

**RÉQUIEM DE UN MOLINO**  
**LA VISIÓN DEL MUNDO EN LA POÉTICA DE**  
**JACOBO FIJMAN**

*Requiem of a mill*

*The vision of the world in the poetics of Jacobo Fijman*

**Jimena ESPERON**

USAL (Universidad del Salvador)  
emjimena@hotmail.com

**Resumen:**

El propósito del siguiente trabajo consistirá en analizar la configuración del mundo en *Molino Rojo* (1926), primera obra de Jacobo Fijman. A través de las imágenes desencadenadas por las distintas figuras retóricas utilizadas en su poesía, se materializará el surgimiento de «lo fantástico» en base a cinco grandes elementos: la transgresión de los límites, el cuestionamiento del tiempo, la vivencia de un espacio existencial, la multiplicidad de la personalidad y el tratamiento del lenguaje. Todos estos factores colaborarán en la construcción fenomenológica del universo fantástico fijmaniano.

**Palabras claves:** *Molino rojo*, fantástico, tiempo, espacio, lenguaje

**Abstract:**

The purpose of this paper is to analyze the configuration of the world in *Molino Rojo* (1926), first work by Jacobo Fijman. Through the images

unleashed by the different rhetorical figures used in his poetry, the emergence of "the fantastic" will get materialized on the basis of five main elements: the transgression of limits, the questioning of time, the experience of an existential space, the multiplicity of personality, and the treatment of language. All these factors will collaborate to the phenomenological construction of the Fijman's fantastic universe.

**Keywords:** *molino rojo*, fantastic, time, space, language

## Introducción

Jacobo Fijman es uno de los poetas más ricos que nos brindó la literatura argentina. Formó parte de la vanguardia literaria del grupo *Martín Fierro*<sup>1</sup>, donde se vinculó con Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, entre otros.

Durante mucho tiempo, su figura y sus obras han sido olvidadas, sin embargo, de unos años atrás hasta la actualidad, su nombre ha ido resonando en todos los círculos literarios por el impulso que le han dado personajes, como Vicente Zito Lema y Ruth Fernández, entre otros. Es por eso que hemos decidido emprender este trabajo dedicado a Jacobo Fijman. El objeto de estudio estribará en la configuración del mundo que, a través del lenguaje, se crea alrededor de *Molino Rojo*. Éste es el primero de los tres libros de poemas publicados por el autor y que pueden configurarse mediante los tres pasos de la vía mística: purgativa, iluminativa y unitiva. *Molino Rojo* correspondería a la vía purgativa, por ser el más terrenal de los libros de poemas; su contenido, estructurado en el binomio: vida-muerte, interior-exterior y locura-cordura, consistiría en la purgación de los pecados, que conlleva la tensión de estas fuerzas.

---

1 El periódico *Martín Fierro* (1924-1927) fue una de las principales publicaciones de la vanguardia argentina, que dio nombre al grupo literario de Florida, dado que sus integrantes se reunían en esa calle porteña. A través de sus columnas se introdujo la apreciación estética de los grandes ismos del arte europeo y latinoamericano, como así también de sus resonancias y ecos locales.

Visto por lo cual, se abordará el texto poético en su totalidad, para poder materializar la noción de tiempo y espacio que construirá el mundo del poeta.

La base teórica de nuestra investigación se encuentra citada en la bibliografía.

## El mundo

*Molino Rojo* fue publicado en 1926, cuando el poeta contaba con 27 años de edad. El poemario consta de cuarenta y un poemas cuya temática es variable. Sin embargo, trataremos de establecer, en este trabajo, la configuración del mundo que realiza el poeta en este primer poemario.

Vulgarmente, *mundo* es el nombre común que se atribuye a cuanto concierne al ser humano. Fenomenológicamente, se denomina *mundo* a todo aquello distinto del Yo. En modo más concreto, sería la realidad como experiencia, la realidad empírica y objetiva. Para Heidegger, “el mundo circundante es diferente para cada uno de nosotros y, sin embargo, nos movemos en un mundo común” (Heidegger, 1982: 164). Por esta razón, para analizar la configuración del mundo empleada en *Molino Rojo*, empezaremos por analizar las imágenes empleadas en el discurso poético que remiten al mundo referencial.

Fijman, a través del lenguaje, vincula imágenes mediante la figura retórica de comparación: “Desnudo / siempre estoy como una llanura” (Fijman, 2005:62), “Se ha sentado el dolor como un cacique / en el banquillo de mi corazón” (Fijman, 2005:47). Desde esta perspectiva, el símil vincula un concepto con una cosa para crear una imagen nueva, que modifica al primer elemento de la comparación. Al vincular el dolor con un cacique, aquél parecería materializarse y configurarse como ‘dueño y señor’ del alma del poeta. El *dolor* adquiere matices y características propias correspondientes a “cacique”, como: ‘señor, amo, salvaje, autoridad’.

También es muy frecuente la utilización de metáforas, cuya función es trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita: “trabajaron la balsa de mi vida” (Fijman, 2005:63),

“el sombrero de la noche” (Fijman, 2005:64). Pero, fundamentalmente, *Molino Rojo* se encuentra plagado de imágenes creadas: “tañía el sol sus llamas / en los cántaros húmedos del viento” (Fijman, 2005: 51), “Jadean los aromas” (Fijman, 2005: 51), “El mar se acoge en mis matices” (Fijman, 2005:52), “mueren caminos” (Fijman, 2005:54), “Un árbol se transforma / cerrando sus pupilas” (Fijman, 2005:54), “Almohadas que lloran desesperadamente” (Fijman, 2005:57).

Hay una característica recurrente en las imágenes empleadas por Fijman. Todas ellas contienen un matiz fantástico marcado. Por esta razón, nos entregaremos a la tarea de dilucidar la implicancia que tiene el género fantástico en la poesía fijmaniana.

### **Lo fantástico**

Todo lo fantástico es ruptura del orden conocido, debido a la irrupción de lo inaceptable en el seno de la cotidianidad.

Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, define dicho género como la “vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (Todorov, 2006: 24). La característica fundamental de lo fantástico, para el teórico francés, lo configura la duda que experimenta el lector y los personajes debido a la irrupción de un elemento extraño que altera el orden natural de los acontecimientos. Pese a esto, Todorov advierte que tanto la fe absoluta como la incertidumbre nos alejan del género fantástico. “Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso”. (Todorov, 2006: 41). Entonces, lo fantástico se ubica en el límite entre estos dos géneros. ¿Qué implicancias tiene, entonces, el género fantástico en la poesía? En principio, hay que diferenciar estos dos géneros a nivel formal: el género fantástico sólo puede manifestarse en el discurso narrativo y ficcional, por lo tanto es “representativo”: “los acontecimientos narrados por un texto literario son ‘acontecimientos’ literarios y, al igual que los personajes, son interiores al texto” (Todorov, 2006: 60). La palabra “ficción” se

encuentra vinculada con la de “invención” y ésta se relaciona con la palabra “creación”. Efectivamente, podemos decir que la ficción es la creación de un mundo. Pero este mundo no debe ser vinculado ni relacionado con el mundo real sino, todo lo contrario, el mundo que crea la ficción debe estudiarse y relacionarse con lo que Dolezel llama “mundo posible”. Este mundo posible existe por sí mismo, a pesar de que pueda tener alguna relación con el mundo real. Desde esta perspectiva, “el mundo ficcional se presenta como un conjunto de particulares ficcionales componibles, caracterizados por su propia organización global y macroestructural” (Dolezel, 1997: 81). De esta manera, los mundos posibles adquieren su existencia ficcional al ser descubiertos por la mano del autor que, en su rol de narrador, los autentifica.

La poesía, por el contrario, rechaza la actitud de evocar y representar. Cuando leemos un poema y nos encontramos con los siguientes versos: “Mantas de fuego / sobre los agrios soplos / de mi locura” (Fijman, 2005: 69) no interpretamos que, efectivamente, esa frase es referencial y que es “descriptiva-de-un-mundo” porque, cuando se lee poesía, se establece un pacto implícito entre el lector y el poema; similar al que se da en el género maravilloso, donde el lector juega a creer todo lo que el texto le presenta como si fuese real. Al abordar un poema, el lector no toma en forma literal lo que se manifiesta en el sintagma, sino que intenta llegar a un segundo significado. El pacto que se realiza al leer un poema no es denotativo, sino connotativo. La desviación no es referencial. No cambia la realidad ni las cosas que denotan las palabras; el desvío es en materia lingüística: lo que cambia son las palabras y el sentido que ellas expresan. Por eso, si en la poesía “se rechaza toda representación y se considera cada frase como pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer” (Todorov, 2006: 61), puesto que exige una reacción ante los acontecimientos, tal como se produce en el mundo evocado. Por eso, lo fantástico implica la ficción y de ningún modo puede considerarse a la poesía dentro del género fantástico.

Sin embargo, *Molino Rojo* y la poesía moderna se valen de imágenes fantásticas para representar el mundo. Por lo cual, se desprende la siguiente pregunta: ¿es fantástico el mundo configurado por el poeta,

en *Molino Rojo*? En caso contrario, ¿por qué se utilizan imágenes fantásticas para representar la realidad?

Anteriormente, habíamos afirmado que la poesía, a diferencia de la ficción, no es representativa, pero ahora agregamos, siempre y cuando se vincule este concepto a la *mimesis* aristotélica. Este concepto ha prevalecido en el tiempo como ‘imitación’, sin embargo, la palabra griega “alude a veces a la actividad del actor, a veces a la actividad del artista y a veces a la naturaleza del producto mimético” (Aristóteles, 2004: XXIV). Por lo tanto, la palabra española que más se acerca a esta triple concepción es la palabra *ficción*. Desde esta perspectiva afirmamos que la poesía no es representativa, sin embargo, la RAE postula la siguiente definición sobre la palabra *representar*: “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene” y, en este sentido, la poesía evoca y hace presente no el mundo-en-sí ni el mundo-referencia, sino la experiencia que el poeta hace del mundo. De lo cual, se desprende la siguiente cuestión: ¿por qué el poeta utiliza el género fantástico para abordar o experimentar la realidad?

Las figuras retóricas constituyen la materia de lo que se vale la poesía para constituirse y éstas se encuentran íntimamente ligadas a lo fantástico. Lo sobrenatural, a veces, puede originarse en la imagen figurada o en la hipérbole. En cierto sentido, son las figuras retóricas las que posibilitan la aparición de lo fantástico. Por eso Todorov afirma: “si lo fantástico utiliza sin cesar figuras retóricas, es porque ha encontrado en ellas su origen” (Todorov, 2006: 83).

El lenguaje no sólo es referencial, como postula Aristóteles, en *De la expresión o interpretación*, en donde se manifiesta la correlación entre mundo y lenguaje para explicitar la idea de que “el mundo está reflejado casi fotográficamente en el léxico de una lengua” (Simone, 2001: 393); sino que también hallamos en el lenguaje conceptos abstractos que no tienen un referente directo, como “parricidio”. La corriente mentalista, que inaugura Locke, sostiene que la mente “junta ideas distintas y le da a un conjunto un nombre, cada vez que siente la necesidad de hacerlo” (Simone, 2001: 354). Así, en el concepto *parricidio* se encuentra la idea de “matar” y la de “padre”, unidos por razones sociales y que pueden dejar de existir cuando no se las necesite más. Pero también existen en el lenguaje palabras, como

unicornio, hada, duende, sirena... que no poseen un referente externo y que, sin embargo, existen. Esto se relaciona con la función de desplazamiento y de prevaricación del lenguaje, postulado por Hockett. El desplazamiento implica que el referente de la señal no ha de estar inmediatamente presente en el tiempo o en el espacio. Esto permite que podamos hablar de cosas que no conocemos, así como de aquellas que no existen; mientras que la prevaricación permite que podamos decir algo que no es cierto, en definitiva, falsear. De este modo, lo sobrenatural nace en el lenguaje porque es allí donde se puede concebir lo que está ausente. En este sentido, lo sobrenatural se convierte en un “símbolo del lenguaje” (Todorov, 2006:84).

Para llegar al desvío referencial, que se da en la ficción con el género fantástico, es necesario que primero se produzca un desvío lingüístico y son las figuras retóricas las encargadas de manifestar, en el lenguaje, esta desviación: la imagen, la hipérbole, la catáfora, la enumeración, el epíteto, el oxímoron, la sinestesia y la repetición son algunas de las formas en que el desvío lingüístico se hace presente y en la ficción toman consistencia literal.

### Los límites

Lo fantástico representa una experiencia de los límites. Lo sobrenatural comienza a partir del momento en que pasamos de la palabra a las cosas que esas palabras designan. En lo fantástico, los límites entre materia y espíritu se diluyen. El sujeto no se distingue de las cosas sino que ambas se confunden. En *Molino Rojo*, el mundo exterior se confunde en el alma del poeta:

Ah, se han puesto las horas  
como butacas viejas  
en la madera negra de mi vida.

Se empereza el paisaje.  
Arrulla mi intimidad. (Fijman, 2005:87)

al tiempo que el interior se manifiesta en el afuera: “Las flautas de mi angustia en el paisaje / de las constelaciones. (...) Mana silencio de mi pecho; / mi silencio tan viejo como el mundo” (Fijman, 2005:90).

El tiempo y el espacio transgreden los límites en el género fantástico. El tiempo cronológico se disuelve, puede acelerarse o retrasarse, para

dar paso al tiempo mítico, eterno y circular; mientras que el espacio puede tridimensionarse en numerosos aspectos.

En *Molino Rojo*, el espacio aparece fragmentado: puerto, barrio, aldea, hospicio, taberna, bosques, pasillos, callejas... parecerían serle hostile al yo lírico, pues, en las calles hay gritos (Fijman, 2005: 88), el barrio es apartado (Fijman, 2005: 49), los mesones y las callejas son torpes (Fijman, 2005:86), la aldehuela es un pan negro mojado (Fijman, 2005: 86) y los bosques son de soledades (Fijman, 2005: 69). En general, el espacio adopta un carácter negativo para el locutor, mientras que el tiempo se configura en un eterno presente: “una mortaja viva / entre el ayer eterno / y el eterno mañana” (Fijman, 2005: 62).

Todorov afirma que es una característica del psicótico vivir en “un presente eterno sin idea de pasado ni de porvenir” (Todorov, 2006:123), lo cual concordaría con la enfermedad adjudicada al poeta. En la psicosis se crea una perturbación entre el yo y el mundo exterior, por eso, Freud afirma: “el yo se crea un nuevo mundo exterior e interior, y hay dos hechos indudables: que este nuevo mundo se edifica en el sentido de las mociones del deseo del ello, y que el motivo de esta ruptura con el mundo exterior fue una grave frustración” (Freud, 1989: 156-157).

El tratamiento que se da, en *Molino Rojo*, sobre el tiempo y el espacio asemeja el tratamiento dado por el género fantástico. Nosotros lo analizaremos a partir de la figura retórica de repetición. Muchos son los poemas que tienen una estructura circular en el desarrollo interno del poema, como “Sub-drama”, “Vísperas de angustia”, “Tarde violeta”, “Velada”, entre otros. En general, la figura retórica de repetición cierra ciclos internos, anteriormente analizados. Sin embargo, cuatro son los poemas con estructura puramente circular, en cuyo inicio y fin se repite el mismo verso: “Crepúsculo”, “El viajero amargado”, “Réquiem” y “Pan negro”. Los dos primeros poemas podemos relacionarlos al tiempo y los dos siguientes, al espacio.

## **El tiempo**

Cuestionarse por el tiempo es cuestionarse por la existencia. En los poemas relacionados al tiempo, observamos un tiempo condensado.



La yuxtaposición de los objetos, en «Crepúsculo», así lo demuestra: “Luces deshechas, / pétalos estrujados / en superposiciones” (Fijman, 2005: 53).

El tiempo existe porque existe el cambio. En *Metafísica*, Aristóteles define el tiempo como la medida de lo que cambia: “De no existir el tiempo, tampoco podría existir el antes ni el después. El movimiento es continuo, de la misma manera que lo es el tiempo, pues o bien es lo mismo que el movimiento; o bien, es una cualidad del mismo movimiento” (Aristóteles, 1967:1053). Bergson, por el contrario, desarrolla el concepto de *durée* (“duración”). Bergson reacciona contra el tiempo físico y cronológico, planteando el concepto de un tiempo no mensurable, un tiempo interior y psíquico al que denomina *durée*. La duración es la esencia misma de lo que es y lo que dura es lo que persiste en el ser.

Si en el tiempo se concibe la idea de cambio, es necesario que la eternidad lo excluya. Si en el cambio se encuentra encerrada la idea de sucesión y, junto a ella, el pasado y el futuro, en la eternidad no hay sucesión, sino simultaneidad. La eternidad está al margen del movimiento, es un vacío de tiempo que siempre es igual a sí mismo. Plotino, en la *Enéadas*, dice acerca de la eternidad: “no se trata de algo que sea ahora esto y luego otra cosa, sino de algo que es a la vez todas las cosas” (Plotino, 1992: 174). La eternidad consiste en la unidad, lo cual quiere indicar que “participa del reposo” (Plotino, 1992: 174) y de la inmovilidad. Por eso, Fijman afirma “Un árbol negro, un árbol blanco, un árbol verde cuelgan sus blusas en la inmovilidad” (Fijman, 2005:53). La idea de tiempo que concibe Fijman es la de un tiempo presente, único y circular, en definitiva: la eternidad de la que habla Plotino. De hecho esto se vislumbra, en *Molino Rojo*, con el continuo empleo del tiempo presente y las yuxtaposiciones sintagmáticas. Pero el concepto de eternidad será llevado a su perfección en *Estrella de la Mañana*, donde la presencia de lo eterno y su desaprensión del mundo físico serán las características más notables de este poemario. En el poema XI se lee: “Soy el hombre que oye el soplo primero lleno / de la frescura de toda eternidad” (Fijman, 2005: 133). Es necesario aclarar que cuando publica *Estrella de la Mañana*, Fijman ya se había bautizado y convertido a la religión católica. En una entrevista con Zito Lema, el poeta declara: “*Estrella de la Mañana*, en cambio, se refiere

a los estados místicos que yo había adquirido en esos años. Había sido bautizado, convirtiéndome a la religión católica, y quise expresar con ese título la encarnación del verbo” (Zito Lema, 1970: 64).

El segundo poema referido al tiempo, de estructura circular, es “El viajero amargado”. A diferencia de “Crepúsculo”, aquí pareciera concebirse la idea del tiempo como cambio y sucesión. Por un lado, los anhelos bailan y se van a pique sollozando con las manos abiertas, por otro lado, se siente “Hastío. / Zozobras. / Gargantas temblorosas” (Fijman, 2005: 60). Los estados se suceden unos a otros. No obstante, pareciera que este tiempo cronológico causara angustia y asfixia: “El mar embriaga mis sarcasmos– / aguja de relojes negros, / trasnochadores; / conciencia amarga de la vida” (Fijman, 2005: 60). Las agujas serán nuevamente protagonistas en el final del poema: “Se alargan las agujas de los relojes negros. / Sarcasmos” (Fijman, 2005: 61).

En las dos oportunidades los relojes están asociados al sarcasmo y el *sarcasmo* lo define la RAE como “una burla sangrienta o ironía mordaz con que se ofende a alguien”. Desde esta perspectiva, el tiempo cronológico parece burlarse del poeta y hacerlo sufrir.

El tiempo es infinito en su accionar, pero no es él quien pasa, sino nosotros los que pasamos dentro de él. Este transcurrir en el tiempo es lo que causa angustia en el ser. El *dasein*, del que habla Heidegger, es un ser arrojado al mundo. El hombre es un ser que se encamina hacia el futuro, pero en este advenimiento del ser puede encontrarse con la muerte. La muerte se presenta como “imposibilidad de la posibilidad”. Si la existencia procede de la nada y el ser es un ser para la muerte, se origina la angustia y es a través de la angustia que tomamos conciencia de la existencia. Desde esta perspectiva, existencia y angustia se identifican. El tiempo es un constante devenir, por eso, en “El viajero amargado” genera angustia. El tiempo es sarcástico desde el momento en que nos hace tomar conciencia de la existencia, en la cual se origina la angustia.

## El espacio

El espacio es construido a partir de los cinco sentidos: el olfato, la vista, el tacto, la audición y el gusto. En “Réquiem”, las referencias al espacio se dan a través de las colgaduras tiasas en la flor negra de la estancia, gritos desesperados de los trenes, horizontes de lluvias y fríos, rebullir de sillas... El espacio reconstruido en este poema desarrolla el sentido olfativo, por eso, el poema comienza con “Olores de amarillo”, que será repetido en el verso final. Son los olores los que despiertan el sentido del tacto “*Aliso los silencios*”, los que agudizan el oído y la vista: “*gritos desesperados de los trenes que doblan imprevistos horizontes de lluvias y de fríos*”<sup>2</sup> y son los olores los que traen el “*sabor de infancia*”.

Oler es poseer los aromas. Merleau Ponty nos dice al respecto: “La percepción nos da objetos coloreados o sonoros, y al querer analizarlos, transportamos estos objetos a la conciencia (...) suponemos en nuestra conciencia de las cosas lo que sabemos está en las cosas” (Merleau Ponty, 200: 29). Los sentidos son los recursos que poseemos para entrar en contacto con el mundo y con “lo otro”. Es a través de ellos que conocemos y percibimos la cosa-del-mundo.

En relación con el cuerpo, el espacio se divide en: izquierda-derecha, arriba-abajo y cercano-lejano. Nosotros nos ocuparemos solamente de las dos últimas subdivisiones.

## Arriba-abajo

En *Molino Rojo*, por ser el más terrenal de los tres libros escritos por Fijman, se experimenta la percepción «del abajo» y del mundo físico-terrenal. En “Pan negro”, el segundo poema que remite al espacio, aparece el invierno, la aldehuela como rama seca, los mesones y las callejas torpes, las campanas que mastican lentamente, la lluvia y la aldehuela como pan negro mojado.

La mirada del locutor se encuentra en «el abajo», en el mundo circundante. Arancet Ruda afirma que en este poema: “la función lírica

---

<sup>2</sup> La cursiva es nuestra.

o matriz generadora son los semas 'dureza', 'sequedad' y, por extensión, 'torpeza' (Arancet Ruda, 200: 114). En efecto, el invierno además de ser duro o seco, es animado y deforme como las restantes referencias espaciales: el invierno tiene dedos sarmentosos, las campanas mastican y los mesones y callejas son torpes. En otros poemas de *Molino Rojo* nos encontramos con sustantivos colectivos, como aldea, barrio, desierto, bosques, puertos. Sustantivos cuyos límites son difíciles de establecer, pero de los que se puede decir que tres de ellos tienen una atmósfera de humanidad: aldea, barrio y puerto. La soledad y los límites difusos se disuelven en la muchedumbre que denotan estos sustantivos. "Aldea" es la descripción que utiliza el yo lírico para figurar su alma y su "blanca soledad" (Fijman, 2005: 47), por eso la define como "un lugarón sin destino" (Fijman, 2005: 48); el barrio es apartado y en el puerto "beben las calles gritos en sus campanas" (Fijman, 2005: 88). A pesar de denotar colectividad, estos sustantivos connotan soledad.

Asimismo, observamos en todo el poemario que la mirada del locutor se posa en el abajo: "Mi piedad de *rodillas*" (Fijman, 2005: 52), "Júbilos disonantes de *huellas* desgarradas: *pasos* atrás, deshechos" (Fijman, 2005: 57), "el viento tiene los *pies* desnudos" (Fijman, 2005: 59), "se ensordece la tarde *arrastrándose*, lentamente" (Fijman, 2005: 59), "mis *pasos* olfatean como perros" (Fijman, 2005: 64), "*pasos* furtivos"<sup>3</sup> (Fijman, 2005: 70). Pareciera que el locutor tuviera la mirada fija en el suelo, por eso ve huellas, pasos o pies.

Por otro lado, gran parte de los poemas nos habla de una isotopía de lo aéreo y, por lo tanto, de "el arriba": "sones de llamas en el *aire* rosado" (Fijman, 2005: 73), "ventanas sobre los *astros*" (Fijman, 2005: 71), "revolotear de *músicas celestes*" (Fijman, 2005: 70), "*atmósferas* de marasmo" (Fijman, 2005: 70), "Agrios *soplos* de la locura" (Fijman, 2005: 69). Por ser de naturaleza inmaterial los soplos, la música, la atmósfera y el aire se aligeran y producen movimiento en las alturas. Sin embargo, junto a este movimiento aéreo, se produce la irrupción del suelo a través de la caída: "caen medrosamente las palomas angélicas del sueño" (Fijman, 2005: 54) "mis anhelos (...) vanse a pique

---

3 Las cursivas son nuestras.

sollozando” (Fijman, 2005: 60), “han caído mis esperanzas como palomas muertas” (Fijman, 2005: 75), “se arrastraba tu olor a monte como una sombra verde” (Fijman, 2005: 82). La metáfora de la caída nos remonta a un miedo primitivo, sin duda el experimentado por Lucifer, símbolo de la caída moral. Sin embargo, para que algo caiga, es necesario que se haya elevado por encima de su altura. El vértigo que produce la altura vuelve pesados todos los objetos y provoca la fuerte caída de los mismos, por lo cual, “el aire que debería ser nuestra libertad es nuestra cárcel, una cárcel estrecha, de atmósfera pesada. El terror nos devuelve a la tierra” (Bachelard, 2006: 131-132). El aire que debería aligerar los objetos y hacerlos livianos, en Fijman, se vuelven pesados como pesados se vuelven los cuerpos en sus pinturas. De este modo, las entidades pertenecientes al mundo aéreo, como las palomas, el silencio, los anhelos, las esperanzas o el olor adquieren un peso descomunal, por eso caen medrosamente. Entidades que naturalmente no tienen peso, al materializarse, lo adquieren. La materia sumerge, entonces, lo etéreo en el peso, la medida y el tiempo-espacio. El silencio cobra forma, se lo puede palpar y tocar y por eso cae. Los anhelos lloran, tienen entidad propia, lo mismo puede decirse de las esperanzas y el olor. Al materializar su naturaleza, la caída se hace más estruendosa y genera angustia su derrumbe. Las palomas, en cambio, pertenecen a lo aéreo, no necesitan materializarse como en los casos anteriores, sin embargo, ellas también se vuelven más pesadas y caen.

En *Molino Rojo*, en general, “el arriba” es construido a través de la metáfora de la caída. Lo alto cae, producto del vértigo y el peso que encierra la atmósfera, a causa de la materialización de lo etéreo. En cambio, en *Estrella de la Mañana*, se produce un sentido inverso: los entes pierden peso y se elevan en lo aéreo: “Salta tu canto, vuela mi rezo en Cristo unidos (...) Avivan las palomas el frío de la vida y las llamas de muerte florecida” (Fijman, 2005: 126), “Corren los soles soles y soles / aguas y aguas corren las aguas sobre la luz, sobre las aguas multiplicadas” (Fijman, 2005: 128). La mirada del locutor ya no se encuentra abajo, en la tierra, desde donde se mira el cielo: “Sobre los árboles embalsamados de cordialidad, aromadas de estrella” (Fijman, 2005: 49), “es muy ancho el sombrero de la noche puesto sobre el paisaje” (Fijman, 2005: 64); sino que la focalización está

puesta en lo alto, desde donde se mira lo bajo: “veo la tierra sabrosa de vida y muerte” (Fijman, 2005: 124) “Amor, amor, amor, / estamos en el abrazo de la tierra y el cielo; / veo fragancias abiertas; siento fragancias abiertas” (Fijman, 2005: 133); “soy el hombre que oye el soplo primero lleno / de la frescura de toda eternidad. / Sobre la tierra, sobre los cielos” (Fijman, 2005: 133).

Para concluir este aspecto, el arriba y el abajo, como ya dijimos, constituyen metáforas orientacionales con que el poeta concibe la locura.

### Cerca-lejos

El espacio es existencial, así como la existencia es espacial y “por una necesidad interior, se abre al exterior” (Merleau Ponty, 2002: 331). Posar la mirada sobre un objeto significa «una cierta apariencia del objeto y una cierta apariencia de los objetos próximos» (Merleau Ponty, 2002: 338), así «un objeto visto a cien pasos bajo una escasa magnitud aparente es indiscernible del mismo objeto visto a diez pasos bajo un ángulo mayor» (Merleau Ponty, 2002: 339). En *Molino Rojo*, la distancia del locutor respecto de la cosa es cercana, por eso la presencia inalienable de la metonimia. “Se acerca Dios en pilchas de loquero y ahorca mi *gañote* con sus enormes *manos* sarmentosas” (Fijman, 2005: 46), “Un infinito horror manaba en mis *entrañas*” (Fijman, 2005: 54), “*Uñas* heladas del espanto” (Fijman, 2005: 54), “llora en mi *garganta*”<sup>4</sup> (Fijman, 2005: 62). La distancia de la cosa, si bien es cercana, no lo es tanto como para deformar su contorno y forma, sin embargo, es lo suficientemente cercana para que el objeto alcance dimensiones considerables. Merleau Ponty afirma que: “la cosa es grande si mi mirada no puede envolverla; es, por el contrario, pequeña, si la envuelve de sobra” (Merleau Ponty, 2002: 340).

### Luz-oscuridad

En la obra que nos atañe, es interesante remarcar los contrastes de luz que se dan y que son indispensables para comprender la mirada del

---

4 La cursiva es nuestra.

sujeto sobre el espacio. La luz nos permite discernir la forma de los objetos y sus cualidades. La oscuridad, por el contrario, nos oculta su visión. Las perspectivas de la luz, nos presentan los objetos en forma diversa: “una pared blanca débilmente iluminada aparece gris azulada” (Mereau Ponty, 2002: 344). De esta manera, en “Cópula”, la luz de la mañana y el calor de la danza pigmentan los cuerpos desnudos de “rojo y bronce” (Fijman, 2005: 56). El color rojo atrae y “puede producir una conmoción del ánimo, semejante a la producida por el fuego” (Kandinsky, 2006: 49). Por esta asociación con el fuego, el rojo se presenta como un color vivo y movedizo del que se desprende un calor intenso. Pero la luz, contrariamente a lo esperado, obstaculiza la visión y provoca ofuscación: “Rasguños en el quicio de la puerta por la luz más intensa” (Fijman, 2005: 69), “¡Máscaras en la luz más intensa y más sorda!” (Fijman, 2005: 69), “La intensidad armónica de nuestros cuerpos claros y vigorosos en plenitud de luces infinitas” (Fijman, 2005: 73), “Distiéndese el paisaje martirizado de luz (...) Desolación iluminada” (Fijman, 2005: 84). La intensa luz daña la visión clara del enunciador y daña los objetos que toca: rasguña la puerta y martiriza el paisaje, en cambio, en *Estrella de la Mañana*, la luz no es agresiva sino que es un símbolo espiritual y místico:

En los brazos de Cristo he visto tierra y cielo,  
 agua y luz, agua y luz, agua de paz y luz de paz,  
 agua y luz, palomas olorosas, agua y luz, corderos olorosos,  
 agua de paz y luz de paz, palomas y corderos. (Fijman, 2005: 129)

En *Molino Rojo*, la experiencia del espacio no se ofrece como una realidad para la vista, para el tacto o para algún sentido en particular, sino que el espacio se constituye como una realidad absoluta del fenómeno, donde entran en contacto todos los sentidos: “Zapatea la arboleda helados espantos / de músicas descosidas” (Fijman, 2005: 92). Aquí entra en juego la vista, con el zapateo de la arboleda; el tacto, que produce los helados espantos; y el oído, al escuchar las músicas descosidas. Los sentidos se aúnan para experimentar el espacio, producto de la vivencia que se tiene de él. Merleau Ponty dice al respecto:

Una cosa no se da efectivamente en la percepción, es recogida interiormente por nosotros, construida y vivida por nosotros en cuanto vinculada a un mundo, del que llevamos con nosotros las

estructuras fundamentales, de la que éste no es más que una de las concreciones posibles. (Merleau Ponty, 2002: 365)

## **Multiplicidad de la personalidad**

Hasta aquí hemos observado que la configuración del mundo del poeta se relaciona con los temas del yo que abarca el género fantástico: a través de la experiencia de los límites en el espacio entre lo alto y lo bajo, el interior y exterior o a través de la configuración del tiempo, materializado en un eterno presente. Pero, también, lo fantástico maneja la materia de la multiplicidad de la personalidad y este tópico se refleja a través del poema "El Otro":

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. (Fijman, 2005: 68)

Es aquí, cuando nos encontramos con el motivo del doble. Ese "otro" comienza a transitar por los agujeros y los grises corredores y es así, cómo surge lo ominoso en el poema.

Freud postula que lo ominoso es esa "variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (Freud, 1989: 220). La palabra alemana que lo sintetiza es *umheimlich* (lo no familiar). Citando a Shelling, Freud agrega que lo ominoso es "todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz" (Freud, 1989: 228). Desde este punto de vista, se puede considerar lo ominoso como el inconsciente que se hace consciente.

El psicótico no sólo confunde los límites que separan al sujeto de la cosa, sino que también confunde los límites que separan y configuran su propio "yo". Según Merleau Ponty, hay dos modos de ser: "el ser en sí, que es el de los objetos expuestos en el espacio y el ser para sí, que es el de la conciencia" (Merleau Ponty, 2002: 387). Cuando el psicótico dirige su mirada al interior y al ser para sí, puede tratar a su propio cuerpo como objeto y al hacerlo se niega a sí mismo como sujeto, pero esto sólo puede suceder si la mirada dirigida al interior se vuelve 'extraña o ajena'.



Es frecuente que el yo lírico, en *Molino Rojo*, dirija una mirada de extrañamiento al mundo: “paisaje de tres gritos / largos de asombro” (Fijman, 2005: 54), “se ensordece la tarde / arrastrándose, lentamente. / ¡perplejas añoranzas!” (Fijman, 2005: 59), “para buscar un cerro / miro las multitudes” (Fijman, 2005: 62), “ojos endemoniados de un molino” (Fijman, 2005: 67), “los molinos de imágenes; caminos sin puntos de vista. (...) semblantes contraídos en cera derretida / sobre los muros. (...) se ha torcido el puente, como una mueca. (...) y se abren ventanas, pero blancas” (Fijman, 2005: 71-72).

Pero, fundamentalmente, el extrañamiento surge en el interior del sujeto, cuando el yo lírico dirige su mirada hacia adentro. Allí está “el otro”, allí “el mar se acoge en mis matices” (Fijman, 2005: 52), allí se encuentra “su piedad de rodillas” (Fijman, 2005:52) y un infinito horror mana de sus entrañas. En el interior se encuentra la “conciencia amarga de la vida» (Fijman, 2005: 60), su corazón sangra, su ser bosteza, su angustia da “vueltas y medias vueltas” (Fijman, 2005: 63). Adentro se oyen los pasos en los huecos de su ser, se ven las esperanzas caer y colgar sus “extensiones deformadas” (Fijman, 2005: 76). En el interior se está desnudo y todo se vuelve ajeno cuando se desemboca en la pregunta óptica por excelencia: “¿Quién soy? (...) Nadie y nada” (Fijman, 2005: 75). Negándose, de esta manera, la posibilidad de ser alguien, de afirmarse como sujeto, así como “Nada” niega la posibilidad de configurarse como objeto.

## El lenguaje

Hemos afirmado que la poesía no puede clasificarse como género fantástico, por no poseer la capacidad de ser mimética. Sin embargo, hemos encontrado muchos de los temas que configuran lo fantástico en *Molino Rojo* y esto se debe a que lo sobrenatural se origina en el lenguaje.

En su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger dice: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (Heidegger, 2000: 259). El ser del

hombre se funda en el lenguaje. Ninguna cosa “es” cuando falta la palabra. La palabra funda el ser y al hacerlo, funda lo que es, funda a los entes, desde el momento en que el ser se encuentra irremediabilmente unido al ente. Pues, a pesar de que el ser no es ente, sólo percibimos el ser a través del ente. Al fundar el mundo, la palabra hace posible la existencia del hombre como hombre.

Por otra parte, Vattimo agrega: “Si es el lenguaje lo que da el ser a las cosas, el verdadero modo de ir a *las cosas mismas* será ir a la palabra. Las cosas no son fundamentalmente cosas por estar presentes en *el mundo exterior*, sino que lo son en la palabra que las nombra originariamente y las hace accesibles hasta en la presencia témporo-espacial” (Vattimo, 1990: 117-119). Desde este punto de vista, es la palabra la que hace cosas a las cosas. El lenguaje crea al ser y al ente, del mismo modo que el ser-ente acontece en el lenguaje.

En este sentido, son las palabras y las figuras retóricas las que engendran las imágenes fantásticas, que no necesariamente denotan un referente externo como en la ficción, sino que connotan una “sensación de lo fantástico”. En la poesía se aborda lo fantástico a partir de la palabra porque es allí donde radica su origen. El mundo del poeta no es fantástico, sino que lo fantástico reside en la “experiencia del mundo”, que hace el poeta.

El mundo, en la poesía, no es un mundo-cosa, en donde la palabra se vuelve referente de algo, sino que el mundo que canta el poeta es un mundo espiritual. En cada poema que leemos, accedemos al mundo-alma-del-poeta. El mundo que se nos manifiesta en el poema no es más que la experiencia que el poeta hace del mundo.

De ningún modo el poema podría utilizar, entonces, un lenguaje referencial y denotativo como el utilizado en la vida cotidiana, porque allí las palabras son pronunciadas automáticamente y los sonidos se convierten en ruidos.

La tarea del poeta es contrarrestar el automatismo que se ejerce en la vida cotidiana mediante imágenes insólitas y volver así lo conocido en desconocido, obligando al pensamiento a renunciar a los hábitos automáticos de reconocimiento para percibir y sentir la experiencia del mundo que hace el poeta.

De esta manera, las imágenes fantásticas que llenan la poesía son immanentes al poema porque es a través de ellas que la percepción se hace patente. Es a través de la imagen que el sentimiento experimentado por el alma del poeta se hace carne en el destinatario. Por eso, la palabra, en la poesía, se transforma en una palabra-grito. A través de la imagen, se transfiere la experiencia vivida del poeta: sus emociones y sus manifestaciones físicas. De esta manera, experimentamos, por ejemplo, el dolor que siente el yo lírico en la siguiente imagen: “Se acerca Dios en pilchas de loquero / y ahorca mi gañote” (Fijman, 2005: 46). Buytendijk, en *Teoría del dolor*, dice: «En la oscuridad de su dolor, el hombre se encuentra solo, destruido interiormente, aislado dentro de su cuerpo doliente, y en este estado descubre algo nuevo: su existir” (Buytendijk, 1962: 32). El dolor ubica al hombre en la plenitud de su existencia, por eso el yo lírico intenta rebelarse al decir “¡Piedad!”.

A su vez, la imagen del dolor es experimentado por el destinatario, quien siente esa emoción, aunque no la viva. Afirmar que las imágenes son inherentes al poema para que el alma del poeta se manifieste, es igual a decir que el alma se manifiesta mediante imágenes. El alma, por ser de naturaleza espiritual, no puede utilizar un lenguaje racional porque, a través de éste, se comunica la mente. Tampoco puede utilizar un lenguaje corporal porque, a través de éste, se comunica el cuerpo. Necesariamente, el alma necesita para comunicarse un lenguaje específico y lo encuentra en la imagen. Es la imagen el medio que el alma encuentra para comunicar el dolor, la alegría, el miedo o el amor. Decir: “X alegría a Y” no es lo mismo que decir: “¡La danza de la tierra! / ¡La sinfonización del universo! (...) ¡La alegría del mundo / en el pecho redondo de la tarde!” (Fijman, 2005: 73). En el primer caso, se informa de la alegría, en el segundo, se la experimenta sensitivamente.

La poesía no comunica ideas que hablen a la mente, por eso no utiliza un lenguaje racional, sino que la poesía, cuando acontece, se comunica con el alma, interpelándola; por eso utiliza imágenes, porque es a través de ellas que el sentimiento y experiencia de la vida se actualizan.

Heidegger, en su artículo “El origen de la obra de arte”, postula que la misión del arte es mostrarnos lo que cada cosa es en función de un mundo humano, en el que encuentra su exacto significado y al que aporta un complemento enriquecedor.

En la obra, obra el acontecimiento de la verdad. Pero lo que obra en la obra está, por lo tanto, en la obra. Por consiguiente, aquí ya se presupone la obra efectivamente real (...) Como forma parte de la esencia de la verdad tener que establecerse en lo ente a fin de poder llegar a ser verdad, por eso, en la esencia de la verdad reside *una tendencia hacia la obra* que le ofrece a la verdad la extraordinaria posibilidad de ser ella misma, en medio de lo ente” (Heidegger, 1996: 25-27).

Es decir, la verdad sólo puede establecerse en el ente, en tanto real. De esta manera, sólo podemos acceder a la verdad por medio de los entes y en este caso, por medio de la poesía. Desde este punto de vista, podemos afirmar que es en la poesía donde la verdad se revela.

Al hablar de la experiencia, la poesía habla de la existencia, por lo cual es reveladora de la vida y del espíritu del hombre. La poesía es una forma de metafísica, siempre “sugiere algo cimentado más allá del murmullo y del hombre, algo tan lejos, que debe tener su base en la naturaleza última, eterna, de las cosas” (Marshall Urban, 1952: 411). La poesía se constituye, entonces, en el único camino, por el cual se puede llegar a aprehender la realidad, a sentirla y a vivirla

## **Conclusión**

A lo largo de esta aproximación a la poética de Fijman, centrada en su primer libro, *Molino Rojo*, hemos intentado analizar el universo poético que subyace en Jacobo Fijman.

Hemos comprobado que la poesía fijmaniana comparte diversos temas con el género fantástico y esto se debe a la presencia de las figuras retóricas.

A través de la vinculación entre los sustantivos, Fijman relaciona lo interior con lo exterior, lo infinito con lo finito. El ser trata de sujetarse a lo terrenal porque allí se encuentra el sostén; de la misma manera, la presencia de adjetivos de grado extremo provoca la

desestabilización del mundo. Las cosas no tienen dimensiones normales sino sobrenaturales, porque la vivencia del espacio, que hace el poeta, es exaltada. En el mundo configurado por *Molino Rojo*, el tiempo es circular, el espacio es deformado, lo elevado cae y la atmósfera se condensa.

La experiencia del mundo es dolorosa y tormentosa, por el hecho de encontrarse la esencia irremediamente unida al ente. *Molino Rojo* pareciera constituirse en el camino a través del cual el poeta expurga sus pecados, su dolor y su locura. Sin embargo, “El hombre del mar” marca un quiebre con respecto al mundo experimentado en el poemario. El ser se ha liberado de la materia y se ha convertido en “un hombre salvaje”, camino que continuará en *Hecho de Estampas*, donde el mundo externo y el cuerpo prácticamente se han desvanecido. De esta manera, reinará la oscuridad que posibilitará la transformación interior del yo poético y su iluminación. Mientras que *Molino Rojo* se centra en la experiencia exterior del mundo, *Hecho de Estampas* se volcará hacia el interior, donde el sujeto comenzará el camino que culminará en *Estrella de la Mañana*, en la unión mística con Cristo. De esta manera, los tres libros de poemas constituyen un camino por el que se atraviesan las tres vías místicas, enunciadas por San Juan de la Cruz: purgativa, iluminativa y unitiva.

El poema, por expresarse mediante el lenguaje, siempre dice algo. Wittgenstein afirmaba que el hombre concebía la realidad en forma lógica, por lo cual utilizaba para ello un lenguaje lógico. Sin embargo, Wittgenstein decía: “de lo que no se puede hablar, hay que callar” (Wittgenstein, 1993: 183) y aceptaba que lo inexpresable existe: “Se muestra en lo místico” (Wittgenstein, 1993: 183).

Lacan, por su parte, llama “objeto-a” a aquello que el sujeto pierde de su cuerpo en el momento del atravesamiento del significante, es decir, en el momento en que el hombre entra en el lenguaje, hay algo que se pierde y queda fuera de la simbolización. Ese vacío que se genera corresponde a lo que Wittgenstein llama “lo místico”. Es en lo místico donde ese vacío infinito, que gobierna al hombre, se puede llenar. Pero lo místico sólo puede ser expresado mediante imágenes porque es a través de ellas que el alma se comunica, al tiempo que es a través de ellas que acontece la poesía. La poesía no sólo es un género

literario, ni una más de tantas formas del arte; la poesía es más que eso, es una vía de conocimiento a través de la cual se experimenta lo inefable y lo místico.

Aprender de nuevo a “vivir”, a conocer, a experimentar, a soñar, pero, por sobre todo, aprender de nuevo a sentir, ésta es la finalidad última de la poesía. *Molino Rojo* nos demuestra que ser mortales es sólo una de las caras de nuestra condición, la otra es ser vivientes. Podemos elegir qué pensar, pero nunca alcanzaremos la verdad, si el alma no desborda los límites de la lógica y se emprende en el camino hacia lo místico. Podemos elegir cómo queremos vivir, pero nunca podremos “sentir”, si el ser no acontece en la poesía y las palabras no explotan en epifanía.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### Fuentes primarias

FIJMAN, Jacobo, *Obras (1923-69) 1: Poemas* (comp.. Alberto a. Arias) Buenos Aires, Araucaria / Signos del topo, 2006.

##### Fuentes secundarias

AKMAJIAN, A. R. Demers, A Farmer y R. Harnish (1995), *Lingüística: una introducción al lenguaje y la comunicación*, Madrid, Alianza.

ARANCET RUDA, María Amelia, (2001) *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*, Buenos Aires, Corregidor.

ARISTÓTELES, (1967) *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

\_\_\_\_\_, (2004) *Poética*, Buenos Aires, Colihue clásica.

BACHELARD, Gastón, (2006) *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México DF.

BRAND, Gerd, (1981) *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza.

BUYTENDIJK, F. J. J., (1965) *Teoría del dolor*, Buenos Aires, Troquel.

COHEN, Jean, (1982) *El lenguaje en la poesía*, Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_, (1977) *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.

DOLEZEL, Lubomir, (1997) «Mimesis y mundos posibles» en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arce.

- FREUD, Sigmund, (1989) «Lo ominoso» en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, Tomo XVII.
- \_\_\_\_\_, (1989) «Neurosis y psicosis» en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, Tomo XIX.
- HEIDEGGER, Martín, (1982) *Basic Problems of Phenomenology*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_, (2000) *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza.
- KANDINSKY, Vassily, (2006) *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Libertador.
- LACAN, Jacques, (1987) *Escrito I*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- MARSHALL URBAN, Wilbur, (1952) *Lenguaje y realidad*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, (2002) *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Editora Nacional.
- PLOTINO, (1992) *Eneadas*, Madrid, Gredos.
- SIMONE, Raffaele, (2001) *Fundamentos de lingüística*, Buenos Aires, Ariel.
- TODOROV, Tzvetan, (2006) *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós.
- VATTIMO, Gianni, (1990) *Introducción a Heidegger*, México, Gedisa.
- VV. AA. (1970) *Investigaciones retóricas II*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, (1993) *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona, Altaya.
- ZITO LEMA, Vicente, (1970) *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

Fuentes web

- HEIDEGGER, Martín, (1996) «El origen de la obra de arte» en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, <<http://www.heideggeriana.com.ar>> [consulta: 25/03/17].