fijman, poeta en hospicio”. A la presentación asistió el propio poeta, con el rostro arrugado y las manos temblorosas. Zito Lema increpó a los presentes: “Todos ustedes y también yo, que no hacemos nada para que este hombre pueda vivir, somos los culpables de su situación. Debemos avergonzarnos de nosotros mismos. Lo más que han hecho los escritores argentinos por Fijman es tomarlo como personaje de alguna novela” (Bajaría: 178)³.

Pese a esta llamada de atención, los estudios críticos sobre Jacobo Fijman no han crecido como su obra merece. Aunque no estaría fuera de lugar realizar aquí un balance crítico, el escaso espacio de que dispongo me obliga a mencionar tan sólo las monografías y ediciones, que no son abundantes. Después del número homenaje de *Talismán*, el primer libro dedicado a Fijman fue publicado en 1970 por el propio Zito Lema, *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. No es un estudio, sino un breve volumen de menos de 100 páginas que recoge parte de sus propias aportaciones ya publicadas en la revista y nos ofrece diversos materiales: una breve introducción titulada “Trabajo interior” (7-13), el texto de Zito Lema “Los fuegos mentales” (15-34), basado en una grabación magnetofónica de Fijman y, mucho más útil, el capítulo titulado “Viaje hacia la otra realidad”, una entrevista realizada al poeta⁴. “A manera de complemento: elementos para una biografía” (85-92) es una cronología escueta que cierra el librito⁵.

En 1985 aparece el libro de Ruth Fernández, *Fijman. El poeta celestial y su obra*. Se trata de una antología más que de un estudio. En la parte introductoria, que ocupa unas 50 páginas, la autora pretende poner orden sin conseguirlo en la complicada biografía de Fijman y realiza un acercamiento crítico muy general, pero con algunas profundas observaciones, a los tres libros publicados por Fijman y a los poemas inéditos que ya se editaron en el número I de *Talismán*. También se recogen otros documentos interesantes, como el relato “Dos días”, que Fijman escribió en París en el año 1926 y al que me referiré más tarde, y un texto publicado en 1971 por Francisco Luis Bernárdez en el periódico *La Nación* que lleva por título “Vaivén de Fijman”.

Quizá el libro más influyente para la construcción crítica fijmaniana sea el de Juan Jacobo Bajarlía, *Fijman, poeta entre dos vidas*, publicado en 1992, donde el autor destierra muchos errores y bulos sobre la biografía del poeta y aborda un análisis de su obra, clasificada en diversas facetas. Los documentos inéditos presentados y la multitud de anécdotas y testimonios, perfectamente documentados, consolidan la categoría de esta aportación.

En otro nivel metodológico se sitúa el interesante libro de Daniel Calmels, *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Aportes para una biografía*, publicado en 1996. Aunque contiene el resultado de una nueva investigación biográfica sobre Fijman, el núcleo lo constituye el análisis de su obra plástica y poética desde una perspectiva basada en la corporalidad y la gestualidad.

Por último, contamos con el más voluminoso estudio dedicado a Fijman, firmado por María Amelia Arancet Ruda, *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, y publicado en 2001. Se trata de una monografía de casi 700 páginas que tiene varias virtudes y algún defecto. Entre las primeras, su carácter comprensivo, su voluntad de estudiar pormenorizadamente tanto los tres libros poéticos publicados por Fijman como sus otros poemas dispersos y añadir además tres capítulos dedicados a sus relatos y otros dos a problemas de intertextualidad. Es un libro de referencia. Su principal menoscabo, pese a ello, es el lenguaje crítico utilizado, de insoportable tufo académico, así como las metodologías empleadas en el análisis, de plomizo predominio formalista⁶.

Entre las ediciones serias tenemos dos de los años ochenta: la de 1983, titulada *Obra poética*, con nota preliminar de Carlos Riccardo y sendas introducciones de Víctor F. A. Redondo y Juan Jacobo Bajarlía. En España aparecerá en 1985 una selección con notas a cargo de Carlos Vitale titulada *Poemas*, precedida por un prólogo de Alberto Luis Ponzó⁷. Pero la edición más reciente (2005), la que seguimos, es la de Alberto A. Arias, *Obras (1923-69). I: Poemas*. Debe añadirse también el documento presentado por Eliahu Toker (2002) que contiene poemas y cartas de Fijman encontrados entre los papeles de Carlos M. Grünberg, así como la edición de sus relatos a cargo de Alberto Arias en el año 1998.

El *corpus* crítico, por lo que puede verse, es muy escaso todavía, y los estudios principales son trabajos de rescate o contribuciones parciales. Como afirmaba Arancet Ruda “[e]ste reiterado poner en evidencia el valor de su poesía resulta contradictorio frente al abandono en que se la tiene en lo tocante a estudios sistemáticos” (2001: 11). Su voluminoso estudio ya mencionado, fruto quizá de una tesis doctoral⁸, es un primer paso para paliar esa carencia, pero el terreno sigue en gran medida sin explorar. Un ejemplo de asedio parcial es el que propongo hoy: determinar la relación de Jacobo Fijman con las vanguardias y emplear para ello como campo de pruebas su primer libro, *Molino rojo*, prestando especial atención a técnicas poéticas bien conocidas, como la imagen y la sinestesia.

La especificidad de esta aproximación me exime de exponer un nuevo estado de la cuestión crítica circunscrita al poemario, algo que puede encontrarse con facilidad en

los estudios citados anteriormente. Por ello, me limitaré a plantear con brevedad las conexiones de Fijman con las vanguardias y a estudiar el caso concreto de la sinestesia como clave para iluminar dicha relación.

3. Jacobo Fijman y las vanguardias

¿Cuál fue la vinculación de Fijman con las vanguardias? Algunos testimonios suyos son reveladores para encontrar una respuesta, aunque, como afirma Bajarlía, estemos ante una persona que “[n]egaba lo que un día había afirmado [...] sólo fue coherente en su poesía” (1992: 6).

Poco antes de la muerte del poeta, Vicente Zito Lema le pregunta si piensa que su obra se identifica con alguna corriente poética. La respuesta de Fijman es precisa y tajante al principio: “No. Está fuera de cualquier escuela literaria. Nunca seguí a nadie” (1970: 65); pero es matizada más tarde: “Aunque espontáneamente me considero un surrealista. Los surrealistas son auténticos poetas, pero blasfeman y son satánicos. En Francia conocí a varios de ellos” (66). Lo que sigue es una deriva del pensamiento espiritualista que impregna su poesía de madurez: “Un poeta tiene que estar al servicio de Dios. Y si no que esté al servicio del Demonio” (66)⁹.

Casi todos los estudiosos de Fijman lo ubican en la llamada “Generación de 1922”. Juan Jacobo Bajarlía es quien con mayor frecuencia utiliza esa adscripción, pero, por obvia y denotativa que parezca, no nos sirve para incardinar al poeta en los movimientos de vanguardia. Sí nos permite relacionarlo con las revistas argentinas fundadas en la década del veinte, en muchas de las cuales colaboró, y sobre todo con el grupo formado en torno a *Martín Fierro*¹⁰, para cuyos integrantes, antiguos conocidos de Fijman, el poeta, olvidado de todos en el hospicio, también tiene palabras: “Esa gente era realmente nefasta. Poseídos por la envidia. Personalmente allí no traté a nadie que tuviera humanidad. También conocí a Güiraldes. Murió en mis brazos. Era espantoso. Había entregado su alma a los demonios” (Zito Lema, 1970: 26).

Tanto por estas palabras como por los resultados actuales de la investigación histórico-literaria puede concluirse que su relación con los martinferistas fue episódica y superficial¹¹, aunque no debe olvidarse la importancia personal de Oliverio Gironde en el primer viaje de Fijman a Europa¹².

Más allá de las revistas, los estudiosos han intentado clasificar la primera poesía de Fijman atendiendo a múltiples claves. Sobre *Molino rojo* (1926) encontramos una diversidad de asignaciones esperable, desde las reminiscencias románticas y pinturas paisajísticas detectadas por Ruth Fernández (24) hasta el “vívido expresionismo” con que define el libro Alberto a. Arias (2005: 15).

María Amelia Arancet, que nos recuerda que “Jacobo Fijman tuvo contacto con los grupos poéticos de la época, pero sin llegar nunca a una integración total”¹³ (2001: 21), establece desde el comienzo de su estudio un principio firme: “la poesía de Fijman tiene elementos de sobra para ser considerada vanguardista” (2001: 15). La autora

pretende demostrarlo con sus numerosos análisis, pero desafortunadamente no termina viéndose una vinculación clara entre los resultados obtenidos y la adscripción de Fijman a las vanguardias.

En cualquier caso, una de las ideas más reiteradas por la crítica, e incluso utilizada por el propio poeta, es que la primera poesía de Jacobo Fijman representa una suerte de surrealismo secreto, un atisbo de renovación que escapó a los propios poetas de su época. En términos similares se expresa Ruth Fernández, que resume así su juicio sobre *Molino rojo*:

"Fijman, que pasa y recoge el ultraísmo, que asiste a la exaltada fluidez del surrealismo, es el único que crea un lenguaje nuevo, con caóticas y bellísimas voces interiores, con un canto llameante y sobrenatural. La voz del inconsciente va creando ese nuevo, extraordinario lenguaje que vibra intenso en el surrealismo" (27-28).

Opino que, quizá, sobre impresiones de este tipo nadie puede afirmar lo contrario; pero estas exaltaciones son consideraciones abstractas muy alejadas de una verdadera descripción y análisis de las técnicas y principios del surrealismo.

Sobre una de esas técnicas, la polémica "escritura automática", emite su dictamen burlesco Jacobo Fijman al recordar su encuentro con André Breton:

"Su doctrina era muy sencilla, recién ahora la entiendo. Vos hablás y no sabés los que dijiste, pero algo salió de tu boca, una palabra, una escupida. Cada palabra es un proyectil, pero vos lo ignorás. Cuando te diste cuenta, el punto se agarra la barriga o se revuelve cuerpo a tierra. Esto se llama automatismo, que es algo así como el puntillismo de la máquina Singer. El cerebro, entretanto, queda en la culata. No interviene el fusil. Después de la explicación, el franchute me leyó un poema y me atraganté. La bebida me salió por los ojos y estornudé tres veces. André Breton salió furioso y grito: Mon Dieu, mon Dieu! o algo parecido, y como lo miré fijamente, agregó: merde a Tristan Tzara! No entendí nada, pero desde ese día supe lo que era el surrealismo" (Bajaría, 1992: 29).

Juan Jacobo Bajaría dedica tres páginas de su libro (154-156) a la cuestión del "Surrealismo" en Fijman, la cual explica del siguiente modo: "Su poesía, como su propia vida, se desdobra. Se hace surrealista en la medida en que la realidad y el sueño convergen a un estado de ánimo en que el punto de sutura es una imagen que impregna el nuevo génesis" (154). Esta cita resulta más productiva, ya que plantea el tema del desdoblamiento en relación con la psicosis distímica que se le diagnosticó a Fijman, aunque en la crítica sobre el poeta se ha abusado hasta la desesperación de estas explicaciones psíquicas. Pero la conexión entre desdoblamiento y la dicotomía "realidad/sueño" es interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de los

principios surrealistas consistía en la “armonización de realidades contradictorias”. Del mismo modo, resulta convincente la mención de la “imagen” como punto de sutura, técnica retórica por excelencia del surrealismo, porque como veremos luego ésa será uno de las grandes aportaciones de *Molino rojo*.

Indudablemente, el surrealismo de Fijman es peculiar, y sobre esto volveré luego, pues es un tipo de surrealismo que no practican sus coetáneos. Como afirma Bajarlía, “Fijman, sin advertirlo, era surrealista en 1926” (1992: 154). El testimonio de Carlos Riccardo, en la nota preliminar a la edición de *Obra poética* de Jacobo Fijman sirve para ratificar esta incardinación:

“Fijman es surrealista sin conocer –tal vez– el surrealismo. No comparte con los surrealistas la forma automática de la escritura, pero sus imágenes directas, espontáneas, que responden a su propia pulsación interna, lo emparenta [sic] con la virulencia de aquéllos. Su poesía moderna (en una época que aún gustaba de la relajación del modernismo y del soneto), su verso concreto y libre lo hacen también un renovador. La extraña inversión semántica que se efectúa en sus versos nos remite a la interferencia y desdoblamiento que Fijman experimenta en todo lo que le rodea” (7).

Aunque podemos subscribir estas argumentaciones, a mí me gusta pensar de la poesía de Fijman lo mismo que, salvando las distancias, pensamos de la de César Vallejo: su desconcertante peculiaridad y su recóndito sentido sustentado en el sufrimiento humano la hacen casi inclasificable.

Cuando César Tiempo y Pedro-Juan Vignale le piden a Fijman, en 1926, una breve autobiografía para incluirla en la importante *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, él les entrega las siguientes líneas: “¿Mi biografía? Cogito ergo sum; eso es todo. Aunque mi libro, *Molino rojo*, atestigüe lo contrario” (Bajarlía, 1992: 50-51). Como muchas frases de Fijman, ésta ofrece varias dificultades para su desciframiento: ¿significa que *Molino rojo* es un libro construido al margen de todo pensamiento, siguiendo las directrices del automatismo psíquico puro surrealista? ¿O significa, tal vez, en un juego conceptual muy fijmaniano, que en este poemario suyo la existencia precede al pensamiento? Tanto estos interrogantes como el predominio de la sinestesia me inclinan a matizar seriamente la adscripción del poemario al surrealismo. Prefiero pensar, como ya adelantó Ruth Fernández, que *Molino rojo* significa “la relevancia de [la] autenticidad” de un poeta que ha conseguido apartarse de los cantos de sirena de *Martín Fierro*, el surrealismo y el dadaísmo (28). Su conclusión al respecto es muy acertada: “Cuando en los tres primeros decenios del siglo XX se ha logrado disentir con la sociedad, el status o las costumbres, y asumir una actitud de vanguardia exaltando un gesto poético acorde con la propia angustia, es que estamos ante un creador” (28).

Con más atrevimiento y la misma razón lo expresa Alberto L. Ponzo en la “Presentación” de las *Obras* de Jacobo Fijman, cuando califica su poesía como “una obra que poco tenía que ver con las reglas o cánones entonces en boga, en declarada

oposición a las estéticas dominantes a principios de siglo” (5). Y ya lo dejó claro el propio Fijman, al ser entrevistado poco antes de su muerte por Zito Lema: “El arte tiene que volver a ser un acto de sinceridad” (1970: 78).

4. La imagen y la sinestesia en *Molino rojo*

Como hemos visto, la insistencia en la imagen es una de las posibles vías para fundamentar una adscripción surrealista o cercana al surrealismo de *Molino rojo*. Existe, sin embargo, un problema de base conceptual: el uso abusivo del término “imagen” en un sentido lato que lo convierte en uno de los más complejos y de más difícil definición de toda la teoría literaria. Esto se ve bien cuando comprobamos que con el vocablo imagen podemos referirnos a realidades tan distintas como las siguientes: una metáfora, una comparación, una figura del discurso, una referencia verbal concreta, un motivo recurrente, un acontecimiento psicológico en la mente del lector, el vehículo de una metáfora, un símbolo o patrón simbólico o, incluso, la impresión general de un poema como estructura unificada (Mitchell: 556). Cuando la aplicamos al surrealismo, debemos recordar, por ejemplo, las distintas definiciones ensayadas por André Breton, entre las cuales destaca ésta:

“Para mí, no lo oculto, la [imagen surrealista] más fuerte es aquella que presenta el grado de arbitrariedad más elevado, la que lleva más tiempo en ser traducida al lenguaje práctico, sea porque oculta una enorme dosis de contradicción aparente o porque uno de sus términos curiosamente se esconda, sea porque anunciándose de forma sensacional tiene la apariencia de desarrollarse débilmente (cierra bruscamente el ángulo de su compás), sea porque extrae de sí misma una justificación formal irrisoria, bien por ser de tipo alucinatorio o por prestar con naturalidad a lo abstracto la máscara de lo concreto, o, inversamente, sea porque implica la negación de alguna propiedad física elemental, o porque provoque la risa” (Pariente: 179).

Junto a estas consideraciones, que pueden ser aplicadas a los poemas de *Molino rojo*, debe situarse también la noción vanguardista de imagen como matriz de una estructura poética que desemboca en el poema mismo como imagen. Así lo vio Ezra Pound cuando hablaba de que la imagen no era una idea, sino un nodo radiante, un racimo, un vórtice desde el cual las ideas son constantemente lanzadas (Mitchell: 557). Ya lo apuntaba Carlos Ricardo: “una cascada de imágenes cortas le sirve para transmitir la vibración de un paisaje, escenificar un ocaso, aludir al abatimiento del poeta” (1983: 7). La misma imagen del molino, que da título al poemario de Fijman, resulta de una coherencia extraordinaria con esta noción. Como afirmaba Víctor Redondo, “Molino Rojo es sinónimo, metáfora de delirio. Molino de imágenes, caminos sin punto de vista [...] tirabuzón del cerebro cuando una imagen real del universo se presenta a la conciencia con la carga insoportable de la muda lucidez” (12-13).

Esa función generadora de la imagen ya fue percibida por Aldo Pellegrini en su artículo “La poesía de Jacobo Fijman”, incluido en el número I de la revista *Talismán*, donde dice:

“La variedad de mecanismos en la creación de imágenes [...], la multiplicidad de formas que cambian, se interpenetran, pierden una individualidad para recuperar otra más firme, no hace más que ponernos frente a la extraña sensación de la inestabilidad que crea lo efímero cuando actúa como manifestación de lo eterno. La poesía de Fijman está llena de revelaciones de sentidos superpuestos que nos conducen a lo oculto” (8).

Aunque utilizada en un sentido muy general, la imagen le sirve también a Juan Jacobo Bajaría para intentar vincular *Molino rojo* con las aportaciones de Huidobro y Vallejo en la década del diez y comienzos de la del veinte. En las tres páginas que le dedica al asunto bajo el título “De la metáfora a la imagen” (1992: 152-154) llega a la conclusión de que “Jacobo Fijman es uno de los primeros en evadirse de la manía metafórica y de las combinaciones estróficas cerradas para intentar una poesía de imágenes” (152). Comprobamos aquí esa extraña disociación entre metáfora e imagen, taxonomía no clara, ya que algunos surrealistas franceses solían considerar la metáfora como un tipo de imagen, la producida por identificación. Contra esa confusión se revela Huidobro cuando define la “imagen creada” como la no sujeta a una operación lógica de analogía (comparación) o de identificación (metáfora), en lo que coincide, por cierto y mal que le pesara, con André Breton y su consideración predilecta, como hemos visto, de la imagen arbitraria. El caso es que Bajaría, pese a su difuso concepto de imagen, sentencia: “La imagen, por lo tanto, jerarquiza los tres libros de Fijman. Los singulariza en una preocupación que no estaba en los demás poetas de Buenos Aires” (153). Y, poco después, se aproxima al centro mismo de mi hipótesis, cuando habla de la sinestesia: “A veces recurre al adjetivo para crear una extraña mezcla de imagen y sinestesia: ‘Nostalgias / descoloridas’ (“Ocasos”, vv. 4-5). O esta otra: ‘Aúlla el frío blanco / cual los gritos de un espejo’ (“Velada”, vv. 12-13)” (153).

Los juegos entre lo concreto y lo abstracto, que eran altamente valorados por Breton, son percibidos también por el mismo crítico en Fijman: “La iconicidad, en cuyos signos pueden subyacer las cualidades o los individuos, le imprimen a su poesía una dimensión que va de lo concreto a lo abstracto. La noche es *color* y *noche oscura*, pero el color es una agonía” (Bajaría, 1992: 31).

Una línea interpretativa similar es la que sigue, aunque sin argumentación alguna, María Amelia Arancet cuando habla de “poesía de imágenes” a propósito de *Molino rojo* (2001: 73-80) y declara que “[l]a poesía de Jacobo Fijman abunda en imágenes. Esto resulta evidente al leerla” (2001: 73). La explicación es decepcionante, claro¹⁴.

Luchar contra esa decepción ha sido el principal acicate de este trabajo. Luchar contra esa desilusión sólo es posible con un acercamiento minucioso al texto, en el que, lo adelanto ya, la construcción de la imagen reside fundamental y constantemente,

con una frecuencia exagerada, tanto en la sinestesia como en el uso armónico de los cinco códigos sensoriales. Esto, que sólo ha sido apuntado breve y esporádicamente, constituye el verdadero núcleo retórico de *Molino rojo*, como percibirá quien lea con atención el libro, donde ni uno solo de sus 41 poemas escapa a esta dinámica expresiva, categorizada en sinestesias o imágenes que incluyen los cinco sentidos. Quedarse en una descripción del fenómeno, por muy exhaustiva que sea, sería empobrecedor. Por ello, lo más importante es determinar (lo haré en las próximas páginas) hasta qué punto este eje constructivo de *Molino rojo* contribuye a la vinculación del poemario con la vanguardia o, por el contrario, lo aleja de la misma, más bien hacia movimientos anteriores.

No es necesario explicar al lector experto qué es la sinestesia, pero quizá convenga recordar que estamos ante un tipo de metáfora (y de imagen por tanto) que puede ser definida como la “transferencia de significado de un dominio sensorial a otro” (Mortara: 189)¹⁵ o, dicho de otro modo, el fenómeno por el cual una modalidad sensorial es sentida, percibida o descrita en términos de otra (Brogan: 1259). Hay evidencia de su uso en la literatura clásica, pero la conceptualización crítica es moderna. Como todo el mundo sabe, los poemas de Baudelaire, “Correspondances” (1857) y de Rimbaud, “Les voyelles” (1873) son el ejemplo práctico más famoso de sinestesia. Esto será fundamental para nuestros propósitos, pues no debemos olvidar el peso del simbolismo en la configuración estética modernista, algo muy alejado de la arbitrariedad, principal sustento de la imagen surrealista.

372 { texturas 9-9/10

El fenómeno tiene implicaciones más profundas, relativas al estatuto psicológico del genio creador. Bajaría nos recuerda que “[e]n la carta (la denominada *Lettre du voyent*) que Rimbaud envió a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871, dos años antes de escribir su poema a las vocales, aquél expresaba: ‘El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos’. Es capaz, seguía diciendo, de ‘inspeccionar lo invisible, escuchar lo inaudito’ (1992: 37). Videncia, desarreglo de los sentidos y capacidad de escuchar lo inaudito son características esenciales en la trayectoria creadora de Jacobo Fijman, de lo cual da buena muestra el predominio de la imagen sensorial y la sinestesia en *Molino rojo*, su primer libro¹⁶.

Debe recordarse aquí además que, con independencia de su carácter retórico, la sinestesia es un término utilizado por la neurología para definir el fenómeno por el que algunas personas ven colores cuando oyen música o leen, entre otros trasvases sensoriales posibles. Aunque no todos los sinestésicos llegan a ser geniales, investigaciones recientes demuestran que las capacidades intelectuales extraordinarias y la creatividad son características asociadas a la sinestesia. Según afirma Alejandra Folgarait, en un reciente artículo sobre los secretos de la creatividad, “[b]uena parte de la creatividad explosiva de Kandinsky se debía a que portaba una inusual condición llamada sinestesia [sensación subjetiva propia de un sentido determinado causada por otra sensación que afecta a un sentido diferente]”. A ese ejemplo podríamos añadir que el poeta romántico inglés Shelley, que la usó en sus poemas extensamente, lo hacía con frecuencia ligándola a estados visionarios y místicos de unión trascendente (Brogan: 1259).

También el fenómeno puede ser estudiado desde un enfoque epistemológico, relacionado con el anti-atomismo y, por tanto, con el sentido de unidad (Brogan: 1260), concepto que puede ser aplicado del mismo modo a una condición de lo poético muy relevante en el modernista Rubén Darío.

Defiendo, de hecho, que *Molino rojo* constituye el embrión verbal de ese modo imaginativo, sensorial y sinestésico de concebir la realidad que Jacobo Fijman desarrollaría en años posteriores. Poco después de publicar el libro, Fijman no sólo viaja a París en 1926, sino que, según Bajarlía:

“[L]a estada en París había incentivado la imaginación de Jacobo Fijman. Para ser exacto, le ha hecho condensar el caos en que vive. Es el instante en que objetiva los colores. El mundo se le convierte en una sucesión de entidades coloreadas. Él mismo se considera un ser que emana de distintas coloraciones” (1992: 47).

Pero esa objetivación ya estaba plasmada en su primer poemario, según vengo demostrando, y él necesita exponerla explícitamente en su cuento “Dos días”, central para este asunto, donde explica la significación que tiene para él cada uno de los colores¹⁷. El oro prevalece; lo vincula al rojo (relacionado con el Mesías, las envolturas astrales y la teosofía). Luego destacan el azul, el violeta y el negro (Bajarlía, 1992: 47).

El paso del tiempo no hace sino confirmar un diagnóstico que es coherente con la explosión sinestésica de *Molino rojo*. Cuando Fijman es ingresado definitivamente en el Hospicio de las Mercedes, en el año 1942, el juez del caso recibe un oficio en que se habla de psicosis distímica con síndrome confusional. Para Bajarlía, este desajuste supuso una “retroversión total de los sentidos con la consiguiente confusión de las percepciones” (1992: 37). Pese a ello, el mismo crítico afirma que en sus escritos “[L]a confusión desaparece, se transfigura en ironía” (1992: 38)¹⁸. A la luz de mis recientes lecturas de *Molino rojo* no puedo estar de acuerdo con esta última afirmación.

Pocos estudiosos de Fijman hablan del fenómeno, y cuando lo hacen es de pasada. Uno de ellos, Carlos Riccardo (2008) dice que en *Molino rojo* hallamos “una sensibilidad exasperada que ha encontrado en la sinestesia la conciencia *pánica*, es decir, no sólo el ánimo de lo inanimado, sino las correspondencias, la fusión de los sentidos en el brote descarnado del mundo”.

Otros críticos han aportado evidencias o apuntado ideas sobre la importancia de los colores en la vida y la poesía de Fijman. Es muy citado el testimonio de Leopoldo Marechal, quien “lo recordó, en más de una ocasión, vestido de negro, corbata negra y camisa blanquísima. Estos colores eran invariables” (Bajarlía, 1992: 28). También sobre esos colores habla Fijman en respuesta a varias preguntas de la entrevista que le hizo Zito Lema, tanto en su versión primitiva (1969) como en la ampliada (1970). En ese mismo documento encontramos otra de las modalidades sinestésicas presentes en la poética de Fijman, la que se basa en la relación poesía-música. Es un testimonio muy relevante de lo que vengo afirmando. A la pregunta siguiente: “¿Cómo se relaciona el hecho de ser usted violinista con su poesía?”, responde Fijman:

“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” (Zito Lema, 1970: 65).

Jacobo Fijman, artista total, no sólo tocaba el violín y escribía poesía, sino que dibujó y pintó durante sus 28 años de internamiento en el manicomio. Existen muestras también de su exquisita caligrafía en mayúsculas, en que vertió muchos de sus poemas.

A propósito de esos manuscritos poético-plásticos del último periodo, Alberto a. Arias nos ofrece otra de las escasas menciones a la sinestesia: “Fijman sobre todo procede a concretar su ejercicio *poético-plástico-musical*, una particular sinestesia poética: el oído que oye en conexión con el ojo que ve en conjunción con la mano que traza: arte poética por excelencia” (2005: 15).

Creo que el tema merece mucha más atención que la que le otorga María Amelia Arancet en su monografía de casi 700 páginas. Allí, le dedica tan solo dos páginas y media (2001: 26-28) al “eje semántico de la luz” en *Molino rojo* y cita ligeramente la importancia de la música y la danza en determinados poemas del libro (63-68), lo cual amplía luego en otro decepcionante apartado de tres páginas titulado “Fijman y la música” (443-445). La única mención a la sinestesia, fenómeno central en *Molino rojo*, según la tesis que propugno, se produce al hablar del poema “La aldehuela de vuelta y media”, del que afirma: “Es tal vez uno de los poemas más recurrentes. En la primera estrofa se suman la imagen creada, con la metáfora y la sinestesia para dar una visión realmente acabada y nueva” (112). Es poco para todo lo que hay, si no léase con atención el poemario, una lectura que nos revelará que ése no es el único poema donde ello ocurre, y que todos los poemas de *Molino rojo* han sido ejecutados bajo la misma batuta sinestésica.

En definitiva, el grado de vinculación de *Molino rojo* con las vanguardias es ahora clave para un polémico debate donde las cosas no están tan claras como ha pretendido la crítica precedente. Tras el análisis exhaustivo del libro y su relación con los contextos histórico-literarios y teóricos, mantengo la tesis de que la imagen sensorial y la sinestesia son las figuras predominantes en el poemario, con implicaciones profundas en relación con la vida y la poética de Jacobo Fijman.

Por un lado, la hegemonía de la sinestesia consolida el concepto filosófico de unidad que recorre su poesía; por otro, las conexiones entre la sinestesia y los estados trascendentes explican la derivación mística de su gran y olvidada poesía de madurez. En la sinestesia de *Molino rojo* hallamos la confirmación de una armonización de realidades contradictorias que podríamos enunciar del siguiente modo: la sensualidad (sentidos corporales) de un místico (espíritu puro).

En términos literarios, el predominio de códigos sensoriales como el color y la música liga *Molino rojo* con la poesía modernista, de un modo no señalado hasta ahora. El uso de un estilo comparativo frecuente sigue alejando a estos poemas de la vanguardia, para aproximarlos hacia atrás, al modernismo, algo similar a lo que sucedía

con “Japoneñas de estío”, conjunto de cuatro poemas pertenecientes a *Canciones en la noche* (1613) de Vicente Huidobro, que, pese a su disposición tipográfica, no puede hurtarse a la influencia del modernismo. Ello no menoscaba otro rasgo muy evidente característico de las técnicas vanguardistas en *Molino rojo*: me refiero al uso de una escritura telegráfica, aprendida indudablemente en el propio Huidobro y en Oliverio Girondo.

En cuanto a la sinestesia, sería conveniente recordar su lugar central en el simbolismo y, por tanto, en el modernismo¹⁹. No se trata de negar el uso de este recurso en las literaturas de vanguardia, pero, indudablemente, su época hegemónica fue el Modernismo hispánico. Como afirma William R. Risley: “Para el mismo Valle-Inclán, *modernismo* equivalía más o menos a la herencia de la técnica o concepto simbolista fundamental de la sinestesia” (54-55). En cualquier caso, y para demostrar la complejidad del asunto, quizá resulte apropiado recordar que la “armonización de realidades contradictorias”, en que se basa la sinestesia, es uno de los principios técnicos del surrealismo, como lo es la simulación de delirios o la recreación de estados oníricos, que tanto abundan en *Molino rojo*.

En la parte central de *Molino rojo* hay un poema titulado “Requiem” en el que están presentes los cinco códigos sensoriales en armonización radiante, lo que resulta una prueba irrefutable de la preponderancia de la sinestesia en el primer poemario de Fijman:

*Olores de amarillo.
Aliso los silencios
cual colgaduras tiesas
en la flor negra de mi estancia.*

*Sonrisa azul y blanca.
Gritos desesperados de los trenes
que doblan imprevistos horizontes
de lluvias y de fríos.*

*Otoño-
taburete desolado;
tabaquera de días rubios,
lánguidos y descalzos
y oscuras tardes de Rosario.*

*Un rebullir de sillas me despierta;
sabor de infancia; olores de amarillo.*

¿Estoy afirmando con todo lo anterior que *Molino rojo* es un libro más cercano al modernismo que al surrealismo? Quizá. De momento, tan sólo estoy haciendo las matizaciones necesarias para no caer en los automatismos críticos que se difunden

de una década a otra sin la menor compulsión con la realidad histórica y el texto. Tan sólo estoy volviendo a formular preguntas olvidadas para abrir un debate que puede ofrecer sorpresas.

Bibliografía

- AA. VV.** (1969). *Talismán. Revista literaria*, 1. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio*. Buenos Aires. Ediciones Cero.
- Aguirre, Raúl Gustavo** (1971). "Demencia el Camino más alto y más desierto..." *Jacobo Fijman: El Gran Olvidado*. En: *Revista Iberoamericana*, 37. 429-436.
- Alonso, Rodolfo** (1989). *Poemas*. *Jacobo Fijman*. En: *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 51. 275. 259-260.
- Alonso, Rodolfo** (1992). *El camino más alto y más desierto*. En: *La palabra insaciable*, Buenos Aires. Torres Agüero. 73-75.
- Arancet Ruda, María Amelia** (1996). *Imágenes del sufrimiento en Molino rojo* de *Jacobo Fijman*. En: *Letras* (Universidad Católica Argentina), 34. 21-40.
- Arancet Ruda, María Amelia** (1997). "El hombre del mar" de *Jacobo Fijman* y "El barco ebrio" de *Arthur Rimbaud*: la intertextualidad como índice de transparencia. En: *Daniel Altamiranda* (ed.) *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística: Actas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. 225-235.
- Arancet Ruda, María Amelia** (1998). *Hecho de estampas*, de *Jacobo Fijman*: poetización de un proceso. En: *Letras*, 37. 31-51.
- Arancet Ruda, María Amelia** (1998a). *Molino rojo* de *Jacobo Fijman*: las dos caras de una experiencia. En: *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 14.1. 1-21.
- Arancet Ruda, María Amelia** (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires. Corregidor.
- Arias, Alberto a.** (2005). *Introducción a las Obras (1923-69)* de *Jacobo Fijman*. En: *Jacobo Fijman, Obras (1923-69). I: Poemas*, investigación, recopilación, comentarios, notas, anexos y edición *Alberto a. Arias*. Florida (Buenos Aires). Araucaria Editores. 9-20.
- Arias, Alberto a.** (2007). *Breve crónica biográfica de Jacobo Fijman*. En: <http://www.jacobofijman.com.ar>.
- Bajarlía, Juan Jacobo** (1983). *La vida apócrifa de Fijman*. En *Fijman* (1983): 17-27.
- Bajarlía, Juan Jacobo** (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor.
- Barrera, Trinidad** (2006). *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid. Síntesis.
- Brogan, T. V. F. y Alfred Garvin Engstrom** (1993). *Synaesthesia*. En: *Alex Preminger y T. V. F. Brogan* (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton. Princeton University Press. 1259-1260.
- Calmels, Daniel** (1996). *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Aportes para una biografía*. Buenos Aires. Topía.
- Castillo, Abelardo** (1985). *El que tiene sed*. Santiago de Chile. Andrés Bello.
- Fernández, Ruth** (1985). *Fijman. El poeta celestial y su obra*. Buenos Aires. Editorial Tekné.

- Fijman, Jacobo** (1983). *Obra poética*. Nota preliminar Carlos Riccardo. Introducciones de Víctor F. A. Redondo y Juan Jacobo Bajarlía. Buenos Aires, La Torre Abolida.
- Fijman, Jacobo** (1985). Dos días. En: *Crítica*, 1 de enero de 1927. Luego en Fernández (1985): 65-76. Luego en Fijman (1998): 19-38.
- Fijman, Jacobo** (1985a). *Poemas*. Selección y notas Carlos Vitale. Prólogo Alberto Luis Ponso. Zaragoza. Olifante, Ediciones de Poesía.
- Fijman, Jacobo** (1998). *San Julián el Pobre (relatos)*. Recopilación, notas, apéndice y edición: Alberto Arias. Buenos Aires. Araucaria / Signos del Topo.
- Fijman, Jacobo** (2005). *Obras (1923-69). I: Poemas*. Investigación, recopilación, comentarios, notas, anexos y edición Alberto a. Arias. Florida (Buenos Aires). Araucaria Editores.
- Folgarait, Alejandra** (2008). Secretos de la creatividad. En: *La Nación*. Consultado en: http://www.mega24.com.ar/ver_suple.php?ids=456.
- Lindstrom, Naomi** (1987). Fijman, Jacobo. *Poemas*. En: *Hispania*, 70. 2. 292-293.
- Lindstrom, Naomi** (1993). The Avant-Garde Poet Jacobo Fijman. En: Robert DiAntonio y Nora Glickman (eds.) *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Albany. State University of New York Press.
- Masiello, Francine** (1985). Ex-Centric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman. En: *Hispanic Journal*, 6. 2. 33-44.
- Mitchell, W. J. T.** (1993). Image. en En: Alex Preminger y T. V. F. Brogan (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton. Princeton University Press. 556-559.
- Molina, Enrique** (1969). Ni un paso atrás. En: *Talismán*, 1. 4-5.
- Mortara Garavelli, Bice** (1988). *Manual de retórica*. Madrid. Cátedra.
- Nicholson, Melanie** (2002). *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville. University Press of Florida.
- Pariente, Ángel** (1996). *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid, Alianza.
- Pellegrini, Aldo** (1969). La Poesía de Jacobo Fijman. En: *Talismán*, 1. 6-8.
- Phillips, Allen W.** (1984). Sobre la sinestesia en el Modernismo Hispánico. En: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60. 339-384.
- Pagés Larraya, Antonio** (1984-1985). La extraña poesía de Jacobo Fijman, un "gran olvidado" de nuestra literatura. En: *Letras*, XI-XII. 154-158.
- Pineta, Alberto** (1962) [1959]. Jacobo Fijman, la locura de Dios. En: *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Florida y Boedo*. Buenos Aires. Eds. Antonio Zamora. 152-159.
- Ponso, Alberto L.** (2005). Presentación. En: Jacobo Fijman, *Obras (1923-69). I: Poemas*. Investigación, recopilación, comentarios, notas, anexos y edición Alberto a. Arias. Florida (Buenos Aires). Araucaria Editores. 5-6.
- Redondo, Víctor F. A.** (1983). Jacobo Fijman en la ciudad de la gallina mañanera o La Presencia del Ausente. En Fijman (1983): 11-16.
- Riccardo, Carlos** (1983). Nota preliminar. En Fijman (1983): 5-10.
- Riccardo, Carlos** (2008). Visiones de Fijman. En: *Jornal de poesia. Banda hispânica*. Consultado en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh23fijman.htm>.
- Risley, William R.** (1992). Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán. En: *Anales de la*

Narrativa Española Contemporánea, 4, 1979. 45-90. Luego en: John P. Gabriele (ed.) *Suma valleinclaniana*. Barcelona. Anthropos. 53-95.

Senkman, Leonardo (1987). Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas. En: *Río de la Plata: Culturas*, 4-6. 163-175.

Tiempo, César y Pedro-Juan Vignale (eds.) (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires. Minerva.

Toker, Eliahu (ed. and introd.) (2002). Jacobo Fijman. En: *Hispanérica: Revista de Literatura*, 31.93. 49-64.

Z[ito] L[ema], V[icente] (1969). Reportaje a Jacobo Fijman. Contribución a un intento de conocimiento. En: *Talismán*, 1. 10-13.

Z[ito] L[ema], V[icente] (1969a). Texto sobre *Molino Rojo*. En: *Talismán*, 1. 22-23.

Z[ito] L[ema], V[icente] (1969b). Texto sobre *Estrella de la Mañana*. En: *Talismán*, 1. 24.

Z[ito] L[ema], V[icente] y H[éctor] T[o]yos (1969). Texto sobre *Hecho de Estampa* [sic]. En: *Talismán*, 1. 25-26.

Zito Lema, Vicente (1970). *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Buenos Aires. Rodolfo Alonso Editor.

Notas

¹ "Viaje hacia la otra realidad", entrevista en Zito Lema, 1970: 55.

² Me baso en la síntesis biográfica más actualizada (Arias, 2007).

³ Zito Lema se refería a la novela de Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres* (1948), donde se nos presenta a un personaje inspirado en Jacobo Fijman, Samuel Tesler, quien aparece como protagonista en el capítulo XII del Libro VII y último de la novela, titulado "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". Tesler es un extravagante filósofo, un andrógino bisexuado que actúa como guía del infierno de la soberbia. El personaje aparece en la novela mucho antes, en el capítulo II del Libro II y Leopoldo Marechal lo volverá a utilizar en otra novela suya, *Megafón o la guerra* (1970). Otro personaje de ficción inspirado en Fijman es Jacobo Fiksler (el apellido podría ser una síntesis de Fijman y Tesler), quien desempeña un papel decisivo en el Libro II de la novela de Abelardo Castillo, *El que tiene sed* (1985). Allí es el "Viejo Poeta, que derivó en locura mística [...]. El ruiseñor que canta en la tiniebla" (Castillo: 179). En otro ámbito artístico, hay que recordar la película de Eliseo Subiela, *Hombre mirando al sudeste* (1986), cuyo protagonista, Rantes, revela concomitancias con Fijman, y que fue rodada en el hospital psiquiátrico donde estaba internado el poeta, según refiere Nicholson (XVIII). También el joven director de cine Patricio Burbano, ecuatoriano, en una entrevista publicada en el *Diario Hoy* de Quito, el 31 de octubre de 2007, confiesa: "trabajo desde hace un par de años en un documental sobre el poeta rumano-argentino Jacobo Fijman".

⁴ Zito Lema, 1970, 35-84. Desde la página 62 hasta el final se reproduce, más o menos, la entrevista publicada en *Talismán* (Zito Lema, 1969, 10-13).

⁵ Véase ahora el interesante análisis de la relación entre Fijman y Zito Lema realizado por Melanie Nicholson en el capítulo 6 de su libro: "The Dreams of Drowned Men: Jacobo Fijman and Vicente Zito Lema" (123-148).

⁶ A las monografías anteriores debemos sumar una decena de artículos de cierta relevancia junto a otros de enfoques muy parciales: la nota temprana de Alberto Pineta (1962), el alegato emocionante de Enrique Molina (1969), las contribuciones de Aldo Pellegrini (1969) y Vicente Zito Lema (1969) (1969a) (1969b) (1969, en colaboración con Héctor Toyos, trabajos recopilados en *Talismán* (1969); la nota reivindicativa de Raúl Aguirre (1971), quien ratifica desde una revista prestigiosa el esfuerzo de Zito Lema y sus compañeros de *Talismán*; la señal de alerta lanzada por Antonio Pagés Larraya (1984-1985), los artículos más académicos de Francine Masiello (1985), Leonardo Senkman (1987) y la nota de Rodolfo Alonso (1992); el trabajo sobre las fuentes judías y la voz profética en *Molino rojo* a cargo de Naomi Lindstrom (1993); así como la presentación y edición a cargo de Eliahu Toker (2002) de veinte poemas (cuatro de ellos publicados previamente en la revista *Vida Nuestra*, 7, 1923) y cuatro cartas de Fijman, textos enviados entre 1922 y 1923 desde Montevideo a Carlos M. Grünberg.

⁷ Naomi Lindstrom (1987) y Rodolfo Alonso (1989) publicaron reseñas de esta edición española elaborada por argentinos. En la primera encontramos abundantes referencias a la relación de Fijman con las vanguardias y al uso de la imagen en su poesía.

⁸ Algunos de los capítulos o apartados fueron publicados previamente. Véanse Arancet Ruda (1996) (1997) (1998) (1998a).

⁹ Sobre el título *Molino rojo*, Fijman había aclarado previamente: "recuerda la demencia, el vértigo. Yo buscaba un título para esa obra que significara mis estados. Y reparé en un molinito viejo que tenía en la cocina. De color Rojo. Para moler pimienta. Y vi en ese objeto todo lo que mi poesía quería expresar" (Zito, 1970: 64). Acerca de la trascendencia ya en ese primer libro de Fijman, explica Ruth Fernández que "en *Molino rojo* hay dos Fijman. Uno que sobrelleva aún su porcentaje exclamativo y tremendo de místico judío. Rebelde y disconforme, exhalador de gemidos y anatemas. Y otro en busca de paz, sapiencia y regocijo extraterrenos. Será este último el *pathos* que conservará como sinónimo de eternidad" (24).

¹⁰ Para esta revista y otros movimientos argentinos, véase ahora el inteligente panorama trazado por Trinidad Barrera (2006).

¹¹ Con claridad y contundencia lo explica Aldo Pellegrini, cuando afirma que la aspiración de revuelta juvenil contra el medio cultural "terminó, en la mayoría de los casos, en esa cómodo domesticidad que se llama academicismo. Fijman representó en ese grupo al poeta de la total autenticidad, que rechaza –con todos los riesgos que eso significa– la presión de la sociedad que intenta domesticarlo" (6). En la misma línea se sitúa Melanie Nicholson cuando establece que "Fijman was too much of an iconoclast to integrate himself consciously into any literary school or movement" (100).

¹² En la reseña citada, Rodolfo Alonso declara: "Nunca como en este caso, además, la mera adscripción a un movimiento estético o literario resultaría también hartamente mezquina. No es el martinferismo quien nos va a echar luz sobre la obra y la significación de Jacobo Fijman, sino por el contrario una personalidad como la de Fijman [...] la que puede contribuir a iluminarnos, desde un punto de vista *central*, un momento también clave de nuestra historia como literatura y como cultura" (1989: 259-260).

¹³ Véase, para otros datos, su capítulo "Breve ubicación de Jacobo Fijman en la vanguardia argentina" (15-21).

¹⁴ Otro sentido, y no precisamente el de las urgencias de la investigación universitaria, tiene la negativa a hablar de estas cosas defendida por Zito Lema en su emotiva lectura de *Molino rojo*, cuando se pregunta si alguien después de leer el primer poema del libro “¿puede acaso tener la grotesca vanidad de decir algo de las formas, o que la imagen... o que el lenguaje...?” (Zito Lema, 1969a: 23).

¹⁵ Señala Mortara Garavelli que, según Ullmann, “las impresiones acústicas y visuales son más frecuentemente transcritas en términos de tacto o de color que viceversa” (Mortara: 189). Entre los fenómenos de expresión que afectan a la sustancia fónico-acústica se encuentran la rima, la alteración, pero también “ciertos hechos que los antiguos rétores miraban con recelo y que han sido descuidados por los lingüistas modernos”: las distintas manifestaciones del simbolismo fónico, que obligan a reconsiderar la relación entre la naturaleza física de los sonidos y las reacciones psíquicas que provoca su percepción (al amparo de Platón, *Cratilo*, que defendía la motivación lingüística frente a la arbitrariedad) (Mortara: 148-149).

¹⁶ Melanie Nicholson dedica gran parte del capítulo 5 de su libro, “Poetry and Madness in Jacobo Fijman” (95-122) al análisis de algunos poemas de *Molino rojo*. En algunas de esas páginas (109, 112-113) habla de la relación entre locura y percepciones sensoriales.

¹⁷ Según señala Nicholson (175), la larga secuencia de *Hombre mirando al sudeste* en que el protagonista dirige la *Novena sinfonía* de Beethoven esta basada en este cuento autobiográfico de Fijman.

¹⁸ Esa teoría del desdoblamiento, cuyo origen sitúa Bajarlía en la novela de Leopoldo Marechal, ya había sido esbozada por este mismo crítico unos años antes: “Fijman, desdoblado, además de asumir esos dos sujetos simultáneos, ha transitado la tercera realidad que lo ha hecho vivir una vida apócrifa” (Bajarlía, 1983: 19).

¹⁹ Véase, entre una abundante bibliografía, Phillips (1984).