

## **Primer libro de Miguel Ángel Bustos. Diseños cabalísticos**

[Marimé Amelia Arancet Ruda](#)

CONICET/ *Universidad Católica Argentina*

Miguel Ángel Bustos (1932-1976) es un autor argentino secuestrado en 1976 y muerto en fecha desconocida durante la última dictadura militar. Por este triste carácter final de “desaparecido” se lo ha considerado reiteradamente en relación con la temática de los derechos humanos. En nuestra investigación la intención es, preferentemente, poner el acento en su obra, que merece cuidadosa dedicación. Una obra rica, que es literaria y plástica. Sus libros publicados son cinco: *Cuatro murales* (1957), *Corazón de piel afuera* (1959), *Fragmentos fantásticos* (1965), *Visión de los hijos del mal* (1967) y *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). En cuanto a su producción plástica, conocemos las ilustraciones incorporadas en sus propios libros y sabemos de una exposición de dibujos y de pinturas cuyo catálogo escribió Aldo Pellegrini.

Lamentablemente, hasta el momento (1), sólo hemos podido tomar contacto con las imágenes que Bustos integrara en sus libros: cuatro en el primero, dos en el tercero, uno en el cuarto y ocho en el quinto y último. A pesar de no haber podido, todavía, ver más de sus producciones plásticas, es suficiente lo visto para afirmar que existe un fuerte nexo entre los dos códigos por Miguel Ángel Bustos desarrollados, el lingüístico y el plástico.

Por otra parte, su poética es eminentemente visual, lo cual, si bien no es requisito para establecer una relación entre escritura y dibujo, sí es en este caso una coincidencia elocuente. Este predominio de lo visual está acorde con el Surrealismo en el que reiteradamente se lo inscribe, pero desborda tal categoría, donde no se lo puede encerrar. Donde queda definitiva y ampliamente confirmada esta poética escópica es en el último de sus libros, abrumador por la abundancia, por la riqueza y, sobre todo, por la complejidad de imágenes que funcionan como generatrices, en tanto que de una sale otra, por asociación connotativa generalmente difícil de precisar o por desenvolvimiento semántico. Veamos apenas un fragmento a modo de ejemplo:

Aparece en un círculo ardiente, la primera visión del Himalaya. El cielo; un lago de imposible transparencia, muestra nubes-peces hambrientos de líquenes que son relámpagos. La montaña es un cono de bronce y flores de cuarzo que libera pájaros de obsidiana, maquinarias del Rezo cuando vuelan y giran en sus plumas que son *signos* del Verbo que me aguarda en la cumbre del Himalaya. *Toda* la visión me recuerda el equilibrio, *sin tiempo*, de un esmalte pendiendo del cuello de alguien olvidado. (75)

Más que percepciones visuales, en tanto relación entre un exterior percibido y un interior receptor, semejan visiones, esto es que figurativizan la relación entre un adentro y algún otro “adentro” imposible de precisar, tal vez relacionado con la locura, tal vez con su peculiar misticismo, tal vez con la prefiguración de lo todavía no realizado, tal vez con la posesión identificatoria respecto del pasado de nuestra historia. Por suerte, no hay modo de saberlo; sólo resta leer y dejarse llevar, abandonarse, al menos en un principio, a esa suerte de trance onírico.

En *Fragmentos fantásticos*, el tercer libro, la función de los dibujos consiste en reforzar el sentido y anticipar lo que serán dos puntos de peso semántico fundamental en el último libro: el sol como sujeto, misterioso y trascendente, y los cruentos sacrificios humanos. En *Visión de los hijos del mal*, cuarto libro, la reproducción de una única pintura podría ser el correlato pictórico de esa *visión* vertida en palabras, compleja y de referencialidad celestial e infernal a la vez; transcribimos el primer texto de la primera sección de este libro:

Sentado gira dios su pecho de jaspe y sangre en turbio diamante.

Llora eternidad mi venida entre los hombres. Clava en mí tus ojos  
emplumados de orín y rayo de lamento.

Oye cielo

tu hijo maligno pide el oro inmortal.

Que la uva buena, la seguida del amor alzado por el sol, transparente  
crece en rama y aire frío sobre el cóncavo jardín del Paraíso Perdido.

(15)

En *El Himalaya o la moral de los pájaros* las ilustraciones, todas con referentes precolombinos, acompañan la semiosis producida verbalmente y, en algunos casos, además, la esclarecen.

En el presente trabajo queremos acotarnos al primer libro, donde se comprueba la íntima relación existente entre ambos tipos de producción, tan íntima, que una se complementa con la otra. La mutua relación adquiere un alcance especial, ya que --tal es nuestra hipótesis-- en *Cuatro murales* los dibujos operan como claves de lectura para

completar la significación de un texto que sólo se concibe como tal, es decir como totalidad, a partir de la consideración al unísono de ambos códigos.

### **Los dibujos como clave de lectura**

*Cuatro murales* (1957) es el primer libro de Miguel Ángel Bustos y reúne cuatro breves relatos, o “murales”, cada uno de ellos encabezado por un dibujo del mismo autor; el que corresponde al tercer mural también es tapa del libro.

Los textos son independientes y, a la vez, mantienen entre sí una fuerte, aunque no explícita, relación. En ningún momento está dicho claramente, pero la progresión temporal sobre la línea de una vida permite pensar que se trata de un único personaje en cuatro momentos de su devenir, ya que en cada mural el protagonista en cuestión es un poco más grande, más añoso, que el del relato/mural anterior.

Primero hay un niño aparentemente pequeño, que deambula por la casa y, también, un fantoche, del que no sabemos más que el mecanismo y los ingredientes de su composición. Luego hallamos a otro niño, algo más crecido, que está enfermo y que recibe un regalo de su padre. En tercer lugar el protagonista es un adolescente profeta; y, por último, está el Capitán, un hombre ya maduro e inserto en sociedad, que, finalmente, muere.

Los relatos, entonces, podrían componer una suerte de *nouvelle* de personaje, si lo apreciado es el despliegue de un destino que, en este caso, lleva la marca de la relación

con lo misterioso. Este destino se manifiesta de distintas formas en cada relato/mural:

1º) a través de ritos cabalísticos; 2º) por vía de un juego en apariencia infantil y extrañamente revelador de todas las posibilidades del mundo; 3º) mediante la recepción de visiones; 4º) realizado en la función del protagonista de ser nexo entre un plano inmanente y otro trascendente.

Además de la conexión con un aspecto más o menos hermético del conocimiento, en cada uno de estos momentos representados por los “murales”, se percibe otro rasgo persistente que define al sujeto: el rasgo de estar y/ o de ser en el punto medio entre, por lo menos, dos cosas. Este estado de tensión refuerza, por un lado, la idea de que el lector se halla frente a un devenir biográfico; por otro, una dinámica configuradora del sujeto y de su mundo que especificaremos más adelante, al observar la constante en las cuatro ilustraciones de *Cuatro murales*.

Estas ilustraciones son lineales, de trazo cerrado, figurativas –la segunda es algo más abstracta, aunque no del todo- y con claro valor simbólico. Una de las hipótesis es que, respecto del texto, operan como condensadores de sentido y como elocuentes índices de los núcleos semánticos de cada relato. En consecuencia, nuestra propuesta de lectura consiste en no separar los componentes gráfico y textual. Consideramos que integran una unidad a la hora de producir significancia.

### **Primer mural**

En “Niño y fantoche” hay un sujeto solitario: el niño que deambula por la casa buscando compañía, sin encontrarla. En verdad es una búsqueda implícita, resuelta a través de la creación del segundo personaje, un gólem (2), es decir, una especie de *alter*

*ego*, de modo que hay un desdoblamiento del yo. A falta de un adulto o de un par que mitigue la soledad, surge, entonces, el fantoche con la misión de ser objeto transicional, entre otras cosas.

En este relato los elementos que van a engendrar la figura del muñeco, según el rito golémico, no están lingüísticamente explicitados; en cambio, sí figuran con claridad en el dibujo, de manera que ya en este primer nivel la ilustración completa el relato al dar una información que el segundo retacea. Los objetos que entre sí compondrán el fantoche son: un jarrón -que a su vez tiene aires de máscara africana-, un reloj, un libro, una pava y un bastón, todos elementos cotidianos y de apariencia insignificante.



Estos cinco objetos, colocados en una disposición más o menos circular, van a generar mágicamente el cuerpo del fantoche, el cual en el texto no aparece; el yo de la enunciación prepara todo para la ceremonia, cierra la puerta y se va a otro cuarto, temeroso, a esperar mientras opera esa suerte de magia. La acción final reproduce miméticamente a un niño asustado en una casa solitaria: “Abro la puerta y salgo sin dar la espalda. Y ahora corro a las últimas habitaciones las que menos he usado, aquí con profundo dolor y creciente ansiedad he de aguardar/ al fantoche” –(14/15-). Sólo en *El Himalaya o la moral de los pájaros*, el último libro publicado por Bustos, nos enteramos de que, efectivamente, el gólem logró tomar cuerpo y de que existió, puesto

que se nos informa acerca de su muerte (3). Asimismo, sabemos que continúa la vida de este pequeño mago, pero ya convertido en adulto.

En el dibujo está bien definida la conexión entre cada una de estas cosas cotidianas y las partes aisladas del nuevo ser: cabeza, cuello, hombros, tronco, cadera, extremidades.

Los objetos formadores y los que están en formación se encuentran unidos por líneas rectas que podrían representar vectores de fuerza o emanaciones de energía.

Gráficamente, tal nexos es mucho más consistente que el de las partes del cuerpo entre sí, todavía en vías de adquirir consistencia.

De acuerdo con la imagen, el cuerpo se ve en su hacerse; o tal vez, por qué no, en su deshacerse. Esta última consideración es otra posibilidad, de signo inverso, alternativa que no hace más que exponer casi al desnudo ese límite tan frágil entre existencia y disgregación, o aniquilación. La percepción de esta labilidad, aquí ligada con la tradición cabalística, será en Bustos una constante, que pasará a su segundo libro, *Corazón de piel afuera*. En este poemario, por momentos se quiere que el propio cuerpo sea una entidad cerrada en sí misma; pero, en otras oportunidades, sin embargo, suele confundirse, mezclarse, con lo exterior.

La noción de raigambre genesiaca de que en “Niño y fantoche” el cuerpo es a partir de los objetos circundantes y, asimismo, el hecho de que a menudo no se diferencian claramente sujeto y objetos, produce como consecuencia una identidad subjetiva en conflicto desde el principio de la obra de Miguel Ángel Bustos. En verdad, la anécdota reproduce muy fielmente y en esencia parte del proceso de formación de cualquier ego,

que requiere la identificación de objetos, esto es, de *no-yoes*, para que luego se dé paso a la constitución subjetiva. Esta modalidad de formarse la identidad se plantea en su dimensión material, específicamente en el terreno de la propiocepción. En tanto objeto de sí mismo, el cuerpo sentido es, por momentos, contundente, sobre todo a través del dolor; pero, muchas otras veces, es difuso y se confunde con otras materialidades. En síntesis, a partir de una anécdota esotérica, ya el primer relato/mural refiere esta ambigüedad entre ser y no ser, por el momento como mera percepción, despojada de todo dramatismo, libre de carácter trágico.

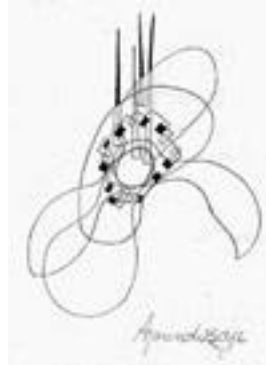
### **Segundo mural**

En el segundo mural, “**Aprendizaje**”, la primera frase podría corresponder perfectamente al fante del relato anterior: “Se levantó para salir a la calle por la puerta del centro”. En las observaciones siguientes se pone de relieve que hay un paso de la oscuridad a la luz y que toda la atención recae en su propia corporeidad: “Allí, como la luz daba fuertemente sobre todas las cosas, tuvo oportunidad de observarse. La ropa no estaba sucia. Venciendo su repentina emoción se miró los pies: se detuvo recostándose en un árbol. ¡Estaban espantosamente embarrados!”. (20)

Todo parece indicar que es el gólem creado en el primer mural, salvo por el hecho de que se señala que sale “por la puerta del centro de su oficina”. (20) Este barro aquí presente fuera de todo marco contextual, podría explicarse en relación con el texto que, vinculado con la idea de gólem, ha jugado un papel de suma importancia: el *Yeširá*, que quiere decir ‘*Libro de la Creación*’.<sup>(4)</sup> (Scholem, 183) De acuerdo con la tradición de este *Libro...*, la fabricación del gólem requiere de tierra virgen amasada con agua corriente de un río.



El dibujo que encabeza este segundo relato es mucho menos claro en cuanto a su significación que el del primero, y sólo puede descifrarse a partir de la lectura del texto.



La composición visual es de tendencia circular, con un claro centro, que, a primera vista, es un círculo vacío; este círculo es el punto de partida para leer la imagen. En torno de él se dispone una serie de pequeños cuadrados, unos blancos y otros negros, que, a pesar de presentarse en un diseño cuadrangular, donde sólo hay líneas rectas, hacen eco de la circularidad antedicha por estar todos los cuadraditos unidos entre sí. Continuando hacia fuera, vemos una serie de contornos curvilíneos y cerrados, orientados en distintas direcciones y superpuestos en el centro. Aquel círculo vacío que vimos primero e identificamos como núcleo, es, en realidad, el campo de intersección de todas estas figuras fantásticas, de modo que visualmente está vacío, pero conceptualmente, saturado. De este centro vacío/ lleno emergen otros cuatro dibujos, tendidos con una direccionalidad vertical de abajo hacia arriba, por ser triángulos isósceles.

La centralidad del diseño, centrífuga y centrípeta a la vez, aparece, asimismo, destacada en el primer momento del discurso, ya que en la frase inicial del relato se dice que el sujeto se levantó para salir a la calle “por la puerta del centro” (20); el lenguaje verbal subraya, así, idénticos semas: ubicación central y esta inconcebible condición de vacío/

lleno, ya que la puerta es precisamente el lugar de paso que puede observarse en los dos sentidos: nada hay en ella y todo pasa por ella.

Entonces y allí, “como la luz daba fuertemente sobre todas las cosas”, (20) el sujeto observó su ropa y sus pies. Otra vez el cuerpo está en el foco y bajo reflectores; vuelve a aparecer problematizado, ahora a través de la ropa como su extensión o como su proyección, específicamente los zapatos, cubiertos de barro. Nuevamente la propiocepción se ofrece como clave.

Leyendo el relato, es inmediata la asociación de los cuadraditos unidos entre sí del dibujo correspondiente con el juego de mosaicos de colores que el padre comprara para su hijo. Prácticamente, uno es representación gráfica y estilizada del otro. Unidos de determinada manera, estos mosaicos forman distintas escenas que permiten conocer la vida del mundo. Estas composiciones generadas en y por el juguete tienen un punto decisivo donde encaja un pequeño mosaico de cristal pintado que el vendedor, quien ejerce de donante, le regala al padre. Este mosaico tiene grabado sobre una de sus dos caras el rostro del creador del juego, cosa que equivaldría al nombre de Dios oculto en el alfabeto; y en la otra cara están dibujadas todas las combinaciones de mundo posibles.

Ese “pequeño y múltiple mosaico, pintura de toda posibilidad”, (22) según dónde se lo coloque en el juego, “cambia radicalmente toda la escena, pues [...] toda la acción gira forzosamente alrededor de [él]”. (22) Es decir que su espacio es jerárquicamente central.

Al considerar en paralelo la descripción del dibujo y el texto, vemos que el aspecto visual acompaña el discurso lingüístico al acentuar la importancia de la combinatoria para crear o para construir objetos. Y, subrayando este mismo aspecto, el relato termina de acuerdo con idéntica lógica: ante su hijo agonizante, el padre intenta salvarlo de la muerte, o de la corrupción –otra vez nos encontramos con un ser en el límite, en este caso entre salud y enfermedad mortal de manera muy explícita-, siguiendo el procedimiento del juego de mosaicos, sólo que ahora el pequeño cristal mágico es la cara del niño: “Fijándose en el sufriente rostro de su hijo, reconstruiría su sólido cuerpo y su alma. Absorvería [sic] su piel y su carne alrededor de sus huesos, para evitar toda desintegración en lo pequeño.” (23)

Hasta aquí, la construcción del fantoche, el juego para el niño y la salvación del hijo por el esfuerzo del padre son reediciones de ritos cabalísticos, revelados tan sólo a iniciados y que explican en la materia corporal la conexión entre vida y muerte.

### **Tercer mural**

En el tercer relato/mural asistimos a la maduración de Eleazar, de quien se va puntualizando la edad: “cuando cumplió trece años”, “diecisiete”, “a los dos meses”, “cuando pasó los veintidós años”. No está demás recordar la procedencia de este nombre, cuya inserción parece absolutamente motivada. Repite el de uno de los principales cabalistas, El’azar de Worms, ciudad de Alemania, en la región de Renania-Palatinado, a orillas del Rhin. Según Gershom Scholem, este El’azar, en su comentario al *Yeširá*, es quien proporciona las instrucciones que poseen mayor consistencia formal para la creación golémica.(5)

Scholem sostiene que el proceso de creación golémica tenía carácter místico extático debido, indirectamente, a la recitación rítmica que se requería, a modo de *ritornello*. Esta recitación cíclica y regular de determinadas armonías vocálicas “trae por lógica, como consecuencia, un estado psíquico alterado”. (Scholem, 204)

El dibujo correspondiente a “**Eleazar, profeta**” lleva la atención a un elemento que en el texto no parece relevante, los peces y el agua:



Peces y agua signan el primer sueño de Eleazar, (28/19) donde la dimensión onírica aparece como submarina:

Caminaba sobre las aguas, mi piel obediente se dejaba perfilar por el mar y un frío de otra índole presentía en mis pies. Luego se hizo presente la humedad, la neblina. Bajo las olas cada pez producía un surco, una voluntad diferente entre los muros profundos.

Comprendí a los peces, los contemplaba con beneplácito. Sabía que esperaban que/ la humedad se convirtiera totalmente en mar. Pues una única esperanza los impulsaba: apresarme en sus torres de algas, de sales, atraerme a su elemento encadenarme en su mundo. Mis pasos ya no eran veloces ni livianos. Las puras frentes de los peces, sus filos, se presentaban menos lejanos más blancos.

El aire increíblemente húmedo (tal vez ya era mar) me anunció mi fin,  
mi ingreso en el mundo vacío.

Las diminutas fuerzas los pequeños yelmos marinos triunfaban  
inconteniblemente». (28/29)

Este sueño en particular y su imaginería oceánica no vuelven a aparecer en el discurso. Sí, en cambio, reaparecen, por ejemplo, en “Fragmentos”, de *Visión de los hijos del mal* (1967), donde no tienen tanta relación con su contexto. Mencionamos algunos versículos de este cuarto libro: v. 74/ “Tus ojos forman una unidad de agua con el mar. Cuando duermes tus peces suben hacia el Océano del Sueño a comulgar con los dioses”, (46) fragmento perfectamente coherente, si se lee en relación con Eleazar; v. 124/ “Todo pez enmudece el agua que lo oprime” (58): de manera semejante, el pez es este yo profético que no encaja en su entorno.

El sueño marítimo, entonces, no reaparece en el orden discursivo dentro del tercer relato/mural, pero sí en el dibujo, estructurado según el constructo vertical-horizontal, representante de la relación básica del hombre con su entorno. El eje-sentido mantiene, así, la verticalidad. Sin embargo, el peso está desplazado hacia la izquierda, exactamente al revés de la dirección que sigue la lectura en Occidente. Esta recta horizontal, en un trazo mucho más grueso, que obliga a mirar desde arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha, pone la atención en los cuatro estilizados peces ondulantes que se deslizan como en un friso, entre dos rectas; peces diseñados como si fueran translúcidos. A pesar de lo inusual y atípico del referente, nada menos que un sueño visionario, el dibujo tiene un equilibrio estable. En consonancia con esta estabilidad, al cabo del relato Eleazar descubre, claramente, su misión profética y asume este designio

de conectar dos dimensiones. Así lo manifiesta cuando reúne “a sus familiares, a los jóvenes, a las mujeres y a los ancianos que encontró en el campo” (31) para revelarles su misión: “buscar el temblor, ese temblor que era común a todos los hombres”. (32) En el temblor está la proyección de su cuerpo y de su espíritu.

Esta agitación más o menos contenida y que afecta tanto lo anímico como lo físico - imposible no pensar en Sören Kierkegaard- es un fenómeno señalado, repetido insistentemente, en los cuatro murales, así como en el resto de la producción de Bustos. En el caso de este primer libro, el marco obligado es la tradición de la mística judía, en relación con la cual es necesario hablar de cuerpo y de lenguaje. En la cábala el cuerpo es creado, precisamente, por el lenguaje como herramienta. Y, desde el punto de vista psicoanalítico, el sujeto comienza a construir su imagen inconsciente del cuerpo a partir de registrar su ser como distinto del de la madre y de intentar suplir su ausencia mediante la sublimación simbólica lingüística.

Junto con este acto creador, como una especie de acción paralela o de efecto colateral, en *Cuatro murales* aparece el “temblor”, que se hace presente en cada uno de los cuatro relatos. En el cuadro inicial, donde súbitamente el sujeto se tapa la cara y explica: “sólo unos momentos, simple TEMBLOR (6) tal vez, por causa de ese fantoche desconocido”. (14) En el segundo, el padre se refiere a “todas sus TEMBLOROSAS minucias”. (22) En el tercer mural el temblor adquiere un papel destacado cuando Eleazar proclama “este TEMBLOR nos une”, luego: “*El TEMBLOR del hombre es una profecía*” (31) y, finalmente, “Su misión era buscar el TEMBLOR” (32).

En este caso inaugural, el temblor parece ser, simultáneamente, la intuición y la reacción frente a lo potencia del lenguaje, que tanto el niño que fabrica el fanteche, como Eleazar, el padre y el Capitán descubren dentro de sí. Este recurrente fenómeno en *Cuatro murales* quedará, luego, mejor explicado y más justificado desde la consideración del espacio de “El patio de los tigres”, en *Fragmentos fantásticos*, el tercer libro publicado. (112) En este texto el niño está en contacto con los pájaros, luego reemplazados por los libros, a su vez corridos de lugar por un tigre, que lo llama y determina su destino definitivamente.

#### **Cuarto mural**

El último mural, “**El Capitán**”, tiene otro tono y otra atmósfera: hay militares, hay directivas, hay obligación de obediencia, hay altos poderes y pueblo raso o tropa, hay un mediador que es el Capitán, hay guerra, hay heridas, hay armas.

Sin embargo, el protagonista desempeña la misma función de nexo que el Profeta del relato anterior, ya que debe interpretar “visionariamente casi, las resoluciones del Estado Mayor para que fueran proclamadas a los guerreros”. (38) Además, el protagonista intenta comprender al pueblo, sus soldados, pero sin contaminarse; quiere permanecer puro, según afirma. Esta situación bélica planteada también es frontera entre vida y muerte; en efecto, nada más concreto ni más inmediato en un campo de batalla.

En la ilustración correspondiente hay una vertical poderosa, sin horizontal que la contrarreste, ocupada por un torso con los brazos alzados y una cara vociferante, según se infiere de su boca abierta y sus ojos cerrados o entornados. Y por sobre ella,

continuando la vectorialidad hacia el plano superior, cuatro flechas, triángulos isósceles semejantes a los ya vistos en el segundo mural.



Hacia la izquierda del dibujo y en un arco ascendente se disponen otros tres rostros, que rodean a la figura central, muy similares en su diseño por contar apenas con los elementos mínimos, nariz y un ojo, y abocetados; las cabezas quedan significativamente abiertas por arriba.

Los rostros dispuestos por la izquierda en torno al rostro central pueden ser tanto los de los integrantes del Estado Mayor, entidad cuyos mensajes el Capitán tiene que descifrar, como los de la tropa. En verdad, el texto conduce a esta segunda opción, ya que hace hincapié en la angustia que le producían “las caras indiferentes, hoscas, de esos guerreros que se aferraban a sus armas y sus cabalgaduras, que no alzaban sus ojos, que no lo escuchaban, a lo mejor”. (38) Es la misma inexpresividad de las “Muchas caras bajo los yelmos y las barbas” que atendían a sus palabras. Incluso especifica que “[...] ningún signo [...] brotaba de ellos”. (41) Lo que está problematizado en el texto es el proceso de recepción, de interpretación y de transmisión. Se comprende que el Capitán es la única posibilidad de comunicación entre estas dos instancias completamente distantes, esferas dispares e inconexas.



El aspecto figurativo de la imagen se refuerza cuando, mirando la ilustración, leemos:

Sólo unos pocos [soldados] rodearon su cuerpo [del Capitán] que se convulsionaba débilmente [he aquí el temblor], junto a sus manos sus ojos y su boca, último toque de unión con sus hombres. Éstos, ni esta postrera orden, más cercana a la súplica, interpretaron. (41)

En el cuerpo del Capitán deberían leerse los últimos signos, por lo menos el temblor que está padeciendo y manifestando.

### **Conclusiones: el vacío lleno o la plenitud vacía**

El análisis de los dibujos y su interpretación echan luz sobre algunos aspectos de los textos, los que, a su vez, mantienen fuertes contactos entre sí. En efecto, sólo una lectura que considere las necesarias interrelaciones entre lo plástico y lo verbal destaca los puntos medulares en cuanto a la concepción del lenguaje, del sujeto y del universo en general.

En todos los casos, desde el fanteoche del primer mural, especie de doble del sujeto, se está tematizando, más o menos indirectamente, la propiocepción, es decir la frontera personal en que dos dimensiones se articulan, el adentro y el afuera. Ésta es una problemática constante en Bustos. Por otra parte, sobre este mismo espacio limítrofe se asocian los cuatro murales, porque en todos se repite, con variantes, idéntica matriz: la vida y la muerte llegan y se van por un extraño y hermético ritual entre los seres. Se trata de una ceremonia en que las cosas dispuestas de cierta manera, más o menos concéntrica, actúan en conjunción para generar ese linde entre vida y muerte, zona de conexión que en *Cuatro murales* es un vacío lleno o una plenitud vacía. Incluso el diseño se repite en cada relato con distintas figuraciones:

1° relato/mural: hay cinco objetos colocados circularmente en torno de algo que todavía no existe (vacío), lugar donde luego estará el fantoche (lleno);

2° relato/mural: el juego de mosaicos se va armando hasta que queda el hueco (vacío) en que finalmente debe ser colocado el mosaico de cristal (lleno), que posee fuerza de imán para recomponer todo el diseño;

3° relato/mural: el profeta, solitario y sin encontrar explicación a su vida (vacío), luego reúne literalmente en torno de sí a todos cuantos encuentra (lleno) para comunicarles su función de mediador entre dos mundos;

4° relato/mural: el Capitán va y viene entre el Estado Mayor y los soldados (vacío) hasta que, a punto de morir, está rodeado por sus hombres (lleno).

El sujeto se construye en ese espacio de pasaje, donde todas las identidades son lábiles. Cada uno de los cuatro protagonistas está en relación con lo que plantea Bustos en el “óleo único”, especie de prólogo del libro, y que sirve de introducción a toda su obra literaria, donde el yo de la enunciación especifica que la única actitud probable y la sola ubicación posible para sí se reducen a plantarse “en el filo de todo”:

Ante el enigma que me representa la vida de un instante, la extraña multiplicación que une las cosas y los hombres, sólo puedo proceder plantándome justo en el filo de todo, tratar de tomar el bulto irradiante de la existencia con el peso exacto del sonido y del color, construir con mi carne y con todo lo que me es exterior estos murales.

Ante todo ver más allá.

Hacer murales con el alma del hombre. (7)

El yo no está de un lado ni del otro. Este “filo” tiene la marca de la ambigüedad, está vacío y lleno al mismo tiempo. Es un espacio paradójico, misterioso, angustiante, con el

que guarda coherencia la interconexión entre todas las cosas. Desde esta ubicación subjetiva, todos los bordes son permeables, abiertos. Ésta es la marca del universo perceptivo del segundo libro, *Corazón de piel afuera*. En él reiteradamente lo interno se hace externo y viceversa. Así en el poema “**Te miro**” (“Por la piel/ a través de los muros y la sombra” –Bustos, 1959: 21-); o en “**Me ves porque amo**”, donde predica del cuerpo: “Agudo al aire/ por las casas,/ desplegando fuego en tu pecho” (23). De manera similar, en “**Paloma blanca en el cielo**” (33) todo está bellamente confundido: el agua es plumas, la paloma es nube y es sangre del yo; y es su cuerpo y es su alma. Este movimiento de fusión y/o de confusión se da de adentro hacia fuera: “Qué golpea la boca/ en hondo fulgor/ de sueños?”; y, también, en la dirección opuesta, de afuera hacia el interior: “Y hundir gota a gota/ un puño de vuelos/ y luces/ en tu cuerpo”. (“**Contra los dientes**”; 37) La percepción dolorosa en que se funden lo interior y lo exterior queda patente en “**Golpe para mis huesos**” (42): “Cuál es mi llanto/ en mis huesos heridos/ a golpe de rayo?”.

Asimismo, tal apertura angustiosa es la realidad más evidente en el resto de los libros de Bustos, para los cuales la ilustración del primer mural actúa como imagen fundante o función lírica: la diferencia entre el sujeto y los objetos nunca está del todo establecida; es este núcleo de sentido el que va a pedir más y más realizaciones, más y más desarrollos. Esta indefinición encuentra raíz en el motivo elegido para el relato/mural inicial. Scholem señala que evidentemente hay relación entre la creación de Adán y la del Gólem, uno y otro hechos de barro, de arcilla.<sup>(8)</sup> (Scholem, 175) Resulta por lo menos significativo que en el segundo mural de Bustos el sujeto esté tan preocupado por haberse manchado los zapatos con barro. Más allá de esta anécdota puntual, lo

cierto es que en el imaginario de la humanidad judeo-cristiana se puede establecer una línea generacional entre Adán y cualquier hombre, sobre todo cuando se está aludiendo a la formación de una identidad, a su surgimiento. El problema es que ‘*gólem*’ significa lo informe, lo amorfo. En este complejo de sentido, la inserción de esta figura mítica y folclórica no señala demasiado éxito en cuanto a la efectiva constitución del yo.

En *Cuatro murales* el vacío que está lleno o la completud que está vacía es la frontera que violenta la racionalidad. Este balanceo de opuestos, naturalmente dinámico y donde no se sabe qué es primero, encuentra otras figurativizaciones a lo largo de la obra de Bustos. Como ejemplo podemos mencionar un texto de *Fragmentos fantásticos* (1965), “**El sol entre leones**” (41/42) donde la relación entre vacío y lleno se da, en primer lugar, por una especie de paronomasia entre sememas, más específicamente por un metaplasmo por adición repetitiva: “seso lunar” y “hueco [...] solar”. (41) El texto presenta un breve relato que está entre lo fantástico y lo absurdo: un sujeto pide un sol para tener en su balcón, de unas medidas determinadas, manejables (“Dos metros a lo sumo”, - 41-), pero no se lo dan –por cierto, nunca se menciona quiénes son los donantes-; por el contrario, dice: “[...] me lo llevaron al zoológico”. (42) El sujeto del enunciado está totalmente identificado con ese sol, al que los leones acorralan:

Como la jaula queda cerca del foso de los leones, cuando se va la gente  
estos salen y tratan de acorralar al sol. Le rugen en la cara, en la piel.

Pobre mi sol, mi disco de oro bien, ya nunca podrá dormir.

Y pensar que hubiera sido bueno con él. La gente prefiere a los leones que  
a mí. (42)

Y hacia el final el yo vuelve a insistir en su “hueco solar”: “Pero yo ¿qué hago sin mi gran hueco solar?” (42); el sol que le ha sido arrebatado es un hueco, una falta, pero también, es solar, da cauce a la ‘luz’ del ‘sol’ y a sus dos opuestos, ‘oscuridad’ y ‘luna’. Un relato equivalente en más de un sentido es el que abre *Fragmentos fantásticos*, que se vuelve emblemático para toda la producción de Bustos: “Los patios del tigre”. (11/12) En él, hay un sujeto niño a quien le regalan un tigre enjaulado, entre ambos se establece espontánea y súbitamente una peligrosa relación de atractivo, casi hechizo, simbiótico, motivo no expreso por el cual se llevan el tigre al zoológico, lo mismo que al sol antedicho. Y el yo poético sufre por no poder estar con él. En ambos relatos hay un deseo de fusión o, al menos, de unión: se trata de dos formas que, recortadas, encastran. La pasión elidida en superficie, la que emerge desde la tensividad fórica, está más o menos velada en estos dos relatos, y es la misma que ya aparecía en *Cuatro murales*, donde se torna visible, valga el juego de palabras, en las ilustraciones. El vacío lleno o la completud vacía figurativizan una insatisfacción rotunda, deseo imposible de cumplir, porque va contra todo orden establecido.

Esta textualidad, que se erige en la dicha frontera, da lugar y origen a un sujeto salido de todo marco protector, en crisis continua. Estamos hablando de la construcción de un ego, que aquí se asocia con la anécdota del rito golémico. La explicación que da Julia Kristeva de la constitución del ‘yo’ está en íntima relación con esa ceremonia, según se la presenta en el primer mural; observa que las pulsiones de vida, o de muerte, tienen por función correlacionar ese «todavía no yo (*moi*)» con un «objeto», para constituirlos a ambos. Y basta contemplar la ilustración para ver cuán pertinente es esta mutua dependencia. A su vez, señala que este proceso es un movimiento dicotómico y

repetitivo: va y viene entre los polos adentro-afuera, yo↔no yo. Este movimiento tiene, a pesar de todo, algo de centrípeto: apunta a situar al yo como centro de un sistema solar de objetos. “Hablando con propiedad, lo que es exorbitante es el hecho de que a fuerza de regresar, el movimiento pulsional termine por hacerse centrífugo, aferrándose por consiguiente al Otro y produciéndose allí como signo para de esta manera hacer sentido”. (Kristeva, 1980: 23)

Este mismo movimiento, de adentro hacia fuera y de afuera hacia adentro, es el que se da también de un relato a otro: de la casa paterna/materna hasta el campo de batalla (intemperie); desde la creación de vida, la del fante, hasta su destrucción en la batalla del cuarto mural. Y no se trata de un movimiento lineal. Sí hay progresión en un primer nivel de lectura, porque hay un sujeto que tiene algunos años más en cada relato sucesivo; pero esta progresión es inmediatamente cuestionada cuando las narraciones se reenvían entre sí, de manera que continuamente hay nexos entre muerte y vida, entre afuera y adentro, en un camino que es reversible. Y en el medio: el sujeto, tenso, en proceso de gestación-destrucción.

Habría sido prácticamente imposible reconocer al sujeto poético y a sus características sin tener en cuenta las ilustraciones incluidas en este primer libro. Queda confirmado que el texto de *Cuatro murales* sólo es tal, si se tienen en cuenta ambos códigos. Por otra parte, más allá de lo personal en el caso de Bustos, no es casualidad la relevancia de lo plástico en esa época, 1957. Estamos en plena segunda vanguardia argentina, movimiento cultural en el que las diversas artes se abordan, estudian y celebran al unísono. Aunque Bustos no haya participado directamente en *Poesía Buenos Aires* ni en

la tendencia del arte concreto y sus variantes, ese fue el clima en que su obra se gestó. Tampoco resulta casual el título que alude al muralismo, manifestación plástica pensada para la comunidad que, si bien tuvo sus antecedentes ya en la primera vanguardia, alrededor del 20, en los 60 va a extenderse por casi toda Latinoamérica; de manera que Miguel Ángel Bustos está poniendo el acento en una modalidad de expresión plástica que ocupará la escena central en los años subsiguientes.

### Notas

- (1). Estamos en tren de concertar un encuentro con su hijo, también poeta.
- (2). El punto de partida de la concepción golémica, que considera la repetición del acto creador por parte de un hombre que se sirve de medios mágicos, o de cualquier otro tipo no claramente definido, lo constituyen ciertas narraciones legendarias del Talmud sobre algunos famosos rabinos de los siglos II y IV. (Scholem, 1978: 181)
- (3). En *El Himalaya...* Bustos retoma los hechos y da la conclusión que no había dado en *Cuatro murales*: “(Habitaba una casa; recuerdo que era aún niño y todo pasaba en un tiempo sin memoria; yo solo la habitaba y nadie *nunca* nadie venía a mí. Erraba en el desván, me perdía en el jardín y en la gran biblioteca concebí, como juego de soledad, un posible fantoche. *No vivió* pero la luz de su muerte entró en mí y fue fulgor para siempre: *coherencia* en el cuerpo de fuego. Aislado en la habitación última de la casa *viví*; pero cuando la abandoné ya todo ocurrió en un territorio que *no* tenía tiempo ni espacio” (Bustos, 1970: 83). Inmediatamente

retoma un elemento clave del tercer libro, y a partir de él, de su obra total: el tigre que lo persigue (“mi tigre que me sigue los pájaros que yo sigo” -Bustos, 1970: 83-).

(4). No sabemos con exactitud cuándo surgió este enigmático texto en el que se ponen de manifiesto la importancia y la función de los «treinta y dos caminos de la sabiduría», o sea, de las diez sefirot o números primigenios y de las veintidós consonantes del alfabeto hebreo. Ha sido compuesto en alguna fecha entre los siglos III y IV por un neopitagórico judío. (Scholem, 1978: 183)

(5). “Lo esencial de las normas de El’azar es que los dos o tres adeptos [no puede ser uno solo] que se reúnen para el ritual golémico toman tierra virgen, amasándola en agua corriente y formando de ella un Gólem. Entonces deben pronunciar sobre esta figura las combinaciones alfabéticas derivadas de las «puertas» del libro *Yeširá*, las cuales en la recensión de El’azar no constituyen 231, sino 221 combinaciones alfabéticas. Lo peculiar del procedimiento consiste en que no son estas 221 combinaciones en sí las que se repiten, sino otras uniones de sus letras con cada una de las consonantes del tetragrama, teniendo en cuenta que éstas han de ser tomadas a su vez en el orden de todas sus vocalizaciones según las cinco vocales *a, e, i, o, u*, aceptadas por los hasidim. Parece ser que primero había que recitar todos los alfabetos según todos sus enlaces y vocalizaciones del nombre divino, y después -o quizá también sólo estas últimas- las uniones, por orden, en las que las diferentes consonantes que, según el libro *Yeširá*, «dominan» un miembro del organismo humano son asociadas a cada una de las consonantes del tetragrama según todas las vocalizaciones posibles. [...] Se trata, por tanto, por una parte, de recitaciones mágicas y, por otra, de recitaciones meditativas de naturaleza estrictamente formalizada. Un determinado principio de orden en la secuencia de alfabetos da lugar a un ser masculino, y otro a un ser femenino. La



inversión de estos órdenes provoca la retrotransformación en polvo del Gólem llamado a la vida”. (Scholem, 1978: 202)

(6). La mayúscula que destaca es nuestra.

(7). En bastardilla en el original.

(8). Existe conexión etimológica entre el nombre de Adam, primer hombre creado por Dios y el hebreo ‘adamá’ > ‘tierra’. Esta conexión, que no está explícita en la narración creadora del *Génesis*, sí es puesta de relieve posteriormente en la versión rabínica y talmúdica del relato de la creación. “Adán es el ser extraído de la Tierra -y, por otra parte, destinado de nuevo a ella- a quien el soplo divino otorgó el habla y la vida.

Ya en la Aggadá talmúdica Adán es designado en un determinado estadio de su creación como Gólem. (Scholem, 1978: 176) “*Gólem* es una palabra hebrea que en la Biblia sólo aparece en un único pasaje, en el salmo 139: 16, y este salmo es puesto siempre en boca del mismo Adán por la tradición judía. [...] El Adán aún no afectado por el soplo divino es designado en este sentido como Gólem”. (Scholem, 1978: 176)

### **Bibliografía**

Bustos, Miguel Ángel. 1957. *Cuatro murales*. Bs.As., Edición del autor.

---. 1959. *Corazón de piel afuera*. Bs.As., Nueva Expresión.

---. 1965. *Fragmentos fantásticos*. Bs.As., Colombo.

---. 1967. *Visión de los hijos del mal*. Bs.As., Sudamericana.

---. 1970. *El Himalaya o la moral de los pájaros*. Bs.As., Sudamericana.

Dolto, Françoise. *Imagen inconsciente del cuerpo*. México, Paidós, 1984.

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1974.

---. 1976. *Ensayos de semiótica poética*. arcelona, Planeta.

Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques. 1991. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI/ UAP, 1994. [Lingüística y teoría literaria].

Grupo M. 1970. *Retórica general*. Bs.As., Paidós, 1° ed. 1987. [Paidós Comunicación, 27].

Kristeva, Julia. 1980. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Trad.:

Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México, Catálogos/ Siglo XXI editores, 1988. [Col. Armas de la crítica; dir.: David Viñas].

Verdugo, Iber. 1982. *Hacia el conocimiento del poema*. Bs.As., Hachette. [Colección Hachette Universidad].

Scholem, Gerschom. SCHOLEM, Gershom. 1978. *La cábala y su simbolismo*. Trad.:  
José Antonio Pardo. Bs.As., Editor/ Milá, 1988. [Raíces - Biblioteca de Cultura Judía/  
11].