

MIGUEL ÁNGEL BUSTOS EN EL FILO DE TODO

María Amelia Arancet Ruda



MIGUEL ÁNGEL BUSTOS EN EL FILO DE TODO

María Amelia Arancet Ruda



Esta publicación ha sido compaginada gratuitamente desde el sitio www.teseopress.com



ISBN: 9789877788471

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Arancet Ruda, María Amelia

Miguel Ángel Bustos en el filo de todo / María Amelia Arancet Ruda. -- 1a ed. -- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : María Amelia Arancet Ruda, 2018.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-778-847-1

1. Crítica de la Literatura Argentina. 2. Poesía Argentina. 3. Literatura Precolombina. I. Título.

CDD 801.95

Este libro fue compaginado desde [TeseoPress](#).

*Para Juan Marcos y para Tobías,
esta huella abierta con el movimiento del abrazo
siempre.*

Indice

Agradecimientos

Al filo de la crítica

Una lectura de este trabajo

Facundo Lerga (Universidad Nacional de Jujuy)

Palabras preliminares

1. De su DES/ubicación ubicada

A modo de introducción

2. Diseños cabalísticos

3. La débil piel de la frontera

4. Fragmentos de un discurso maldito

5. La salvación sacrificial

6. Infancia, ¿“un clave ya mudo”?

7. El género de *El Himalaya....*

8. *El Himalaya....*, un laberinto

9. Cultura precolombina y discurso en *El Himalaya....*

10. Poética: ante todo, movimiento

“Toda visión es una puerta infinitas veces repetida”.

(Bustos, 1970: 77)

Bibliografía

Agradecimientos

En primer lugar, gracias al CONICET, cuyo soporte desde 1994 de mi labor como investigadora permitió llevar a cabo, además de otros, este trabajo. Agradezco, asimismo, a dos de quienes fueran mis principales maestros en la UCA para introducirme en la lectura estudiosa de poesía: a Luis Martínez Cuitiño † y a Teresa Iris Giovacchini †; tengo muy presente su moroso y amoroso cuidado para acercarse al texto.

Ya en otro orden, doy gracias a Jacobo Fijman, a quien he estudiado largamente^[1], puesto que fue siguiendo la estela de su nombre que conocí el de Miguel Ángel Bustos, en un artículo de Emiliano Bustos, también poeta, ensayista y artista plástico, como su padre. Por tanto, va mi agradecimiento especial a Emiliano por haber iluminado esa relación, por haberme mostrado generosamente la obra plástica de Miguel Ángel unos años antes de que se hiciera la muestra conjunta en el Centro Cultural Borges^[2] y, finalmente, por haberme permitido publicar algunas ilustraciones de su padre en este libro.

En cuanto a la elaboración del proyecto agradezco calurosamente a quienes intervinieron en el II Foro Internacional de Literatura y de Cultura Argentinas en la ciudad de Córdoba. Y de entre ellos, muy especialmente a María del Carmen Marengo (Universidad Nacional de Córdoba), a Carlos Gazzera (Universidad Nacional de Villa María) y a Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba), mediante cuyas críticas y comentarios pude afinar y

afianzar notablemente mi planteo de la ‘violencia de la frontera’, que sigue dando sus frutos.

Entre quienes me son más próximos, expreso mi gratitud para con Valeria Melchiorre (Pontificia Universidad Católica Argentina), por sus oportunas, agudas y siempre sinceras críticas y sugerencias escriturarias. Y, a la vez, doy gracias a José María Gutiérrez (Instituto Universitario ESEADE), por su lectura entusiasta y comprometida a la hora de realizar algunas de las primeras correcciones. A Facundo Lerga (Universidad Nacional de Jujuy) le debo el haber aceptado la lectura de este trabajo para la redacción de un prólogo. A Carolina Wheeler (Universidad Nacional de la Patagonia “San Juan Bosco”) y a Jorge Herdmeier, autor de una biografía de nuestro autor, expreso mi gratitud por el entusiasmo compartido por Bustos “presente”.

A mis alumnos de grado de Literatura Argentina en la Universidad Católica Argentina, que, a lo largo de estos varios años de estudiar a Bustos, aportaron su enfoques, su curiosidad y su frescura en los diálogos en clase y en jornadas, como la de la Semana de las Letras (UCA, 2009). Igualmente, a mis alumnos de posgrado, que sumaron observaciones atinadas e interesantes en Seminarios.

A todos los colegas con quienes compartí algunos avances del trabajo que compone este libro en variadas reuniones académicas. La confrontación, siempre amistosa, me permitió airear el pensamiento personal y mejorar la comunicabilidad de lo hecho. Estas reuniones fueron: el III Ateneo de Investigación en Literatura Argentina (UCA, CILA, 2005), el IV Ateneo de Investigación en Literatura Argentina (UCA, CILA, 2006), el XIV Congreso Nacional de Literatura Argentina (UNCu, 2007), el V Ateneo de Investigación en Literatura Argentina (UCA, CILA, 2008), las II Jornadas del

Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas (UNLP, 2008), las Primeras Jornadas del Nordeste sobre Literaturas en Lengua Española (UNNE, 2008), el XV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 1810-2010 (UNC, 2009), las IV Jornadas LET, “Diálogos Literatura, Estética y Teología” (UCA, 2010), las IV Jornadas de reflexión “Monstruos y Monstruosidades” (IEEG, UBA, 2010), las III Jornadas Nacionales “Literatura de las regiones argentinas: hacia una visión integral de la literatura argentina” (2010) y el XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina (UNNE, 2011),

A mi madre, Melita Ruda[†], quien partiera el 07 de junio de este año, quien, sin saberlo y abundantemente, me condujo al arte de la interpretación del otro.

A Miguel Ángel Bustos mismo, por su compañía y, por qué no, por la inspiración y la guía para andar mi propio laberinto.

María Amelia Arancet Ruda
Pontificia Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

-
1. Con un trabajo sobre su poesía me doctoré allá por 1998.↵
 2. La muestra, organizada por “Yuyo” Luis Felipe Noé y por Eduardo Stupía en el espacio curatorial “La línea piensa”, llevaba por título “«Miguel Ángel Bustos – Emiliano Bustos. Todos es siempre ahora”. Iniciada el 19 de diciembre de 2013, iba a durar hasta el 24 de febrero de 2014, pero lamentablemente fue levantada en enero, después de que alguien se hubiera robado uno de los dibujos de Miguel Ángel. URL: <https://goo.gl/gu6q1W>↵

Al filo de la crítica

Una lectura de este trabajo

Facundo Lerga (Universidad Nacional de Jujuy)

Para el género narrativo, la figura representativa es el “él”. Por otro lado, para el drama es el “tú”, y finalmente para la lírica es el “yo”. En el género narrativo las acciones que suceden en un más allá del narrador, en lo otro, estas transformaciones del mundo, se vuelven la materia de lo relatado y crean el universo diegético. En cambio, en el género dramático, el elemento esencial es la apelación al interlocutor, los retruécanos de la palabra, algo que se dice y se responde manteniendo cierto estado de tensión. Por su parte, en la lírica el peso está puesto en el yo, es decir, en la subjetividad del enunciado, en la presencia y el desarrollo de la voz que dice. Es el cuerpo del que habla el que se pone en escena, un cuerpo que dice, que brilla y se ensombrece.

El enigma de la lírica parece esconderse ahí, en esa subjetividad que ha tomado la palabra para erguirse y a la vez ocultarse. La palabra va y vuelve en un movimiento que escribe y va borrando huellas. Este movimiento entre el esplendor y la oscuridad, entre la presencia y la ocultación pone en evidencia la crisis del sujeto con el lenguaje, el problema entre lo sensible y lo que se siente, en otros términos, entre la mismidad (el deseo) y la alteridad (la decepción).

¿Cómo se nos revela esta pugna? La manifestación del poema se ve atravesada por fisuras, quiebres y movimientos formales inesperados que revelan la inquietud del yo. Al silencio le sigue el grito, como también la contradicción y la redundancia. Sobre estos andamiajes es posible vislumbrar la aparición y la desaparición del sujeto.

Develando este carácter subjetivo del poema se nos presenta el profundo trabajo de María Amelia Arancet Ruda, quien, como becaria e investigadora de Conicet, ya nos ha ofrecido su labor en el terreno de la crítica literaria en dos libros de poetas argentinos: el primero, *Jacobo Fijman: una poética de las huellas*, Bs. As., Corregidor, 2002, y el libro “*Innumerable Fluir*”. *La poesía de Edgad Bayley*, Bs. As., Corregidor, 2006.

Las claves del presente libro se centran en los siguientes aspectos. El primero y más visible aspecto nos dice que este libro es el único análisis sistemático y completo de toda la poesía editada del poeta Miguel Ángel Bustos. Un gran mérito que colabora en nuestra comprensión de la poesía argentina que se hace a partir de la segunda parte del siglo XX y que nos ayuda a entender el genio poético de Bustos.

La segunda clave tiene que ver con la mirada “topográfica” que propone constantemente el libro. Entender a Bustos implica atravesarlo con otros poetas y formas líricas. De esta forma seguimos las huellas de Gelman, Lamborghini, Fijman, Verlaine, el Conde de Lautreamont y, en especial, Nerval. Así la comprensión de la poética de Bustos se nos presenta como abierta, con otros puntos de acceso y con enclaves reconocibles en el mapa literario. Pero, a su vez, estos anclajes también se dan en el orden del pensamiento filosófico; las conexiones de Bustos con Scholem, Bataille y Kierkegaard proponen otros recorridos para el lector.

Una tercera clave tiene que ver con la manera en que Arancet Ruda nos presenta su investigación. La labor de la crítica literaria, hablando en términos de rigurosidad científica, es un ejercicio muy difícil. La mera intuición personal y la inescrupulosa amputación metódica del texto literario, son los extremos del mismo problema en la investigación literaria: el problema de no leer bien el texto. Todo lo contrario sucede en este libro; y esto tiene que ver con el trayecto que se formula la investigación, un movimiento de lo inductivo a lo deductivo que pone el acento en las singularidades formales del texto y cómo estos proyectan sentido. No hay un método ortodoxo que pasa por el mismo tamiz cada poema y cada libro de Bustos, sino que son los propios poemas y los propios libros quienes deciden cuál es el mejor medio para ser leídos. Se privilegia la naturaleza del objeto. Por ello la presencia de la teoría no dilata la lectura y no la vuelve aburrida o desarraigada; la teoría está en función del texto y se articula sin fricciones, como así también los contextos históricos, de tal manera que cualquier lector termina aceptando los conceptos más abstractos porque no ve contradicciones entre la teoría y el texto artístico. Arancet Ruda da muestras de su manejo de la ciencia literaria y las contextualidades históricas sin caer en la ostentación, ya que su escritura es en todo momento sincera y fiel al texto.

Otra clave tiene que ver con el sentido del análisis. En este trabajo es constante la búsqueda de esa voz y ese cuerpo que aparece/desaparece en la forma lírica. A través de los fragmentos de la forma y las voces lo que se busca es entender la subjetividad, es decir, el “yo”, para ello uno de sus caminos es el mundo de las pasiones. El trabajo va develando los estados extremos que van del miedo a la ira y su articulación con la forma fragmentaria. Siguiendo este hilo de pasiones, la investigación nos va ofreciendo hitos

figurativos de la voz en su trayecto poético. De esta manera, en un lugar siempre límite, se nos bosquejan figurativamente la imagen del niño, el maldito, el hereje, el *outsider* y el peregrino. Figuras con un alto poder evocativo, transmisoras de mucho sentido en la búsqueda de la comprensión subjetiva.

Y estas figuras tienen que ver con la última clave que ofrecemos, la que se relaciona con un ejercicio del crítico, es decir, el placer. El investigador literario es quien arroja luces sobre las sombras, quien, inquieto por el enigma del arte literario, siente el deseo de engendrar más palabras. Es como un poeta pues, siguiendo los imperativos de Barthes, a la manera de un hedonista, escribe su propio placer y continúa “una cadena de deseos” en que “cada escritura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito”^[1]. Estas figuras son un gesto del placer. El niño, el maldito, el hereje y el peregrino son figuraciones evocativas del orden de lo poético y a su vez necesarias, pues este libro ubica la voz y la palabra en la zona en donde habla y enmudece la poesía, en la frontera. La imagen de la frontera es una isotopía en la reflexión, un andamiaje por donde circula el pensamiento. Es, sin dudas, la figura más fuerte en este trabajo.

La frontera tiene que ver con el límite entre el exceso y lo que se calla, con la soledad de la voz y su inmolación, se relaciona con lo sensible y lo percibido, con la búsqueda de no-lugar en donde se edifica y se destruye la propia palabra, es la zona de los desdoblamientos y la apelación propia, en donde germina la hibridez de las formas y se ensayan nuevas voces exiliadas que se desatan por la violencia y el temblor. La frontera es una zona ineluctable en nuestra literatura, así lo sostiene María Amelia Arancet Ruda cuando dice que nuestro espacio nacional siempre ha sido la frontera, “desde lo textual a lo geográfico”.

El crítico habita también en la frontera, entre lo dicho y lo percibido, entre el propio yo y el yo manifestado en la acción poética. ¿Cómo evitar el exceso, cómo dosificar el propio placer y no convertirse en un mero voyeurista...? En este caso, la apuesta ha sido superada y se merece seguir su camino.

La poética de Miguel Ángel Bustos se nos ofrece como una estética de lo bizarro atravesada por lo popular, la tradición bíblica, la poesía maldita y gestos de discursividad precolombina. El pensamiento crítico en este libro no solo explora esos lugares límites y los muestra, sino que también, fundamentalmente, desentraña mediante las figuras una construcción de la subjetividad que demuestran un proyecto poético sistémico y nos brinda una idea de este “atípico” de la literatura nacional, un “yo” exiliado “al filo de todo”, muchas veces borrado de la memoria de los críticos, de los programas de estudio y desaparecido por las tragedias nacionales por todos conocidas.

1. Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Ediciones Paidós. Bs. As. 1994. Pág. 47.↵

Palabras preliminares

Leer y estudiar la producción poética de Miguel Ángel Bustos ha sido una tarea cada vez más apasionante a lo largo de los años. La suya es una obra ardua, en muchos sentidos, diversa y de floración incesante. Ciertamente, doy por cerrado este trabajo más por cuestiones prácticas, que por haber concluido, puesto que el tema continúa abriéndose para mí. Si bien veo aún mucho por hacer, estimo mejor dar a prensa lo realizado y lo plasmado hasta aquí, antes que seguir guardando material, buscando bibliografía y trazando nuevas líneas cada vez con mayores extensión, profundidad y ramificaciones. Este trabajo sin publicar continúa creciendo casi por sí solo.

Por otra parte, anteriormente he querido compartirlo, pero las circunstancias, a veces nacionales y comunes a todos los argentinos, y otras veces personales, lo impidieron. Me he dicho, y vuelvo a hacerlo, que todo tiene su tiempo bajo el sol.

Hoy, finalmente, en medio de estas retenidas tentativas de proponer nuevos abordajes, se da la posibilidad de mostrar la labor realizada sobre MAB. Los avances tecnológicos, en este caso mediados por *TeseoPress*, me han ofrecido los medios, que agradezco.

Sin más *introito*, puedo afirmar que el objetivo fundamental, ofrecer un estudio sistemático y lo más completo posible hasta el momento, sobre todo de la obra literaria de Bustos, está cumplido.

María Amelia Arancet Ruda

De su DES/ubicación ubicada

A modo de introducción

El karma de la desubicación

‘Ubicar’, del lat. <‘ubi’ <‘en donde’, alude muy concretamente a la espacialidad, al lugar, y, por extensión, al tiempo. ¿Cuáles son el tiempo y el espacio de Miguel Ángel Bustos? ¿Dónde se sitúa? ¿En qué explanada o rincón de la memoria ponerlo? ¿Cómo encontrarlo? Estas son algunas de las preguntas que nos formulamos a partir de tal verbo. En este caso, en el principio es el intento de ubicación.

El deseo de ubicar a Miguel Ángel (1932-1976^[1]) trae de forma inmediata la referencia biográfica^[2], ineludible, pues la des/ubicación literaria está en cierta medida asociada con su “des/aparición”. Su prolongada no ubicación física es una alusión obligada, que mueve más bien a la vergüenza y al dolor. No obstante, nuestra intención es otra, de índole compensatoria. Queremos destacar el espacio que le corresponde en nuestras letras, en oposición al generalizado silencio respecto de nuestro autor en las historias literarias, correlativo con su mayoritaria ausencia en los programas de estudio.

Para lograr esta ubicación, como primera medida práctica, haremos el recorrido ordenado de su obra, camino que nos permitirá después la visión de conjunto. La producción literaria publicada de Bustos se da entre 1957 y 1970:

Cuatro murales (1957)

Corazón de piel afuera (1959)

Fragmentos fantásticos (1965)

Visión de los hijos del mal (1967)

El Himalaya o la moral de los pájaros (1970)

En el segundo libro hay elementos que permiten acercarlo a la línea dominante en el campo literario de entonces, el coloquialismo que tiene como índices mayores a Juan Gelman y a Leónidas Lamborghini. Sin embargo, esta asociación es más bien un roce, por decirlo metafóricamente. Bustos, en efecto, asume un lenguaje llano, pero no la cotidianidad de la calle, intersubjetiva, puesto que lo que pone en discurso transcurre en lo más recóndito de la conciencia, o de la inconsciencia; mejor aun: como dice en el brevísimo prefacio al primer libro, que opera a modo de faro sobre toda su obra, “en el filo de todo”.

El no saber dónde situarlo da cuenta de algo más, no solamente de desatención respecto de su obra. Por voluntad y por vocación MAB se incluye a sí mismo en la tradición de los llamados poetas malditos, que más bien se caracterizan por la no pertenencia y por carecer de espacio propio, pasible de acotación, manejable, mensurable. Es uno de “esos molestos”. Lo estudiaremos, entonces, entre otras cosas, como poeta maldito.

Miguel Ángel Bustos es un “atípico” (Jitrik, 1995), por ejemplo cuando se sale de las codificaciones usuales en su época al construir un sujeto herético, místico, críptico. Sin embargo, su ubicación en el campo literario en el momento de producción no está, por cierto, en

un margen: publica en Editorial Sudamericana, escribe notas y reseñas para medios como las revistas *Siete Días* y *Panorama*, y los diarios *La Opinión* y *El Cronista Comercial*; en 1968 gana el Segundo Premio Municipal de Poesía por *Visión de los hijos del mal*; hace una exposición de sus pinturas y de sus dibujos en 1971, cuyo catálogo y presentación escribe nada menos que Aldo Pellegrini.

Se nos ocurre pensar que, si Ricardo Rojas hubiera podido considerar la literatura de autores como Miguel Ángel Bustos, Jacobo Fijman, Alejandra Pizarnik, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Héctor Viel Temperley, Osvaldo Lamborghini, entre otros, tal vez, junto con los tomos de *Los coloniales*, *Los gauchescos*, *Los proscriptos* y *Los modernos*, se habría visto tentado de elaborar el de *Los malditos*, aunque el libro con título similar –*Los poetas malditos*– ya lo había escrito Paul Verlaine en 1884.

El maldito rompe el molde con su mera existencia, altera el orden funcional, y con este solo acto, aunque sea íntimo, cuestiona toda convención. Para hacerlo gráfico, podríamos asociarlo con algunos de los arcanos mayores del tarot: el colgado y el ermitaño. Muy esencialmente, El Colgado es quien se atreve a mirar, a experimentar, de manera contraria a lo que dictan las normas, el que se está gestando y cuestionando a sí mismo con esa posición de desprendimiento y apartado del sistema de productividad – precisamente, la “parte maldita” a que alude Georges Bataille–; y, por el otro lado, El Ermitaño se adentra en lo desconocido, es un ser en crisis, arrojado y solitario en una vía que puede ser peligrosa y que es, sobre todo, inevitable.

Tras las huellas de MAB

El presente trabajo pretende empezar a saldar la falta de estudios acerca de la obra literaria de Miguel Ángel Bustos. Solo empezar. Para ello hemos hecho un necesario itinerario cronológico a lo largo de sus obras, dado que se trata del primer estudio sistemático. En el primer capítulo, “Diseños cabalísticos”, vemos cómo se inicia su universo poético, urdido, entre otras cosas, con datos provenientes de la cábala, con artes plásticas, con diversas figuraciones del proceso de individuación, con una estética de fuerte impronta surrealista, con una intuición certera de que la realidad es multidimensional. Aquí el acento está en señalar que sus ilustraciones son indispensables –sobre todo en *Cuatro murales*, pero no solamente– para completar el sentido^[3]. La modalidad de trabajo ha sido francamente interdisciplinaria, puesto que pusimos en diálogo dos códigos. En el segundo capítulo, “La débil piel de la frontera”, hallamos que MAB se acerca a la poética más característica del 60, con algunos referentes históricos concretos, autorreferencialidad y cierto coloquialismo. Pero no suele compartir demasiados rasgos con su generación. Sí tiene en común con quienes la componen el fuerte interés por lo latinoamericano como tradición y como visión antropológica, inclinación manifiesta en varios de sus libros, especialmente, en el último. Sin embargo, junto con este raptó de sesentismo, se adivina, incipientemente, la configuración pasional que en los libros tercero y cuarto ocupará el espacio central. Nos referimos, naturalmente, al maldito. Si en *Corazón de piel afuera* el niño parece ocupar el primer plano, en *Fragmentos fantásticos* y en *Visión de los hijos del mal* la máscara infantil cae, creemos que sin dejar de ser niño, y cede espacio al *maudit*^[4]. Sus principales modelos personales fueron Gérard de Nerval, citado una y otra vez en su obra, y el Conde de Lautréamont, a quien le dedica un poema que está entre los inéditos. Este aspecto

es tratado especialmente en el tercer capítulo, “Fragmentos de un discurso maldito”.

En el capítulo cuarto, “El Himalaya o la salvación sacrificial”, analizamos *El Himalaya o la moral de los pájaros* desde el punto de vista del sujeto lírico que va cambiando su faz, más bien evolucionando. En *El Himalaya...*, finalmente, Bustos parece haber escuchado el consejo con el que su maestro, Leopoldo Marechal, cierra el prólogo a su cuarto libro: “A Miguel Ángel Bustos he de recordarle lo que ya dije en mi *Laberinto de Amor*: ‘De todo laberinto/ se sale por Arriba’”. Enunciado sentencioso que resulta, por cierto, una visión global y premonitoria, ya que esa espacialidad y esa direccionalidad están instaladas en el último libro, que todavía no había sido publicado.

El Himalaya... permite ver cómo el sujeto, primero elegido y luego iniciado, pasa a ser peregrino y, después, iluminado, siempre en un sentido místico y, a la par, con una más o menos velada referencialidad a la historia latinoamericana. Texto abigarrado y polifacético, para abordar el cual hemos elegido algunas líneas o caminos de acceso que resulten clarificadores de una obra por demás compleja. Así llegamos a que efectivamente se trata de un laberinto.

En los capítulos quinto y sexto, “Infancia, ¿«un clave ya mudo?»” y “Poética: ante todo, movimiento”, tomamos dos transversales que destacan en la totalidad de las obras publicadas dos aspectos constantes y decisivos en su poética: la figura del niño y la movilidad.

Finalmente, en el capítulo séptimo, nos dedicamos por completo a *El Himalaya o la moral de los pájaros*, que consideramos la mayor de sus obras, con alusiones a cuanto produjo antes. Su espacialidad y su género son las brechas por donde

ingresamos; por un lado para esclarecer lo hermético –una opción entre muchas otras– y, por otro, para demostrar que es situable, si se quiere, en la institución literaria. Más allá de la categoría en que se inscribe usualmente el yo lírico, hay un camino más de ubicación: el genérico. Sobre este particular nos abocamos y descubrimos *El Himalaya o la moral de los pájaros* como épica utópica, siguiendo a Georg Lukács en su *Teoría de la novela*.

Asimismo, la lectura desde lo mítico simbólico, no solo por las referencias, por ejemplo en *El Himalaya...*, sino por la espacialidad construida –el laberinto–, le dan a Bustos una ubicación entre los autores latinoamericanos que se han interesado tanto por el acervo más antiguo del continente, como entre quienes comprenden lo inmediato desde una visión que busca acceder al origen.

Para dar con el ‘ubi’

A lo largo de todo este desarrollo, el eje que hemos ido siguiendo es el del análisis de la puesta en discurso de la ‘violencia de la frontera’ por parte de Miguel Ángel Bustos. Lo hace de diversos modos, desde el primer libro, en cuyo prólogo dice ubicarse “en el filo de todo”, pasando al siguiente, donde hay un niño tierno e inocente que, sin embargo, muestra por brevísimos instantes una crueldad siniestra. Luego, instalado el maldito, con sus rasgos de ‘rebelde’, ‘hereje’, ‘anormal’ y, como sea, disruptivo del *statu quo*, se genera una textualidad fragmentaria, que emula discursivamente el temblor que, desde el libro inicial, es figurativización del sujeto. Por último, en *El Himalaya...* lo abyecto se puede leer en varios planos; los dos aspectos más llamativos son la identidad cuestionada y la tematización del sacrificio.

En efecto, el yo del principio, que está siempre en el borde, se toca con la labilidad indentitaria del final, donde hay un yo

permeable y constantemente móvil. Asimismo, las imágenes de puesta en abismo se corresponden con las construcciones semióticas donde el vacío es lleno y el lleno, vacío.

Desde ya, queda mucho por hacer, tarea hartamente facilitada merced a la publicación de la prosa en 2007 y gracias a la edición de la poesía completa de nuestro autor en 2008. Es hora de que sea debidamente considerado, por sí mismo y para que nuestra “cartografía crítica”^[5] argentina se amplíe, no para poner a Bustos en un centro, que no podría ocupar por temperamento ni por naturaleza, sino para reconocer ese territorio en el que existe.

La noción de ‘violencia de la frontera’

Hemos desarrollado esta noción para aplicarla al estudio de varios poetas, en un proyecto más amplio; en este caso lo explicamos para que quede en claro desde el comienzo cuál es el eje que orienta nuestro trabajo.

La producción de MAB está signada por una desestructuración radical que afecta distintos niveles. La ruptura acaecida se asemeja al caos que, indefectiblemente, sobreviene en íntimas situaciones límite, de las que algunas de las realizaciones más conocidas para el común de las personas son el puerperio y el duelo (Dolto, 1998; Gutman, 2004). Ambas experiencias, a menudo vistas como inconexas, son por igual el período posterior a un hecho de pasaje entre vida y muerte; este carácter de doble vía es el rasgo que destacamos. En tales coordenadas, la desestructuración es un acontecimiento indiscutible, vivido más o menos conscientemente según el grado de madurez emocional personal y la preparación adecuada. En medio de estas situaciones afloran aspectos a veces ni siquiera imaginados y frecuentemente molestos para la identidad que nos hace viable el andar por el mundo. Tales circunstancias son,

entonces, ejemplos más o menos civilizados de la frontera tal como la planteamos en este trabajo. En los dos casos hay una irrupción violenta, no importa si doliente o feliz, de algo otro. De Algo. De Otro.

Somos conscientes de que la palabra elegida para denominar el eje transversal hoy en día es muy usada, lamentablemente demasiado usada a causa de hechos todavía más lamentables en nuestra cotidianidad mundial. Sobre todo, su presencia mediática hace que la connotación se vuelva rígida y obligada. Pero no parece haber un término más adecuado para el fenómeno que queremos señalar; por eso, seguidamente, intentaremos crear las acotaciones y las expansiones necesarias para evitar de la imagen estereotipada.

Algunos rasgos caracterizadores

Esta violencia se debe, en primer lugar, a un súbito desacomodo; la vida confortable según estándares racionales se suspende. Violencia resultante, también, de que las experiencias en cuestión atraviesan a la totalidad de la persona: nada queda afuera, a salvo, intacto. Hasta aquí, la violencia a que aludimos podría ser sinónimo de intensidad y de incomodidad por el repentino acercamiento de lo que creíamos distante y ajeno.

Diríamos que los vientos violentos propios de esta zona de nuestra poesía se originan en la ubicación del sujeto, instalado en una región limítrofe, esto es en un espacio y/o en un tiempo de contacto entre, por lo menos, dos dimensiones: una familiar y otra desconocida; una aceptada y otra rechazada; recordemos que los ejemplos mencionados como accesibles –puerperio y duelo– son pasaje entre vida y muerte. Estamos hablando, entonces, de la violencia de la frontera (Girard, 1972; Kristeva, 1980).

Las acepciones de ‘violencia’ del diccionario de la RAE que tomamos son dos:

1. la que pone el acento en la acción brusca, hecha con ímpetu e intensidad extraordinarios, y,
2. la que destaca el estar fuera del estado, la situación o el modo natural, interpretado este último adjetivo como lo normalmente aceptado.

El poeta que nos ocupa refiere circunstancias y estados contundentes que, además de definir el nivel semántico, construyen un tipo de discursividad. Para justificar todavía más la elección del problemático término “violencia”, inspirador y orientador de nuestro trabajo, nos preguntamos si para pensar en violencia y en situación límite, y aceptarlo, no basta con aludir al arrebató místico, a la alteración psíquica grave, al asma agudo o a ciertos episodios neurológicos que algunos asimilaron con la epilepsia.

Esta violencia de la frontera está en íntima relación con las “pasiones ‘violentas’” de que hablan Greimas y Fontanille, tales como, por ejemplo, la cólera, la desesperación, el deslumbramiento o el terror. En tales casos, “la pasión aparece al descubierto, como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo, y el ‘sentir’^[6] desborda al ‘percibir’” (1994: 18). En la poesía de MAB hay un sujeto sintiente que ocupa el primer plano y para el cual la corporeidad es el terreno de acción, y de pasión. La percepción ya no tiene el solo papel de instancia de mediación, sino que –cito nuevamente a los teóricos recién mentados– “ahora es la carne viva, la propioceptividad ‘salvaje’ la que se manifiesta y reclama sus derechos en tanto ‘sentir’ global. Ya no es más el mundo natural el que adviene al sujeto, sino el sujeto quien [...] lo reorganiza figurativamente a su manera” (Greimas, Fontanille, 1994: 18).

Por otra parte, si sostenemos que esta violencia surge de ubicarse entre vida y muerte, qué mayor violencia para una civilización que lo quiere todo controlado y controlable que este contacto con la propia mortalidad. Tal experiencia desmiente el muro que oculta la inminente finitud. La “frontera” es la cohabitación de vida y muerte, y este poeta la lleva al discurso, la tematiza, la figurativiza, de distintas maneras: vida/muerte en la identidad simbólica personal, vida/muerte del individuo en sociedad, vida/muerte en el cuerpo.

La violencia señalada, entonces, no es exclusivamente social, ni política, ni psicológica, ni ontológica; es todas a la vez. Paragrama en sentido generador de carácter intenso, radical y paradójico, que oscila entre vida y muerte, y que no puede instalarse en la vida ni en la muerte. Cabe preguntarse si no es una violencia del sujeto sobre sí mismo cuando se construye fragmentándose. Es una subjetividad que se asoma a la “zona” –la de Tarkovsky en *Stalker*– y transgrede al practicar la *mise en abîme* consigo mismo. Siguiendo la misma figura retórica, diremos que *sucede que pasa que acontece que ocurre*, como una fatalidad que siempre envía lejos del centro y fuera del coto.

La frontera donde incurre y, a su vez, compuesta por nuestro autor se caracteriza por ser tabú en el doble sentido en que Freud lo caracteriza en *Tótem y tabú*: es lo sagrado o consagrado y, a la vez, lo inquietante, lo peligroso y lo prohibido o impuro (Freud, 1912: 1758). Así Bustos roza o se sumerge en lo que en el imaginario occidental es lo demoníaco y lo celestial.

Podemos continuar metaforizando esta *zona*; es más, necesitamos hacerlo, ya que el autor en cuestión se ubica en el extremo de lo innombrable, de la ineficacia del lenguaje, del silencio por exceso (Steiner, 1982). No nos es posible otra forma de designar

que no sea el rodeo. Esta zona es un recorte espacial, mental, espiritual, cultural, por momentos nítido y otras tantas veces difuso, que funciona a modo de confín. Una frontera que, súbitamente, nos hace pensar en una ubicación mucho menos fortuita de lo que parece a simple vista^[7]. Puede ser casualidad, o no. Puede ser una construcción nuestra, o no. Pero no parece del todo desatinado pensar que este poeta se erige como tal en esa zona que no se quiere reconocer como propia –y de hábito de negación tenemos abundantes ejemplos–, pero que, sin embargo, se revela como al menos una de las facetas más profundas y constitutivas.

Como hemos dicho, el poeta que estudiamos introduce desestructuración: de diversas maneras, manifiesta en varios órdenes: social, político, moral, psicológico, perceptivo, lingüístico; tal ruptura, entonces, incorpora los rasgos violentos mencionados. Desde ya, esta violencia implica la presencia de aspectos dolorosos y negativos, pero también abre la posibilidad de una ampliación de la conciencia por dejar al descubierto la propia sombra, individual y social. El arduo desafío es la integración.

El eje transversal elegido no sostiene que Bustos sea un sujeto violento que victimice a nadie, ni que sea objeto de malos tratos, más allá de que en sus textos se construyan tales circunstancias de arrebato, de lucha o de crueldad.

La elección responde a su ubicación subjetiva, signada por el abandono de los reparos, acción que asume variadas formas, que responde a distintos procesos y que se erige sobre ideologías y *pathos* personales. A su vez, residir en la *zona* equivale al alejamiento del “refugio”, designación que ahora usamos para aludir a algunos valores propios de una vida tranquila y ordenada: construcción y mantenimiento de la identidad simbólica, práctica aparente de una sexualidad reglada, acuerdo con el orden político

instituido, despliegue de relaciones estrictamente con lo cotidiano controlable. Estas certezas, que protegen de la intemperie, son profundamente subvertidas por nuestro autor.

Tales acciones de abandono, de alejamiento y –agreguemos ahora– de incursión en otros campos conducen a que miedo, deseo y actitud desafiante sean, en distintas medidas, componentes presentes e inseparables. Podemos atribuirle como habilidad “el arte de vivir en peligro”, sintagma que da título a un libro de Sylvie Le Poulichet (1996).

La poética de Bustos es una poética de la subjetividad, una subjetividad agonista, agónica –así, en efecto, lo ve Leopoldo Marechal en el prólogo a *Visión de los hijos del mal*– y violentamente enfrentada al no-yo que la cuestiona, la amplía y la aniquila a la vez, desde el primer texto de *Cuatro murales* hasta el final de *El Himalaya*...

Dentro de lo posible –puesto que el cono d sombra siempre se corre–, veremos cómo es la puesta en discurso de esta violencia de la frontera en Miguel Ángel Bustos.

-
1. Esta fecha se confirmó en 2014. *Página 12* refiere así: “El Equipo Argentino de Antropología Forense confirmó a *Página/12* que los restos del periodista y escritor secuestrado durante la última dictadura cívico militar estaban en un sector con once fosas individuales NN del cementerio de Avellaneda, halladas hace 15 años. Los análisis determinaron que Bustos fue fusilado de, al menos, dos disparos en la cabeza en junio de 1976, un mes después de haber sido desaparecido.” url: <https://goo.gl/PAGXnw>↵
 2. Recientemente he tenido la alegría de leer y de presentar el voluminoso libro *Miguel Ángel Bustos. Biografía de un poeta militante* (2018), de Jorge Herdmeier, en el Centro Cultural de la Cooperación. Claramente el suyo es un estudio de otra índole, con el acento puesto en lo biográfico. Celebramos la realización de este trabajo, tanto como su publicación. El aporte en materia de información que ubica a nuestro poeta, del que se conocía muy poco, es sumamente valioso. Las muchas entrevistas allí reunidas suman data insospechada que, más que un breve comentario, piden la lectura. Lamentablemente, ese material no está aquí urdido puesto que la elaboración de mi trabajo es anterior.↵
 3. Por este motivo, para llevar adelante mi análisis, he pedido autorización a Emiliano Bustos para publicar tales imágenes.↵

4. Consideramos que Bustos se sitúa deliberadamente en esta tradición poética porque le resulta connatural, no como mera pose. Materia opinable, desde ya. En nota de 1971 Eduardo Romano opina diferentemente (Romano, 1971).↵
5. Tomamos esta expresión de José Maristany, docente de la Universidad Nacional de La Pampa, en lugar de “canon”, ya que nos parece una expresión más adecuada para reflejar que el cuadro de la literatura de un país, por hacer un recorte, es algo móvil; más allá de que existe una historia de la literatura, o varias, y de que sin dudas hay obras y autores imprescindibles.↵
6. “El sentir se da de entrada como un modo de ser que existe de suyo, con anterioridad a toda impresión o gracias a la eliminación de toda racionalidad; para algunos se identifica con el principio de la vida misma” (Greimas; Fontanille, 1994: 22). Agregan Greimas y Fontanille que el ‘sentir’ es previo al surgimiento de la significación, “anterior a toda articulación semiótica, [...] sería como captar el grado cero de lo vital (22).↵
7. Desde tiempos fundacionales, el espacio nacional en nuestra literatura ha sido la frontera. Pensemos en algunos canónicos del S XIX: Echeverría, Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, entre otros, en cuyas obras, además del intento denodado de construir un territorio, desde lo textual hasta lo geográfico, aflora rotundo y mal que les pese a nuestros próceres de la pujante y civilizada nación blanca, el paisaje más propio, visceral, que es esta franja de contacto entre lo aceptado y promovido por un lado, y, por otro, lo temido y rechazado.↵

Diseños cabalísticos^[1]

Bustos plástico

A la par de su labor poética y periodística, Miguel Ángel Bustos desarrolló una importante producción plástica. Hasta 2008, cuando Argonauta publicó su poesía completa con el plus de algunos dibujos hasta entonces ignotos para la mayoría; solo se conocían las ilustraciones incorporadas por el autor en sus propios libros: cuatro en el primero, dos en el tercero, uno en el cuarto y ocho en el quinto y último. Sabemos, sin embargo, que el día 2 de diciembre de 1970 – tres meses después de aparecido *El Himalaya o la moral de los pájaros*– (Bustos, E., 2007: 419) Bustos expuso obras trabajadas en pluma, acuarela y pastel, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, cuyo catálogo escribiera Aldo Pellegrini – lamentablemente, no hemos dado con dicho catálogo aún—. Gracias a la buena disposición y a la amabilidad de su hijo, el poeta Emiliano Bustos, pudimos apreciar varias de esas obras. Esa rápida visión, así como la charla habida con Emiliano, confirmó lo que habíamos sostenido anteriormente acerca de que existe en nuestro autor un fortísimo nexo entre los dos códigos 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. Tal predominio de lo visual está acorde con el Surrealismo^[2], en el que reiteradamente se lo inscribe, pero desborda esta categoría. Donde queda definitiva y ampliamente confirmada su poética escópica es en el último libro, 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:

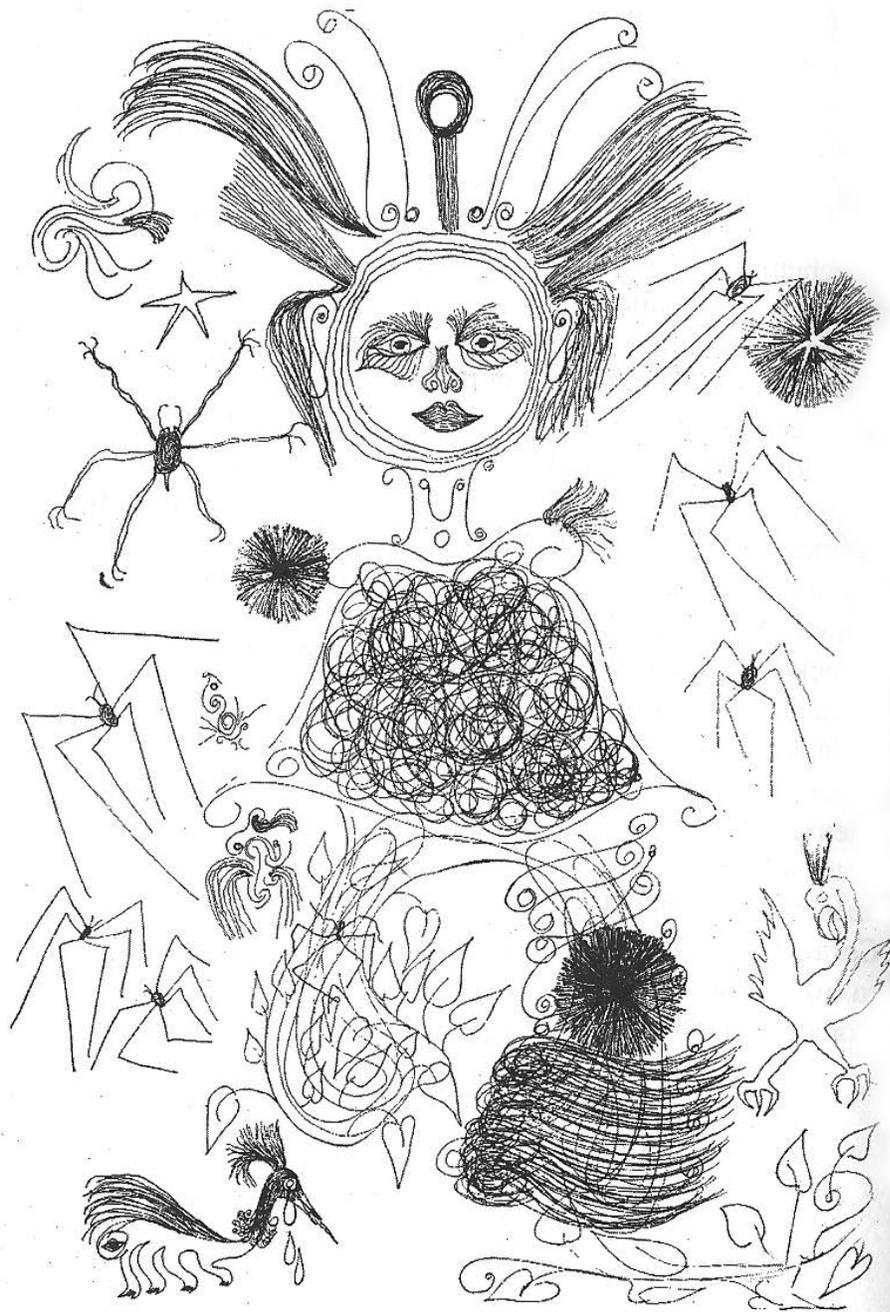
(Aparece en un círculo ardiente, la primera visión del Himalaya. El cielo; un lago de imposible transparencia, muestra nubes-peces hambrientos de líquenes que son relámpagos. La montaña es un cono de bronce y flores de cuarzo que libera pájaros de obsidiana, maquinarias del Rezo cuando vuelan y giran 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 pendiente del cuello de alguien olvidado) (Bustos, 1970: 75)

Más que percepciones visuales, en tanto relación entre un exterior percibido y un interior perceptor, estas imágenes semejan visiones. Estas visiones figurativizan la relación entre un ámbito interno y algún otro “adentro” imposible de precisar – interocepciones, propiocepciones, o vaya a saber qué–, que podría asemejarse a varios estados o condiciones no excluyentes: la locura, un peculiar misticismo, la prefiguración de lo todavía no realizado, la identificación con nuestra historia. No hay modo de saberlo; solo 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 Himalaya...*: los cruentos sacrificios humanos –ver ilustración en el capítulo acerca de la salvación sacrificial– y el sol como sujeto, misterioso y trascendente; la que sigue es la primera ilustración de *Fragmentos fantásticos*, justo antes de la portada:

Ilustración en *Fragmentos fantásticos*



En *Visión de los hijos del mal*, cuarto libro, la reproducción de una única pintura en la tapa –que no incorporamos por no contar con una copia nítida– podría ser el correlato pictórico de la *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. (Bustos, 1967: 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, según se verá en el capítulo correspondiente.

Por el momento queremos ceñirnos al primer libro, donde se comprueba la íntima relación existente entre ambos tipos de producción, tanto es así, que una complementa la otra. La mutua relación adquiere un alcance especial, ya que –esta es nuestra hipótesis– en *Cuatro murales* los dibujos operan como claves de lectura para enriquecer y completar la significación de un texto que solamente 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 autor mismo; el que corresponde al tercer mural es, también, tapa del libro. Con bastante transparencia, el hecho de adjudicar, a modo de equivalentes, el nombre de un

género pictórico a una modalidad verbal literaria –el título, *Cuatro murales*, y el subtítulo, *Un óleo*– establece la correspondencia insoslayable entre lo verbal y lo plástico.

Los textos son autónomos y, a la vez, mantienen entre sí una relación fuerte, aunque no explícita. 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 –segundo mural– 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 joven profeta; y, por último, está el Capitán, un hombre ya maduro e inserto en sociedad, que, finalmente, muere.

Asimismo, es posible hallar líneas de continuidad que engarzan los relatos. El primero termina con el niño que cierra la puerta donde se está haciendo el “fantoche”, del que no sabemos si se ha formado, o no; y el segundo comienza con la frase “SE LEVANTÓ PARA SALIR A LA CALLE por la puerta del centro”, y se hace alusión al barro –cosa que veremos más adelante, tiene relevancia–. En este segundo mural hay un padre con un hijo enfermo, del que, como ocurrió en el mural primero, no conocemos el final; y que guarda cierta relación con el modo de armarse el golem del primer relato: “Fijándose en el sufriente rostro de su hijo, reconstruiría su sólido cuerpo y su alma. Absorbería su piel y su carne alrededor de los huesos, para evitar toda desintegración en lo pequeño” (1957: 23). En el tercer relato, como ya indicáramos en relación con la edad, hallamos a un púber: “ELEAZAR ES UN MUCHACHO muy

curioso. "... Cuando cumplió trece años habló de bellas cosas en sueños, aunque eran estas muy incoherentes" (1957: 27/28) que tiene visiones afines a las imágenes que prometía formar el juguete de mosaicos del segundo mural, fuera de lo usual. Y, finalmente, el Capitán del cuarto mural tiene un papel que se parece más al de un profeta –como Eleazar– que al de un hombre de armas: hace las veces de puente entre una instancia superior y otra inferior, es él el habilitado para comprender los mensajes que le son dados y quien tiene que traducirlos o adaptarlos para la gran mayoría.

Los relatos, entonces, podrían componer una suerte de *nouvelle* de personaje, puesto que se aprecia el despliegue de un destino que, en este caso, lleva la marca de la conexión con lo misterioso. Este destino entrelazado con el hermetismo 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 proféticas; 4º) mediante la función del protagonista de ser nexo entre un plano inmanente y otro trascendente.

Además de dicha conexión con un aspecto más o menos enigmático 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 subraya la dinámica configuradora del sujeto y de su mundo, que especificaremos más adelante al observar la constante en las cuatro ilustraciones de *Cuatro murales*^[3].

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 plástico y verbal. Consideramos que integran una unidad a la hora de producir significancia.

Primer relato/mural

En “Niño y fantoche” el sujeto es un niño solitario 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 golem^[4], 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.

Es necesario decir que, a la par, no solamente busca compañía, sino el conocimiento no accesible a cualquiera. Comienza el relato así: “*HE BUSCADO*^[5] UNOS LIBROS DE estampas en el desván”. Y más adelante, en relación con la búsqueda, aparece apenas planteada y nombrada un tipo de espacialidad que será clave en *El Himalaya...*:

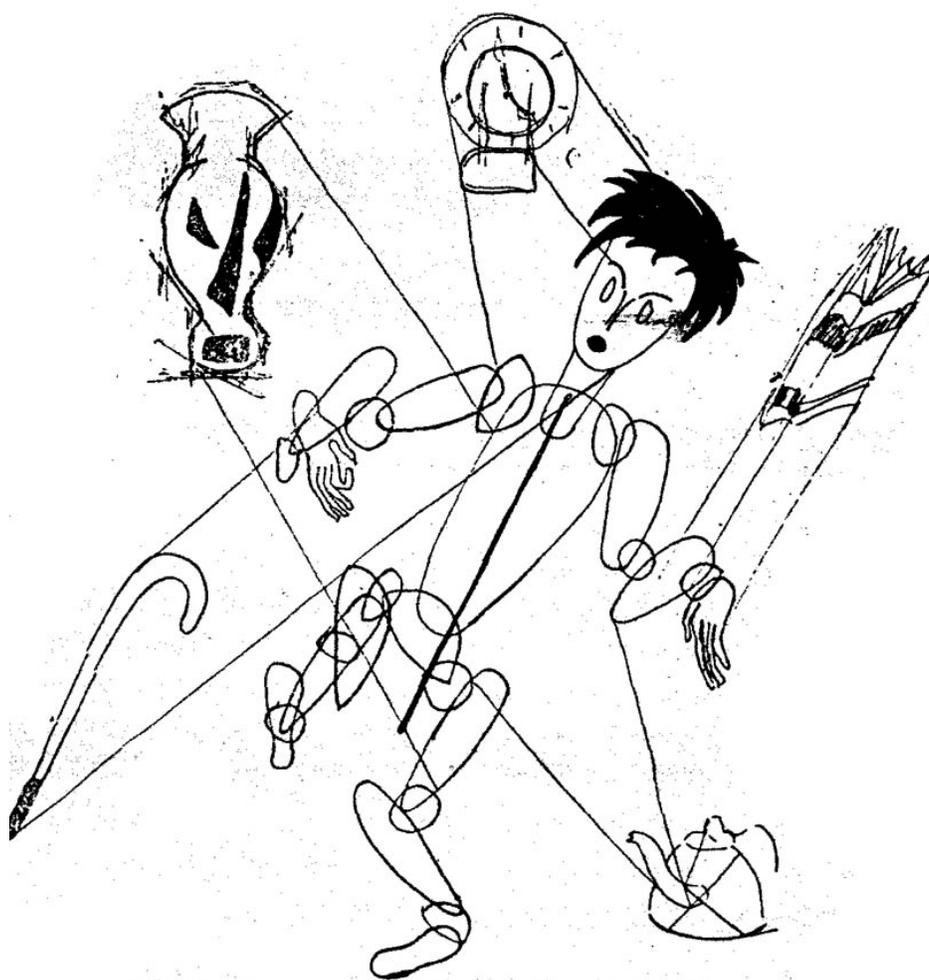
Las otras salas, ninguna se ha escapado de mi inspección. El cuarto de armas, la gran biblioteca, mi habitación (en sueños vago por esta), todo en vano, vacío inquietante. Al jardín bajan algunas palomas cuando tengo semillas, pero han sido inútiles mis palabras, no me entienden. (1957: 12)

Al buscar halla un “antiguo casi milenario libro de magia hermosamente coloreado. Numerosos y extraños dibujos, diagramas de *laberintos*^[6] casi borrados [...] (1957: 12/13).

Volviendo a este relato, en él 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 ordinarios y de apariencia insignificante.

“Niño y fantoche”, ilustración de portada del “Primer mural”



Niño y fantoche

Estos cinco objetos están “dispuestos en ángulos” (1957: 13); en verdad, si contemplamos el dibujo sin interpretaciones, hay seis vértices, los cuales forman una Estrella de David, figura que integra la geometría sagrada: allí se va 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, en cierto punto alquimia –cosa que desplegará más en *El Himalaya...*–. La acción final reproduce miméticamente a un niño asustado en una casa desierta: “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” –Bustos, 1957: 14/15–). Solo en *El Himalaya o la moral de los pájaros* nos enteramos de que, efectivamente, el golem logró tomar cuerpo y de que existió, puesto que se nos informa acerca de su muerte^[7]. 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, emanaciones de energía o los cordones de una marioneta, objeto que, como otros juguetes, aparece en algunas ocasiones después. 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 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 primer libro, 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.

En “Niño y fantoche” la noción, de raigambre genesiaca, de que 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 de 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 ahora como mera percepción, despojada de todo dramatismo, libre de carácter trágico.

Segundo relato/mural

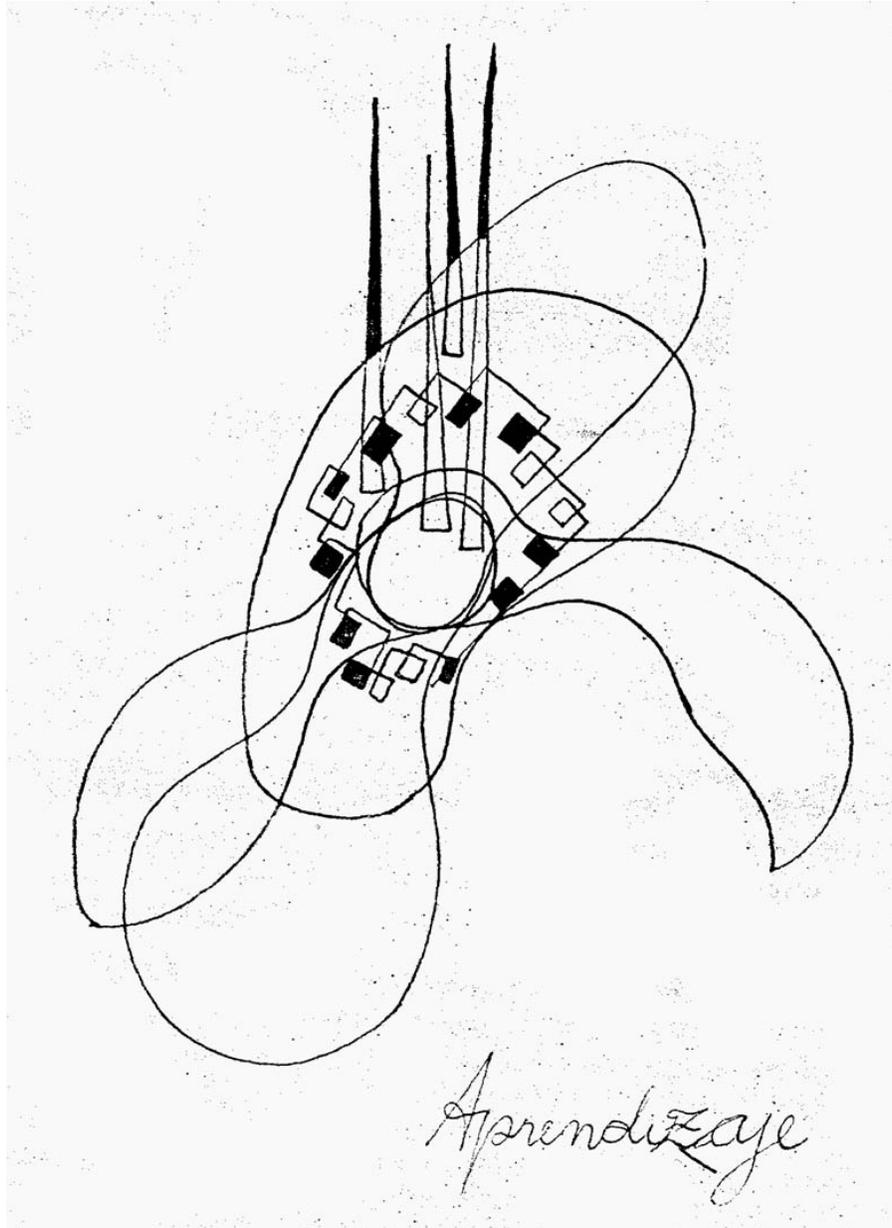
En el segundo mural, “Aprendizaje”, como ya dijimos, la primera frase podría corresponder perfectamente al fantoche del relato anterior. En las observaciones siguientes se pone de relieve que hay un paso de la oscuridad a la luz y que toda la atención recae en su propia corporeidad: “Allí, como la luz 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!”. (Bustos, 1957: 20)

Todo parece indicar que es el golem creado en el primer mural, salvo por el hecho de que se señala que sale “por la puerta del centro de su oficina”. (Bustos, 1957: 20) El barro, aquí presente fuera de todo marco contextual, podría explicarse en relación con el *Yeširá*, texto de suma importancia para la noción histórica de golem. De acuerdo con la tradición del *Yeširá*, que quiere decir *‘Libro de la Creación’*^[8] (Scholem, 1978: 183), la fabricación del golem requiere de tierra virgen amasada con agua corriente de un río, es decir: barro.

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

“Aprendizaje”, ilustración de portada del “Segundo mural”



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 solo hay líneas rectas, hacen eco de la circularidad del conjunto por estar todos los cuadraditos unidos entre sí y en torno de ese centro. Continuando hacia afuera, 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 orientación vertical ascendente, por ser triángulos isósceles.

La centralidad del diseño, a la vez centrífuga y centrípeta, 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” (Bustos, 1957: 20); el lenguaje verbal subraya, así, idénticos semas: ubicación central y esta inconcebible condición de vacío/lleño, ya que la puerta es precisamente el lugar de paso que puede observarse en dos sentidos: nada hay en ella y todo pasa por ella.

Entonces y allí, “como la luz daba fuertemente sobre todas las cosas”, (Bustos, 1957: 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 compra para su hijo. Prácticamente, el uno es la estilizada representación gráfica del otro. Unidos de determinada manera, estos mosaicos forman distintas escenas que permiten conocer la vida del mundo. Tales composiciones, generadas en y por el juguete, tienen un punto material decisivo. En él 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 texto sagrado para los cabalistas; y en la otra cara están dibujadas todas las combinaciones de mundo posibles.

Ese “pequeño y múltiple mosaico, pintura de toda posibilidad”, (Bustos, 1957: 22) según dónde sea colocado en el juego, “cambia radicalmente toda la escena, pues [...] toda la acción gira forzosamente alrededor de [él]”. (Bustos, 1957: 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 verbal 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, solo que ahora el pequeño cristal mágico es, por un momento, la cara del niño: “Fijándose en el sufriente rostro de su hijo, reconstruiría su sólido cuerpo y su alma. Absorbería [sic] su piel y su carne alrededor de sus huesos, para evitar toda desintegración en lo pequeño.” (Bustos, 1957: 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 solo a iniciados y que explican en la materia corporal la conexión entre vida y muerte.

Tercer relato/mural

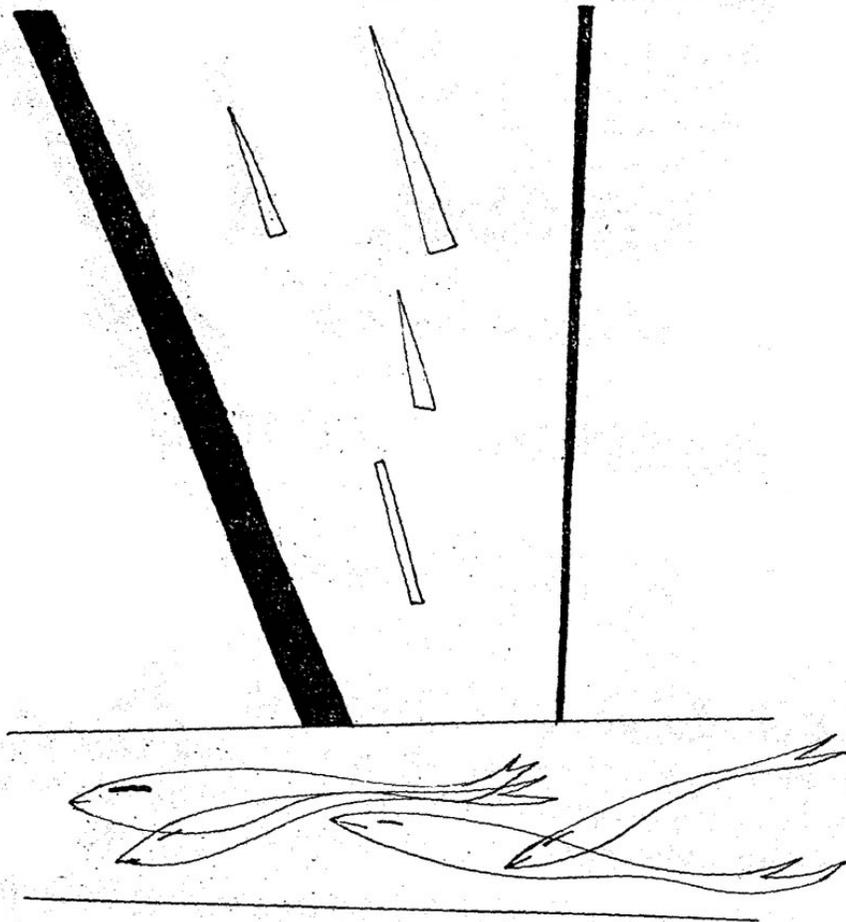
En el tercer relato/mural asistimos a la maduración de Eleazar, de quien se va puntualizando la edad: “cuando cumplió trece años”,

“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.^[9]

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, 1978: 204). Un ritual semejante por la repetición verbal es referido en *El Himalaya...*, según se verá, cuando se alude a la recitación mántrica del “gTumm-mo” (1970: 80-83).

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

“Eleazar, profeta”, ilustración de portada del “Tercer mural”



Eleazar, profeta.

Peces y agua signan el primer sueño de Eleazar (Bustos, 1957: 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». (Bustos, 1957: 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 cotexto. 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”, (Bustos, 1967: 46) fragmento perfectamente coherente, si se lee en relación con Eleazar; v. 124/ “Todo pez enmudece el agua que lo oprime” (Bustos, 1967: 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” (Bustos, 1957: 31) para revelarles su misión: “buscar el temblor, ese temblor que era común a todos los hombres”. (Bustos, 1957: 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: “solo unos momentos, simple temblor^[10] tal vez, por causa de ese fantoche desconocido”. (Bustos, 1957: 14) En el segundo, el padre se refiere a “todas sus temblorosas minucias”. (Bustos, 1957: 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” (Bustos, 1957: 31) y, finalmente, “Su misión era buscar el temblor” (Bustos, 1957: 32).

En este caso inaugural, el temblor parece ser, simultáneamente, la intuición y la reacción frente a la potencia del lenguaje, que tanto el niño que fabrica el fantoche, 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. (Bustos, 1965: 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 relato/mural

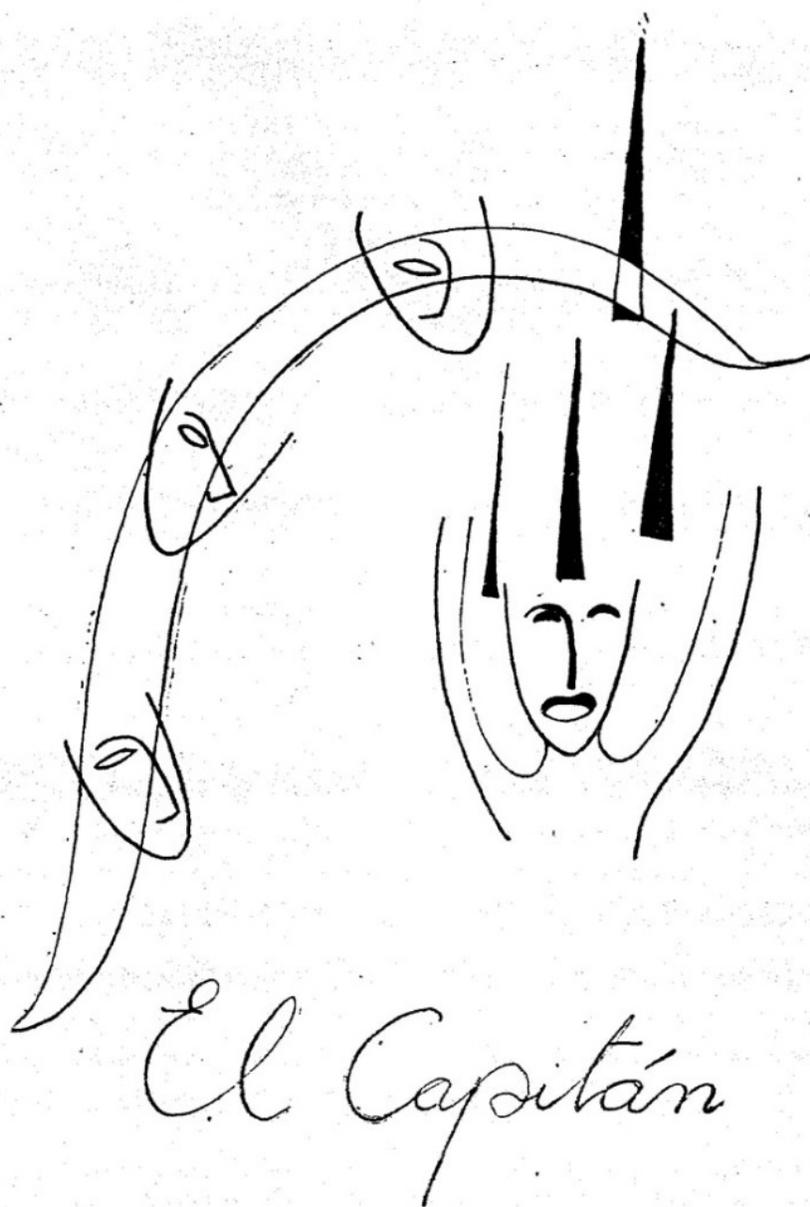
El último mural, “El Capitán”, tiene otro tono y otra atmósfera: hay militares, hay directivas, hay obligación de obediencia, hay altos poderes y pueblo raso o tropa, hay un mediador que es el Capitán, hay guerra, hay heridas, hay armas.

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”. (Bustos, 1957: 38) Además, el protagonista intenta comprender al pueblo, sus soldados, pero sin contaminarse; quiere permanecer puro, según afirma. Esta situación bélica 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.

"El Capitán", ilustración de portada del "Cuarto 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”. (Bustos, 1957: 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”. (Bustos, 1957: 41) Lo que está problematizado en el texto es el proceso de recepción, de interpretación y de transmisión. Y lo que está expresando es el dolor por la indiferencia. 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:

Solo 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. (Bustos, 1957: 41)

En el cuerpo del Capitán deberían leerse los últimos signos, por lo menos el temblor o las convulsiones 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 relatos, los que, a su vez, mantienen fuertes contactos entre sí. En efecto, solo 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 fantoche 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. Esta es una problemática constante en Bustos. Por otra parte, sobre este mismo espacio limítrofe se asocian los cuatro murales, porque en todos se repite idéntica matriz, con algunas variantes: 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 eros y tánatos, 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. primer relato/mural: hay cinco objetos colocados circularmente en torno de algo que todavía no existe (vacío), lugar donde luego estará el fantoche (lleno);
2. segundo 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. tercer 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. cuarto 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 específica 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, solo 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^[11]. (Bustos, 1957: 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 resulta coherente la interconexión entre todas las cosas, esa red tan extensa, tan inconmensurable, que genera sensación de inseguridad por falta de resguardo, ya que nada empieza ni termina donde parece^[12]. Desde esta ubicación subjetiva, todos los bordes son permeables, abiertos. Esta labilidad, esta apertura incesante, 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” (Bustos, 1959: 23). De manera similar, en “Paloma blanca en el cielo” (Bustos, 1959: 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 produce desde 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 velos/ y luces/ en tu cuerpo”. (“Contra los dientes”; Bustos, 1959: 37) La percepción dolorosa en que se funden lo interior y lo exterior queda patente en “Golpe para mis huesos” (Bustos, 1959: 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 Golem, uno y otro hechos de barro, de arcilla.^[13] (Scholem, 1978: 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 *golem* significa lo informe, lo amorfo. En este complejo de sentido, la inserción de esta

figura mítica y folclórica no augura demasiado éxito en cuanto a la efectiva constitución del yo.

En *Cuatro murales* el vacío que está lleno o la completud que está vacía son 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” (Bustos, 1965: 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”. (Bustos, 1965: 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”, –Bustos, 1965: 41–), pero no se lo dan –por cierto, nunca se menciona quiénes son los donantes–; por el contrario, dice: “[...] me lo llevaron al zoológico”. (Bustos, 1965: 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.

(Bustos, 1965: 42)

Y hacia el final el yo vuelve a insistir en su “hueco solar”: “Pero yo ¿qué hago sin mi gran hueco solar?” (Bustos, 1965: 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". (Bustos, 1965: 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 aparece 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 ofrece Julia Kristeva de la constitución del 'yo' está en íntima relación con esa ceremonia, según se la presenta en el primer mural. Kristeva 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 fantoche, 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 y sus características sin tener en cuenta las ilustraciones incluidas en este primer libro. Queda confirmado que el texto de *Cuatro murales* solo es tal, si se tienen en cuenta ambos códigos. En ese cruce brota y funciona la significancia. 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 también fue el clima en que su obra se gestó. A la par, no podemos ignorar la actividad llevada adelante por

el Di Tella, más allá de que el espíritu del *happening* no sea exactamente el de Bustos. Sí hallamos en todos estos agentes culturales cierta idea de arte plástica según la cual la obra es hecha para ser vista por muchos, no es algo encerrado. En consecuencia, no 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.

Breve apéndice

Como remate de nuestra tesis inicial añadimos las palabras de Bustos mismo, recogidas en algunos reportajes. Uno que le realizara Alicia Dujovne Ortiz para la *Revista La Nación*, publicada en 1971, lo insertamos a modo de apéndice por haberlo hallado después de haber elaborado lo fundamental de este capítulo y porque, precisamente, lo apoyan.

Los dichos de Bustos, emitidos muchos años después de publicar el primer libro, hacen explícito el movimiento de ida y vuelta entre palabra e imagen, esta correspondencia y complementariedad notables que hemos hallado en *Cuatro murales*:

–[...] De modo que, para empezar, le pregunto desde cuándo dibuja, si estudió «bellas artes» y qué significan sus pinturas.

(M.A.B.) –Hace cinco años (comencé a dibujar). No estudié. Estoy haciendo, desde entonces, un diario gráfico. Y ya tengo dos volúmenes completos de 500 páginas cada uno. Las imágenes corresponden a los días, en un intento de fusionarlos

con lo verbal. Es la palabra dibujada, escribir en imágenes, tratar el verbo como algo manual, visible, como lo hacían los códices aztecas y con la misma adoración por la palabra de la mística judía, de la Cábala. Además, es la pintura de mis obsesiones. He dibujado casi literalmente lo que veía «filmado» en la pared. Cuando dibujo tengo estados a los que no sé si llamar alucinatorios; en todo caso, las imágenes aparecen ahí, sobre la pared, y yo las veo actuar y sigo su recorrido. (Dujovne Ortiz, 1971: 485)

La misma confirmación hallamos en otra entrevista, una que le hiciera José Romero para *Análisis*, n° 508, publicada el 8 de diciembre de 1970. En ella Bustos dice cuál fue su intención al escribir *El Himalaya...*:

Busqué construir una especie de códice, apoyado en un texto y en dibujos. Lograr lo equivalente a un ideograma chino o japonés. Pintar el verbo es mi obsesión. Obedecemos a un idioma abstracto, como en todo el Occidente, no tenemos jeroglíficos, como los mayas. Yo quise que este libro se abriera y se leyera como los sacerdotes mayas o aztecas cuando abrían a pleno sol sus códices y leían las figuras o jeroglíficos trasmutados así: el dibujo era verbo, y el verbo dibujo. [...] (Bustos, E., 2007: 412)

Aquello que nos resulta verdaderamente llamativo es que cuando habla de sus obras anteriores a *El Himalaya...* considera que esa unidad entre dibujo y palabra no se da, unidad que en nuestra opinión ya es en este primer libro indisoluble y necesaria.

-
1. Este capítulo es una versión ampliada y corregida del artículo publicado en la revista Ciberletras, “Primer libro de Miguel Ángel Bustos. Diseños cabalísticos”, en la Sección Especial: Las artes en la literatura hispánica, n° 19, julio de 2008. ISSN: 1523-1720. (Con referato). 18 pp. URL: <https://goo.gl/foHZ8B>.↵
 2. En *El surrealismo en la poesía argentina* de Graciela Maturo (2015), la tapa reproduce un óleo de Miguel Ángel Bustos que está en casa de la autora. Se trata de *El quinto sol en Teotihuacán*, dedicado a Eduardo Azcuy y a Graciela Maturo,

- según informa la edición de Prometeo. En el libro I dedica un espacio que va de la página 150 a la 152 inclusive.↵
3. En verdad, en todos los relatos hay un sujeto en tensión respecto de sí mismo y del mundo, lo que ya desde este primer libro está señalando la importancia para la semiosis del proceso de individuación. Dando un paso más en la interpretación, nos preguntamos si el sujeto no podría ser, además, el “fantoche” mismo. En otros términos, ¿no será la identidad forjada como “fantoche”, en el primer mural, la que luego actúa, con otras designaciones, en los otros tres relatos?↵
 4. 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).↵
 5. La bastardilla es nuestra.↵
 6. La bastardilla es nuestra.↵
 7. En *El Himalaya...* Bustos retoma los hechos y da la conclusión explícita 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–).

↵

8. No se sabe 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).↵
9. “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 Golem. 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 solo 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 Golem llamado a la vida". (Scholem, 1978: 202).↵

10. La mayúscula que destaca es nuestra.↵

11. En bastardilla en el original.↵

12. En este sentido, conceptual, el vacío/ lleno se asocia con la puesta en abismo, figura cara a MAB. En ambos casos se alude a la imposibilidad de aprehender, de tocar y a una percepción que supera los límites conocidos.↵

13. 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 Golem. (Scholem, 1978: 176) "*Golem* es una palabra hebrea que en la Biblia solo 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 Golem". (Scholem, 1978: 176).↵

La débil piel de la frontera

La ternura como resistencia

El segundo libro, *Corazón de piel afuera* (1959), da cabida a la violencia, por un lado, desde lo anecdótico, ya que la recurrencia del sufrimiento es notable y creciente. Por otra parte, la violencia se desarrolla en un nivel subterráneo, es decir que permanece en estado de latencia, pero germinante. Tal estar *in absentia* se deduce de que el poemario funciona, en el sistema de la obra completa, como contrapunto de la violencia que la domina. Según reflexiona Ivonne Bordelois, no es el sosiego lo opuesto de la violencia, sino la ternura: “Así como la violencia es el filo de la agresividad, la ternura es la medida del amor”. (Bordelois, 2003: 53) A la lúcida observación de Bordelois agregamos que otro opositor de la violencia es la compasión, central por cierto en la sección que creemos más lograda de este poemario, “Polen atómico”, dedicada “A las víctimas de los bombardeos atómicos, a los condenados a morir lentamente por las radiaciones atómicas”. (Bustos, 1959: 77)

En la otra punta de la dicción y del universo infantiles que ocupan el primer plano de lectura en este segundo poemario, se va configurando en las demás secciones, a través de un contraste esclarecedor, un sujeto de la percepción hipersensible respecto de cuanto rompe la armonía primera. En verdad, este acento sobre la

sensibilidad exasperada se anticipa en el sintagma del título, donde hay un corazón llevado al nivel epidérmico, “de piel afuera”, es decir sin protección alguna. Desde este anuncio, donde hay un centro vital fuera de lugar y expuesto, se puede leer en todo el libro la presencia extendida de la piel y de distintas figuraciones del cuerpo como órganos sensoriales; tal es el caso, por ejemplo, de “médula ardiente,/ aflorando en mis brazos” (de “Así dueles, madura y olvidada”; Bustos, 1959: 75), donde el eje del sistema nervioso central se ofrece, casi como una víctima entregada al paroxismo.

Hay, entonces, en *Corazón de piel afuera*, un yo lírico que quiere permanecer del lado de la ternura y de la compasión, pero que, progresivamente, es tomado por irrupciones violentas que quebrantan aquel orden. El espacio que ocupa lo doloroso va *in crescendo*, como leemos en “Niño sufriendo” (Bustos, 1959: 90) cerrado con la pregunta “dónde besar un aire/ que no sufra relámpagos de lágrimas?”.

Evidentemente, no queda espacio sin doler. Ese dolor por momentos es interior, concreta y conscientemente ligado consigo mismo, como en “Mi quejada sangre ardiente” (“¿Qué puede doler más alto/ [...] / que mi sangre/ quejada y ardiente?” –Bustos, 1959: 67–) y en “Me duelo” (Bustos, 1959: 73), uno de los poemas que mejor traslucen la ambigua situación del sujeto, un sujeto que voluntariamente se parapeta tras un “murallón de vida”, como refiere el poema homónimo, “para que muerda la vida y no me canse la muerte”. (Bustos, 1959: 89) Pero, a su vez, un sujeto que no puede separarse del padecimiento asimilado a su propia corporeidad, donde el yo lidia con su materia, que es ronquido, respiración dificultosa, esqueleto, fiebre, dientes, totalmente ocupada por un sufrimiento que lo doblega hasta ponerlo

moralmente “abajo en el suelo” (de “Me duelo”), como en el poema “En cuclillas”.

La violencia ontológica y la violencia histórica que el sujeto percibe tienen su contrapunto en *Corazón de piel afuera* (1959), donde asoma un intento, finalmente fallido –esta es la hipótesis–, de resistencia.

El niño, el yo compasivo, el doliente

Corazón de piel afuera comprende poemas escritos en 1957 y en 1958, y se publica en 1959. Es un poemario muy heterogéneo, donde hallamos una configuración subjetiva que, deliberadamente, busca delinearse a través de la ternura; precisamente la que alaba Juan Gelman en el breve texto con que presenta el libro. Esta característica, la de ser tierno, se encuentra aquí realizada mediante dos aspectos: el empleo de un discurso propio del universo infantil y la capacidad compasiva.

En la primera solapa de *Corazón de piel afuera* leemos la elogiosa presentación hecha por Gelman:

El aire general de la pura niñez hace temblar los poemas de CORAZÓN DE PIEL AFUERA, circula límpido bajo la palabra exacta y tensa. De la pura niñez abierta al mundo, contaminándolo de luz, ya que la necesita.

Miguel Ángel Bustos –en plena juventud, 26 años– reúne asombros y milagros en este libro sin antecedentes en la poesía argentina, de un vuelo lírico poderoso y maduro, inesperado y tierno.

Por la piel, a través de los muros y la sombra, el ángel de Miguel ha sacado su corazón instalándolo en la vida, en los hombres que la mueven, ha logrado la hazaña; tóquese esta poesía: su presencia es mágica y trae la felicidad.

Claramente, aquello que este poeta pondera está relacionado con la niñez. Más allá de la apreciación personal, creemos que este no es, como dice efusivamente Gelman, un “libro sin antecedentes en la poesía argentina”. Por cierto está en la huella marcada poco antes por su propio *Violín y otras cuestiones* (1956), donde la ternura y la infancia tienen idéntica carga axiológica, altamente positiva.^[1] Más aun, hay una composición de *Violín...* que podría servir como declaración de los principios rectores para buena parte del segundo poemario de Bustos:

Un niño es de carne, hueso, pelo enrulado o no y muchas preguntas.

Pero sobre todo tiene una sustancia, un soplo, material, espiritual,
químico, físico o yo qué sé que despierta poderosamente la ternura.

Se preocupa mucho por las cosas más pequeñas. Canta y ríe
fácilmente. Y no le importa ensuciarse las rodillas.

Mírenlo desde aquí: (con amargura) –Yo fui como él.

Mírenlo desde allí: (con alegría) –¡Él no será como yo!

¡Defiéndanlo!

(Gelman, 1956: 53)

En “Nosotros hambrientos” hay un evidente eco de esta exaltación: “Qué niño es tener la frente alegre!/ Te desafío amargo, a que me dejes zamarrearte la pena” (Bustos, 1959: 57).

Asimismo, leemos la valoración de la ternura en tanto capacidad de ser sensible en los siguientes versos gelmanianos:

Tal vez bajo el pelo, bajo el párpado,

bajo humos, sábados, paredes, trajes,

aymeduelen, vecinos, hastaluegos,

guarda la gente un poco de ternura.

[...]

(Gelman, 1956: 55)

La propuesta está echada. La diferencia es que Miguel Ángel la toma y la despliega, en general, a partir del foco y de la voz del niño mismo, como en “Canción del niño y el caracol” (Bustos, 1959: 15):

Sol

por aquí

baja,

caracol

caracol de mi corazón.

Vuelve

sube,

manito

por el aire,

dedito

suave

a mi frente,

caracol

caracol de mi corazón.

De la voluntad de asumir al niño como identidad lírica surge el empleo de diminutivos (“piedrita”, “pajarito”, “gatito”, “Mamita”, “lunita”, “deditos”, “agüita”, “gotita”, “manito”, “gorrioncito”, “puñito”, “palomita”) que emulan el discurso infantil o, más bien, el usado por un adulto cuando se dirige a un niño; especial pero no exclusivamente, en la primera sección, “Canciones para el niño travieso”. En ella la sintaxis es muy sencilla, en varios casos con

menos elementos de los requeridos por la frase mínima acabada; por ejemplo, faltan artículos y verbos:

Piedrita

al agua.

pajarito

al viento.

Estoy triste.

Sol

me quema

[...]

(Bustos, 1959: 11)

La ternura asumida en *Corazón de piel afuera* es ‘bondad’, ‘inocencia’ y ‘sensibilidad acogedora’; en términos negativos es una actitud que intenta oponerse a la ‘maldad’, al ‘contacto viciado con el mundo’ y a la ‘agresividad’. Suma, entonces, las siguientes notas:

Desglose semántico de ‘ternura’

TERNURA		
‘bondad’	en tanto	‘no maldad’
‘inocencia’	en tanto	‘impoluto primer contacto con el mundo’
‘sensibilidad acogedora’	en tanto	‘no agresividad’

La cualidad de tierno se torna evidente en “Canción para el niño travieso”, (Bustos, 1959: 12) donde se ofrecen los objetos inmediatos y nimios (“pelota”, “perrito”, “deditos”, “mamá”), apenas metaforizados por esta visión infantil, seguidos de una pregunta, que podría provenir del adulto que está con el niño:

Pelota.

Luna
que partes con el pie.
No la sigues?
Perrito.
Brinca
triciclo de lana blanca.
No te montas?
Deditos.
Tibios
cohetes al cielo.
No te vas?
Mamá.
Cuevita
cálida con música.
No regresas?

Un poema donde sin lugar a dudas aparece el niño delineado desde la visión del adulto es “Niño y tierra”, donde se suman probables estímulos –*bastardilla*– y la consiguiente reacción del infante –*redonda*–:

Viento y fuego

piel cálida.

El niño despierta.

Flor y espuma

hiende el agua.

El niño ríe.

Fruta y piedra

vive el polvo.

El niño canta.

*Frente y labio
dilata el aire.
El niño tiembla.
Frío y árbol
libre el vuelo.
El niño duerme.
(Bustos, 1959: 47)*

Esta imagen, un tanto idílica, está inserta en una melopeya. En efecto, las repeticiones estructurales frecuentes son propias de las canciones de cuna:

Mamá,
lunita
suave
cálida.
Ven niño. Juega
Mamá,
puñito
lleno de besos.
Ven niño. Lávate.
Mamá,
palomita
salto
de estrellas.
Ven niño. Sueña.^[2]
(Bustos, 1959: 13)

Estas formas poemáticas que convocan las de las canciones de cuna suponen la voz materna o, al menos, la feminización de un sujeto que asume las funciones de contener, de anidar y de establecer una relación simbiótica, como la de la madre con el bebé. Es así ya que, en efecto, las canciones de cuna son cantadas por un adulto para acompañar al niño en su pasaje hacia el sueño.

En la sección “Paloma blanca en el cielo” los poemas son de versos cortos, a veces, una sola palabra, y sin mayor articulación, por lo que resultan abruptos incluso, yuxtapuestos, con referentes concretos y muy sencillos. Así en “Viento, rostro y lluvia”, (Bustos, 1959: 34) donde se reitera la estructura harto simple de la primera sección, pero para poner el acento solo en lo cortante, lo que se ofrece súbitamente y choca.

También en el primer poema de este apartado, con título homónimo al de su sección, una vez más aparece la canción de cuna; sin embargo, ahora carece de la carga enternecedora que implicaba esta estructura en la primera parte. Aquí el motivo plástico es la paloma de Picasso, a la que efectivamente está dedicado el poema:

Agua de plumas.

Blanca

niña enamorada de las nubes.

Vuélame la sangre.

Aquíetate en mis venas.

Duerme

y vela en las umbrías del alma.

(Bustos, 1959: 33)

Sabemos que esta paloma es símbolo comunitario de la paz. Pero en este desarrollo hay algo extraño; en torno de ella se crea cierta inquietud: la paloma está por lo menos agitada, de allí la exhortación “aquiétate”; y el yo pide a la paloma que le vuele la sangre, sintagma donde el verbo intransitivo usado como transitivo adquiere otro significado, contrario al del pacífico símbolo de la paloma, ya que lo único que puede ‘volar’ algo es una bomba. La ternura como ‘bondad’ en tanto ‘no maldad’, como ‘inocencia’ en tanto ‘primer contacto no viciado con el mundo’ y como ‘sensibilidad acogedora’ en tanto ‘no agresividad’, según la hemos caracterizado antes, está cuestionada en el texto mismo.

El yo tierno, en la medida en que es sensible para acoger al otro, está presente especialmente en varios poemas donde se alude a la violencia reinante en el mundo. En ellos los hechos bélicos no son tanto denunciados –aunque indirectamente lo sean–, sino que la intención es desplegar la compasión. Así se lee, por ejemplo, en el poema “1958”, que, además, comparte la estructura proveniente de la primera parte. La motivación explícita tiene que ver con la guerra: “Ante el peligro de guerra total, surgido del desembarco yanqui en el Líbano”.^[3]

En la segunda sección, “En la noche al aire abierto”, hay poemas de amor y otro donde se infiere un yo genérico: humano, ciudadano, mortal, etc. Aquí el acento está puesto en la configuración compasiva.

Un excelente ejemplo del yo compasivo es “Canción del muchacho asustado” (Bustos, 1959: 41), donde, además, se repite la estructura dialogada de la canción de cuna antes citada, pero ahora el tema es la guerra. Las voces son la de un joven inexperto y, se supone, la de un adulto:

Qué golpea
bajo la tierra?
Lejanas bombas
lejanos llantos.
Qué llevan
los vientos negros?
Soles pequeños
átomos inmensos.
Quién me asusta?
El pez herido
la flor enferma.
Qué grito
en la noche abierta?
Ven
y tiembla
corazón.

El yo compasivo, prefigurado en la sección inicial cuando se pone en el lugar del niño, es por momentos, y coherentemente, colectivo: se incluye en un nosotros cuyo referente es América (“No olvidamos nada”; Bustos, 1959: 26; “Canto libre”; Bustos, 1959: 39), Buenos Aires (“Avanzan los soles en el cielo”; Bustos, 1959: 24) o, simplemente, “hermanos” (“Olvidemos el número mirándonos”; Bustos, 1959: 28). Es decir que el sujeto quiere hacer presente el mundo circundante, intrasubjetivo, y manifestar que resuena con él. Esta, además de ser una legítima aspiración del creador, es una marca generacional de quienes desarrollaron su labor en los años 60. Dice Miguel Ángel Bustos en una entrevista publicada en *Clarín literario* en 1971 que “[...] verdaderamente todo el pueblo escribe a través del poeta.” (Bustos 2007: 421) y que, si bien considera la

poesía de origen divino, él lo hace desde su propia y encarnada letra, por lo tanto la militancia es insoslayable; al respecto afirma en la misma entrevista: “Creo que es imposible escapar a esa militancia política desde el momento que no se puede escapar de nada. Es mejor conceder que la militancia política nos tome que tratar de huir de ella. Es irremediable”. (Bustos 2007: 420) De esta manera entiende al poeta como una suerte de chamán y, al mismo tiempo, como uno más entre su gente, en este caso, gente del Tercer Mundo.

Dolor afuera

La capacidad de comprender al otro desde idénticos sentimientos, experiencia propia de la madre puérpera respecto de su hijo, es la sensación o vivencia implícita a modo de telón de fondo, sobre todo, en la sección inicial. Esta experiencia está presente, asimismo, en la penúltima sección, “Polen atómico”, cuando el yo se torna compasivo y dedica esas composiciones “A las víctimas de los bombardeos atómicos, a los condenados a morir lentamente por las radiaciones atómicas”. (Bustos, 1959: 77)

Esta sección está encabezada por una suerte de microrrelato que es, a su vez, cuadro de situación. El yo reúne aquellos elementos que representan la belleza inocente e impoluta dentro del universo trazado en *Corazón de piel afuera* y lo asocia con la muerte. Niño, flor, agua, pez, polen y pájaro son los actantes, todos ellos contaminados: “Un niño tomó una flor y la hundió en el agua, murió un pez. Un pájaro agonizaba. En su pico, un grano de polen atómico. El niño con la flor en el puño, se alejó gritando: –Hermoso puñal! Hermoso puñal!”. (Bustos, 1959: 78) Todos estos objetos son tergiversados en su aspecto simbólico de portadores de vida; en consecuencia, ahora son portadores de muerte. Si bien aludir a los efectos de la radiación no es más que la constatación de un hecho, se destaca la maldad perversa a que se ve sometido cuanto existe; de

allí el grito del niño: “Hermoso puñal! Hermoso puñal!”. Y es una maldad en la que encuentra belleza. Allí está el foco del yo que percibe.

Al publicarse el libro han transcurrido casi quince años desde la masacre de Hiroshima y de Nagasaki. Por un lado, considerando la época y el espíritu de la poesía del 60, es natural que el yo se detenga en los grandes acontecimientos que marcan el rumbo del devenir mundial. Pero, aparte, hay móviles más íntimos para observar estos hechos. A lo largo de los poemas de esta sección el núcleo semántico es corroborar cómo y cuánto la muerte atraviesa todo. No se trata solamente de un yo poético que se conduce. Detrás del misericordioso aflora aquel que percibe la corrosión y la desintegración en el afuera, el que recibe los “Vientos ahitos/ fecundados de ruda muerte”, (“Baja el fuego”; Bustos, 1959: 79) el que siente “La muerte/ en la sangre”, (“Brotan el polen”; Bustos, 1959: 80) el que acusa recibo del “golpe/ de átomos rabiosos”, que

[...]

vuelca
sacude
y clava
hondo,
la muerte.

[...]

(“La tierra y los besos”; Bustos, 1959: 81)

El mismo que hace que el grito se vuelva atmósfera:

Puñados de gritos
abren

la lengua
volando
en sollozos.
Criban
el aire
en largo diente,
quemando
los sueños
la furia
y el llanto.

(“Grito y llanto en los labios”; Bustos, 1959: 82)

Dolor adentro

La misma agresiva destrucción que percibe afuera, es sentida por el sujeto en su propio cuerpo:

Me ronca el esqueleto
pecho adentro,
me fluye
la fiebre dolorida,
quejando
y sufriendo
a Miguel Ángel humano
triste
acurrucado en los dientes.

[...]

(“Me duelo”; Bustos, 1959: 73)

Aunque existe una firme intención de definir al yo en relación con el niño y con la ternura, progresivamente cobra preponderancia

el dolor. Se trata de un dolor anímico y físico. Por momentos es visto como mero fenómeno, desde cierta distancia, y en otras ocasiones, cuando lo doloroso es enfocado desde la experiencia, se vuelve sufrimiento. Así, rompe con el inicial aire de ternezas; no por buscar un efecto de choque, sino porque una percepción doliente se va colando, natural e involuntariamente.

En particular lo hallamos en la sección “Puñal las lágrimas”, sintagmas que dan inicio a uno de los poemas que integran este apartado. Desde el título de la primera composición, “¿Dónde te lloro?”, hay un cuestionamiento de la espacialidad, al inquirirse dónde comienza y dónde termina cada ámbito. Primero hay una constatación de que el dolor, nombrado sin artículo, como si fuera un nombre propio, está, existe, pero alejado (“Dolor no muerde ya/ en el corazón”); y luego la pregunta que repite la del título: “¿Dónde se aprietan las lágrimas?/ ¿Dónde te lloro?”. En el exterior hay sufrimiento (“En el grano/ del río/ del fuego/ vuelan los sollozos/ mudos/ punzan/ la tierra”) y también en el interior (“Pero en mi pecho/ hincados/ soles convulsos,/ salidos de madre dura,/ me lamen/ hieren/ y muerden”).

En contraposición, se manifiesta todavía una voluntad de asumir la vida afirmativamente, tal como se destaca en “Murallón de vida” de manera vehemente e indubitable: “Apenas vuela por mi llanto/ por mi lengua llegaré a tus manos”. (Bustos, 1959: 89) Es una decisión esforzada, demasiado para ser creíble. A partir de la misma condición hipotética (“Apenas vuela sobre el llanto”), se afirma otro objetivo u otra esperanza: “Elástico al sol subiré enorme/ acorralando en la noche/ el día de vientos afilados”. Todos estos empeños están movidos por un claro fin: “para que muerda la vida y no me canse la muerte”.

Con mayor autenticidad, inferida de un tono menos declamatorio y menos proyectado a futuro, hallamos en otro poema a un sujeto que apenas enuncia “V/ Hoy me atrincheró”, (Bustos, 1959: 65) en una nítida voluntad de protegerse:

[...]

Hoy me atrincheró
y me encojo,
pequeño
humano,
hasta que el vuelo
habite mis entrañas.

El mismo deseo de apartarse de la exposición que lo lastima está presente en “XII/ Abrázame y sueña” (Bustos, 1959: 72), donde el poema avanza yuxtaponiendo percepciones en su mayoría dolorosas –*bastardilla*– y un pedido de protección semejante al que se haría a una madre –*redonda*–:

Duérmeme

querida.

Un llanto de muchos niños

se oye en mi garganta.

Tócame

la frente.

Un golpe de átomos oscuros

tirita en el aire.

Apriétame

la mano.

Besos y soles

iluminados
ríen en las estrellas.
Abrázame
y sueña.
*Un llanto de muchos niños
crece y crece
en tu garganta.*

El sujeto ya no solo sufriente, sino torturado, aparece de manera cada vez más explícita. Así en “VI/ Luchando con sombras” (Bustos, 1959: 66) hay casi una súplica:

¡Que no me muerdan!
Pido
a los perros
pulsando la noche
que no me muerdan.
[...]

En “VII/ Mi sangre quejada y ardiente” (Bustos, 1959: 67) el padecer es tanto, que ya agobia (“¿Qué puede doler más alto/ acércate/ gime/ que mi sangre/ quejada y ardiente?/ Cansa./ Hierde”). Un padecer siempre nuevo, según sugiere el sintagma “Mi regada herida”, que da título a una de las composiciones (“Galopa/ mujer/ a tranco nervioso,/ mi regada herida/ mi huracanada garganta”).

El sujeto ya está más cercano a la muerte que a la vida; en efecto se dirige a sí mismo como si fuese Lázaro: “Sueño quebrado/

levántate y anda” (“X/ Sueño quebrado”; Bustos, 1959: 70). Es pura agonía:

[...]

pedernal de lágrimas,
mi corazón
clavado a pico de sangre
en las vigiliass desnudas de mi cuerpo.

Pero todavía se alienta a sí mismo, expresamente, en primera del singular:

[...]

Salgo
y me abrazo en los labios
como a un hermano,
me alzo
y me aliento.

(“XIII/ Me duelo”; Bustos, 1959: 73)

Y también en primera del plural, considerándose parte de un grupo, en “Andar loco del alba” (Bustos, 1959: 91), donde se lee el intento de alejarse de la aniquilación: “No/ a las lágrimas/ que mojan los sueños./ Que lejanos gallos traigan/ un sol y voces fantasmas”. Este rechazo del sufrimiento, que parece una proclama vital, es en realidad un gesto desesperado, según se infiere de los versos siguientes:

[...]

Devorando mujeres
besadas algún día,
de los pájaros que mueven el aire
de las ventanas abiertas

vacías,
robamos la vida.
[...]

El gesto es similar al del niño que le “pedía” sus alas al “gorrioncito”. Y por si la usurpación de la energía vital del otro no fuese suficiente para leer la desesperación, el sujeto, un nosotros incluso, a continuación ahoga la muerte:

[...]
Bajo la sombra
a ras
de la piedra atada a la neblina
ahogamos la muerte.
[...]

La necesidad de esta acción violenta, ‘ahogar la muerte’, destaca que se trata de un recurso *in extremis* y que la muerte es sentida como fuerza harto poderosa, tanto, que requiere de un sujeto plural, de una actitud de rechazo rotundo, de un gesto de usurpación, de un intento de destrucción y de un desafío:

[...]
Desafiantes,
quememos el llanto en la llama fría
de las estrellas que suben
durmiendo en el alba.

Es un yo marcado por el extremo de sensibilidad. Hay una sensibilidad exasperada, ya en el sintagma del título, “corazón de piel afuera”, y en algún otro, equivalente en cuanto a su sentido, como “médula ardiente,/ aflorando en mis brazos”. (“Así dueles, madura y olvidada”; Bustos, 1959: 75) En efecto, reiteradamente el sujeto es “corazón”.

La misma realidad, la muerte, sentida como presencia contundente tanto en el mundo exterior como en el interior, instala el conflicto de los límites: dónde comienza uno y termina el otro. Todavía de manera sutil, ya veíamos cómo se borraba la usual división entre uno y otro ámbito en “Paloma blanca en el cielo”, (Bustos, 1959: 33) donde la paloma que ve en el cielo (“Agua de plumas./ Blanca/ niña enamorada de las nubes.”), pasa a su sangre (“Vuélame la sangre./ Aquíétate en mis venas”) y luego a su alma (“Duerme/ y vela en las umbrías del alma.”).

Este desdibujarse de lindes se hace especialmente patente en el plano de la propiocepción, esto es, del propio cuerpo, donde emerge aquello que no termina de encajar en ninguno de los mundos convencionalmente posibles. “Pulso” (Bustos, 1959: 55) es un buen ejemplo de este desdibujarse y del intento denodado del sujeto por mantener cada cosa en ‘su’ lugar: “Caído al borde. Estoy cansado no agotado./ Pulso – pulso – pulso./ Me oigo venir apoyando mi oído en mis venas”. Al no saber cuál es el afuera y cuál el adentro, tampoco hay precisión acerca de dónde está el sujeto, cuáles son sus bordes.

Fisuras

El sujeto tierno, que tiene tal vez una de sus realizaciones más logradas en “Temblor tibio”,^[4] es inmediatamente contrarrestado

por poemas como “Contra los dientes”, donde irrumpe con mayor claridad un dolor violento:

Qué golpea la boca
en hondo fulgor
de sueños?
Sacarte a pulso de las sombras
y velar tus labios.
Y hundir gota a gota
un puño de vuelos
y luces
en tu cuerpo.
(Bustos, 1959: 37)

Aun en medio de “fulgor de sueños”, “sombras”, “vuelos y luces”, el hecho acontecido es un golpe en la boca y otro, un puño que se hunde en el cuerpo.

Si bien, entonces, la intención consciente es la de desarrollar una discursividad enternecedora, hay, por momentos, un rasgo disonante y que hallamos distintivo; el que en los libros posteriores pasará a primer plano. Se trata de un exceso, de una desmesura que asume la forma de un quiebre fugaz en la ternura, en el mundo pequeño y protegido del niño. Incluso la misma indefensión del infante por un instante se vuelve amenaza potente. Es así, por ejemplo, cuando el niño ingiere el sol:

[...]
Sol
pajarito alto
calienta,

me busca
y me lo como.
(Bustos, 1959: 14)

Hay un ‘pequeño’ que fagocita al sol, o al pájaro. El que en “Fragmentos” de *Visión de los hijos del mal*, dirá: v. 94/ “Yo no veo. Yo como resplandores”. (Bustos, 1967: 51) Una crueldad similar se infiere del pedido de sus alas al gorrion, donde se destaca la misma impiedad por el contraste con el diminutivo:

Gorrioncito
aire
de plumas grises
ven
vamos al agua.
Gorrioncito
de madera
y hojas,
mira
ríe conmigo.
Gorrioncito
lluvia
pequeña
de piedras
oscuras,
acércate
dame tus alas.
(Bustos, 1959: 16)

Los verbos en imperativo y las exhortaciones para que el gorrión se aproxime dan cauce a una acción de seducir, de cautivar para, finalmente, atrapar al pájaro y obtener de él lo deseado. Aquello que se filtra es la pasión de la crueldad con disfraz de ternura.

Este mismo sujeto feroz con apariencia de tierno está desplegado en “Mordiendo el aire”. (Bustos, 1959. 25) Primero se lee el mismo deseo de apropiarse del pájaro, de hecho lo atrapa entre sus manos (“Tomo un ave y la aprieto”); pero va un poco más allá; porque lo mata y ve cómo de allí surge la belleza:

[...]

Casi impalpable en mis dedos.

De su luz última

brotó el trino eléctrico,

subiendo mis venas

mi brazo.

Hasta aquí.

Hasta el último signo de mi pecho.

[...]

El yo del enunciado parece tomar del pájaro el aliento vital:

[...]

Tal como respiro.

Mordiendo el aire

me llega tu forma.

Una forma de la tierra húmeda.

Uno de los ecos de la ternura del hombre.

“Ternura” que por cierto aquí está doblemente ausente, por los hechos referidos y por la ironía de nombrarla. Del niño solo queda

el costado sádico. Más adelante, en *Visión de los hijos del mal*, uno de los “Fragmentos” reproduce esta misma situación, pero ya al desnudo: “v. 12/ “Mata el pájaro. Guarda el canto”. (Bustos, 1967: 31)

Este gesto de apretar la luz última de un ser vivo se repite más adelante sobre sí mismo: “Me apretaría el corazón como apreté el río. Quiero sentir mi trino eléctrico llegar y arrebuarse en mi luz última”. (Bustos, 1959: 56) Hay un particular atractivo por ver qué se manifiesta en el momento mismo de la muerte. Curiosidad que se reitera en términos menos cruentos en “Los gatos”: “Atención gatos vagabundos, sed adivinos y traedme en vuestro cuerpo, pleno corpúsculo eléctrico, el viento duro de la noche que se aproxima”. (Bustos, 1959: 56) Es el mismo deseo de conocer lo que emerge en el límite, escurridizo.

Así, la ternura se quiebra y el otro se pierde en fisuras casi inadvertidas. A esta ruptura de la ternura se añade el acento puesto en el dolor. Lo que queda de relieve es un combate de pulsiones que aquí no se resuelve. Llama la atención la recurrencia de verbos como clavar, hincar, punzar, quebrar, quemar, cribar, herir, morder, etc., todos los cuales remiten a la acción de infligir un daño. Asimismo, es notable la presencia de sustantivos que, considerados en conjunto, condensan idéntica idea de herir: puñal, arañazo, dientes, fuego, etc.

El dolor es tanto moral como físico, y a partir de su percepción se borra el límite claro entre el mundo interior y el exterior. La misma desmesura que hace desaparecer la ternura, es la que impide identificar como claramente separados sujeto y objeto. Desde estas fisuras asoma la violencia de la frontera, que de *Fragmentos fantásticos* en adelante encarna en la configuración del maldito, del peregrino y del niño.

Conclusiones. Incandescente, insoportable

En efecto, *Corazón de piel afuera* comparte muchos rasgos con la propuesta poética de los 60: cierta presencia de la cotidianidad, exaltación de la ternura, preocupación por el sufrimiento ocasionado por las guerras y por la explotación de los débiles, inclusión del yo autoral en el poema.^[5] Pero, aparte de esta identificación que permite enrolar a Bustos en el conjunto de los poetas del 60 –Ramón Plaza lo incluye en la antología *El '60. Poesía blindada* (1990)–, hay un desfase que se vuelve altamente significativo.

Se trata de una fisura en la atmósfera que se quiere inocente, benévola y tierna. El quiebre se da mediante el progresivo borramiento de los límites entre el mundo interior y el exterior, a través del deslizamiento de cierto sadismo y por medio de un exceso de sensibilidad subjetiva, tanto que casi llega al paroxismo. La conjugación de estos tres componentes está perfilando a un sujeto pasional marcado por el desborde incontenible que será signo distintivo del maldito. El mundo aceptable y compartido en términos *standard* es agrietado por una violencia que abre hacia otras posibilidades. Es la violencia propia de la experiencia del resquebrajarse. Experiencia que registra y que busca contener, como se lee en “Golpe para mis huesos” (Bustos, 1959: 42):

Cuál es mi llanto
en mis huesos heridos
a golpe de rayo?
Cuerpo mío
sujeta mis odios,
anuda mis fatigas
y échalas a andar

hasta dormirlas.
Cuál es mi llanto?
Una lluvia pequeña
de polvo y besos
con vientos oscuros
que hieren el alma.
Un dolor muy duro
un agua rebelde,
un grito cálido
y un sol quemando las lágrimas!

Corazón de piel afuera, según hemos visto, es un intento de desvío respecto de la violencia que el sujeto siente, tanto en el plano de la exterocepción como en el de la interocepción. Sin embargo, ni la compasión ni la inocencia (“el único recurso contra el seductor es la inocencia” –Kierkegaard, 1843: 135–) son suficientemente fuertes como para lograr ser contrapeso de la experiencia del maldito que predominará a continuación y que aquí se filtra en algunos puntos donde la tensividad fórica está modulada de tal modo, que el ‘deber ser’, en este caso: ‘deber ser tierno’, deja asomar la foria inicial. En el quiebre de lo uno (el ego en sociedad) irrumpe como malestar aquello que no encaja en el recorte previsto. Incandescente, insoportable: así es tener el corazón fuera de la piel. El dolor extremo, que lleva a la rebelión, se define como lugar del sujeto.

-
1. Basta citar, por ejemplo, el comienzo del poema “Niños: Corea 1952”: “Esto que tengo de niño fundamental/ se me rebela, quiere/ llorar en los rincones, desgarrarse/ la frente, la mejilla,/ olvidar el cuaderno donde dice/ mamá con letras tiernas/ y hay una dulce vaca de tres patas”. (Gelman, 1956: 51) Y poco más adelante en el mismo poema, en relación con las canciones de cuna: “(No te

- duermas, niño./ No te duermas, sol./ Que en los arrozales/ mata el invasor./ No te duermas, niño./ Todavía no...”. (Gelman, 1956: 52).↵
2. Otro ejemplo, tal vez más logrado, es “Canción del viento”, donde hay dos voces, la del viento –un adulto– y la del niño: “Sube/ niño,/ que por un túnel/ te llevo./ Oscuro,/ tengo miedo/ y no hay estrellas./ Sube/ que por el agua/ te llevo./ No,/ que peces/ y olas/ me llenan/ la boca./ Sube/ que a tu cama/ te llevo./ Sí,/ que tengo sueño”. (Bustos, 1959: 18).↵
 3. Cito el poema: “Abro./ Cristal y acero/ avión de fuego./ Cierro./ Pájaro y niño/ dolor y miedo./ Veo./ Coraje y sueño/ amor y viento”. (Bustos, 1959: 35).↵
 4. “Mi cara a las estrellas,/ mis dedos al agua./ Viento/ puro./ Temblor/ tibio./ Te quiero”. (Bustos, 1959: 36).↵
 5. En “Me afirmo en la tierra” (Bustos, 1959: 27), poema que parece premonitorio; comienza así: “Un día seré la ausencia visible de Miguel Ángel/ luego mi olvido”; en “En cuclillas” (Bustos, 1959: 58) y en “Me duelo” (Bustos, 1959: 73).↵

Fragmentos de un discurso maldito

Prolijidad fantástica y clásica

En 1965 Miguel Ángel Bustos publicó *Fragmentos fantásticos*, esto es al año siguiente de su internación en el Borda debida a un intento de suicidio mediante un tiro en el corazón. Allí pudo conocer a Jacobo Fijman^[1]; y en 1967 dio a prensa *Visión de los hijos del mal*, con prólogo de Leopoldo Marechal.

En *Fragmentos fantásticos* hay una estructura a primera vista velada. Sus secciones, algo heterogéneas entre sí, responden a un avance espacial, y, por tanto, indirectamente temporal. El recorrido está teñido todavía por la concepción cristiana canónica. “Los patios del tigre” hace las veces de punto de partida. Ya en este breve relato alegórico, se alude al aspecto peligroso, instintivo y ambiguo del yo. Partiendo de ese lugar o condición, de ese “patio”, es posible el recorrido posterior, que parece atravesar el Infierno (“Fragmentos fantásticos”), el Purgatorio (“Fábulas del Purgatorio”) y el Cielo (“Venida a los cielos”). Hay, entonces, una marcha que asume valor, sobre todo, anímico y espiritual.

En *Visión de los hijos del mal* se repite esta estructura, que evidentemente el yo de la enunciación tiene muy arraigada. Nuevamente hallamos la indicación de las mismas partes

axiológicas del universo según la misma cosmovisión: infierno, purgatorio y cielo. La asociación con el Dante no solo es inevitable, sino que es explícita, incluso está destacada en bastardilla en el original en el v. 117:

Si te sintieras sol en la mitad del camino de tu vida, perdido para siempre en el corazón oscuro de tu cuerpo, ¿dónde ubicarías el infierno y dónde el Purgatorio?

Para el primero dirías: lo que veo, lo que me ahoga siempre es el Infierno. El día que nos ciega ocultando la Revelación es el Infierno./ Definirías al Purgatorio como el amor, como el uso del amor que hace lejanos dos cuerpos. Sólo lo que es único, sólo lo que es Santo en su Unidad perfecta ama. Porque amor es la suma de todas las posibilidades, se cumplan o no, realizadas fuera del tiempo por toda la Eternidad. Pero no niegues el Paraíso, el terrible Jardín Perdido. Algo que nos hiera más allá de todo límite, que nos arranca de la prisión del cuerpo, que nos alza perdidos de nosotros mismos por llegar a todo, es el Paraíso. Esta armonía en la luz es la sombra del paraíso.

Y la sombra anuncia, llama. Por la sombra se adivina el Cuerpo Prometido.
(Bustos, 1967: 56/57)

Observemos que, si bien alude al Paraíso, se trata de un lugar que “hierre”, que es “terrible” y que “arranca”. Hacemos este hincapié un poco anticipadamente, pensando en el libro posterior, *El Himalaya o la moral de los pájaros*, donde, entre otras cosas, también se busca un Jardín –así, con mayúscula–, pero no son precisamente la armonía ni la dulzura de la experiencia lo predominante, entre otras cosas, por la combinación de tradiciones y por la libertad con que es abordada la experiencia personal, sin moldes interpretativos fijos ni homogéneos.

“Fragmentos fantásticos”, del libro homónimo, es el exabrupto caótico de un condenado, de un torturado, de un herético, de un

cruel. “Fábulas del Purgatorio” reúne una serie de fábulas o microrrelatos con mucho de surrealismo; en sus textos el mundo está tamizado por la irracionalidad de los sueños; a su vez, el humor, con variantes, es clave: inocente, negro, sarcástico, ácido, etc. En “Venida a los cielos” el ámbito inicial está marcado por la música; luego siete poemas numerados que, en cierto modo, narran un recorrido de descenso y de ascenso, de inversión y de descentramiento, donde los referentes espaciales y simbólicos se desdibujan.

Después se suceden “Crónica de Indias”; “Sensación púrpura”, donde queda particularmente en claro que la percepción es clave para configurar a este sujeto; y “Memorias de mi muerte”. En todos estos casos se incluyen distintos tipos de muerte y de sufrimiento relacionados con ella, sean mencionados o mostrados: asesinato, suicidio, un entierro, tortura, muerte por sed, por enfermedad, etcétera. El dolor desbordado, fuera de cauce, inunda todo.

Este tipo de organización general, en partes que, sin embargo, mantienen una relación orgánica entre sí, manifiesta un pensamiento que podríamos llamar arquitectónico. Tiene muy en cuenta lo espacial y, esencialmente, su funcionalidad. Arquitectura de aspecto delirante, como la de Antoni Gaudí; e igual que en el caso del catalán –o reusense–, perfectamente sostenida y con un claro sentido rector de trascendencia.

Así, las clásicas catábasis y anábasis, dos de las fantasías más distantes de lo cotidiano y, también, más recurrentes en la historia de la humanidad, constituyen el sustrato sobre el cual los movimientos del yo lírico se suceden.

Fragmentariedad maldita

En cada uno de los dos libros que nos ocupan en el presente capítulo hay una sección cuya modalidad compositiva es versículo, es decir que está integrada por fragmentos breves, numerados y con unidad de sentido, al modo de los textos bíblicos. El formato en cuestión aporta un elemento de orden, debido a los números. Este factor de ordenamiento, que Bustos mantendrá posteriormente, desempeña un papel crucial, ya que el nexo lógico entre los contenidos de las partes consecutivas es escaso o nulo.

Consideramos que el modo fragmentario en que nuestro autor construye su composición responde a un pasaje bastante directo de la percepción al discurso. En efecto, la percepción no recibe un *continuum*; el trabajo de hilván lo lleva a cabo la razón; y en estos textos hay, precisamente, un deliberado apartarse de lo racional. La renuncia a la *ratio* es premeditada, desde el momento en que se exalta el sueño una y otra vez. De todas maneras, no se trata de un texto incoherente.

Interpretamos este rasgo fragmentario como mimético de un estilo de sensibilidad y de un estar en el mundo. Claramente el discurso presenta un percibir, un sentir, un pensar y un decir, pero no tanto una acción narrada. En todo caso, la acción que se presenta pone su interés en delinear un carácter, el del yo *maudit*, subjetividad sustentada sobre la base de algunas pasiones.

La tensividad fórica en esta textualidad está modulada de tal manera, que su característica definitoria es el exceso, encarnado fundamentalmente en una configuración pasional: la ira. A su vez, desprendida de esta pasión violenta, es intrínseca la actitud del desafío. En el maldito el desafío toma formas como la herejía; la blasfemia; la crueldad; el horror; el merodeo anecdótico en torno de la muerte, a menudo en relación con modos particularmente

chocantes, como el asesinato y el suicidio; la mención de lo que es tabú; etcétera.

Este formato hecho de fragmentos *versiculares* es más que adecuado para un sujeto que se presenta, mayoritariamente, desde el foco y la voz del maldito, ya que en la elección de esta forma hay una alusión invertida a los textos sagrados, con cierto efecto paródico, más o menos irreverente. Incluso el texto es denominado “breviario”, es decir: el libro que contiene el rezo eclesiástico de todo el año (v. 56/ “Breviario horrible que escribo inconsciente. Iluminación del coágulo humano”). (Bustos: 1967: 42)

Asimismo, estos pedazos, fracciones, partículas, añicos, trizas, astillas o esquirlas son los deícticos de una subjetividad rota, que primero ha implosionado, ya que el dolor solo era registrado en relación con la propia interioridad y el propio cuerpo, para después explotar, de manera que ahora se dedica a poner de manifiesto el límite que no puede ser dicho, y que la mayoría prefiere mantener en el silencio.

Un maldito más

En *Cuatro murales* (1957) ya empieza a determinarse el sujeto que será característico en los siguientes libros. Bustos se inscribe, sin dudas, en la tradición de los poetas malditos, espontáneamente, pero sin ingenuidad. Los conoce, los frecuenta, los cita, los venera. Sabemos de su devoción por Rimbaud y por Poe; y, muy especialmente, por Nerval. El perfil del maldito es deliberado, buscado, según anuncian los epígrafes de los dos libros de Bustos que estamos tomando ahora. En *Fragmentos fantásticos* casi todos ellos son cita de algún poeta de la tradición maldita.^[2] Los otros epígrafes tienen procedencia diversa, pero por su carácter se asocian perfectamente con los sintagmas de los malditos.^[3] Estos epígrafes,

muy conectados con los desarrollos textuales que les toca encabezar, están elegidos sobre una misma línea semántica. En ellos se forma un complejo semántico que es suma de ‘muerte’, ‘sueño’, ‘descenso’, ‘infierno’, ‘angustia’, ‘desaparición’, claramente asociado con la dominante subjetiva que estamos analizando.

Al hablar de este conjunto de poetas marginales, no podemos no acudir al famoso *Los poetas malditos* que Paul Verlaine publicara en 1884. Esta peculiar antología identifica el sello de lo maldito en la relación conflictiva con el cuerpo social. Cada uno de los creadores que Verlaine considera^[4] es portador de ese signo negativo por ser un poeta intenso que denuncia las lacras de la sociedad en que vive, denuncia que, vale aclararlo, nada tiene que ver con el naturalismo, la estética vigente en el momento de publicación y que el autor, por cierto, execra. Otra marca de estos autores, según el antólogo, es la peculiar desmesura que cada uno de ellos vuelca en sus versos.

Ahora bien, al revisar la consagrada pléyade maldita, para esclarecer el término en relación con Miguel Ángel Bustos pondríamos el acento más bien en Rimbaud, en Lautréamont y en Nerval, autores, estos dos últimos, que Verlaine no incluye; y de sus obras consideraríamos en especial: *Una temporada en el infierno*, *Los cantos de Maldoror* y *El Cristo de los Olivos*, respectivamente.

La desmesura propia de Bustos tiene que ver con una similar relación con lo sagrado, cuestionadora en pie de igualdad de Dios mismo, o de lo que podría entenderse como una fuerza superior personal. Esta es, sin duda, una relación escandalosa. Bustos también se maneja en terreno sacro con un espíritu liberado de ortodoxia; incluso, todos ellos hacen, en cierta forma, apología del mal.

Para conocer un poco mejor al maldito construido por Bustos, nos es de gran utilidad acudir a las reflexiones del teólogo y filósofo danés Søren Kierkegaard en *Temor y temblor* (1843). Señala este pensador que, a diferencia del héroe trágico, quien también desafía a la sociedad pero sabiéndose asistido por la razón y esperando de alguien comprensión y reconocimiento, el que Kierkegaard llama “caballero de la fe”, y que nosotros asociamos con el maldito, está completamente solo y es consciente de que se arroja sin redes en el absurdo. Un ejemplo, entre otros, de este discurso desencajado y con escasa inteligibilidad es el poema “Amanece tiniebla espantosa”:

Aquel sol que muerdo inflamado de aguas negras es mi amor crucificado en mi sexo.

Vienen a mí velos de tierra y relámpagos un solo horizonte de dolor busca en el cielo [al dios desesperado.

Su altar es mi vientre, entre una hierba de luz dormida saltan muros cúpula de [alaridos.

Señor de rodillas

esperanza del niño perdido.

(Bustos, 1967: 78)

Por esta supuesta necesidad, el loco es la figura que más se le acerca para la comprensión colectiva, aunque muchas veces diste de serlo. O, en todo caso, solo lo es en tanto se opone a la mera racionalidad causal. Esta misma calidad de estar fuera de la norma es figurada en Bustos mediante la construcción de un sujeto infantil, o bien de un sujeto iniciado e iluminado: v. 116/ “El muerto es un niño que no juega./ El loco es un niño herido que juega./ El niño es un niño que niño”. (Bustos, 1967: 56). Según ya analizamos, la configuración del niño es la que predomina en *Corazón de piel afuera*.

El maldito, plenamente lúcido, se interna en la angustia, en la miseria y en el sinsentido en todas sus formas, y sabe que nadie podrá comprenderlo ni asistirlo. Esta situación es, a todas luces, la de los cuatro protagonistas de cada uno de los murales de Bustos: la del creador del golem, la del padre del niño, la del profeta y la del Capitán. El caso de este último está todavía mejor delineado, porque se lo ve rodeado de sus soldados, representantes de la comunidad gregaria que no logran comprenderlo y que permanecen al margen de la angustia (en efecto, señala Kierkegaard: “[...] como para los débiles la angustia es peligrosa, se la deja pasar en silencio” –1843: 39–). Asimismo, en muchos de los versículos que estamos considerando, se hacen presentes la angustia, la miseria y el sinsentido, excesivos en tanto en ellos el sentir desborda el percibir: v. 41/: “Ábrete cielo y echa los pájaros de alcohol, embriaga/ la sangre del espacio. Dame el Sol Negro de la noche perpetua.” (Bustos, 1967: 38/39).

Cuando acontece una sensibilización violenta, el percibir y la mediación integradora del cuerpo quedan arrollados, “ahora es la carne viva, la propioceptividad «salvaje» la que se manifiesta y reclama sus derechos en tanto «sentir» global.” (Greimas-Fontanille, 1991: 18)

Fragmentos iluminados

Estamos mirando a un maldito, por lo que, casi obligadamente, emerge su aparente contracara: el místico. Ya aguda y certeramente Leopoldo Marechal llamó a Bustos «místico en estado salvaje», designación que Paul Claudel acuñara para Arthur Rimbaud. Un índice claro e inmediato de esta doble disposición son los epígrafes que encabezan casi todas las secciones, salvo una, de *Visión de los hijos del mal*.

Los epígrafes tienen la misma naturaleza fragmentaria que los versículos de que nos ocuparemos, por eso y por su relevancia para el tema tomamos en cuenta ahora los que son de la autoría de Bustos.^[5]

En los dos primeros hay un acontecimiento en el tiempo, señalado por el adverbio “cuando”. En el primero aparece el yo como objeto pasivo de la acción de otro sujeto, desconocido y señalado con una forma verbal en tercera impersonal: “Cuando me Iluminan miro lejanos no yo de los sueños, Orbes Cerrados, eternidades encarnadas”. De hecho, lo iluminan y como consecuencia se desdobra en múltiples opciones o “no–yo”. El elemento que impide la multiplicación *ad infinitum*, la disgregación completa, es el cuerpo: “Luz detenida por huesos, lengua, sangre, manos en espera de la muerte también llamada Verja de la Luz. Luz que cae en el gran Océano de la Iluminación Total.” (Bustos, 1967: 11) El cuerpo, en efecto, mantiene cierta unidad, aunque está presentado en pedazos, no como un todo.

El sujeto de la enunciación marca un estar en tensión hacia la luz; el objeto deseado es la “visión”, que encabeza el título de uno de estos dos libros. Este místico que busca la Iluminación está presente, no solo en este epígrafe, sino también en varios de los “Fragmentos”:

v. 99/ “La fortaleza mística es el corazón Iluminado” (Bustos, 1967: 52);

v. 103/ “Bajo la noche del Lucero, ¿qué hacer bajo la noche del Lucero? Simultaneidad del cielo” (Bustos, 1967: 53);

v. 105/ “Dios se ilumina en mi corazón” (Bustos, 1967: 53);

v. 106: “Toda lectura es movimiento paralelo con los soles” (Bustos, 1967: 53).

Asimismo, hallamos en los versículos al que anhela la unión^[6]: v. 102/ “Grito a los cielos: madre Sol, padre Luna; malabarismo/ de contrarios. Unidad del oro y el plomo. Alquimia del tiempo”. (Bustos, 1967: 52/53)

La inversión es una recurrencia en este universo místico y maldito. Mal y bien, cielo e infierno se confunden, de allí surge, por ejemplo, el nombre de una sección como “Navidad en los Infiernos”.

En el segundo epígrafe, la enunciación escrita de ‘morir’ es un acto de habla: “Cuando escribo *muero*, un puñal entra tiernamente en mi corazón.” El sujeto es uno con su lenguaje, no hay separación: “Cubierto de sangre como un tigre mis ojos no alcanzan el final en sombra de la palabra”. (Bustos, 1967: 21) En el tercero queda en evidencia la relación entre percibir (“músicas/ cerradas armonías cúpulas abiertas”) y sentir (“Delirio lanzado al futuro” –Bustos, 1967: 27–).

En el cuarto epígrafe el yo lírico ubica la vida real en una dimensión que designa como “luz” y como “quietud”: “Niego toda trascendencia que no sea esta cosa que me sucede por toda la eternidad. Morir y vivir son dos oscuridades que niegan la luz. Luz hecha de eternidad que *no* sucede. [...] La luz es quieta. *Es* plenitud. Contemplación más allá de sí misma.” Por esta identificación de la vida fuera del tiempo y del espacio, la muerte es vista como benefactora (“Todo puñal, toda arma asesina nos devuelve a la luz.”), y poco importa quién muere y quién mata (“Víctima o victimario, velocidades de un *mismo* universo temporal.” –Bustos: 1967: 63–); son roles prácticamente accidentales; no entra en juego la moral ni la salud.^[7]

Finalmente, en el quinto epígrafe, la reversibilidad de los opuestos se presenta como síntoma del percibir desbordado y del sentir saturado:

Y será la muerte mi única recompensa, el infierno mi única esperanza.

Sientan las llamas hermanos.

Oh Dios, vacío Santo. ¿Qué lazo, qué oculta semejanza confunde los abismos celestiales y el minúsculo dibujo de la palabra ATROZ? (Bustos, 1967: 71)

Evidentemente, la experiencia referida no es categorizable, salvo por la inversión. O por el silencio. Y el desafío para el sujeto de la enunciación es ponerle palabras, ya que, como señala Bataille, es la civilización la que posee la palabra, puesto que es fruto de la razón; la violencia, en cambio, es silenciosa en el sentido de que no articula discursos; más bien los desarticula, los descalabra, los anula.

El umbral

El maldito, que aquí se presenta sin velos, antes fue un niño inocente, según vimos en *Corazón...* De aquel infante a este yo escandaloso, por maldito o por místico, hay un proceso, señalado por el hecho de que tanto en *Fragmentos...* como en *Visión...* hay un texto, en el comienzo del libro, o casi, que funciona como registro del umbral. En el primero “Los patios del tigre” opera a modo de umbral biográfico; y en el segundo “Archipiélago del temblor” hace de umbral lingüístico^[8].

El umbral biográfico

“Los patios del tigre” es el relato corto, perfectamente ensamblado en todas sus partes, de una iniciación y de una anagnórisis. Narración autobiográfica más o menos en clave de la emergencia y de la absoluta instalación del lado oscuro y feroz. En efecto, el sujeto resuena hondamente con el tigre que lo simboliza, porque

cuando traen a la bestia no dice ‘la escucho, sino “me llamó”. La conexión entre ambos es de sujeto a sujeto.

La autorreferencialidad se duplica por el hecho de permanecer todo en familia: son un abuelo y un tío quienes lo ponen en contacto con los animales que activan en él un costado no civilizado, el que no tiene lenguaje, según señalamos antes.

En la iniciación están los pájaros^[9] (“Fueron siempre los pájaros los que anduvieron en los patios de mi infancia” –Bustos, 1965: 11–) y hay un “Gran Maestro”, que es el abuelo. Es él quien al darle los libros le dio al sujeto el instrumento para operar el pasaje de una etapa a otra a través de la sustitución ‘pájaros por libros, y luego nuevamente pájaros’: “Sus libros que, de a poco, fueron siendo mis pájaros”. (Bustos, 1965: 11)

Después de este primer paso adviene el elemento extraño: el tigre. Este disparador, traído por otro, opera como ayudante. El que lo conduce, quien hace las veces de puente, es un tío que “viajó y en una gran jaula trajo un tigre”. (Bustos, 1965: 11)

Hay en el relato un momento de anagnórisis, fulminante y conmovedor, que es el instante de una correspondencia compulsiva: “Su garganta me llamó; aparecí”. (Bustos, 1965: 11) La sintaxis misma no deja espacio para mediación, duda o demora alguna. Tanto es así, que inmediatamente lo asaltan la pasión y el cautiverio: “El espanto y la maravilla me helaron”. (Bustos, 1965: 11) Entonces es cuando cruza el umbral: “Desde ese día los patios dejaron de ser tales. Fueron selvas de mármol y mosaicos gastados donde el terror habitaba”. (Bustos, 1965: 11) Ya no hay vuelta atrás.

A continuación se lee la ubicación limítrofe y escandalizativa: “Era feliz. Tocaba el misterio a diario y no desaparecía. Me acostumbré ávidamente a lo extraño”. (Bustos, 1965: 12) A la par se leen las consecuencias del cruce en relación con la comunidad que,

sencillamente, no puede cohabitar con lo abyecto; por eso –dice– “alguien ordenó su encierro en el zoológico”. (Bustos, 1965: 12)

Los sentimientos del yo respecto del tigre son intensamente ambiguos. Por un lado terror y deseo: relata que, una vez encerrado el tigre, él iba a visitarlo y “temblaba cerca de su jaula”. (Bustos, 1965: 12) Por otra parte, siente cariño y espanto, ya que dice respecto del momento en que llegue su propio fin: “[...] tal vez mi viejo tigre, rayado por la piedad, quiera devorarme como a un niño”. (Bustos, 1965: 12)

El espacio de “los patios del tigre” es aquel al que el yo se ha ido acercando desde *Cuatro murales*, progresivamente.

Apartándonos brevemente del umbral, consideramos el tigre como elemento recurrente y significativo en Bustos. Efectivamente, puede entenderse como tótem personal. El tigre es un potente elemento simbólico que reaparece una y otra vez en *Fragmentos fantásticos*: v. 32/ “Ya sé que hay un tigre cerca mío y que me mira largamente. Pero mi astucia consiste en fingir que no me doy cuenta que existe.// Sólo de esa forma no me devorará” (Bustos, 1965: 18); v. 33/ “[...] Dos leones rugen. En el medio, donde chocan los rugidos, se forma un tigre” (Bustos, 1965: 19); “[...] Pero llegó la muerte para mí. Un gran tigre me devoró despacio, era amarillo con sombras terribles”. (Bustos, 1965: 125) Otras veces está presente de manera indirecta, como cuando se alude a las calles de la zona bonaerense del Tigre (Bustos, 1965: 67; 71) o cuando se hace referencia a los dibujos trazados en el valle de Nazca, en Perú, entre cuyas figuras hay –dice– “pájaros y tigres”^[10] (Bustos, 1965: 100), lo mismo que en el relato inicial.

Es interesante el cotexto en que está inserto este binomio de pájaros y tigres; el yo de la enunciación pone las siguientes palabras en boca de los indígenas que trazaron esos misteriosos dibujos:

“Entonces dibujamos un mensaje con pájaros y tigres sobre el suelo duro. Un mensaje de amor y deseo pero los hijos del cielo no descendieron”. (Bustos, 1965: 100) Esta vía de comunicación mediante diseños con tigres y pájaros es la misma que intenta el sujeto poético de Bustos a lo largo de sus libros; y la misma falta de respuesta es, exactamente, lo que el maldito, con espíritu herético, reprocha a Cristo; espera su presencia rotunda para abolir la maldad en el mundo, pero eso nunca acontece.

En *Visión de los hijos del mal* el sujeto anhela “poseer un tigre” (Bustos, 1965: 44); lo presenta como v. 64/ “Tigre, áspera reja de la terrible sombra”. (Bustos, 1965: 44) Y afirma: v. 118/ “El tigre no tiene otro dios que sus dientes” (Bustos, 1967: 57); pareciera que en él lo instintivo no puede no ser cruel; v. 121/ “Cuando el tigre ruge, el aire con nostalgia llama al huracán”. (Bustos, 1967: 58)

El tigre se ha convertido en el tótem personal de este sujeto: posibilita su decir y a la vez amenaza con liquidarlo definitivamente, es deseado y es temido. Ostenta la ambivalencia característica de todo tótem, por la que no solo es presentado como un animal cruel y, a la vez, fascinante; sino que, además, no queda en claro si el mayor temor es ser devorado o, por el contrario, devorar.

A partir de *Fragmentos fantásticos*, entonces, el tigre es en Bustos lo instintivo, lo atractivo, lo temido y lo limítrofe. Encarna un poder amenazante que el sujeto siente dentro de sí, y también afuera, como por ejemplo: la muerte, generalmente como asalto cruel; un ámbito a ser recorrido; finalmente, la codificación de un mensaje. De este modo, la sola mención de ‘tigre’ es en sí misma una propuesta de sentido nunca del todo transpuesta en palabras, porque se trata de un asomo de la violencia de la frontera, que es lo no decible. El tigre figurativiza ese silencio.

En *Visión de los hijos del mal* hay una segunda sección, “Islas verbales”, que consta de un único texto, “Archipiélago del temblor”. (Bustos, 1967: 23/24) Por un lado, el archipiélago es una totalidad compuesta de partes nítidamente separadas, por tal denotación figurativiza otra forma del ser fragmentario. Un sujeto hecho de partes próximas, pero nunca unidas, salvo por el temblor. Es un lugar que aquí guarda notable similitud con un cementerio, un campo santo: “Vayamos al Archipiélago Santo del Temblor, a sus piedras sus mármoles helados que rayan ríos violetas contra selvas negras como coágulos”. (Bustos, 1967: 23)

Así como en “Los patios del tigre” quedó planteado el ingreso inevitable en el lado oscuro, aquí se enuncia y se anuncia una excursión de búsqueda de un lenguaje con entidad en sí mismo. Este deseo está explícito en la expresión de ‘querer’: “Yo quiero habitar una tierra que tiemble como un pulmón de niño. Que lance frutos hacia los cielos [...]”. (Bustos, 1967: 23) Esos frutos serán, inmediatamente, “palabras como uvas”; su lengua las busca y las degusta: el lenguaje en su aspecto más material, más primitivo, se hace presente. Y luego pasa a lo cósmico: las estrellas son “verbos incendiados” que “dan a boca la nueva lengua del millón de letras de pocas letras”; y hay “cristales habitados que esperan una lengua para nacer In Gloriam”; al modo cabalístico, hay entidades que para cobrar existencia deben ser nombradas. En el fondo está la concepción de un lenguaje eficaz, que sea potente y sagrado.

Este lenguaje tiene implícita la noción de sacrificio, ya que “un puñal de verbos” corta el aire; y “el idioma” está en “la cruz” y “espera la lanza que hiera su costado visionario”. (Bustos, 1967: 24) Esta lengua es víctima ofrecida en sacrificio y habilita la visión, ya que es “palabra-vientre de la profecía”.

La frontera

Las secciones de fragmentos, según dijimos, son: “Fragmentos fantásticos”, en el libro homónimo, y “Fragmentos” en *Visión...* En ambas los versículos presentan variedad de focos y de voces. Por ejemplo:

- I. un sujeto plural que alude a una caída (v. 1/ “Hemos cambiado nuestro destino de dioses en un destino de mercaderes” –Bustos, 1965: 15–);
- II. un sujeto que se dirige a una segunda persona en tono íntimo y algo escandaloso (v. 3/ “Bésame. No en la boca, sino en la Calavera” –Bustos, 1965: 15–);
- III. un impersonal sujeto de percepción (v. 5/ “La cama era blanca. Él era negro” –Bustos, 1965: 15–);
- IV. un hijo, aunque no sabemos de quién exactamente (v. 7/ “Cuando murió mi padre nació su olvido” –Bustos, 1965: 15–; también en los vv. 72, 79, 80);
- V. un yo consciente de la alteración (v. 76/ “Estos son los fragmentos de un descalabro brutal del alma y los testículos, horizonte cargado de trueno y lluvia seminal. Oh alma mía!” –Bustos, 1965: 28–);
- VI. un yo consciente de su accionar (v. 56/ “Quiero escribir, dibujar siempre, hasta que la muerte me lleve en un aquelarre de polvo y olvido” –Bustos, 1965: 26–).

Todos estos cambios van delineando una ubicación subjetiva que no termina de cobrar peso. Esta suerte de inestabilidad se debe a que el sujeto se erige en un espacio y en un tiempo fronterizos, en el borde de lo que el lenguaje puede decir. Este límite lingüístico es puesto en discurso por figurativizaciones y por tópicos, algunos de los cuales son, a saber:

- 1// la combinación de blanco y negro exclusivamente;
- 2// la puesta en abismo;

- 3// la inserción de lo que es tabú;
- 4// la incursión en el horror;
- 5// la introducción de herejías y de blasfemias;
- 6// la centralidad de la ira;
- 7// la asunción del carácter de víctima;
- 8// la soledad moral como marca.

Veamos cómo se da cada uno de estos medios para poner en discurso la frontera.

1// La combinación de blanco y negro exclusivamente—. Por un lado están las imágenes en blanco y negro. Cualquier imagen en estos colores, o valores, queda más exagerada, más extremada, que cuando es en color. Y en “Fragmentos fantásticos” se dan reiteradas veces: v. 5/ “La cama era blanca. Él era negro” (Bustos, 1965: 15); v. 41/ “La casa era blanca. La nieve era negra. El sol, no sé.” (Bustos, 1965: 20); v. 65/ “Del blanco sueño al negro día.” (Bustos, 1965: 27) La antítesis es absoluta; no hay movilidad entre un polo y otro, porque no se ofrecen matices intermedios; la traducción anímica de este patrón visual es la parálisis violenta.

En *Visión de los hijos del mal* hay sintagmas que no tienen este componente de color, pero que se arman sobre la misma estructura de una concepción polarizada: v. 3/ “La única verdad que poseo es mi muerte. La única mentira es mi vida” (Bustos, 1967: 29); v. 89/ “Temo el sueño, temo la vigilia. Temo vigilar el sueño, soñar la vigilia” (Bustos, 1967: 50). O bien hay figuraciones donde el blanco y el negro están implícitos en la oposición luz/ oscuridad: v. 4/ “De la noche vengo. A la noche voy. Un solo relámpago de luz turbia mi cuerpo” (Bustos, 1967: 30); v. 49/ “¿Qué es el cuerpo sino un alba nocturna?” (Bustos, 1967: 40); “Digiere ángel de lenta blancura mi sombra encarnada.” (Bustos, 1967: 51)

Otras realizaciones sí mencionan los colores y hacen explícita su conexión con lo onírico: v. 36/ “Tiene blancas columnas y puertas enormes negras allá, donde he dejado arrodillado el llanto.// Hablo del País del Sueño que levanta su mar y su rama en la leve trama de mi frente dormida.” (Bustos, 1967: 37)

Este modo de construir imágenes hiperbólicas, en blanco y negro, está evocando la dualidad y las oposiciones binarias básicas que, de hecho, entran en juego en los textos de Bustos, fundamentalmente bien y mal y, en especial, vida y muerte. En la simultaneidad de blanco y negro está presente el deseo y el contradeseo (Freud, 1912: 1770), las pulsiones tanáticas y las pulsiones eróticas.

2// La puesta en abismo—. En estos versículos también encontramos imágenes de puesta en abismo. Se trata de una espacialidad sin límites definitivos, que siempre puede extenderse más allá, pero no para ofrecer nuevos panoramas, sino el mismo paisaje reiterándose idéntico, o casi. Por esta repetición obsesiva, la de puesta en abismo es una figuración que oprime y que desespera (v. 71/ “Yo sueño que sueño que yo sueño que yo sueño...” –Bustos, 1965: 28–). La mayoría de las veces, sin embargo, la puesta en abismo es más bien sugerida, como en el v. 2/ “Inscripción al pie de la mujer de Loth hecha sal. Los muros son infinitos. Detrás de este cielo aparente comienzan los Cielos y los Infiernos”. (Bustos, 1965: 15) Lo cierto es que se propone un término a la visión o a un recorrido, detrás del cual comienza un paisaje exactamente igual: v. 10/ “En el último árbol del bosque, comienza el bosque” (Bustos, 1965: 16); v. 20/ “En el centro del Infierno hay una puerta. Ahí comienza el Infierno.” (Bustos, 1965: 17); dentro del v. 33/ “Una flor refleja otra que está en otra Parte.” (Bustos, 1965: 19)

Alguna vez la puesta en abismo está un poco más desarrollada discursivamente, como en este caso: v. 8/ “Subí varios pisos de la torre del/ mar. Entonces cansado pregunté por el último para dormir.// –Estás aún en los subsuelos– me dijeron.” (Bustos, 1965: 17/16) Son, por una parte, proyecciones de imágenes de pesadilla, debido a la imposibilidad tanto de salir como de ingresar. Es decir que no hay movilidad más que ilusoria. Por otro lado, refutan la razón al afirmar el absurdo, y revelan crudamente el engaño de los sentidos, con lo cual el hombre se queda sin las dos guías con que, supuestamente, cuenta.

Las de *misse en abîme* son un tipo de imágenes que claramente emulan las que provienen de los sueños, onirismo muy practicado y proclamado por este sujeto poético; incluso el ‘sueño’ es reconocido como el único ámbito hacia el cual el pasaje es viable: “Abre la puerta, la única puerta. La puerta del Sueño.” (Bustos, 1967: 31)

3// La inserción de lo que es tabú-. Paralelamente, vemos que el yo se inmiscuye con lo que es tabú. La conciencia tabú es “la percepción interna de la repulsa de determinados deseos” (Freud, 1912: 1791), y su particular característica consiste en que esta repulsa *es porque es*, no tiene necesidad de invocar razones algunas. [11] Lo que hacen los llamados poetas malditos es no rechazar ni reprimir estos deseos, sino, por el contrario, abrirles paso y exaltarlos. Y no aparece en ellos la culpa, que sería inevitable para la mayoría.

El tabú respecto de los muertos es uno de los más fuertes y de los más vigentes en nuestra sociedad. En Bustos hallamos distintas maneras de ir contra esta prohibición tácita. Por ejemplo, alude a los muertos con una carga axiológica positiva respecto de su estado: v. 16/ “La necesidad de olvido busca los fantasmas de los muertos como amante” (Bustos, 1965: 16); v. 30/ “Era tan blanco su vestido.

Tan blanco su pelo, que yo dije: alguien venido del país de los muertos. Ella me hizo que sí, con la cabeza y se dispuso a hablar”. (Bustos, 1965: 18) Por otro lado, habla con los muertos y, sobre todo, hace un tema del cadáver, más específicamente, de la descomposición corporal: v. 3/ “Bésame. No en la boca, sino en la Calavera” (Bustos, 1965: 15); v. 38/ “Ya he arrastrado treinta y un años de vida. Magnífico. Falta ya menos para el gran lecho de la mierda y el gusano” (Bustos, 1965: 20); v. 48/ “Nunca colocaré gusanos en mis anzuelos. Quiero ser anzuelo, siervo, virgen ofrecida ante estos blancos comedores de mi cuerpo” (Bustos, 1965: 23); v. 44/ “[...] En el otoño se ahorcó y en primavera descubrieron el cuerpo. Podrido. Es que este clima de Buenos Aires no es de confiar. Acaba hasta con las flores” (Bustos, 1965: 21); v. 61/ “¿Recuerdas al suicida aquel? ¿Aquel que se ayudó a irse con ternura a la muerte? [...] // Una única cruz marca su paso por la espantosa vigilia: sus huesos rompiéndose en el tiempo.” (Bustos, 1967: 43)

La modalidad más fuerte de ir contra este tabú es la de manifestar el deseo de acercarse al otro lado: v. 26/ “Apoyando el oído en la tierra se oyen las asambleas de las Tinieblas y los Muertos” (Bustos, 1965: 17); v. 36/ “Echado entre la vida y la muerte en la más pura exaltación de la agonía” (Bustos, 1965: 20). Dentro de este deseo, otra forma de trasgredir es dar cauce al deseo de suicidio, con su figura arquetípica en Gérard de Nerval: v. 39/ “Eché la cuerda. Colgó su sombra. Pero el muy maldito. Él solo murió” (Bustos, 1965: 20); v. 51/ “Gérard de Nerval. Labrunnie ruega por mí. Que ya trenzo mi espanto. Sombra de Gérard, sombra de cañamo y cuerpo movido por el viento negro.” (Bustos, 1965: 23) Aquí está, entonces, el tabú en su faz de asumir lo inquietante, lo peligroso y lo prohibido o impuro. (Freud, 1912: 1758)

A su vez, la relación entre erotismo y sacralidad es tabú, conexión que tomaremos más adelante.

4// La incursión en el horror—. Los versículos del horror, del terror o del espanto, sintagmas muy reiterados en Bustos, hacen presente otra emoción violenta: el miedo llevado a grado extremo. Aparece el sujeto aterrorizado, por ejemplo, cuando enfrenta el vacío, lo abyecto y la soledad ante la necesidad de ayuda, por ejemplo en el v. 43:

Cuando me abrió la puerta me fijé más en lo que quedaba a sus espaldas. Después lo lamenté.

Me traje de beber y no me miraba. Lémos juntos unos papeles.

Prendió fuego y me preguntó si veía bien en la luz que había. Yo dije: Sí.

Por fin no aguanté más. Exclamé: ¿por qué no me miras? Tus vueltas.

Él se acercó despacio y se puso frente a mí.

Lo miré a los ojos. No tenía. Su cara como una lámina de hueso con extraños dibujitos.

Quedé seco de horror.

Caminé, como pude, a la ventana. Y comencé a gritar. Nadie viene.

Nadie veo.// ¿No hay nadie en este mundo vacío? Sólo el horror –contestó la lámina de hueso. (Bustos, 1965: 20/21)

Otras veces, el que se presenta es, contrariamente, alguien causante del horror, como en el v. 47 de “Fragmentos fantásticos”, donde quien habla es un sádico:

¿Me decís que a tu abuela le robaron la peluca? Qué horror. Qué humillación. [...]

Pero no importa. Esta noche saldré de caza por las calles vírgenes en busca de una muchacha de pelo perfumado y profundo.

Bajo la Gran Luna arrancaré su pelo, ataré las arterias como trenzas diabólicas.
Le cantaré en su oído, escucharé mi voz perderse en la concha marina de su cuerpo.

Luego llevaré el trofeo espeluznante a tu abuela despojada [...]. (Bustos, 1965: 23)

Esta emoción aparece, al mismo tiempo, padecida y valorada (v. 63/ “Levanta la voz y canta, canta. Con la voz oscura del misterio de la catedral. Oh catedral del miedo. Llévate las ratas hacia el mar”. – Bustos, 1965: 27–)

Otras veces el horror toca igualmente lo moral, y se hace presente a través de contrastes que generan no solo rechazo, sino también la paradójica combinación de atracción, porque la curiosidad morbosa no permite apartar la atención, y de condena, como en el v. 21:

Era un país de mármol con ríos de leche oscura y barcos de oro fino. El muro esmaltado del cielo estallaba en tréboles ardientes. Una luz espesa como sangre llenaba las cosas y las almas.

En cestos de una paja desconocida morían cabezas humanas. Tras el horizonte saltaba un sol blanco herido, gotas de pus y mercurio se convertían en rayos. Alineados en un bosque talado yacían cuellos de nieve. Un puñal despedía olor a vísceras y espanto.

El verdugo de aquel aquelarre de niños vengativos dormía junto al mar helado con sueño tranquilo. (Bustos, 1967: 33/34)

En el primer párrafo hay algunos elementos que parecen representar una iglesia; en el segundo todo sugiere que hay ofrendas, que hay un altar y un rito sacrificial; y en el tercero, el verdugo es el sacerdote que oficia el sacrificio.

La base a partir de la cual se puede hacer presente el horror es la percepción del peligro, que en Bustos puede ser:

- psicológico, a través de la locura^[12];
- metafísico, representado en lo demoníaco;
- histórico, en relación con la violencia social y política que, finalmente, vivió en carne propia, como tantos otros en nuestro país que fueron “desaparecidos”, horror de horrores: secuestrados, torturados y asesinados.

Las distintas realizaciones del espanto son variadas versiones de la reacción ante el peligro, como si el cuerpo, puerta giratoria entre lo intero y lo exteroceptivo, actuara a modo de prisma polifacetado: v. 66/ “¿Qué terror me habita? ¿Quién espera a mis espaldas? ¿Qué es este profundo hechizo que emana de las cosas como un humo maldito?// Sólo mi corazón, mi corazón ama el terror. El terrible cosmos de la angustia espeluznante” –Bustos, 1965: 27–; v. 86/ “Descendieron las sombras y no me hallaron. Aún me ahoga la luz, hace brillar mi sangre en siniestros corredores de locura”. –Bustos, 1965: 29–)

5// La introducción de herejías y de blasfemias–. Recordemos que, según Freud lo caracteriza en *Tótem y tabú*, el tabú debe ser visto en su doble aspecto: además de ser lo inquietante, es lo sagrado o lo consagrado. (Freud, 1912: 1758) En consecuencia, herejía y blasfemia son dos perfectas formas de quebrantarlo.

El maldito es, entre otras cosas, un sujeto provocativo. Así, aparece su faz herética: v. 83/ “¿Recuerdas la Crucifixión, recuerdas la triste Comedia?” (Bustos, 1965: 29); v. 23/ “Creyó en dios, el dios perverso de sanguinario aliento. El altar es su cuerpo, sus pecados la hostia, la campana infernal su memoria” (Bustos, 1967: 34). Asimismo, surge su costado blasfemo: v. 13/ “El Espíritu Santo a María: te haré concebir pero seguirás siendo virgen, para que yo no

tenga celos de mí mismo” (Bustos, 1967: 31); v. 25/ “Herodes desde el cielo te ha gritado: Virgen, Virgen estrangula a tu hijo. Reina sola en las planicies del Infierno” (Bustos, 1967: 35); v. 58/ “Cuando la blasfemia crece siento que rezo” (Bustos, 1967: 42).

El maldito desafía; dice en el poema III de la sección “Hospicio del Sacré Coeur”: “dame oh dios un horror que iguale tu santa ausencia, la llaga que te mire con ojos de Sol del Desafío”. (Bustos, 1967: 17) No quiere convencer; busca incitar al enojo. Desea trastocar valores asentados por consenso para despertar una reacción (v. 16/ “Electra, premonición de la Virgen María. Embarazada por el Espíritu de su padre engendra el crimen” – Bustos, 1967: 32–). En este sentido es subversivo. En “Archipiélago del temblor” el yo alude a su “palabra-vientre de la profecía”, es decir que se identifica con el profeta, figura sagrada y consagrada de quien altera el orden establecido.

Otro modo de desafío del maldito consiste en la asunción del mal, que es infalible piedra de escándalo, como en el v. 14/ “Hace tiempo cayó la noche y descendió el Maligno. Con un dedo me tapa la lengua mientras me dicta lo que digo. Esto será hasta que me cubra la muerte”. (Bustos, 1965: 16)^[13]

El mal lo posee, lo tortura: v. 2/ “En medio de ruidos y terrores clama una voz. Llega a mí solo. Es el grito del Espíritu que me posee. Adivino su mensaje. Mi horrorizada lengua sigue su ritmo maldito. ¿Hasta cuándo paredes de mi cráneo? Hasta que sea colmada la eternidad”. (Bustos, 1967: 29) Pero el mal también lo salva: v. 24/ “Te ruego monte Calvario que me protejas. Señor de la crueldad dame tu mal. Como eres dios me puedes colmar de mal. Haciéndome daño me salvas del mundo.” (Bustos, 1967: 34) El mal es bien, y viceversa; no hay límite preciso.

En la asociación de mal y placer, con su antecedente canónico en el Marqués de Sade, se ve que el más alto grado de intensidad vital y de goce se halla, paradójicamente, en la negación de su principio (Bataille, 1958: 186), es decir en relación con la muerte. De aquí su exaltación, como en los versículos del horror antes mentados. La muerte también se encuentra valorada (v. 114/ “Llegaré a vos; Región del Amanecer Primero, mañana/ de la muerte. Me darás el mar, el cóncavo vacío que no olvide.// Me harás puro de pura inocencia” –Bustos, 1967: 55/56–), incluso ensalzada (v. 75/ “Muerte, Muerte, te digo vida y te cubro de flores y pámpanos para el Corso Bestial.” –Bustos, 1965: 28–), como cuando se ve a este sujeto en clara tensión hacia ella.

A partir de esta combinación de mal y placer, frecuentemente se asocian blasfemia y/ o herejía con erotismo: v. 46/ “[...] Nadie es bello en este lado del culo mundial! Oh Virgen, oh infiel con el Sanjosé, pobre judía alucinada por tu vientre hirviente y sapiente! ¡Oh Virgen bésame, que yo te haré un Dios!// En sobre del raje, del pito y del Espanto Atranco. Harén”. (Bustos, 1965: 22)

Aparte del afán de escandalizar, tal conexión responde a que, según observación de Georges Bataille, movimiento religioso y pulsión erótica son anverso y reverso de una misma pasión. De modo casi humorístico lo deja ver Bustos en el v. 74: “Señor, Señor, no te digo señora porque si no pecaría de amor desesperado por vos”. (Bustos, 1965: 28)^[14] Y, en forma más solemne, esta misma conexión emerge en el v. 81: “Serán las bodas del cielo y del Infierno. Serán las bodas de tu cuerpo y el mío. Y habrá cristales, y vino y sangre, y nos perderemos amor mío” (Bustos, 1965: 29); o en el v. 52: “Señor, Señor, estoy disfrazado de virgen. Engendra en mí un creador. Sobre el horizonte espera la Cruz la última aurora”. (Bustos, 1967: 41)

6// La centralidad de la ira—. Finalmente observamos la ira, elemento central para la configuración del maldito: v. 50/ “Te odio. Perfectamente serio. Y nada hará que me olvide que estoy solo y que mi leche vital se pierde en las cloacas. Y mis besos van al espejo. Donde cada día me gusto menos. Mientras mi alma se deshace alucinada y tremenda.” (Bustos, 1965: 23) El cuerpo se pierde, el alma se desintegra, las posibilidades vitales y de encuentro también se desvanecen, más allá de las posibilidades humanas de hacer algo al respecto. Y esto le produce un enojo furibundo y desesperado.

Se trata de una de las pasiones que tocan el límite en cuanto que lo inmediatamente consecutivo es el silencio, o el grito sin articulación verbal. El lenguaje jamás alcanza para expresar la ira; lo mismo que el amor. Este apasionado se muestra en su sentir extremo, humorística y patéticamente, en el v. 49/: “Extíngüeme Señor, extíngüeme. Si no tendré que llamar a los bomberos”. (Bustos, 1965: 23)

Después, consciente de esta ira, la personifica, la sacraliza y la pone en el lugar del deseo, ya sea de manera simultánea o alternativa: v. 52/ “[...] A vos, ira, a vos, Virgen infiel, en tus manos encomiendo mi espíritu. Quemado voy, una llama me atraviesa como una daga, acomodada, ascomedada, asco me da la nada, y yo caigo como las flores que tú sabes nacidas por un día, muertas por un ayer. [...]”. (Bustos, 1965: 24)

La ira es, básicamente, una pasión desbordada y violenta, que rechaza la razón en demanda de un castigo. De esto se deduce que, para el iracundo, antecede una ofensa o una injusticia. Y lo que aquí antecede es, por un lado, la comprobación doliente de un destino desfasado: v. 109/ “Soy una altura de vientos que sangra en la tierra” (Bustos, 1967: 54); por otro, antecede también la búsqueda desesperada de una salvación que no llega: v. 110/ “Y no salvé a mi

madre. Nuestra Señora de la Aventura, en el altar del quieto mediodía comulgo el sol. Por más que camine bajo la lluvia atroz, rozando muros empapelados de delirios, no hallaré las puertas del templo. Huérfano a cuatro costados busco un cielo que me salve”. (Bustos, 1967: 54) Finalmente, apenas antes de la irrupción iracunda crece la percepción de la vida como mero camino de muerte y de sufrimiento: v. 62/ “¿Quién me quita la vida como una camisa sudada y sangrienta?”. (Bustos, 1967: 43)

El puente para evitar la ira es la tolerancia, que solo se logra mediante la ubicación del sujeto en el lugar del otro, a fin de comprender sus móviles y sus causas, para no quedarse solo en el efecto. Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo esta operación cuando el otro es nada menos que Dios?

El maldito comparte con el que Kierkegaard llama “caballero de la fe” una idéntica pasión: la de interpelar toda instancia que se supone, de alguna manera, tabú. Así Bustos “se mete”, si se nos permite el coloquialismo, con lo demoníaco y con lo celestial, con lo pornográfico, con la muerte. Al hacer el “Elogio de Abraham” Søren Kierkegaard observa, entre otras cosas, que “cada uno de [los grandes hombres] fue grande según/ la importancia de aquello que *combatió*” y que “fue el más grande de todos quien luchó contra Dios”. (Kierkegaard, 1843: 24/25) He aquí el maldito.

En este mismo “Elogio...” se especifican las virtudes/defectos de Abraham, quien dice– “fue el más grande de todos: grande por la energía cuya fuerza es debilidad, por el saber cuyo secreto es locura; por la esperanza cuya forma es demencia; por el amor que es odio de sí mismo”. (Kierkegaard, 1843: 25) Debilidad, locura, demencia, odio de sí, angustia, miseria, paradoja. Este conjunto se acerca notablemente al de los rasgos del *maudit*. El danés deja explícita esta relación al señalar una analogía entre la paradoja del hombre

de fe y la del demoníaco; considera que ambos, en tanto individuos, entran en una relación absoluta con lo divino y con lo maligno, respectivamente. (Kierkegaard, 1843: 137)

En un punto este enfrentamiento es el que acontece en la tragedia, donde el hombre lidia con los dioses. Este carácter trágico se puede inferir, por ejemplo, del v. 1 de los “Fragmentos fantásticos”: “Hemos cambiado nuestro destino de dioses en un destino de mercaderes” (Bustos, 1965: 15); y del relato “*In Gloriam*” de *Visión...*

7// La asunción del carácter de víctima—. En Bustos la ira nace porque no encuentra explicación al sufrimiento y al dolor, que en *Corazón de piel afuera* ocuparon cada vez mayor espacio. Sufrimiento y dolor tanto personales (v. 48/ “Estoy enfermo y es vida su nombre” –Bustos, 1967: 40–; v. 49/ “¿Qué es el cuerpo sino un alba nocturna” –Bustos, 1967: 40–), como los que ve en el mundo, producto de la falsa moral burguesa. Esta emoción pide ser canalizada. Según el lúcido análisis de René Girard, ante la circunstancia que genera ira, aquí debería entrar en funcionamiento el sacrificio. En tanto pasión violenta, la ira necesita un cauce para evitar la propagación. De acuerdo con Girard, el sacrificio viene a encausar y a despejar la violencia inherente al ser humano. Esta suerte de catarsis se efectúa a través del desplazamiento y de la sustitución, con el fin de evitar la destrucción completa; por ejemplo, la inmolación de unas víctimas animales desvía la violencia de unos seres, a los que se intenta proteger, hacia otros cuya muerte importa menos, o no importa. (Girard, 1972: 10/11) Esta falta de importancia depende de que los sacrificados no tengan quiénes los venguen, ya que la venganza sin término llevaría a la aniquilación de sociedades enteras.

Pero en el mundo desacralizado de hoy ya no hay ritual que pueda apaciguar la violencia. En su lugar las instituciones se ocupan de impartir justicia, es decir de dar a la venganza un espacio acotado y controlado. Sin embargo, de manera velada e indirecta, el mecanismo subsiste.^[15]

En cuanto al carácter de la víctima sacrificial, “aparecen los prisioneros de guerra, los esclavos, los niños y los adolescentes solteros, [...] los individuos tarados, los desechos de la sociedad, [...] en algunas sociedades, finalmente, aparece el rey”. (Girard, 1972: 19) ¿Cuál es el común denominador? Son seres que no pertenecen, o pertenecen muy poco a la sociedad. Los niños y los adolescentes en las sociedades primitivas todavía no han sido iniciados, de modo que no tienen derechos. (Girard, 1972: 20) El rey escapa a la sociedad por arriba. De todos modos, no se puede definir el carácter de sacrificable, o no, exclusivamente por la pertenencia a la sociedad. Lo determinante es que sea violencia sin riesgo, es decir que no haya posibilidad de venganza, la cual continuaría con la violencia. (Girard, 1972: 21)

Básicamente, la víctima debe ser más o menos un *outsider*, con quien haya suficiente y mínima posibilidad de identificación y, a su vez, alto deseo de expulsión. Desde este punto de vista, la figura del maldito cobra otro sentido. En primer lugar, es vocero de la rebelión y del enojo dolorido. Y, al escandalizar y ofrecerse como blanco de la indignación de otros, es decir como lugar donde todos pueden proyectar su propia sombra, se convierte, además, en víctima expiatoria.

Incluso, es doblemente despreciado, porque lo que hace que el maldito sea tal, es su rechazo de la compasión (Kierkegaard, 1843: 148), rechazo desarrollado, por ejemplo, en el *Fausto* de Marlowe. Este mismo rechazo, o por lo menos alejamiento, se ve en la obra de

Miguel Ángel Bustos considerada en la totalidad de sus libros publicados. En ese marco, *Corazón de piel afuera* (1959) representa un intento, finalmente fallido, de desvío.

Presentado como síntesis de cuanto de malo y de indeseable hay en el ser humano, inconscientemente es quien permite a otros purgar el lado oscuro. La diferencia entre la víctima y el victimario, dentro de esta economía, no es realmente tal, no existe: v. 119/ “Entre la víctima y el victimario el cuchillo que tiembla recibe la bendición del dios del Cielo. Pues sólo él cuenta para el orden cósmico”. (Bustos, 1967: 57) No es más que una diferencia de papeles, nunca sustancial, en una relación que permite mantener el equilibrio.

En este caso, sin embargo, el sujeto se pone en el lugar de la víctima no tan inconscientemente. Sobre todo en *Visión de los hijos del mal*, en la sección que nos ocupa, cada vez más aparece el yo de la enunciación como sujeto de sacrificio. Está en tensión hacia lo sacrificial, como cuando busca la corona de espinas: v. 113/ “¿Adónde, dónde los jazmines, los azahares de la novia-niña?// ¿Dónde, dónde la suave corona de espinas?”. (Bustos, 1967: 55) O cuando, reiteradamente, se pone en la cruz: v. 46/ “He descendido a mi alma. Me he visto, a mí mismo, crucificado” (Bustos, 1967: 40); v. 50/ “¿Quién, quién ha puesto los clavos? ¿Quién los maderos para que yo viva en esta Cruz?” (Bustos, 1967: 40); v. 62/ “¿Quién me quita la vida como una camisa sudada y sangrienta?/ Maldecidme, clavadme a la cruz, a la cruz del amor que brota en mis ingles como una maleza del Infierno.// Aquí mis fieras, quiero poseer un tigre, dar luz al dios visionario”. (Bustos, 1965: 43/44)

8// La soledad moral como marca—. La soledad no es, desde ya, exclusividad del maldito, pero sí es un elemento indispensable, sobre todo su soledad moral. La conciencia de sí también es clave,

conciencia difícil de sostener en un terreno donde la razón y su herramienta, el lenguaje, resbalan.

Como ya dijimos, el maldito lo es usualmente para la sociedad, es decir que se distingue por su más o menos escandalizativa oposición al estado de vida, al saber y a los hábitos que suelen admitirse en el cuerpo instituido. En relación con este salirse de la norma, el maldito se destaca como individuo por sobre la generalidad, y este destacarse se da contraviniendo lo usualmente aceptado. Sobre todo, el moral es el aspecto más conflictivo.

Tomando estas notas, preponderancia del individuo por sobre lo general y contravención de la moral, hasta aquí hallamos plena coincidencia entre la figura del maldito y la de Abraham tal como Kierkegaard la expone, magistral y conmovedoramente. La conducta de Abraham “desde el punto de vista moral se expresa diciendo que quiso matar a su hijo, y, desde el punto de vista religioso, que quiso sacri/ficarlo; es en esta contradicción donde reside la angustia capaz de dejarnos entregados al insomnio y sin la cual Abraham no es el hombre que es”. (Kierkegaard, 1843: 41/42) Y agrega Kierkegaard: “o bien Abraham fue a cada instante un asesino, o bien nos hallamos en presencia de una paradoja que escapa a todas las mediaciones”. (Kierkegaard, 1843: 94) Y en la experiencia del Patriarca son componentes centrales la angustia, la miseria y la paradoja, decisivos para que su figura sea tal, según reiteradamente argumenta el danés.

Esta soledad está planteada en Bustos de muy diversas maneras. Como maldito, naturalmente, no encuentra pares que apañen sus dichos. Y como hombre se sitúa, suelto, entre el primero que existió (v. 70/ “Quiero saber tu nombre. Cómo te llamas, nombre que vagas por el Paraíso en el atroz silencio. Tú, que llevas una costilla más que todos. Sentado entre árboles parlantes diriges

tu ojo solitario del otro. Duermes. Sin posible Redentora” –Bustos, 1967: 45–) y el último (“Y Omphalos se llamará el último hombre. Perdido irá por los templos buscando un rostro de sol a quien adorar” –Bustos, 1967: 46–). A uno le falta la madre, la “Redentora”; al otro le falta el padre, el “sol”. Y él se encuentra solo en el lugar del profeta incomprendido (v. 75/ “En el país de los Ciegos no digas nunca veo *mares de luz*. Te azotarían con piedras” –Bustos, 1967: 47–) y del carente (v. 87 “Dibujó soles porque no puedo ver el día” –Bustos, 1967: 49–).

Conclusiones. La sombra y su temblor discursivo

El decir entrecortado que incorpora los elementos vistos hasta aquí se repite, de manera compulsiva, para construir una discursividad laberíntica, sin salida aparente. Como lo son las pesadillas. No está demás recordar el consejo, indirecto, con que Marechal cierra la introducción a *Visión de los hijos del mal*, una cita de su propio *Laberinto de amor*: «De todo laberinto/ se sale por Arriba».

El de “Fragmentos fantásticos”, el de “Fragmentos” y el de algunos epígrafes de *Visión...* es un discurso fragmentario acorde con el carácter que se quiere trazar: iracundo y delirante, llevado al límite de la percepción y del sentir. Esa ubicación fronteriza queda señalada, por ejemplo, a través de las imágenes construidas en blanco y negro, o sus equivalentes en cuanto a polarización; asimismo, las imágenes de puesta en abismo son elocuentes: entre ambas toma forma una espacialidad onírica, tortuosa, que produce, por lo menos, perplejidad y desasosiego.

Por su parte, el planteo de situaciones, más largas o más breves, que producen o invocan el horror y el espanto, recursivamente, incluso en el plano lexemático, contribuye a la generación de esta atmósfera incierta y rotunda al unísono. A su vez, la variada

trasgresión de tabúes que, con toda intención, se sale de los márgenes establecidos, invita a incursionar en otras categorías, o a expandir las existentes. Finalmente, la pasión de la ira es la que, con su sello de desmesura, marca la fractura más decisiva. Y, como resultado de estos componentes tenemos la configuración del *maudit*.

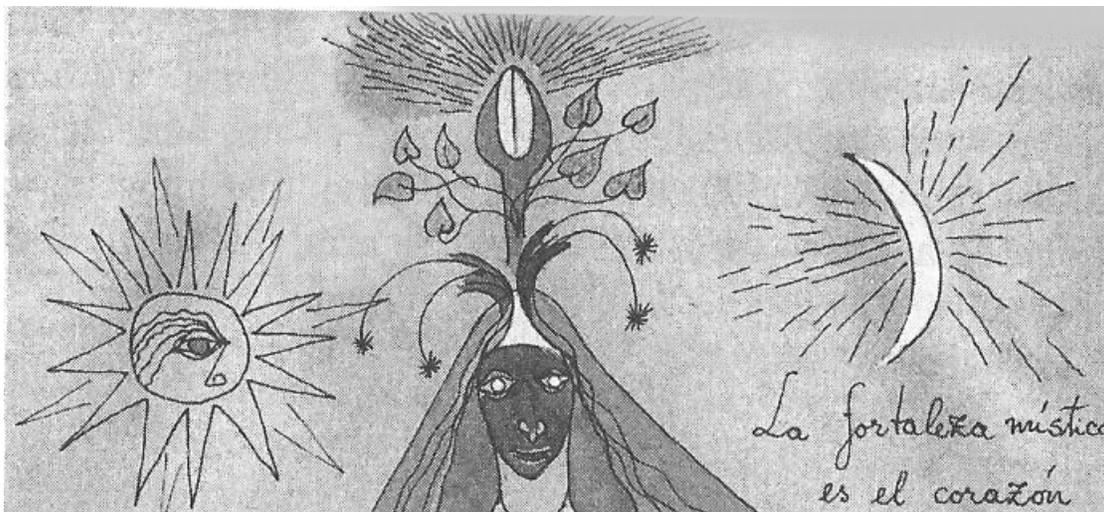
Este exceso hace que el yo lírico se asome a la zona de frontera. Allí enfrenta a Dios: por momentos lo increpa, es blasfemo, es herético. Y también persigue a Dios: es místico, es amante fascinado. Resulta esclarecedor ver con qué mitos se identifica el sujeto en uno de los versículos: Prometeo y Orfeo (v. 107 “¿Quién me llamó Prometeo en el vientre de mi madre? Sólo soy Orfeo que perdido en su infierno sigue a su alma” –Bustos, 1967: 54–). Ambos son asimilables al maldito en tanto osan oponerse a lo sagrado, a lo prohibido. Uno va al cielo y el otro al infierno, y actúan contra las reglas establecidas: tocan, aman, miran lo que no deben. Orfeo y Prometeo señalan, respectivamente, la relación absoluta con el inframundo, que en nuestra cultura occidental y judeocristiana equivale a lo maligno, y con el mundo superior, equivalente de lo divino. Es decir que, lo mismo que Kierkegaard, Bustos reúne al hombre demoníaco y al hombre de fe.

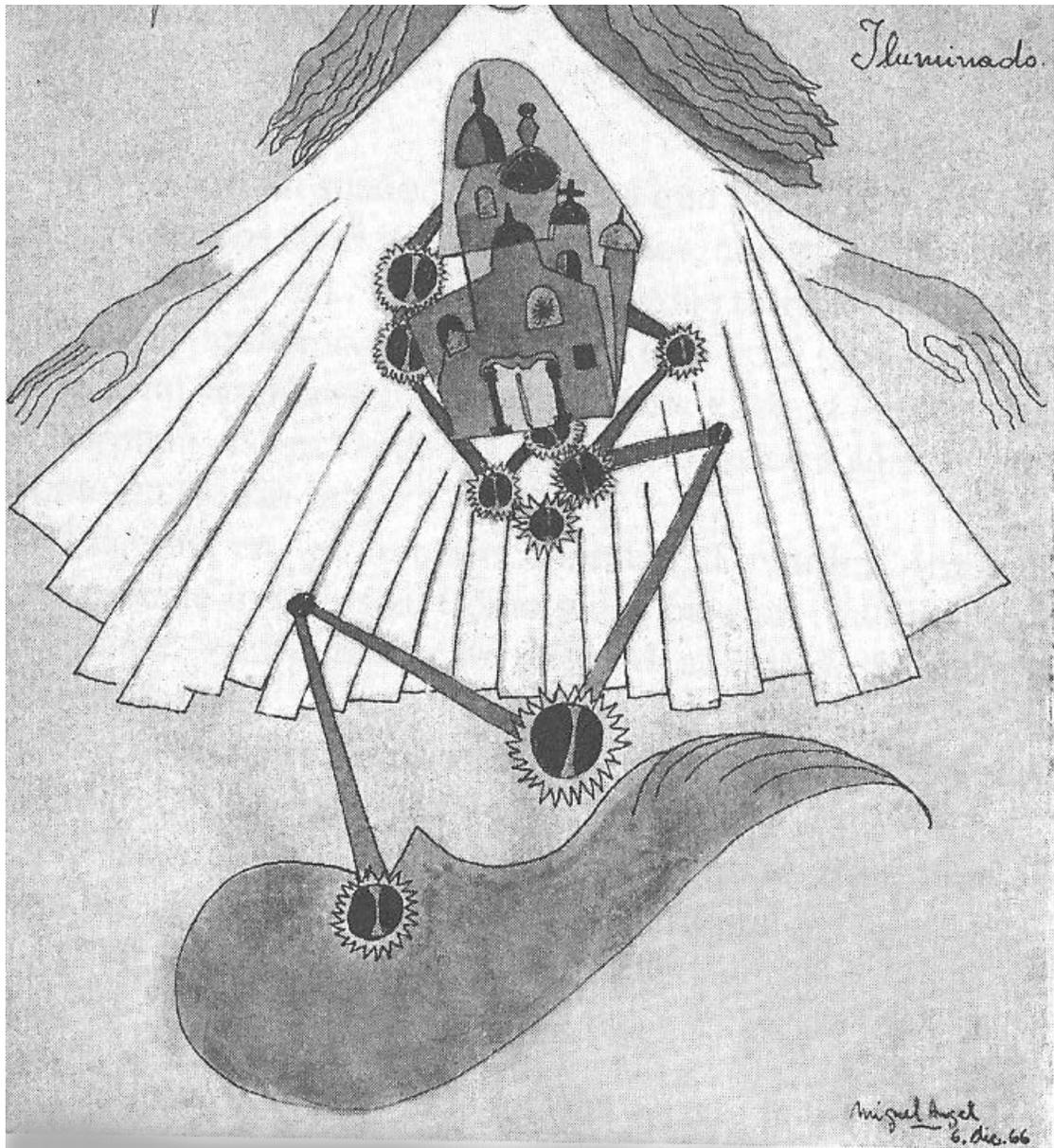
El desborde hace que los fragmentos se erijan sobre la delgada línea que media entre lo decible y lo indecible. La muerte, acechada, inquirida, es ese borde, que da sustento a la palabra y que, a la par, se lo quita. Es un límite siempre inmediato y, simultáneamente, remoto, al menos para el sujeto, cuyo anhelo se liga con romper, horadar, traspasar la sensorialidad usual para indagar detrás de ella, como leemos en el v. 60:

Te cambio mi sangre por vino del cielo. Quiero emborrachar mi carne con soles y cielos deslumbrados, con horizontes arqueados como una lengua en la agonía. Siento ya una niebla que me inflama en visiones de la muerte, que ya no es muerte para ser alucinación de la vida. Espejo de una escoria que es mi única verdad, mi sola esperanza. (Bustos, 1967: 43)

Es llamativo que en estos versículos haya siempre alguien más a quien hablar, distinto del enunciatario, ya sea otro tácito, que sostiene la palabra (la madre), o una amenaza latente (tigre, dragón, muerte –v. 54/; Bustos, 1965: 25–). Interpretamos que, en muchos de los fragmentos, la enunciación termina de delinearse a partir de la presencia de un tercero que actúa a modo de testigo, que escucha y que ve, siempre. Inevitable pensar en la ubicuidad divina; o en la madre temida y deseada. El discurso surge, se arma, a propósito de ese otro. De él espera el socorro. Y, escandalosamente, es a él a quien desafía. Para apoyar este peso de lo materno que atrae y repele a la vez, y siempre fascina, incorporamos una ilustración, magnífica, ofrecida en última edición de su poesía completa; esta incorporación, a su vez, adelanta algo del contenido del capítulo siguiente, donde veremos qué relevancia posee esta figura:

"La fortaleza mística es el corazón iluminado", en Poesía completa





Retomamos ahora en breves términos el sentido que hasta aquí hallamos al maldito. Lo vemos, tal vez extrañamente, como víctima. Pero no por el padecimiento, con el que podría identificarse la humanidad, sino por la intención de llamar la atención causando asombro y espanto. El maldito asume una sombra humana que pocos están dispuestos a reconocer como propia: la ira y sus manifestaciones.

El sujeto de Bustos, tanto el del enunciado como el de la enunciación, está siempre marcado por el exceso y tiene una figurativización que, por sentido y por frecuencia, se convierte en su ícono: el temblor.

El temblor atraviesa toda la obra de Miguel Ángel Bustos. En principio es sinónimo de vida. Es la constatación en el cuerpo de una intensidad proveniente de una experiencia íntima. Aquello que tiembla es el alma, el ser espiritual o como quiera llamárselo en su existencia corpórea: “Por la caída de las almas en el medido temblor del cuerpo.” (Bustos, 1967: 17) Es el síntoma en el nivel de la propiocepción de cómo se da el intercambio entre lo interior y lo exterior. Así en el poema III de “Hospicio del Sacré Coeur” dice: “Hierde todo el mar el grito de mi pecho ahogado”. (Bustos, 1967: 17) Esta estructura gramatical reversible hace que no se sepa si lo interior –grito/ pecho– hierde lo exterior –mar–, o viceversa; o ambas cosas a la vez. Desde el borramiento de toda separación (v. 13/ “Del vientre al alma una sola agonía” –Bustos, 1965: 16–), hasta el planteo de una dicotomía inconciliable (v. 73/ “Un disparate: me siento vivo aunque en mi cara ya se preparen los aquellarres de la muerte” –Bustos, 1965: 28–), los bordes de lo interno y de lo externo se tornan conflictivos, ya sea porque lo que está afuera también está adentro (v. 1/ “Afuera oigo la lluvia, adentro siento la lluvia. Mi cuerpo de barro se deshace” –Bustos, 1967: 29–; v. 40/ “Señor siente latir mi látigo. Señor siente latir mi corazón” –Bustos, 1967: 38–; v. 54/ “Son las doce en el aire y en mi corazón. Es la medianoche helada de mi sangre.” –Bustos, 1967: 41–); o porque, al revés, lo interior se vuelve exterior (v. 45/ “Esto ya no es dolor. Es mi esqueleto que arde dulcemente” –Bustos, 1967: 39–; v. 55/ “Ya no respiro y cuando lo hago sólo entran en mi pecho navajas de oscuro temblor” –Bustos, 1967: 42–; v. 57/ “Mi mano se mueve

porque ha despertado para encontrar esta niebla de vidrios ensangrentados” –Bustos, 1967: 42–).

El temblor se produce cuando el yo cruza el umbral crítico de la percepción y permanece en el cruce. La propiocepción es el ámbito de intercambio donde se mezclan, se confunden, lo interior y lo exterior, “corazón” y “piel afuera”.

El temblor es manifestación corpórea de la emoción, placentera o desagradable; puede ser por amor, por rabia, por miedo, por angustia, por sobrecogimiento, por experiencia estética, por impotencia, por alegría. etc. (quizá también tenga relación con las convulsiones epilépticas, que MAB según algunos padecía). La luz y la oscuridad, el bien y el mal, se hacen presentes en esta agitación súbita y sacudida, como en los fragmentos del discurso de nuestro *maudit*. Los versículos son la muestra de este temblor discursivo al aparecer repentinamente y desaparecer en un espasmo, al no componer un todo armónico, sino dislocado, constantemente a punto de dejar de ser, constantemente reiniciado. En un caso la sección de fragmentos termina en el número 127 y, en el otro, en el 87; pero la sensación es que la emanación de versículos podría cortarse en cualquier otro punto, o bien continuar indefinidamente.

A su vez, la fragmentariedad discursiva, al evadirse de la narración lineal y homogénea, está evitando la construcción de la sucesión temporal. La suma de fragmentos que no integran una secuencia produce un efecto de detenimiento en el tiempo.

En medio de esa circunstancia hay un yo que desea y que rechaza, que ama y que odia, como Catulo; la misma tensión interna entre el blanco y el negro, que lo suspende y que le impide ver otra espacialidad que no sea la de la puesta en abismo. Allí tiembla y allí genera este discurso intermitente, fascinado, asqueado: maldito.

El cúmulo de versículos es la somatización o la versión lingüística del temblor, que, a su vez, figurativiza a este yo lírico. Indubitable signo de emoción violenta, el temblor es, también, síntesis del campo de presencia del sujeto, tanto del maldito, como del místico y del niño. De esta manera se forma un encadenamiento circular entre subjetividad, fragmentos y temblequeo, que trae a la superficie textual la conexión entre identidad, lenguaje y cuerpo.

Apéndice. Un *maudit* y un maldito. La presencia de Nerval en Bustos

Puntos de contacto

¿Quién es Gérard de Nerval? No necesitamos decir mucho, porque es bien conocido. Pero retomamos los puntos de referencia indispensables: poeta francés, cuyo nombre originario es Gérard Labrunie (1808-1855); huérfano de madre desde los dos años de edad, lo cual es clave para comprender su obsesión en la búsqueda de una figura femenina siempre inaccesible; romántico hasta el extremo y, por lo tanto, poco categorizable, versátil, desmesurado; amigo de Théophile Gautier; uno de los personajes retratados por Nadar, lo que nos ha permitido conocer su imagen; traductor eximio del *Fausto* de Goethe; ya muy maduro, Goethe le escribe en carta personal: «Nunca me he comprendido mejor que leyéndolo a usted» (Bekes, 2004: 28).

Aquí consideraremos, principalmente, *El Cristo de los Olivos* – que junto con *Délfica* y *Versos dorados* integró la sección “Misticismo”, publicada en el volumen *Pequeños castillos de Bohemia*, en 1852– alguna de sus *Quimeras* –poemas incluidos al final de su libro de relatos *Las hijas del fuego*, publicado en 1854– y *Aurelia* –inconclusa–.

Para establecer este vínculo entre Nerval y Bustos nos apoyamos en que la conexión la establece el mismo Miguel Ángel, quien veneraba a Gérard de Nerval. Durante mucho tiempo anduvo con un libro acerca de su biografía bajo el brazo, según nos contara Graciela Maturo, quien lo conociera en casa de Leopoldo Marechal, a quien Bustos consideraba su “maestro”.

Gérard de Nerval y Miguel Ángel Bustos ostentan y padecen ambos los rótulos de poetas locos y de poetas malditos. Ambos tuvieron intentos de suicidio; en el primer caso con lamentable éxito: Nerval se colgó de la reja de una escalinata una noche de helado invierno parisino en la calle de la *Vieille-Lanterne*; en el segundo caso, Bustos felizmente fracasó y encausó su vida afectiva en este mundo, pero encontró un final no menos trágico al ser secuestrado y “desaparecido” en 1976. Ambos estuvieron internados algún tiempo en hospicios neuropsiquiátricos: uno en la casa del doctor Esprit Blanche y en el Hospital de la Caridad, en 1841 y en 1853; el otro, en el Borda, en 1964. La “locura”, sea lo que fuere que quede encerrado en esa palabra, los persiguió, tanto como la extrema lucidez al respecto, condición que los llevó a observarla y a registrarla discursivamente, además de sufrirla. La conciencia de estar por lo menos en dos mundos multiplica, a veces, la maravilla, pero también el tormento. Así, por ejemplo, dice Nerval:

Si no creyera que la misión de un escritor es analizar sinceramente los sentimientos sufridos en las graves circunstancias de su vida y *si no me propusiera un fin que considero útil, me detendría ahora mismo*^[16] y no intentaría describir lo que experimenté seguidamente en una serie de visiones acaso insensatas o vulgarmente enfermizas... Tendido en una cama de campaña, creí ver el cielo, de todo velo despojado, abrirse ante mis ojos ofreciéndoles mil aspectos de inauditas magnificencias [...] En el infinito se descubrían inmensos círculos como las ondas que

se forman en el agua cuando la turba un cuerpo que cae en ella. Cada región, poblada de figuras radiantes, se coloreaba, se movía o se fundía, in/distintamente, y una divinidad, siempre la misma, nos enviaba sonriente la máscara furtiva de sus diversas encarnaciones, refugiándose al fin, inaprehensible, en los místicos fulgores del cielo de Asia. (Nerval, 1923: 15/16)

Y Bustos, de manera más breve y menos explicativa, afirma en uno de los “Fragmentos fantásticos” del libro homónimo:

55. ¿Y si fuera la locura una forma patética de encontrarnos, de contacto con un Universo paralelo? Tal vez este roce nos trae por consecuencia una alteración de la conciencia, que expresamos con gritos, delirios, visiones, alucinaciones, percepción de animales jamás vistos. Rostros donde la muerte afloró./ Estoy creyendo, acabado. El cielo se va a vengar de mí; el Infierno lo llevo bajo mi camisa.

La Gloria Eterna para los locos y los niños (Bustos, 1965: 25/26)

También hacia el final de esta sección, en el número 76 –son 87 fragmentos–, enuncia, ahora sí con un leve asomo de explicación: “Estos son los fragmentos de un descalabro brutal del alma y los testículos, horizonte cargado de trueno y lluvia seminal. Oh alma mía!” (Bustos, 1965: 28). Más adelante, en el “Libro segundo” de *El Himalaya o la moral de los pájaros* dice: “Y el ángel de la locura, el ángel de la fiebre mira, *en mí*, al monte coronación del Verbo: *escribo* para que me sea dado el silencio” (Bustos, 1970: 37) De manera que aquí la “locura” opera como una especie de observador privilegiado, por la distancia y por la claridad.

Por otro lado, Miguel Ángel Bustos se inscribe voluntaria y devotamente en la tradición de los poetas malditos, según vimos en

los epígrafes de sus libros tercero y cuarto. Además, frecuentemente alude a estos poetas en el cuerpo de los textos.

¿Qué es lo que hace de Bustos y de Nerval poetas malditos? El rasgo por antonomasia del malditismo, según hemos analizado con anterioridad, es el exceso, encarnado, fundamentalmente, en una configuración pasional: la ira. Y, desprendida de esta pasión violenta, la actitud del yo poético es la del desafío. Exceso de ira encarnada en desafío, entonces, que en estos malditos toma formas como la herejía y el rondar la muerte a modo de un suburbio conocido, a pesar de ser tema del que no se habla. En Bustos se agregan: la blasfemia; la crueldad; el horror; la mención variada de lo que es tabú. En este sentido, Bustos es un poco más maldito que Nerval. La soledad del maldito es absoluta y lo rodea el absurdo. Un ejemplo, entre otros, de este discurso desencajado y con escasa inteligibilidad es el poema “Amanece tiniebla espantosa”, de *Visión de los hijos del mal*:

Aquel sol que muerdo inflamado de aguas negras es mi amor crucificado en mi sexo.

Vienen a mí velos de tierra y relámpagos un solo horizonte de dolor busca en el cielo al dios desesperado.

Su altar es mi vientre, entre una hierba de luz dormida saltan muros cúpula de /alaridos.

/Señor de rodillas

esperanza del niño perdido.

(Bustos, 1967: 78)

Por esta irracionalidad, el loco es la figura más próxima del maldito, la cual en estos poetas se refuerza desde la biografía^[17]. El maldito, confiado en su lucidez no convencionalmente racional,

acepta la angustia, la miseria y el sinsentido. Gérard de Nerval dice en *Aurelia* (1855, inconcluso):

Siguiendo su ejemplo [se refiere al Dante y a Apuleyo], intentaré transcribir las impresiones de una larga enfermedad que se ha desarrollado íntegramente en los misterios de mi espíritu. Y no sé por qué empleo la palabra enfermedad: en realidad, yo nunca me sentí tan bien. A veces creía duplicadas mi fuerza y mi actividad; otras me parecía saberlo y comprenderlo todo; la imaginación me deparaba infinitas delicias. Cuando se recobra eso que los hombres llaman razón, ¿habrá que lamentarse por haberla perdido?... (Nerval, 1923: 8)

Si volvemos a la observación de Søren Kierkegaard acerca de que el maldito y quien él llama “caballero de la fe” comparten una idéntica pasión, la de interpelar toda instancia que se supone de alguna manera tabú, hallamos que Nerval y Bustos se atreven a cuestionar lo celestial y lo diabólico.

Para ubicar a Bustos con mayor prolijidad en el estante de los malditos, retomamos muy sintéticamente la afirmación de que maldito es aquel que identifica como su oponente nada más y nada menos que a Dios mismo. Eso es lo que hace Bustos a lo largo de su obra: incipientemente en *Cuatro murales* (1957), cuando quiere crear vida (golem) e intervenir en el orden universal establecido; tratando de asumir la máscara de la ternura en *Corazón de piel afuera* (1959), pero en verdad traspasando el límite entre vida y muerte de manera velada y constante; ya en forma abierta en *Fragmentos fantásticos* (1965) y en *Visión de los hijos del mal* (1967), aquí incluso escandalosamente, porque busca con deliberación la herejía provocativa; y, por último, de modo más amplio y más profundo en *El Himalaya o la moral de los pájaros*

(1970), donde desciende a los infiernos y sube al cielo; viajes que ya había anticipado al identificarse antes con Prometeo y con Orfeo.

Aparte, retomando los lazos entre Nerval y Bustos, agreguemos otros puntos en común: cada uno de ellos hizo el *tour* correspondiente a su época y a su lugar: Nerval viajó a Oriente Medio y a Italia; Bustos anduvo por Latinoamérica; ambos se interesaron por múltiples tradiciones religiosas y esotéricas e incursionaron en un personal sincretismo; ambos son poetas herméticos; los dos insisten en la construcción de una figura femenina multifacética, con diversos nombres, por ejemplo, Aurelia o Sylvia en Nerval; Julia o Ana María, finalmente Aquelarre en Bustos, figura femenina asimilada a deidades, aparecida a veces como una hierofanía, siempre escurridiza y siempre deseada intensamente.

Nerval en Bustos

Miguel Ángel Bustos se revela como un fervoroso lector de Nerval. El 25 de enero de 1973 publica en la revista *Panorama* un artículo cuyo título es “El sol negro de Nerval” (Bustos, 2007: 178/183). En ella recorre su vida, exalta su obra y demuestra conocer los estudios habidos sobre él. Es un artículo de divulgación, pero completo, detallado y con notable hondura, como suelen ser la mayoría de los artículos biobibliográficos de Bustos. Hay un interés demostrado ensayísticamente.

Por otro lado, Gérard de Nerval aparece varias veces mencionado expresamente o aludido en la producción poética. A veces, se introduce por su nombre propio o el de su obra: “51. Gérard de Nerval. Labrunnie [sic] ruega por mí. Que ya trenzo mi espanto. Sombra de Gérard, sombra de cáñamo y cuerpo movido por el viento negro.” (Bustos, 1965: 23); “*Aurelia* habla de nuestras visiones. [...] Nerval no se ahorcó en vano” (Bustos, 1965: 126). En

otras ocasiones, la figura de Gérard de Nerval se hace presente por su acto suicida o, indirectamente, mediante la inserción del objeto que le diera muerte, convertido en atributo: “39. Echó la cuerda. Colgó su sombra. Pero el muy maldito. Él solo murió” (Bustos, 1965: 20); “44. ¡La loca de la casa! La recuerdo aún, con su pollera campana y su vaga ondulación.// Conservaba de escapulario una soguita, símbolo de la de Nerval. Decía. Y se tocaba el gañote.// En el otoño se ahorcó y en primavera descubrieron el cuerpo. [...]” (Bustos, 1965: 21); “Fue en el lugar que llaman Cinco Esquinas o calle de la Vieja Linterna, también del Viejo Demonio” (Bustos, 1965: 91). Se emparentan, asimismo, los “gabinetes de lectura” del francés con, por ejemplo, “El gabinete fantástico” que cierra, precisamente, *Fragmentos fantásticos*.

A menudo Nerval resuena en los textos de Bustos también por sus imágenes, de corte onírico, en las que unas cosas mutan en otras, y donde se entrelaza el discurso de las ciencias duras de la naturaleza –física y química–. Tomemos dos ejemplos al acaso, para mostrar lo que afirmamos y por el placer estético de estas visiones. En el apartado IV de *Aurelia* dice Gérard de Nerval:

[...] creí caer en un abismo que hendía al planeta. Me sentía arrastrado sin sufrimiento por una corriente de metal fundido, y mil ríos semejantes, cuyas coloraciones indicaban las diferencias químicas, surcaban el seno de la tierra como los vasos y las venas que serpentean entre las circunvoluciones del cerebro. Todos corrían, circulaban y vibraban de ese modo, y experimenté la sensación de que esas corrientes estaban compuestas de almas en estado molecular, que sólo la rapidez de su viaje me impedía apreciar. Una claridad blanquecina se filtraba poco a poco en esos conductos, y vi por fin extenderse, al modo de una gran cúpula, un horizonte nuevo en el cual se dibujaban unas islas rodeadas de olas luminosas. (Nerval, 1923: 19)

En el apartado 2 de la “Primera parte” de *El Himalaya...*, Bustos escribe:

Vio y calló lo poseído y al entrar en la celda de la alucinación no habló más a claridades sino a fugas, lunas de plomo con ríos de/ aceite púrpura y frío, sombras al fin átomo por átomo.

Yo, en mi cristal, contemplo la claridad que tal vez me salve y guíe al Himalaya, la cumbre del Verbo. Y lo logre o no todo ha de depender de mi fiel sumisión al estruendo y subida de ese instante que, de morir, me ahogará en la locura. (Bustos, 1970: 44/45)

En la elaboración de las imágenes que los aproximan, especialmente, se destaca la figura del “sol negro”, famosa desde el soneto inicial de las *Quimeras*, “El desdichado”, cuya primera estrofa dice:

Yo soy el Tenebroso, el Viudo inconsolado,
De la Torre aquitana señor sin dinastía.
Mi única estrella ha muerto; mi laúd constelado
Lleva en sí el negro sol de la Melancolía.^[18]
[...]
(Nerval, 2004: 131)

Las figuraciones de este sol en Bustos son numerosas; por ejemplo en *Visión de los hijos del mal*: “41. Ábrete cielo y echa los pájaros de alcohol, embriaga/ la sangre del espacio. Dame el Sol Negro de la noche perpetua” (Bustos, 1967: 38/39). O en *El Himalaya...*: “[...] aquel Sol Antiverbal, hermano y amante del Sol Negro” (Bustos, 1970: 30; “Vi el mercurio quebrarse y hervir, y

soltar Soles Negros que en vuelo devoraron la luz” (Bustos, 1970: 72).

Finalmente, estos dos poetas tienen marcada afinidad debido a la exaltación del sueño, emblemática en Nerval desde la primera frase de *Aurelia*, “El sueño es una segunda vida” (Nerval, 1923: 7). Exaltación por insistencia en el uso del lexema, por seguir mecanismos compositivos que se asocian con la imaginería onírica, por considerarla un indispensable método de conocimiento, quizás el principal. Un fragmento de Bustos que le otorga esta cualidad de superioridad y de trascendencia es el siguiente: “11. Abre la puerta, la única puerta. La puerta del sueño” (Bustos, 1967; 31). Desde ya, cuando pensamos en el poeta argentino media la influencia del surrealismo, del cual Antonin Artaud y Paul Eluard consideraban acertadamente que Nerval era precursor; pero es demasiado profunda y extendida la influencia de Nerval en Bustos como para no mencionar esta coincidencia.

Gérard de Nerval es para Miguel Ángel Bustos algo así como un patrono espiritual y un modelo de escritor. No hay dudas respecto de que se identifica con él en algunos puntos muy fuertes y de que asume varios de sus sintagmas y de sus afirmaciones. Desde nuestra perspectiva de análisis, consideramos que la figura de Nerval guía en gran parte la constitución del sujeto poético de Bustos. En torno de su presencia en la obra de Bustos acontece que lectura, escritura y vida se hacen, concreta y efectivamente, una sola cosa. Contrariamente a lo que en su momento opinaron algunos, no creemos que se trate de una impostura. Las vivencias y las visiones son reales y propias de Bustos; sencillamente tienen un modelo, literario y experiencial.

Otro punto importante que une al argentino con el francés es el relato consciente del propio delirio. Gérard de Nerval escribe su

última obra, inconclusa, *Aurelia*, por recomendación de su médico, de allí su carácter explicativo. De ella dice Théophile Gautier en su conocido “Retrato de Gérard de Nerval”: “Se ha dicho de *Aurelia* que era el poema de la Locura contándose a sí misma. Más justo sería decir que era la Razón escribiendo las memorias de la Locura a su dictado” (Nerval, 2004: 231). Algo semejante en cuanto a su función de manifestación y de esclarecimiento, son los dos apartados de versículos numerados de Bustos, tanto en *Fragmentos fantásticos* como en *Visión de los hijos del mal*. Asimismo, *El Himalaya o la moral de los pájaros* es una puesta en discurso de un fluir de aspecto psicótico; y, estructuralmente, es lo que más se asemeja a *Aurelia*.

En él, lo mismo que en *Aurelia*, se entrelazan la inicial enunciación de un propósito: Nerval lo hace a lo largo de los tres primeros capítulos; Bustos en el prólogo que llama “Obertura”. Decimonónico, al fin y al cabo, el discurso de Nerval está más articulado lógicamente, si bien dice que contará “el derramamiento del sueño en la vida real” (Nerval, 1923: 14). Bustos, autor de la segunda mitad del siglo XX, no busca ese discurso racional; es más, lo torna deliberadamente oscuro porque maneja como hipotexto los códices precolombinos.

De todas maneras, ambos relatos desarrollan el andar de un sujeto errante y visionario. En su artículo sobre Nerval dice Bustos: “*Aurelia* es el mapa de un desesperado universal caminando a través de las ruinas de las ciudades que aparecen en los sueños” (Bustos, 2007: 183) Exactamente eso es *El Himalaya...*: un recorrido por ciudades fantásticas.

Para el yo poético de los dos textos, *El Himalaya...* y *Aurelia*, sueño y vigilia comparten sus espacios y sus tiempos. Dice Nerval: “La única diferencia para mí entre la vigilia y el sueño era que en la

primera todo se transfiguraba ante mis ojos;” (Nerval, 1923: 17). Y Bustos, adelanta en *Visión...* la convivencia de planos que ocupa la escena textual en el libro final: “Temo el sueño, temo la vigilia. Temo vigilar el sueño, soñar la vigilia” (Bustos, 1967: 50).

Por último, referimos la mayor coincidencia, la más compleja y profunda. Se trata de la asunción de la identidad de Cristo, muchas veces a través de su discursividad. Generalmente, cuando se toman sus dichos la finalidad es adjudicarles un valor inverso; de esta manera encuentra cauce la vena maldita. Esta disposición subjetiva de apropiación, a la par de desear intensamente, manifiesta un reto. En verdad, el desafío da con precisión la medida del deseo, por eso conmueve hondamente, ya sea hacia la empatía o hacia el rechazo.

En Nerval la asunción del yo crístico está desarrollada especialmente en la serie *El Cristo de los Olivos*. En Bustos esta asunción está desplegada en varios puntos de *Fragmentos fantásticos* y de *Visión de los hijos del mal*. Al asumir la voz de Cristo, queda en claro su papel de “instaurador de discursividad”, tomando el concepto de Michel Foucault en su conferencia de 1969 “¿Qué es un autor?”; esto es: fundador de un nuevo régimen del decir. En este sentido, culturalmente, los evangelios lo son.

Los cinco sonetos de “El Cristo de los Olivos” parafrasean, a menudo literalmente –por ejemplo, cuando habla de la “fría necesidad”, del “azar”, del “ojo de Dios”, etc.–, un poema anterior del alemán Jean-Paul Richter, de quien llevan epígrafe. Mme. de Staël lo había publicado en *De l’Allemagne* con el final mutilado; en dicha versión se escuchaba la voz de Cristo que revelaba a la humanidad su orfandad, es decir la inexistencia de Dios. En el poema completo del alemán el yo lírico despierta de su mal sueño y se alegra de que haya un creador que otorga sentido a todo. Hay quien dice que Nerval conoció el “Sueño” completo; hay quienes

sostienen que *El Cristo de los Olivos* responde a que leyó el texto sin su final. Lo cierto es que es mucho más fácil para la imaginación humana poetizar sobre la desesperación que sobre la bienaventuranza y la alegría.

El Cristo construido a lo largo de la serie de Nerval responde a la figura del “desdichado”, figura que lo representa desde el poema del mismo nombre. Incluso en el segundo verso, la comparación de Cristo extendiendo los brazos es con un poeta (“Cuando el Señor, alzando bajo el bosque sagrado/ Como un poeta al cielo sus dos brazos desnudos” –Nerval, 2004: 111–). Es la figura del que no tiene consuelo, el que está completamente desesperado. Lo único que ve es el “Umbral del viejo caos cuya sombra es la nada,/ Espiral que se traga las estrellas y el día!” (Nerval, 2004: 115), y la única reacción posible para él es aceptar el sufrimiento sin salida: “Pues me entrego muy solo a llorar y a sufrir/ y si muero, ¡ay, entonces todo se va a morir!” (Nerval, 2204: 117). Otro término de comparación para este Cristo es el loco, así lo llama Pilato: “Al fin sólo Pilato, que por César velaba,/ Se volvió y al acaso, o tal vez por piedad:/ «Arresten a ese loco» –a su guardia ordenaba” (Nerval, 2004: 119). En verdad, el final del quinto soneto, en nuestra interpretación, no es tan nefasto: deja afirmada la existencia de un creador “de los hijos del limo”, pero no hay posibilidad de nombrarlo ni de explicarlo. Solo el limo, la materia prima de que está hecho el hombre según el Génesis, la materia que se supone usaban los cabalistas para el ritual de construir un golem; precisamente lo que pretende fabricar el yo del enunciado en el primer relato del libro inicial de Miguel Ángel Bustos. Y precisamente lo único que reconoce como restante del creador en uno de sus fragmentos: “80. Lodo, barro, horizonte baldío, padre mío perdido en el olvido” (Bustos, 1965: 29). En *Aurelia* también se puede hallar la

identificación de quien habla con Jesucristo, pero de manera a la par más veraz y más delirante:

Me parecía que mi amigo desplegaba una fuerza sobrehumana para hacerme cambiar de sitio; esto le hacía crecer ante mis ojos hasta adquirir los rasgos de apóstol. Me parecía ver el lugar donde nos hallábamos elevarse y desposeerse de las formas que su configuración urbana le daban; sobre una colina rodeada de inmensas soledades, esta escena semejava una lucha entre dos espíritus y tenía algo de bíblica tentación.

–¡No!– exclamé–. Yo no pertenezco a tu cielo. Están en esta estrella quienes me aguardan. Son anteriores a la revelación por ti anunciada. ¡Déjame reunirme con ellos, porque con ellos está la que yo adoro y allí nos hemos de encontrar! (Nerval, 1923: 13)

En este fragmento que evoca la tentación de Cristo, a su vez emerge, incipientemente, la creencia en verdades anteriores a la cristiana. La inversión está en que quien tienta es Cristo, no el demonio.

En *Fragmentos fantásticos* de Bustos es muy frecuente que el yo lírico aluda a Jesucristo, al Espíritu Santo o a la Virgen para incorporarlos en enunciados heréticos, como en: “77. Yo te pido altura, gloria y dulzura para el gran claveteado, arañado por la boca infernal del amor” (Bustos, 1965: 28); o en: “74. Señor, Señor, no te digo señora porque si no pecaría de amor desesperado por vos” (Bustos, 1965: 28). De todas maneras recién en *Visión de los hijos del mal* asume algunas veces la identidad de Cristo, por ejemplo en “46. He descendido a mi alma. Me he visto, a mí mismo crucificado” (Bustos, 1967: 40); o en: “50. ¿Quién, quién ha puesto los clavos? ¿Quién los maderos para que yo viva en esta Cruz? (Bustos, 1967: 40); o en: “51. Horizonte que me golpea, cielo que me muerde, para

tu mano asesina. Pero no se haga mi voluntad sino la del horror” (Bustos, 1967: 41). Y en este último ejemplo, no se trata de asumir tan solo la identidad, sino también la discursividad, como en varios de los poemas de la sección “Yo te adiós” del tercer libro. “Canto del bienaventurado”, uno de ellos, comienza así: “Señor Señor por qué me has abandonado”:

Señor Señor por qué me has abandonado
si yo era inhumano
pero rezaba todos los domingos.
Traté de ser altar
siete hostias cada semana para mí
un solo oro para mí tu sangre.
Ahora me doy veinticuatro campanadas
y me duermo como un poco de tierra.
Cuando muera
bajo el canto inhumano de mis hermanos
seré reliquia orín aroma.
Quedaré en mis huesos por toda la eternidad. Amén.
(Bustos, 1967: 38)

Con ironía el yo poético juega con la polisemia de ‘inhumano’, en cuanto ‘divino’ y en cuanto ‘cruel’, y resuena allí la negación de la eternidad ya vista en el Cristo de los Olivos: este yo fue altar, fue víctima, y nada cambió. Más adelante, en el final de la sección “Venida a los cielos” del mismo libro, al modo de los cinco sonetos de Nerval, hallamos siete poemas numerados, donde hay un sujeto de la enunciación presente, ya que el segundo y el sexto incorporan su número ordinal en el discurso (“Madre. Éste es el segundo/ en que te llamo” –Bustos, 1967: 78– y “Éste es el seis/ de mi venida a

los cielos” –Bustos, 1967: 84–). Con un tono diverso, menos desgarrador y con algo de humor ácido, este yo lírico se identifica con un Jesucristo que, en lugar de venir a la tierra, va a los cielos.

Entre socarrón y compasivo es el tono usado para encubrir el lamento. En el poema III afirma “No me quejo/ si fue un cuerpo el que subió un cuerpo está en los cielos/ entre los vientos de oro y plata las lluvias de piedras heladas” (Bustos, 1967: 80). Así en el poema I la cruz primero es convertida, superficialmente, en una mera posición corporal:

Madre yo era cristiano como los que
antes vinieron a estas playas.
Cuando duermo quedo en cruz
cuando muero quedo en cruz fue la cruz el primer grito que sentí al llegar a este
/mundo.
La cruz de la sangre más triste.
Hombres hubo que subieron a la cruz. Transformados en dioses mudos. En
bronce y /cristales atados claman. Naturalmente no iré a desatar a nadie tan débil
pobre muerto.
Vos que al morir te irás en una cruz te siento humana yo te desato.
(Bustos, 1967: 77)

Finalmente, no puede dejar de entreverse que la cruz como padecimiento inevitable viene con el nacimiento mismo y solo se va con la muerte, pero no lo dice directamente.

Luego, en el poema IV, retoma la misma frase de Cristo en la cruz, con fingida indiferencia:

[...]
quién fue el que dijo

señor por qué me has abandonado
un dios sin duda. O un hombre hace minutos ya sin boca con el paladar vuelto al
/sol

[...]

Es que andamos tan humanos todos somos dioses
nuestro zapato un dios
nuestro paso un dios
nuestro miedo un dios
vayamos a terminar nuestros días como buenos dioses
crucificados
(Bustos, 1967: 81)

El mismo reclamo velado está presente en el poema VI:

[...]

Vine a los cielos
tuve un principio de lengua
solo quemé metales frutos
separé las aguas
la palabra masa de los cielos
no pasó
las aguas volvieron.
Desciendo
en tus manos encomiendo mi cuerpo.
(Bustos, 1967: 85)

Con distintas modulaciones, enojo desatado, reclamo sarcástico o compasión, el maldito persiste. La configuración anímica del maldito supera el deseo de escandalizar de manera semejante al

caprichoso, y se convierte en trasgresión deliberada para ir más allá, ver más allá.

Bustos y Nerval tienen importantes puntos en común: locura, malditismo, sincretismo, hermetismo, un arquetipo femenino polivalente que se convierte en polo de toda acción. Estos rasgos los hacen cuestionadores de los órdenes establecidos, desde el social, pasando por el físico (tengamos presentes sus intereses en alquimia, química y física) hasta el metafísico, y no dejan de interpelarlos con espíritu liberado de ortodoxia. Ambos son, claramente, fronterizos, se asoman donde, a fin de preservar las propias integridad y tranquilidad, pocos lo hacen. Estos autores en su producción artística, y en gran parte en su vida, se ven arrojados a esas zonas marginales y riesgosas.

Tanto Gérard de Nerval como Miguel Ángel Bustos, por enfermedad, por algún desorden psíquico, por sensibilidad exacerbada, tocan lo abyecto, esto es, ese límite donde las categorías de nuestra civilización occidental quedan flagrantemente cuestionadas –sexo, identidad subjetiva, razón, entre otras–. Bustos parece dar un paso más como solución mediante el rescate y mediante la apropiación que efectúa de las culturas de los pueblos originarios de América. Ese gesto le permite asumir otra perspectiva, con su diversa cosmovisión, como históricamente válida; y, a la vez, le permite denunciar desde allí los engaños y las fallas de la Modernidad. El gesto más inquietante para cuestionar, revisar, dar vuelta y reclamar es poner esas operaciones “malditas” en la voz de Cristo, sobre todo porque quienes lo hacen, Nerval y Bustos, no cuestionan desde afuera ni solo políticamente, sino como quienes asumen la revelación cristiana como una posibilidad.

1. En uno de los poemas de este libro se leen algunos sintagmas y binomios presentados como antitéticos (destacados en negrita por nosotros) que recuerdan otros de Fijman, especialmente en su *Estrella de la Mañana*. “[...] un cuerpo está en los cielos entre los vientos *de oro y plata* [la bastardilla es nuestra]”; “Cuando vayamos a los *cielos* dejemos en las *ciudades* los ojos”. (“III”, 1965: 80).┘
2. «Toute certitude est dans les rêves», Edgar Allan Poe (Bustos, 1965: 14); «L’Angoisse qui fait les fous./ L’Angoisse qui fait les suicidés», Antonin Artaud (Bustos, 1965: 40); «Descendez, descendez, lamentable victimes./ Descendez le chemin de l’enfer éternel!», Baudelaire (Bustos, 1965: 104); «Sur la cime d’un mont bleuâtre une petite/ fleur est née. Ne m’oubliez pas!», Gérard de Nerval. (Bustos, 1965: 120).┘
3. «El tigre, aquel espejo del odio y del espanto», Von Jöcker, siglo XVIII (Bustos, 1965: 10); «Muere. Retorna al polvo. Resucita en mi sangre», (exorcismo medieval) (Bustos, 1965: 32); “de cómo fui a buscar una lengua y tuve que descender hasta quién sabe cuándo” (Bustos, 1965: 66); “«...tendrás que ir/ a donde todos quedarán descarnados.», (poema precolombino)”. (Bustos, 1965: 114).┘
4. Son: Tristán Corbière, Arthur Rimbaud, Stephane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmose, Villiers de L’Isle-Adam y Pobre Lelian, que no es otro que Verlaine mismo. En la edición que consultamos, el traductor y prologuista, Rafael Sender, destaca que “la ausencia más sorprendente es la de Germain Nouveau”. (Verlaine, 1884: 5).┘
5. Hay dos que no lo son: 6/ “«Brotén espadas/ que allá donde tiemblen gargantas besarán odios» (Anónimo del siglo XVI)” (Bustos, 1967: 91); y 7/ “«Los cielos viven lo que el hombre intuye» (Anónimo del siglo VII)”. (Bustos, 1967: 103).┘
6. Hacia el final de “Fragmentos”, el acercamiento del maldito al iluminado, al que quiere pasar a los cielos, va dejándose ver: v. 125/ “Salve cielo, aleluya. Tienes Sol, tienes Luna. Yo tengo un corazón naciente” –Bustos, 1967: 59–; v. 126/ “¿Quién cae, quién desciende los aires? ¿Resurrección, Lázaro, es el dios Encarnado? El aire alucina los ojos con su memoria manifestada, corona angélica.” –Bustos, 1967: 59–; v. 127/ “Llegado al Monte Calvario soy Transmutación y Principio, alquimia de oros, plenitud. Anochece. ¿No notas en lo que escribo que *anochece*?” –Bustos, 1967: 59–.┘
7. En *El Himalaya o la moral de los pájaros* veremos que la naturaleza intercambiables de estos roles se mantiene.┘
8. Hacia el final de *Visión...* encontramos otro texto, “*In gloriam*”, que de algún modo reúne ambas instancias o dimensiones.┘
9. También serán los pájaros quienes sepan cómo acceder al Himalaya en el último libro.┘
10. En verdad, se trataría de pumas o de yaguaretés.┘
11. Señala Freud que con la culpabilidad, este carácter repulsivo resalta todavía más; tanto es así que, aunque la violación del tabú haya sido involuntaria, la culpa no es menor.┘
12. v. 55/ “¿Y si fuera la locura una forma patética de encontrarnos, de contacto con un universo paralelo? Tal vez este roce nos trae por consecuencia una alteración de la conciencia, que expresamos con gritos, delirios, visiones, alucinaciones, percepción de animales jamás vistos. Rostros donde la muerte afloró./ Estoy, creo, acabado. El cielo se va a vengar de mí; el Infierno lo llevo bajo mi camisa.// La Gloria Eterna para los locos y los niños”. (Bustos, 1965: 25/26).┘
13. v. 19/ “Me acerqué y le dije todo al oído. Me susurró: no lo escribas, es un cuento para demonios.// Un momento, dije nuevamente; falta el final, pero para que no lo

- sepas me voy a morir”. (Bustos, 1965: 17).↵
14. v. 35/ “Voy a tomar tu cuerpo para lavar lo de las pieles, las milenarias epidermis que te llevan al misterio. Cuando te sienta pura, del color del agua que tiembla en los sueños, besaré tu sexo para que el pez de oro sea el grito que cierra tus labios”. (Bustos, 1967: 37).↵
 15. Las formas aceptadas de rituales para sublimar la violencia podrían ser las corridas de toros, las peleas de perros y las riñas de gallos, por ejemplo; un caso más lamentable y menos aceptado, pero igualmente vigente, es la violencia en las canchas de fútbol.↵
 16. La bastardilla es nuestra.↵
 17. Esta misma calidad de estar fuera de la norma es figurada en Bustos mediante la construcción de un sujeto infantil, o bien de un sujeto iniciado e iluminado: v. 116/ “El muerto es un niño que no juega./ El loco es un niño herido que juega./ El niño es un niño que niño”. (Bustos, 1967: 56) Según ya analizamos, la configuración del niño es la que predomina en *Corazón de piel afuera*.↵
 18. “Je suis le Ténébreux, le Veuf, l’Inconsolé,/ Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie./ Ma seule Étoile est morte, –et mon luth constellé/ Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*./ [...]” (Nerval, 2004: 130).↵

La salvación sacrificial

La música del *Himalaya*... son los pasos del caminante

El último libro de Miguel Ángel Bustos, *El Himalaya o la moral de los pájaros*, publicado por Sudamericana en 1970, está dedicado “A Leopoldo Marechal, maestro”, “A Iris Alba, mi mujer” y “A Atail^[1]–Ichim, en memoria”. Ya desde la introducción, llamada “Obertura” y fechada en “enero 1968” (Bustos, 1970: 16), se enuncia un proyecto ambicioso: pretende ofrecer, simultáneamente, una historia personal y la de casi dos mil años de humanidad; en efecto, expone su propósito de representar “la primera visión de algo que unió la imagen de milenios del hombre y los cielos en mi corazón”.^[2] (Bustos, 1970: 15)

La historia integral que quiere contar está pensada, pautada, urdida, con deliberación. El yo de la enunciación, aquí coincidente con el del enunciado, expresa su voluntad al encabezar los dos primeros párrafos con la forma verbal “Quiero” (la segunda vez, elidida), a fin de formular qué cosa busca en cuanto a su texto (“Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único, sea la historia de un juguete, de un resplandor [...]” –Bustos, 1970: 15–). También dice, directamente, cómo espera que esta producción se lea (“Que no vaya a ser leído como memoria o nostalgia ante la infancia perdida.” –Bustos, 1970: 15–). Si bien el derrotero textual es oscuro y hermético, la declarada intención del enunciador es retomada sobre el final del libro, donde encontramos una larga cita de Stéphane Mallarmé en carta a Paul Verlaine del 16 de noviembre de 1885^[3]. Las líneas de Mallarmé ponen el acento en un deseo similar, el del libro perfecto, único, necesario y, a la vez, imposible.

Asimismo, en la “Obertura” queda planteada, sin duda alguna, cuál es la ardua identidad que asume: por un lado, afirma: “soy tiempo encarnado que sólo en días o años puede dar testimonio del Todo que no sucede^[4]” (Bustos, 1970: 15); por otra parte: “Yo sigo la vía del centro irradiante de mi cristal y es mi juego el cosmos pero es mi cuerpo, verbo que hace la Noche del Verbo”. (Bustos, 1970: 16) Es, entonces, un ser histórico, mortal; y es, al mismo tiempo, quien incursiona, tan valeroso como predeterminado, en el no-tiempo, en el no-espacio, en la no-historia. Y tiene conciencia de ello: “Lenta, dolorosamente supe que si el fin era el Himalaya, las metamorfosis necesarias niegan tiempo, espacio, ética y conciencia”. (Bustos, 1970: 25)

Evidentemente, reiteramos, es un proyecto ambicioso. Veremos de qué manera se ponen en discurso estas ubicaciones que son no-ubicaciones, y, asimismo, cómo se construye la subjetividad caminante, “errante” la llama varias veces, que es eje de este relato. De ella consideraremos sus distintas facetas identitarias, sus configuraciones pasionales y, desde ya, su contacto con la frontera.

Ciertamente, entonces, se trata de una narración; primer procedimiento discursivo reconocido sin posible equívoco, y piedra de toque de la que partiremos para nuestro análisis. Sin embargo, esta aparente simplicidad no es tanta a la hora de enfrentarse con la obra y de buscar penetrar en

ella, debido a que la densidad de imágenes abrumba al lector, que queda sumido en tres o cuatro renglones y tiene la sensación de estar frente a una totalidad caótica de efusiones surrealistas, o de transubstanciaciones alquímicas. No obstante, existe una estructura narrativa bien armada que permite abrirse paso. Sus modelos textuales innegables son, por lo menos, dos^[5]: el primer modelo está en los textos cosmogónicos, occidentales (así, por ejemplo, la obra se divide en cuatro “Libros”, lo mismo que en Hesíodo) y precolombinos; no parece casual que el primer dibujo, después del de tapa, represente al Dios Viejo o Dios del Fuego o Huehuetéotl, quien en la poesía náhuatl es padre y madre de todos los dioses, y habita en el centro del universo.

“Huehuetéotl” (El Dios Viejo), 20/2/69



El segundo modelo es el de los escritos de los colonizadores, esto es: las cartas, las relaciones^[6] y las crónicas de Indias. La presencia de lo precolombino está fuertemente marcada, desde lo textual lingüístico, desde lo anecdótico y desde lo gráfico. Señalaremos algunas de las funciones que esta presencia desempeña en *El Himalaya...*, así como también interpretaremos algunos de sus sentidos.

En *El Himalaya o la moral de los pájaros* se ingresa por una obertura, movimiento que por lo común abre una ópera o un oratorio. Precisamente, en este caso hay diferentes voces alternadas (las del yo protagónico, las de fragmentos de citas diversas, la de la Malinche, la de la locura, las de los pájaros, etc.), y un elemento que se reitera con función centralizadora. La obra se va ensamblando mediante la repetición de uno de los motivos o temas –técnicamente, este último término es más musical– enunciados en ese *introito*, cosa usual en las piezas con obertura; ese motivo es el de la subjetividad que, por ahora, llamaremos caminante. Sus pasos que avanzan y sus detenimientos pautan velocidades de ritmos, alturas y profundidades de tonos, extensiones de silencios. La música del texto es la de una respiración que acompaña este movimiento; suele ser una respiración agitada, a veces ligera, aunque, generalmente, es meditativa y ensimismada. Tan en contacto están el respirar, el caminar y la fluencia de la palabra, ya sea en la anécdota o en la

realización textual, que efectivamente cuerpo y lenguaje, por momentos, se funden en una sola unidad.

Abandono de resguardos

En la poesía de Miguel Ángel Bustos hay un sujeto que tergiversa, que invierte las categorías de tiempo, de espacio y de individualidad. Las altera casi hasta diluirlas como marcos de referencia; tanto es así, que en varios momentos textuales tales ausencias dan paso a una apariencia de indistinción o de caos incontrolado.

Estas categorías, que podríamos llamar *de la seguridad*, han sido cuestionadas antes en Bustos, por ejemplo, mediante las reiteradas puestas en abismo y mediante las presentaciones de blanco sobre negro, o viceversa, como en un negativo, según señaláramos en el capítulo anterior.

La fuerte desrealización de estos portadores de orden en los libros previos es causa de que en el discurso lo percibido, lo sentido, lo intuido, lo entrevisto y lo experimentado solo hayan podido volcarse de manera fragmentaria, con diversas características.

El abandono de reparos con anterioridad

Ya en *Corazón de piel afuera* la debilidad de los límites racionales y protectores se deja entrever en muchos versos, como en: “Sin fronteras como el dolor o el hambre,/ al refugio de mi herida Buenos Aires./ Aquí/ donde cada sol es un ciclo de mi piel./ Donde el viento se extiende temblando” (“Avanzan los soles en el cielo”; Bustos, 1959: 24). Resulta, así, transparente la caída de las barreras entre interioridad corporal, piel, entorno inmediato y encuadre cósmico.

En “Mordiéndolo el aire”, del mismo libro (Bustos, 1959: 25), ya en el primer verso se instala una imperiosa necesidad de fijar límites de manera bien material: “Tomo un ave y la aprieto”, mediante un gesto que quiere palpar el borde ajeno y, sobre todo, el propio, borde que el sujeto siente cada vez más lábil. En efecto, la imagen del pájaro en la mano, además de evocar el dicho popular a la hora de mentar seguridad –“Más vale pájaro en mano, que cien volando”–, debería suscitar inmediatamente una sensación táctil irrefutable. Sin embargo, a pesar de la fuerza de la presión, la sensación es vaga (“casi impalpable en mis dedos”), insuficiente, y se confunde con la percepción de sí mismo:

[...]

De su luz última [la del pájaro]
brotó el trino eléctrico,
subiendo mis venas
mi brazo.
Hasta aquí.
Hasta el último signo de mi pecho
Tal como respiro
[...].

Inmediatamente esa sensación producida por el contacto del ave pasa de ser la de sí mismo a ser la de otro, y esta, a ser la de la tierra y la de la humanidad entera: “Mordiéndolo el aire/ me llega tu forma./ Una forma de tierra húmeda.”

Esta suerte de amalgama es cada vez mayor, y no es vivida como ampliación o ganancia de entidad, sino como pérdida. Frente a esta amenaza de disgregación se erige otro gesto, opositor, en “Me afirmo en la tierra” (*Corazón de piel afuera*; Bustos, 1959: 27) –recordemos que *Corazón de piel afuera* es el libro de la resistencia–, donde a “la ausencia visible de Miguel Ángel”, que el sujeto algún día será, se opone un cuerpo que intenta cerrarse sobre sí (“Un puño joven/ en el centro de mis huesos/ apretándose muy hondo”), pero que, no obstante, muestra fronteras poco estables: “Pero hoy tengo una médula de fuego./ Una piel extensa/ multiplicada en mi garganta.”

En “Viento, rostro, lluvia” (*Corazón de piel afuera*; Bustos, 1959: 34), más allá de la anécdota fácilmente reconocible, se lee una voluntad de afirmación de los límites diferenciadores a través de la enunciación de sintagmas que, en su yuxtaposición, muestran un roce o un choque de superficies:

Viento.
Rama quebrada.
Caminante polvo
bajo la nube.
Rostro.
Pulso de furia
hiriendo
la piel ardiente.
Lluvia.
Muro de luces.
Hondo
frío de tierra.
Viento.
Rostro.
Lluvia.
Rama quebrada.
Pulso de furia.
Muro de luces.
Dolor mordido
en los huesos duros.

Las necesidades de tener certeza acerca del propio yo y de ejercer dominio sobre él, se vuelven cada vez más acuciantes; y, más remotas las posibilidades de su satisfacción. El alejamiento de sí queda patente, por ejemplo, en la acción de apoyar su oído sobre sus venas para oírse (“Me oigo venir apoyando mi oído en mis venas” –en “Pulso”; Bustos, 1959: 55–), tan manifiesto como en la angustiada expresión de deseo de asir su propio corazón con la mano, tal como antes apretara el pájaro (“Me apretaría el corazón como apreté el río. Quiero sentir mi trino eléctrico llegar y arrebujarse en mi luz última” –en “Llanto quebrado”; Bustos, 1959: 56–). Este estado sufriente, que es a la vez refundición y desdoblamiento, no deja de lado el lenguaje, que es una parte más, igualmente indisociable de sí y ajena: “Pero en cuclillas, girando las sílabas en los dedos manuales, escucho los pasos, escucho los besos, escucho los látigos, escucho a todos doliendo y te escucho y te aguanto Miguel Ángel”. (“En cuclillas”; Bustos, 1959: 58)

El espacio y el tiempo del caminante hacia el Himalaya

Analizaremos cómo se construyen, en primer lugar, el tiempo y el espacio, qué rasgos presentan en *El Himalaya...* estos dos resguardos, si es que permanecen como tales; o bien, qué aspecto y qué peculiaridades discursivas reviste su abandono. Luego, pasaremos a la configuración del sujeto.

El Himalaya o la moral de los pájaros se presenta como un relato en primera persona, el de una subjetividad caminante, viajero que atraviesa, solitario, los más diversos y extraños parajes. En principio, entonces, hablaremos del espacio y del tiempo del caminante, según planteamos en el inicio de este capítulo. Es el sujeto inserto plásticamente en la segunda ilustración (Bustos, 1970: 13): representa un gran pájaro caminando hacia la izquierda con una montaña o una pirámide – similar a la de la tapa– de fondo:

Primera imagen dentro de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, 1968



1// El espacio. En algunas ocasiones se continúa el tipo de espacialidad esbozado en los versículos de los libros anteriores. Incluso estos espacios siguen el patrón de estar frecuentemente contruidos sobre la conjugación de opuestos, como el blanco y el negro antes vistos: sol/luna, noche/día, frío/fuego, luz/oscuridad/, mar/sequedad, etc., que es un recurso retórico constante en Bustos.

A su vez, estos ámbitos evocan los trazados en algunos de los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges. En el comienzo, sobre todo, hallamos una, o varias –no queda claro–, ciudades imposibles:

En la tarde más horrible de mi vida salí de la casa que nunca habité y bajé por la calle salvaje que no elegí. En los balcones velas tatuadas en oro de llama fría entre hombres dormidos sobre su espada, seguían mi camino de relámpagos hacia el sol.

¿Qué ciudad es ésta y cuál su ciego soñante que en un letargo de entrañas me lleva por su fiebre a través de patios y plazas vacías en pesadilla de nadie?

Un negro jinete en negro caballo bajó por el sol de los últimos fuegos y gritó: estás en Madrid, aún sin mar. (Bustos, 1970:

41)

A pesar de que no se trata de espacios reconocibles en la inmediatez cotidiana (el sujeto en un momento dice cruzar un jardín “de geometría imposible para mí” –Bustos, 1970: 43–),

fundamentalmente porque las atmósferas recreadas son más bien oníricas, la claridad para especificar en qué lugar está el sujeto es casi absoluta: calle, patio, jardín, hospicio, biblioteca, puerto, barco, cueva, monte, etc. Ya aquí se ve una característica compositiva que será vertebral en *El Himalaya...*: en medio de lo caótico siempre hay elementos, de diversa índole, que sostienen el eje de la travesía espacial. Es decir que la nitidez para indicar el lugar donde se encuentra el yo del enunciado es meridiana.

¿Cuál es el recorrido? El protagonista, que primero está en el colegio, sale de una casa y camina a lo largo de calles; inmediatamente desciende otra, escalonada; ve un zaguán “repetido en la sucesión de nueve patios” (Bustos, 1970: 41); pasa un puente (Bustos, 1970: 42); camina por una “gigantesca plaza bajo el sol” (Bustos, 1970: 42); de la intemperie pasa a un interior cuando entra en un edificio “cuadrado perfecto [...] cada cuatro metros un ventanal [...] manicomio de los murales”^[7] –Bustos, 1970: 42–; cruza su jardín; ingresa en dos salas: la primera tiene un techo “que imita a un cielo de nubes minerales entre planetas inmóviles” (Bustos, 1970: 43); y la segunda contiene los Retablos (Bustos, 1970: 46); baja una “escalera de niebla” (Bustos, 1970: 52); accede a la biblioteca del manicomio; sale al jardín final del hospicio; pasa a un baldío; marcha a través de plazas; cruza “un campo de tréboles húmedos” (Bustos, 1970: 61); camina por el “puente de cenizas” (Bustos, 1970: 61); ve el puerto; sube a un barco (Bustos, 1970: 67); hace una travesía por mar, “el mar del centro” (Bustos, 1970: 69; es toda la segunda parte del “Libro Segundo”); toca tierra; desembarca; asciende a un monte; cae por una ladera “hasta la entrada de una cueva o templo natural” (Bustos, 1970: 98); camina “a orillas de un lago interior” (Bustos, 1970: 98); vuelve a salir a la superficie terrestre, “a los montes de México” (Bustos, 1970: 105); finalmente, al parecer, accede al Himalaya, donde se da la visión de visiones (“Y el ópalo infinito soltó un pez de oro abierto en vitrales de fuego a un campo lívido surcado por luces y sombras que rayaban el desierto amarillo de mi sueño.” –Bustos, 1970: 114–) y, habiendo partido del sol antiverbal, accede a la “Noche del Verbo.” (Bustos, 1970: 122)

Este es el derrotero físico del sujeto, punto por punto. De manera que, aunque todas las percepciones parezcan alteradas, al poder seguir sus pasos es factible trazar una topografía. El andar en medio de lo ignoto, entonces, no tiene como fin el mero conocimiento descriptivo del terreno atravesado, sino la búsqueda y/o la apertura de una ruta. De hecho, el protagonista habla de un “mapa”: “Que este Libro Primero sea el mapa original de mi encarnación y ascenso, a través de lunas y mares y tinieblas, hasta la cumbre de las nieves clavadas por llamas, en donde el Verbo gira en silencio”. (Bustos, 1970: 31)

No solo están especificados los lugares, sino que es localizable el trayecto de uno en otro. El yo poético se desplaza y deja registro de cada hito o estación. Sin embargo, aunque bien señalado, este recorrido tiene visos de confuso. En parte, la dificultad para saber de qué espacios se trata radica en que, mientras se refieren lugares puntuales, simultáneamente el cotexto recrea una atmósfera que remite a estados anímicos y/o a presencias.^[8] Así, por ejemplo en la sala segunda del manicomio, a la que llama “Salón de los Retablos o de las Cajas-Milagro” (Bustos, 1970: 46), hay primero indicaciones muy precisas respecto de la ubicación de los objetos hallados, e inmediatamente esos objetos remiten a un *estado anímico* (*en bastardilla*) que, acto seguido, se transforma en alguna clase de PRESENCIA EXTRAÑA (EN MAYÚSCULAS), presencia ajena al saber usual, pero rotunda^[9]:

La ubicación de las Cajas-Milagro en la sala de los Retablos (apoyados en grandes bases de piedra cuadrada, demonios o ídolos de un culto de vientres, azotados por la lluvia en la noche calma de un volcán muerto) mira hacia un centro circular en donde yace el cajón mayor, que rechaza e imanta, mar rebelde que blasfema y niega las mareas en fuga por acantilados de fiebre y claman, Sol Sepultado. (Bustos, 1970: 47)

Un ejemplo similar de la conexión fluctuante entre espacio físico, estado anímico y presencia rara se lee en el primer puente que cruza:

Dejé la calle y la casa con mayólicas celestes y los nueve patios con su engranaje de *tajo, cicatriz y miedo*. Así pasé un puente de juncos que *me salvaba de ALGO QUE EN TEMBLOR HUÍA POR EL ABISMO*.

A trechos el puente erige tejados de mimbre y flores que ocultan la luna *como claraboyas de países subterráneos o vitrales de algún templo sumergido en el aire* y LA NOCHE ES, EN MI CORAZÓN, UN AGUA QUE SE DETIENE PARA MI INOCENCIA [...]. (Bustos, 1970: 42)

O, por dar otra muestra, ya que abundan, en la “Biblioteca del MANICOMIO DE LOS MURALES” (Bustos, 1970: 53):

Pasé su puerta y la luz tocable que congelaba el recinto fue cifra, número y verbo sin dar jamás ningún sonido. Comprendí que el grito que me llamó era ilusorio y la escala infernal disfraz de cielos aún por nacer en el delirio de un moribundo. Y que el vagar por esta Biblioteca era un ejercicio de ascensión y no caída, que ya cuando libre saliera de ella y fuera despojo y no atadura esta sala de Memorias y Fulgores, SU MAQUINARIA DE MUERTOS SENDEOS HARÍA INVISIBLE AL INFINITO MANICOMIO DE LOS MURALES Y A LA LEJANA CIUDAD DE LAS VELAS DE ORO, CON SUS GUERREROS DORMIDOS, Y LA CALLE CALCINADA QUE BROTA DE LAS ENTRAÑAS DEL SOL ANTIVERBAL. (Bustos, 1970: 53)

En consecuencia, la escasa inteligibilidad no proviene de la falta de ordenamiento, sino de la multiplicidad de planos superpuestos.

A la par, los espacios señalados suelen adquirir valor simbólico. Sobre todo hay algunas recurrencias que marcan la espacialidad, como la del sol –o soles– y la del mar, que tienen una fuerte connotación obsesiva. Dada la incursión en lo precolombino, especialmente el sol tiene un papel clave^[10], y está caracterizado con numerosísimos epítetos; así es un sol: verbal, antiverbal, negro, frío, carnívoro, tigre, de los orígenes, asesino, etcétera.

2// El tiempo. Hay varios marcadores temporales, que apuntan más bien a la ausencia de un devenir lineal prolijo. Lo que ya fue está señalado, fundamentalmente, mediante alusiones a la infancia. Significa que hay un tiempo pasado claramente reconocido. Aparte, hay indicaciones de este tipo: “Una vez, hace mil días y hará cien años” (Bustos, 1970: 19), pero en general, aunque se use el pretérito, las frases adverbiales afinan la experiencia subjetiva en el presente.

Este tiempo presente es casi excluyente, todo lo ocupa. Es el presente del avance subjetivo, a lo largo del cual hay indicaciones como estas: “Aquí comienzan los nueve días de mil años” (Bustos, 1970: 93), “Día tras día y tal vez siglos” (Bustos, 1970: 78), “vagamos por horas y días, tal vez años” (Bustos, 1970: 105). En verdad, la inserción del registro temporal es más bien el ingrediente anecdótico de una narración de desplazamiento; es un componente necesario para relatar, pero

carece de valor en sí mismo, salvo para decir exactamente eso: la inutilidad de una cronología meramente racional.

Algunas veces se indican momentos del día, como el amanecer (“amanece”), pero más que por ser una referencia temporal, resaltan por su valor simbólico, como el del nacimiento de la luz, en oposición a la oscuridad antes reinante. Su importancia, entonces, no está en relación con el reloj, no en su asociación con un segmento de la jornada.

El interés respecto de enfocar la dimensión temporal está en subrayar que la vivencia se da, paradójicamente, por fuera del tiempo, o sin tiempo.

En “Polifemo”, después de que habla “un único pájaro; quieto en la rama blanca de un árbol muerto por el fuego del cielo” (Bustos, 1970: 109), se abre un paréntesis para poner la voz del yo. Este, aunque en sueños (enuncia “soñé” –Bustos, 1970: 113–), es decir en otra dimensión, parece hacer un recorrido hacia atrás en el tiempo del relato; y, contrariamente, hacia adelante en la historia de la humanidad. El efecto generado es el de desandar el recorrido espacial hecho, a pesar de que a la vez se trata de un íntimo avance, porque ahora sí el sujeto accede a una visión. Esta inversión se infiere de unos pocos elementos: lo mismo que antes se encontrara con los habitantes de la ciudad, dormidos sobre sus espadas; después, con los silenciosos pacientes del manicomio; luego, con los salvajes guerreros en la nave; hacia el final del relato, vuelve a encontrarse con un conjunto de humanos, específicamente con “una multitud de hombres callados”, pero ahora no implican pesadilla, alucinación ni temor alguno; ni siquiera, compasión. Dice: “Atravesé una multitud de hombres callados que se dejaron vencer como murallas de seda: *tensas*; convertidos en sombras huyeron sobre el desierto/ amarillo como fieras marinas hacia el cielo líquido suspendido sobre el patio”. (Bustos, 1970: 113/114) Los obstáculos se diluyen. Precisamente entonces afirma: “Y llegué hasta él” (Bustos, 1970: 114), y tenemos a continuación la maravillosa descripción del “ópalo circular y sin límites”. (Bustos, 1970: 114)

Descubrimos que lo temporal está dado fundamentalmente por lo espacial, y que el empeño fuerte está en destacar la atemporalidad. De esta manera, negativa, se refiere el devenir. Es un tiempo mítico y, a la vez, un tiempo abyecto, en tanto es doble: “tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación”. (Kristeva, 1980: 17) Es el tiempo instantáneo, “instante mi/lenario y sin tiempo” (Bustos, 1970: 45/46), que sintetiza con toda la intensidad las dos posibles proyecciones, hacia delante (futuro) y hacia atrás (pasado).

El recorrido que seguimos, por ámbitos de apariencia irreal y con valor simbólico, transcurre en un tiempo que, en su formulación específica, se niega a sí mismo. La presentación de estos aspectos es más bien onírica; no en vano, en reiteradas ocasiones el sujeto enuncia como equivalentes “vi” y “soñé”. En este sentido, Bustos es un autor en quien el surrealismo tiene uno de sus mejores representantes (cfr. Espejo, 2009 y Maturo, 2015).

Tiempo y espacio ya no son amparo. Aunque lo espacial sirve de anclaje al yo. Sin embargo, el lugar señalado, el que fuere, funciona fundamentalmente como base de despegue, sobre todo en la tarea de la construcción del relato.

Para la percepción, lo espacial es más inmediato que lo temporal, al menos, como sucesión conectada y fluyente. Para tener esta última noción sería necesaria una distancia y una conceptualización específica. El sujeto de *El Himalaya...*, en cambio, no accede a transitar el tiempo del calendario, está abismado en el instante y completamente a la intemperie.

Configuración del sujeto: del maldito al iluminado

La identidad, que en *Cuatro murales* y en *Corazón de piel afuera* corre riesgos de desvanecerse a través de la pérdida de la percepción de sí mismo, a partir del tercer libro, en efecto, estalla. Pero, sorprendentemente, la ruptura no lleva a la desaparición de la identidad, sino que da cabida al revestimiento de una nueva, no convencional, ya que se define por no encajar en los parámetros usuales. Así como antes de *El Himalaya...* todo condujo a la configuración del maldito, en el último poemario este se amplía, muta y deja lugar a un nuevo sujeto coherente y multifacético. Está identificado con varios recortes complementarios que, de algún modo, van marcando el camino de transformación: el viajero, el iniciado, el peregrino, el profeta, el visionario, el iluminado.

Viajero, iniciado y peregrino o poseedor del cristal

El viajero queda trazado con la sola acción de seguir su itinerario espacial. Asimismo, sabemos que no es un viajero cualquiera, sino un iniciado. Por cierto, es apasionante y bien documentada su incursión en distintas disciplinas esotéricas y tradiciones místicas: cábala, alquimia, cristianismo, budismo tibetano, hinduismo, religiones místicas griegas, mitologías maya, azteca e inca, etc.^[11] El texto está completamente atravesado por las referencias a tales conocimientos y creencias, tanto, que hacen al entramado textual mismo.

Por otra parte, a la vez, el iniciado no es otro que el héroe que vive su iniciación a través de los ritos de pasaje –analizaremos este aspecto un poco más adelante–.

Este sujeto, a su vez, existe porque es en relación con un designio, sumamente hermético: ser el portador del cristal y llegar a la cima del Himalaya. Su viaje, que requiere de una serie de conocimientos reservados a pocos, es de superación espiritual y tiene una meta: por tales motivos, podemos afirmar, asimismo, la presencia del peregrino. Dice:

Soy el Polo, el fuego virgen en todo frío: el frío, médula salvaje del gran Fuego.

Cristal del instante solar, penumbra resplandor que alza la selva hacia el centro del cielo.

Pero, ¿qué hago con todo mi cuerpo si he de seguir este camino de esplendores? (Bustos, 1970: 30)

Y poco más adelante afirma: “Porque yo soy el que ha de subir pero soy el que sigue el cristal, él es el ritmo de mi sangre y mi confusión y mi desvío”. (Bustos, 1970: 31) Ese cristal merece ser considerado aparte.

El cristal

Ante todo, el cristal es figurativización de su deseo. Deseo que es entrañablemente propio y que, a su vez, encierra algo de determinismo, ya que se trata de un objeto que le fuera dado en su infancia. Recordemos la anécdota del niño que en el segundo relato de *Cuatro murales* recibe de regalo un juego donde hay un mosaico de cristal coloreado que permite ver todas las posibilidades del mundo. Ese es el primer juguete al que, en más de una ocasión, alude en *El Himalaya...* Fue un don, pero también es destino, algo que no puede evitarse con éxito. Y hasta donde sabemos, el yo no intenta eludirlo.

Materialmente, el cristal puede ser leído desde la alquimia^[12], una de las disciplinas herméticas que nuestro autor conociera. Por su carácter cerrado, un no iniciado –tal nuestro caso– a lo sumo puede reconocer alguno de sus símbolos, como la retorta, y la materia que tradicionalmente consideraban clave para el proceso de transmutación, el mercurio, que por cierto abunda en *El Himalaya...*

A su vez, la cábala tiene que ver con la alquimia, ambas desplazadas y desacreditadas desde el siglo XVIII por ser condenadas de “charlatanería”. Sin embargo, hoy se sabe que en el primero y en el último cuarto del siglo XX se realizaron experimentos que comprueban que el concepto de transmutación de materias es posible.^[13] Destacamos este dato, mínimamente, por la importancia que en Bustos tiene la física, según veremos en otro capítulo.

Lo que importa por el momento para la producción semiótica es que tanto la alquimia como la cábala mediatizan su saber oculto al depositar virtudes particulares en algún objeto, trátase de tubos de ensayo o de un libro. Además, alquimia es transformación, y de eso se trata *El Himalaya...* Hay un yo transformándose, en proceso de hacerlo, en relación con lo misterioso, con lo espiritual y con lo poco transitado. Y puede intentarlo gracias a que posee el cristal, que podría ser una especie de piedra filosofal y de talismán.

En la primera parte, este cristal es caracterizado como “líquido y duro” (Bustos, 1970: 19); también se predica de él que “Bajo el agua es más que el agua porque está detenido y es móvil” ^[14] (Bustos, 1970: 19). En algún momento dio un mensaje, de manera que también está personificado: “soy Palenque, el pez oculto del Mar Dulce, la espada de quetzal que corta las plumas de hierro, el anhelo del jaguar que comulga cristianos en el corazón del peyote; soy el que ha de venir: el sin dos manos^[15] niño del sol antiverbal”. (Bustos, 1970: 19) Todavía infante, el sujeto poético dice: “Lo llevo colgado de mi cuello y sigo su valle, su río, sus montañas aéreas que en quietud me miran porque ya, ígneo-frío, el cristal es toda la tierra lejana”. (Bustos, 1970: 21)

Profeta visionario

Otra identidad asumida por el sujeto es la de profeta o visionario; identidad anticipada en el tercer relato de *Cuatro murales*, “Eleazar, profeta”. A lo largo de *El Himalaya...* repetidamente se introducen las formas verbales “vi” y “soñé” para, a continuación, presentar visiones fantásticas, elaboradas con una densidad de imágenes asombrosa y de un atractivo innegable. Algunas veces son sencillamente aterradoras; así, por ejemplo, apenas aborda el barco: “y miré a la Tierra-Firme y ciudad, ya no había: un campo estéril de montes calcinados, con un buitres gigante cabeza de una legión de horror y todos sus ríos eran negras arenas que en la espuma llameante de oscuras osamentas caían al mar”. (Bustos, 1970: 71) Esta escena de devastación se contrapone a otro corte de imágenes, nunca suaves, pero sí un poco menos sobrecogedoras:

Llueve sobre el jardín, llueven manzanas de oro aéreas en las iluminadas aguas, en las iluminadas sedas arco-puente de la tierra contra el cielo; cae

de nubes esmalte sobre esmalte, vitral de soles líquidos

cae en el Jardín Final. Amanece en las flores un color de vidrio; las raíces son en la noche y en su transmutación del agua un vientre de claridad engendra cuerpos de temblor [...]. (Bustos, 1970: 56)

Sin embargo, demasiada serenidad no es propia de este yo lírico e, inmediatamente, irrumpe lo inquietante, para, luego, volver a alternarse con imágenes bellas, una y otra vez:

[...] como el tigre en su círculo imita el trazado de sus entrañas atado a su fulgor y yerra, yerra la flor en su azul de espumas muerto ante el violeta-sangre de mi corazón.

Todo mar es metal de ritmo extraño para nuestros sentidos. Amanece en el mar la visión de su luz,/ sobre terrazas de agua, el rayado vuelo de los pájaros hacia su Monte Santo, oriente del cielo.

Amanece en terrible piedad.

En el Yu-chan, faisanes orando en sus templos de plumas, en altares de oxígeno, quietos. Sueño en un sueño, jamás ya día, el búho ritual, demonio de los pájaros, mira al Himalaya relámpago en sus ojos de plomo.

Moral de los pájaros, redoble en los frutos del Jardín que mira, con su doble vista, hacia la cumbre del Verbo, hacia el Polo de la Aniquilación. (Bustos, 1970: 56/57)

La variedad de registros –no en cuanto a los niveles de lengua, sino en relación con los acentos anímicos dados por las denotaciones y por las connotaciones–, la multiplicidad de planos, que se imbrican unos en otros casi sin nexo ni aviso, y el mecanismo implícito de las transformaciones crean estos paisajes alucinados, tan naturalmente surrealistas.

En el párrafo que viene a continuación, el n° 6 de la primera parte (“La partida”) del Libro Segundo, la acción de ver es la central, ya que el verbo por antonomasia es “vi”. Y en este ver hay un avance; en su visión el yo no es estático. Comienza así: “Vi, puente de Oriente hacia el Occidente del Jardín *muralla*, vi el espejo del cielo *caer* en tierra con fulgor de agua y una claridad *fría* me detuvo.” (Bustos, 1970: 57) Esa “claridad *fría*” luego es “fuego-frío” al que se suman miedo y letargo, con lo que la visión se profundiza y pasa a ser sueño:

[...] lo que yo ya no era soñó/

un campo sin límites de arena blanca y en él dos ejércitos en lucha que no morían jamás a lo largo del incendio de mi sueño, venir un niño, portador de una espada de oro, venir a mí y decirme: SOY el Bienaventurado, SOY el oro de mi espada y no su plomo, SOY la inocencia de Krishna y Arjuna. Y ya no soñé y fui libre frente al muro radiante.

Lo toque, rocé su maravilla y allá donde imaginé su centro-equilibrio [...] surgió un Sol de oro. Abrió nieblas y claridades; el agua oscura del cielo; y cuando llegó hasta el muro y lo quebró aquel Sol dio un grito y vi: (Bustos, 1970: 57/59)

A continuación cinco veces se inician párrafos con el verbo “vi” donde el sujeto accede a claves de conocimiento cuyo desarrollo es absolutamente críptico, pero no tanto por su formulación discursiva, sino porque la visión de base escapa a los estándares de inteligibilidad media:

YA VI:

UN PÁJARO torrente de mi inocencia hasta el Verbo-sí, ya vi hendir el muro y no ser Sol, jamás, sino ascenso y TRANSMUTACIÓN y energía: temblor en plumas de agua.

YA VI:

UN COLOR hiriente de la memoria, sombra en la sombra en los templos de la raza. Te hago muerte/ y resurrección en mis ojos color-impulso y has de ser ya no Sol PÁJARO; puerta segunda en el muro.

YA VI:

UN SILENCIO señor y aliento (PÁJARO-COLOR-SONIDO son las niñas del Ausente: puerta cuarta en el muro, espejo del cielo) y vacío que traza en mí el vuelo de nadie del planeta-Verbo alucinado en la cumbre del Himalaya.

Y vi el SOL-PÁJARO en su cuádruple rostro detenido en el centro de Oriente a Occidente gritar y el Jardín nació. (Bustos, 1970: 59/60)

El discurso, visionario o psicótico, adquiere valor de verdad. No es posible discutirlo ni refutarlo: no hay con qué hacerlo. He aquí la fuerza de esta enunciación. La visión verbalizada, con mucho de salvajismo y, por qué no, de falta de pulimento, se sostiene porque está apoyada en una

fuerte estructura prestada: la de los modelos discursivos antes mencionados, fundamentalmente la de los libros cosmogónicos. A la par, no debemos olvidar el conocimiento sobre hermetismo que, sin dudas, Bustos poseía, al menos entre sus lecturas. Desde ese punto de vista, el sentido se torna mucho más claro; a propósito de ello ponemos el acento en la palabra ‘transmutación’, tantas veces reiterada, tan significativa para la alquimia, cualquiera sea su naturaleza, y tan decisiva para comprender qué es lo acontecido desde el comienzo de este último libro hasta las líneas finales.

La falta de corrección de la prosa apoya esta misma idea desde otro lugar. Así el uso aparentemente ‘incorrecto’ de los signos de puntuación y la incompletud de algunos sintagmas no hacen más que señalar que lo que articula el discurso de Bustos es la visión, y no al revés. Lo extraño, casi prodigioso, es que este tipo de visiones haya podido ser puesto en lenguaje. Un lenguaje que proviene directamente de la significancia, es decir, de las pulsiones semióticas preverbales, en términos de Julia Kristeva; o bien, que deja emerger casi en bruto la tensividad fórica que identifica Greimas como base material del posterior discurso pasional. Este decir en sí mismo resulta precario: no se desmorona por los muchos planos que en él están presentes y porque, asombrosamente, hay una macroestructura que funciona como dadora de sentido.

Un muy buen ejemplo de la actividad del yo vidente se encuentra en su percepción del canto de los pájaros. Esta sección en principio parece particularmente ajena a toda lógica; pero la lectura detenida muestra un ensamblaje muy ajustado. Como señalan Pierre Marie y Jean-Marie Prieur respecto del discurso de dos psicóticas, “La síntesis predicativa es rota por un exceso que la excede por todos los costados, cuyo término, si existe, es un enunciado opaco a una legibilidad: ¿incoherente, habremos de decir?” (Kristeva, 1979: 105). Esta observación/conclusión es aplicable al texto de Bustos, salvo en la pregunta final. En Bustos no hay incoherencia.

El párrafo “4” se cierra con esta imagen potente: “El barco engendra su *noche oscura* y la suma a la *noche total*; pájaros invisibles cantan en el cielo salvaje.” (Bustos, 1970: 78) El último motivo, sintagma nominal, hermosísimo y de una resonancia casi inagotable,

“pájaros invisibles cantan en el cielo salvaje”

será el que va a recibir en las líneas que lo siguen un extenso y complejo desarrollo. Tal como suele hacer el sujeto de la enunciación, comienza el fragmento siguiendo retomando alguno de los últimos elementos del anterior, entonces enuncia en el párrafo “5”: “Ah, qué terrible el canto de los pájaros sumergidos en el aire subterráneo que *da* a cielos de muerte; qué solo mi corazón: *iluminación* en el cuerpo oscuro, cuerpo que ha de comulgar; por siempre; con el dolor.” (Bustos, 1970: 78)

A lo largo de seis partes, descubrimos el papel de mediador de este sujeto entre los pájaros y los guerreros. Es él quien puede escuchar, acción equivalente de ver; lo mismo que le ocurría al Capitán del relato final de *Cuatro murales*. Él es el nexo, quien está capacitado para establecer una conexión. Aquí el sujeto es el único que escucha el canto de los pájaros, quienes tienen la moral necesaria para ascender al Himalaya.

En medio de referentes oníricos o delirantes, hay una narración bien construida sobre el eje de la identificación de los planos superior e inferior, que se corresponden con otros sintagmas igualmente polarizados, espacial y axiológicamente: cielo/ barco, pájaros/ soldados o guerreros, conocimiento/ desconocimiento, Oriente/ Occidente, etc.:

PLANO SUPERIOR	PLANO INFERIOR
cielo	barco
pájaros	soldados/guerreros
conocimiento	desconocimiento
pureza	impureza
espiritualidad	animalidad

A modo de alternancia de voces, como en una ópera o en un oratorio –los que ya mencionamos antes a propósito de la “obertura” introductoria– se van escuchando/ leyendo el canto primero de los pájaros, el segundo y así, hasta el quinto; y, en turnos sucesivos, también la voz del yo lírico; cada una de las voces tiene su marca en la página: el párrafo entrado corresponde a los pájaros, y el párrafo de cuerpo entero, al yo. He aquí la alternancia de solistas y coro.

En el “Canto Primero de los pájaros” Oriente queda presentado como el lugar de la Iluminación; es decir que en su discurso, invisible e inaudible, los pájaros señalan el dónde, la meta. Y, a continuación, el yo poético y protagonista observa cómo ninguno de los tripulantes es permeable a este anuncio:

Y son sus cantos como silencios en el aire y caídas en el mar.

Y todos detuvieron su delirio homicida y alzaron sus ojos muertos a que miraran los sonidos de las gargantas eternas y nada vieron, ni oyeron más que su odio de guerreros. Y la legión oculta de los pájaros gritó: (Bustos, 1970: 79)

Los soldados miran hacia arriba para ‘mirar los sonidos’ y nada ven; de hecho, en el párrafo anterior se dijo que los pájaros son “invisibles”. La imagen es algo escalofriante. Solo hay negrura, que duplica este carácter de no visibilidad.

El siguiente, el “CANTO SEGUNDO DE LOS PÁJAROS” (Bustos, 1970: 79), retoma literalmente uno de los enunciados de Eleazar en *Cuatro murales*: “Sólo el instante de una *vocal* es eterno: pues lleva el Poder Divino” (Bustos, 1970: 79; 1957: 31). En el medio de este Canto Segundo el sujeto cae en una especie de sopor, aunque no pierde un ápice de íntima lucidez, y antes de continuar con lo ya dicho por Eleazar frente a sus familiares, afirma: “Vi y supe, para siempre, que su ritmo *era* el ritmo de *mi* aliento. *Mi* tiempo interior.” (Bustos, 1970: 79)

A continuación, diecisiete años después de las palabras de Eleazar acerca de la vocal como instante eterno, el yo lírico en *El Himalaya...* lo desarrolla en relación con el conocimiento del budismo mántrico. Añadimos que, más allá de los detalles esotéricos, lo referido se asocia con el trato corporal con el lenguaje a que conduce la escritura –y lectura– de poesía:

(vocal del Vidente que VE los sonidos del Veda. Vocal de jaspe y revelación en los Códices del País del Sol. Vocal de «vocales que son más veloces que las consonantes: porque son esbeltas, ligeras y mucho más fluidas que las resistentes consonantes. En consecuencia, su espíritu fermenta pronto: son vocales que vuelven a su origen rápidamente. Así, palabras y lenguas nacen y mueren en el río del tiempo. Vocal de sabiduría de ibn’ Arabi^[16]: movimiento verbal en el Verbo sin tiempo. Vocal nacida con los primeros dientes en el niño: vocal masticada; erigida como columna, como lago interior en el juego-juguete cósmico del patio de la infancia. Vocal: máquina del cielo en la montaña del verbo). (Bustos, 1970: 80)

El grito SEGUNDO de los pájaros lo dejó inmóvil, y ellos volvieron a gritar, ahora el “CANTO TERCERO”, que es “igTum-mo!”, transliteración de una expresión en sánscrito que designa un tipo

avanzado de meditación, asociada con pranayamas^[17]. Y en ese grito anuncian: “Transmutación y principio ha de ser este mar para tus ojos: no los de tu cuerpo, sino aquellos que son fulgor, cristal-relámpago para la LUZ: *visión de absoluta claridad*. Miedo y dolor dirigen nuestro vuelo hacia el Himalaya [...]”. (Bustos, 1970: 81)

En el párrafo “7” continúa desarrollando el “igTum-mo!”, que para él engendra claridad y para los guerreros, locura; y en medio de su caracterización emerge la memoria. Entre paréntesis da curso a la evocación del fantoche construido en el primer relato de *Cuatro murales*; asimismo, rememora el tigre de su infancia, el de “Los patios del tigre” de *Fragmentos fantásticos*. Y, justo antes de pasar al párrafo siguiente, se suma como cierre otro factor de orden, una enumeración que sintetiza a modo de relato sumario: “El Monte Santo y el Mar de aguas de mercurio y la Noche terrible y el canto de los pájaros y la crueldad de estos hombres y mi corazón y el silencio de *todos* es *igTum-mo!*” (Bustos, 1970: 83) Vale agregar que el “gTum-mo” genera un intensísimo calor que, de alguna manera, equivale a encender el fuego interno, que purifica al peregrino en su camino de elevación.

En el párrafo “8” el sujeto sigue en el barco, donde “Ya nadie se mueve más allá del pequeño espacio de cubierta que su cuerpo protege; los que mueren alimentan a los vivos.” (Bustos, 1970: 84) Y, nuevamente, las visiones se superponen. Repite “vi”, tres veces: primero una hoja de helecho; luego su propia memoria; después a sí mismo ya no siendo:

VI: mar de Galaxias, torrente hacia el Polo de Aniquilación. Y por una instante mínimo, igual en dimensión al milenio de espanto, fui libre y fui nada y no soñé y la Noche estaba pero yo no.

Un instante y las sombras vuelven a su unidad y soy fragmentos, esmaltes: perseguidores de la Iluminación, ya no iluminado.

Y regresaron los pájaros [...]. (Bustos, 1970: 84)

En el CANTO CUARTO DE LOS PÁJAROS, estos se dirigen al Sol y presentan al poseedor del cristal como una suerte de salvador: “Y su cristal liberará los pabellones de *luz* sepultada en los sentidos: *salve*.” (Bustos, 1970: 85)

Y después sobreviene un acontecimiento radical:

Viene del mar una claridad lívida y el barco se detuvo [...]. Un árbol de llamas llegó hasta el cielo y el aire fue pleno de soles que rugían.

El mar de mercurio descubrió, bajo la luz mortal que oprimía a todos, fieras aun sin forma mirando a través de mil bocas la súbita iluminación. [...] / [...] Y pronto el sacrificio ocupó el lugar del relámpago. (Bustos, 1970: 85/86)

Entonces, sigue una suerte de epifanía, misteriosa y portentosa: “Juntó el Mar océano sus dos rostros de agua; su casa transparente alzó como cúpula y la madre de las tormentas *descendió*.” (Bustos, 1970: 86) Ahora aparece Aquelarre, imponente: “descendió sobre el mar de mercurio luna en llamas *sombra* en el millón de soles. Llegó y nos miró, me *miró* y su manto era de plumas y una piedra azul había en su pecho: AQUELARRE. Y ya para siempre; oculta o visible; ella *mira* hacia el Himalaya”. (Bustos, 1970: 86)

Finalmente, viene el CANTO QUINTO DE LOS PÁJAROS, donde estos hablan a los conquistadores y reaparece el Sol Antiverbal que es Señor de justicia. Se anuncia que “años y años y

cientos han de pasar hasta que el Verbo resucite en la tierra violada. Mientras; balbucea el caos con tu lengua clavada por el frío Sol Antiverbal: señor de justicia.” (Bustos, 1970: 89)

Sin dudas, el sujeto lírico se abre a una predicación plural, tendiente al infinito: las proposiciones caen y se multiplican simultáneamente, porque evocan todas las posibilidades de mundo y ninguna. En esta desaparición del sentido y del referente, en el espesor de un texto sin fondo, el sujeto de la enunciación también se pierde.

Finalmente, cabe destacar que este visionario posee un programa. En el párrafo 8 de la Primera parte (“La partida”) del Libro Segundo, el sujeto formula un *crecendo* respecto de la visión:

Ver es el principio del ojo pero no su función. Leer es función del ojo pero no su movimiento. Conocer es el movimiento del ojo pero no su poder. Iluminar es el poder del ojo pero no su atributo. Ausencia SIN imágenes; fuera del tiempo; es el atributo del ojo y el roce de su aniquilación. (Bustos, 1970: 65)

Lo que está planteando es un camino de vidente, con hitos que escalonan el progreso desde la extrema agudización de lo sensorial hasta su negación completa: ver→leer→conocer→iluminar→ausencia. Este acceso a la no visión tan solo después de haber visto, equivale al acceso al silencio (recordemos que el nombre que lleva el Libro Cuarto es “Monte Silencio del Verbo”) exclusivamente después de haber oído.

Ritos de paso

Según adelantáramos, hallamos que pueden identificarse con mucha nitidez los distintos componentes de los ritos de paso de todo héroe:

1. el mundo conocido que debe ser abandonado. En este caso es la infancia, tantas veces mencionada en el Libro Primero;
2. el llamado a la aventura; hay por lo menos dos elementos que lo empujan a la salida, son “el ángel de la locura” (Bustos, 1970: 37) y un sacerdote incomprensivo y punitivo^[18];
3. el umbral; sin dudas aquí se trata del manicomio^[19];
4. el cruce del umbral, indicado por un espacio de pasaje: un puente;
5. el mundo desconocido; aquí está señalado por el ingreso en un barco, especie de útero materno, y por la navegación en el “*mare tenebrarum*”;
6. el enfrentamiento de obstáculos, como por ejemplo Polifemo;
7. la existencia de guías; en *El Himalaya...* son su corazón^[20], primero, y Aquelarre, después^[21].

La diferencia respecto de la iniciación más extendida en la historia de las civilizaciones consiste en que en *El Himalaya...* no figura el regreso del héroe para incorporarse a la sociedad a la que originariamente pertenece, porque la definición central de este protagonista es su ser fronterizo.

Viaje: ¿separación o acercamiento?

Este viaje es, a grandes rasgos, lo que determina la figura del héroe. En este caso, viaje en tres sentidos principales:

1. Viaje de superación espiritual. En relación con él están las dos configuraciones subjetivas ya mencionadas del profeta y del iluminado, de modo que no nos detendremos ahora en este primer sentido.
2. Viaje de separación de la infancia y, por consiguiente, de lo materno. También es, naturalmente, un viaje hacia una instancia anterior al lenguaje articulado, que amenaza con devorarlo. De hecho, el sujeto parte desde el Sol Antiverbal, que interpretamos más bien como pre-verbal.
3. Viaje como incursión en lo salvaje. Es un ingreso en lo no reglado, aspecto que trataremos más adelante.

El ‘viaje como separación de la infancia y de lo materno’ encuentra base en la recurrente presencia de la infancia a lo largo del Libro Primero, donde es muy evidente. Por otro lado, el principio femenino con su faz doble –como mínimo– reaparece constantemente. Mencionamos cuatro casos:

1. la figura de la deidad Cuatlicue, reproductora, cruel, poderosa, horripilante;
2. la de la Sibila Délfica, conectada con otra dimensión, ajena a lo estrictamente racional;
3. la de la Malinche, bella, traicionada y traidora, víctima, supeditada a la voluntad del hombre, mediadora;
4. y, sobre todo, la de Aquelarre, entidad femenina misteriosa y recurrente, el único personaje que, aparte del yo protagonista, aparece varias veces y siempre en momentos claves.

Aquelarre es la niña que en un principio devora hombres –tal vez sea el equivalente de las sirenas de Ulises, que, por cierto, están mencionadas– y que ostenta una inocencia suprema. Es la misma que posee una belleza esplendorosa, que trae alivio y que renueva el orden; pero, a la vez, tiene un nombre que evoca lo contrario de paz y de armonía: un ‘aquelarre’ es una reunión de brujas para celebrar una fiesta demoníaca, maléfica. Por momentos podría ser la guía –al modo de la *Beatrice* del Dante–; otras veces, representa lo femenino como indiferenciado y tendiente a la fusión.

La primera vez que vemos a esta figura femenina es cuando el sujeto evoca su Primera Comunión; ya entonces recibe nombre: “Aquelarre, la desnuda la inocente que camina sobre campos de fuego, en campos de llamas frías ramas del árbol de la muerte, comulga en su cuerpo”. (Bustos, 1970: 20) A la par de ser una presencia por lo menos enigmática, sintetiza la inocencia suma. Más aun en su segunda figuración, cuando se caracteriza el manicomio y, entre otras cosas, se predica de él que “es también el caos antiguo y sin tiempo, el caos donde vive, *en eternidad*, Aquelarre: la niña de las niñas; que devora a los hombres, que son ya delirio, por piedad o por secreta alquimia analogía de la lluvia.” (Bustos, 1970: 43) Aquí ya se muestra la cara temida. Esa bella y tierna niña, es capaz de tragárselo. Claramente se combinan hasta este punto la madre como deidad suprema, el deseo de la madre y el complejo de castración.

La siguiente ocasión en que aparece no se la nombra; se trata de la alusión a un ser femenino que, aunque innominado, a todas luces se asemeja a Aquelarre:

Ungida, virgen en tu corazón atroz, errarás hasta la ciudad que mira hacia el Mar del Centro y frente al SAHU, a su retablo de esmaltes y retos oírás su canto anónimo y ya en el Puerto que imanta el mar dejarás tu cuerpo; tu ángel-niña; serás para siempre: «la piedra azul que engendra signos en los intervalos del oro». (Bustos, 1970: 65)

El carácter superior, divino o, por lo menos, de realeza de esta mujer, está marcado por el adjetivo “ungida”, que volverá a usarse: “Ella, la ungida en el país de Ta-t’sin^[22] en el país Lunar, subió a la nave y detuvo el sol, ella peregrina lejana e intocable, nos dio con su inocencia el miedo. Y caímos en *él* extraviados en el barco y *vi* la noche”. (Bustos, 1970: 72) El miedo infundido por Aquelarre habilitó para el yo lírico la siguiente visión, bellísima: “Vi el mercurio quebrarse y hervir, y soltar Soles Negros que en vuelo devoraron la luz. Y entonces fue siempre *noche*, oscuridad, silencio. Y sólo aquel que en la cámara oculta del barco sin límites llegue a lo que *fue* la luz; su *dominio*; su muerte no dará en la Muerte.” (Bustos, 1970: 72)

Aquelarre se parece, en parte, a la niña del relato de las memorias de Atil, “In Gloriam” (Bustos, 1967: 101), en *Visión de los hijos del mal*. La diferencia fundamental es que esta niña se acerca, le habla al sujeto, hay contacto entre ellos; aunque luego le es arrebatada violentamente y él, como venganza, decide hacer el mal. En cambio, Aquelarre está siempre distante, lejana e inaccesible, como los pájaros cuyos cantos oyó el protagonista.

Otro antecedente de la figura de Aquelarre está en la de la madre, en la sección “Hospicio del Sacré Coeur”, también de *Visión...*: “Vio mi madre/ virgen en murallas de seda antigua agitadora de la raza [...] niña que me soñó alguna vez.” (Bustos, 1967: 16) Asimismo, hay antecedentes en “III/ Señora Lejana”:

Que no ataque el ángel con sus ojos de niña. Todo deseo llevado en anhelo. Pero ¿quién, quién puede? ¿el último aire de la que muere en la Cruz?

Oigo, siento tu respiración violada, Reina del Mundo. Te voy a herir. Cuando vayas lenta en la agonía te besaré, virgen de la muerte.

Señora Lejana; negadora; madre del niño ido.

Ante los ángeles ¿qué pueden los hombres que no ven a los ángeles?

Madonna Lontana, peregrina angélica del jardín Perdido. (Bustos, 1967: 68)

Para reforzar la imagen generada en el texto, en la Segunda Parte del Libro Segundo, “El mar del centro”, se inserta la ilustración de la Sibila Déléfica. Las sibilas, tanto como Aquelarre, eran mujeres no accesibles; en todo caso, la escasa cercanía se daba durante el estado de trance de la pitonisa, por lo cual tampoco se puede pensar en un contacto real entre dos sujetos.

Esta ilustración lleva por título “Gestación de Quetzalcóatl” (Bustos, 1970: 73), imagen muy apropiada para asociarla fácilmente con los navegantes encerrados en un barco que surca el mar; en definitiva, esa nave es imagen de otro gran vientre visto desde adentro. De manera coherente, en este apartado todo apunta a la idea de gestación, de estar formándose en el útero materno, del cual el yo poético, en apariencia, brega por separarse.

A partir de tal ubicación uterina, el sujeto tiene 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 pendiente del cuello de alguien olvidado. (Bustos, 1970: 75)

Hacia el final de la visión hay una asociación implícita con lo femenino, nexo que se hace más evidente al considerar la siguiente aparición de Aquelarre. Casi al término de los cantos de los pájaros, específicamente antes del quinto, la fémina en cuestión vuelve a emerger: “descendió sobre el mar de mercurio luna en llamas *sombra* en el millón de soles. Llegó y nos miró, me *miró* y su manto era de plumas y una piedra azul había en su pecho: AQUELARRE. Y ya para siempre; oculta o visible; ella *mira* hacia el Himalaya.” (Bustos, 1970: 86) Esta mujer ahora es portadora de atributos relacionados, por un lado, con la clase noble (manto de plumas); por otro, con la construcción cultural femenina, que se sirve de adornos (la piedra) para aumentar su atractivo.

Llamativa es la sexta aparición de Aquelarre, casualmente –o no– en el sexto día de la Conquista, cuando se está realizando un sacrificio. En medio de él, entre otras doncellas, aparece Marina, que –se dice en el séptimo día– es “espejo nocturno de Aquelarre.” (Bustos, 1970: 96) Encimadas las visiones de una y de otra, se predica de ellas, como si fueran una sola: “Ungida en flores salvajes y con triple corona de cuentas de vidrio miraste hacia Tenochtitlán y tu voz huía entre espadas.” (Bustos, 1970: 96) Vemos que vuelve a ostentar atributos y/o adornos propios de la nobleza: perfumes y joyas.

Cuando, después de la caída de Tenochtitlán, nuevamente habla el sujeto, que no sabe si descendió o cayó por una ladera, cuenta lo que vio en su sueño:

En el sueño vi y siento que es la cueva la soñante de sus acantilados y su cúpula infinita que cuelga; atroz; sobre el lago de los esmaltes o todo el peso del mineral contra el aire inmóvil. Tal vez el vasto silencio, en su temblor, engendra y devora vida y muerte en su eterno retorno. Vi una sucesión de murallas y todas ocultaban patios de losas oscuras, y Aquelarre me miraba quieta y lejana siempre. (Bustos, 1970: 98)

Esta mirada vigilante es protectora, pero también controladora y amenazante. La doble faz no desaparece; además está inmediatamente en relación con una “cueva” que es “silencio” y que “engendra y devora”. Por otro lado, las que siguen parecen ser palabras de Aquelarre:

HIMALAYA casa de la profecía, nieve de un milenio de sol, acuérdate del VERBO de su corazón; pues ha de venir la Noche ha de nacer.

Dijo y pasé mil patios y en el último vi sólo a Marina que deliraba en el más triste de los sueños. (Bustos, 1970: 97).

Los patios mencionados son el elemento, espacial en este caso, que establece la conexión con la sección siguiente: el “Monólogo de Marina en el día de Malinal”, una de las partes más conmovedoras de todo *El Himalaya...* Marina aparece acucillada en un patio, contemplando absorta un punto en el suelo.

Esta sección es, también, una de las más interesantes en cuanto a su urdido; los hilos/ voces que van combinándose son: la voz de Marina que evoca su pasado; varios fragmentos de “icnocuícats”, es decir ‘cantos de tristeza’; algunos fragmentos de la *Relación de la Conquista* hecha por los vencidos, específicamente por informantes anónimos bajo la dirección de fray Bernardino de Sahagún; la voz de Marina dirigida a Cortés; la voz del yo protagonista, que enmarca el coro de voces anteriores.

Y, luego, viene su sacrificio, el de Marina misma, y nada menos que a manos de Aquelarre:

Gritó Aquelarre iluminada por cielos de sangre, oró, y con su puñal arrancó el corazón de Marina, esclava.

LIBRE

liberación del sueño

liberación del día

LÍBRAME DE LA LIBERACIÓN para que pueda ser LIBRE

Y Marina desapareció en el puñal de Aquelarre y Aquelarre huyó, inocente y homicida con su corazón que tiembla libre, ESCLAVO y LIBRE ya sin sueños, sin soles, sin edad. (Bustos, 1970: 105)

Este fragmento, con un formato más cercano al del poema en verso, es una de las piezas más bellas de *El Himalaya*... En estas líneas, sobre el trasfondo de la obra completa de Bustos, pasa a primer plano el “corazón que tiembla libre”, sintagma donde el temblor y el “corazón de piel afuera”, esto es la experiencia del dolor, sublimada, acontece en tensión hacia una dimensión distinta, superadora de lo inmediato, por qué no, trascendente. El yo está claramente proyectado en esta Marina sacrificada por esa otra mujer, Aquelarre, que en un momento es ella misma. Al igual que Marina, el sujeto también anhela la liberación, tal vez más que la iluminación.

Ahora Aquelarre es Marina, es decir una mujer engañada, ultrajada, mediadora, traidora, enamorada. Y, a la vez, una mujer sacerdote, asesina, libertadora.

En el Libro Tercero, “Polifemo”, aparece la ilustración donde también está Marina, plásticamente bastante oculta, aunque no así en el título: “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán” (Bustos, 1970: 111):

“Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán”, 13/ febrero/ 69



Este Libro, que lleva por título el nombre de uno de los oponentes del navegante, Ulises, en la *Odisea*, termina muy coherentemente con las sirenas: “Cantan las sirenas de mil años en el mar y su canto imanta los Polos y sobre puentes de fuego la visión es tuya AQUELARRE.” (Bustos, 1970: 115)

En el Libro Cuarto, “Monte Silencio del Verbo” –donde figura la ilustración: “Caída de Tenochtitlán” (Bustos, 1970: 119), en la que Marina tuvo, indirectamente, algo que ver– vuelve a aparecer Aquelarre, ahora en una frase en subjuntivo que expresa un extraño deseo extremo: “Que me ahorquen con flores de selvas enfermas donde nace Aquelarre en sueños, en fiebres: niebla en el monte púrpura del corazón.” (Bustos, 1970: 121). Por momentos, la disposición subjetiva hacia esta figura femenina es también enternecedora y de enamoramiento.

Lo femenino multifacético aparece encarnado en Aquelarre/ Marina. La comprensión de esta entidad escapa al logos, acuñado como tal por el pensamiento culturalmente masculino. Esta condición o principio femenino es guía; es fusionante; es deidad suprema; es madre; es objeto de deseo, deseo de la madre y deseo de otra mujer; es el agente de la castración; es lo gestante; es lo que da a luz; no suelta, es retentivo; es devorador de hombres; es lo que hace posible el pasaje, porque lo sostiene; es niña/o inocente; es asesina/o; es víctima; es enamorado/a; es compasivo; es cruel; es vigilante; es protector/a; es acechante. Todas estas caras, y seguramente algunas otras, le son propias.

Por un lado, lo femenino posee potencia demoníaca y amenaza lo *propio* que subyace a toda organización hecha de exclusiones y de ordenamientos. Amenaza activa, precisamente, por la fuerza del atractivo. Se trata de una figura que subyuga, al modo de las sirenas: domina al sujeto, poderosamente, pero desde la distancia, lejanía que la ubica, además, en un plano de superioridad.

En su ser inaccesible, Aquelarre/ Marina es siempre un hueco a llenar, acorde con la interpretación de la genitalidad femenina hecha por Françoise Dolto (1984; 1998), quien en oposición al supuestamente omnipotente complejo de castración, echa luz sobre la diferencia entre ‘hueco’ y ‘vacío’. ‘Vacío’ es la nada la carencia que mueve a reponer o a suplir simbólicamente – como en el duelo, por ejemplo–; ‘hueco’ es la condición indispensable para que dar lugar a algo nuevo; en el caso del útero, es un rasgo descriptivo del órgano que permite la formación de un niño; si estuviera ‘lleno’ no habría posibilidad alguna de procreación. La ilustración intitulada “Gestación de Quetzalcóatl” es una indagación en esta cueva misteriosa para el sujeto masculino, y está inserta justamente en la sección “El mar del centro”, donde el sujeto y los guerreros están dentro de una nave que atraviesa el mar, ‘nave’ y ‘mar’ como figuras arquetípicas de lo femenino. Estos hombres están allí, gestándose a partir de dos componentes gráficamente representados: por un lado, según el modelo de base aportado por la Sibila Délfica del renacentista y occidental Miguel Ángel Buonarrotti; por otro, según el nombre del hijo –“Quetzalcóatl”– y según el diseño de estilo más bien americanizante que adorna, que pinta, la cara de la mujer:



Además, al llegar a tierra se contarán nada más y nada menos que nueve días, al cabo de los cuales se efectúa el sacrificio de Marina, que, en un punto, también es un parto, esto es, un rito de pasaje entre no-vida y vida, donde la muerte siempre está rondando como riesgo, en el que tradicionalmente una mujer ayuda a otra y en el que, efectivamente, una parte de la mujer muere y otra nace.

Por un lado, entonces, está el viaje de separación, pero, paradójicamente, es sostenido por lo femenino, que no desaparece.

Este personaje femenino atractivo y repulsivo, dador de vida y de muerte, protector y perseguidor, guarda relación directa con el viaje en el tercer sentido en que lo tomamos aquí. Es 3// el 'viaje como incursión en lo salvaje en tanto no reglado'. Se trata de un proceso de individuación que no estará exclusivamente pautado por la ley –el padre–, sino más bien en íntimo contacto con lo abyecto; abyección presente, en este caso, no tanto por el asco –aunque la putrefacción es mencionada más de una vez–, sino por el miedo ante el peligro de disolución del yo.

Ya desde el título, *El Himalaya o la moral de los pájaros*, se incluye una idea de pureza denotada por el sema 'altura', proveniente tanto de la cadena montañosa asiática^[23] como del vuelo de los "pájaros"; 'pureza' asimismo denotada por el sema 'sistema de valores' propio del semema 'moral'. El trayecto que hará el sujeto será, entonces, en pos de una perfección incorrupta que, si la busca, es tanto porque no la tiene, como porque algún conocimiento de ella posee. Deberá, en consecuencia, purificarse, limpiarse, como señalamos antes. La oposición puro/ impuro, característica de varias economías axiológicas, está implícita. Hay una intención de separarse de lo contaminado, de lo abyecto.

Partimos de una de las caracterizaciones de la abyección que hace Julia Kristeva:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un adentro o de un afuera exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. (Kristeva, 1980: 7)

En su poesía, contrariamente, Miguel Ángel Bustos no se aparta, sino que mira lo abyecto bajo algunas de sus formas, incluso lo nombra, acción que, acorde con la cosmovisión precolombina, no queda en mero acto locutivo. Al respecto dice el sujeto: “Nombrar el mar es imaginar, en otros, la tempestad que acecha y golpea siempre en mí.// Así, la palabra, yace secreta en un vasto silencio.// Nombrar es volver a la tierra original que *piensa* el Nombre de los Nombres.” (Bustos, 1970: 26) Por lo tanto, nombrar lo abyecto es entrar en íntimo contacto con ello.

El yo no huye, por lo cual se pone en peligro, ya que lo abyecto se define, básicamente, por oponerse al yo como constitución. No es, entonces, la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas.

Después de aparecer en el texto la deidad maya Cabracán, que mueve las montañas y provoca terremotos, vemos una de las formas de lo abyecto en la comida en mal estado, descompuesta: “frutos deshechos en el barro, frutos en la lepra de sus gusanos, frutos cóncavos en rotación bajo el cielo carnívoro.” (Bustos, 1970: 62)

Cuando están en el barco, casi a la deriva o al menos con esa sensación, perdidos, sin guía, los soldados tienen hambre. Este es un elemento histórico en relación con el viaje de los conquistadores españoles:

Y el hambre los hace lobos y claman en la Noche brutal. Roen los dedos de sus manos, de pequeñas heridas en el cuerpo beben sangre, su sangre y se detienen: pues ignoran cuánto ha de durar este viaje sin capitán hacia una tierra que puede ser de horror, y ya nadie grita y comen despacio y beben despacio su sangre para que la agonía de este cuerpo de infamia no tenga ya fin. (Bustos, 1970: 76)

Se devoran a sí mismos. Es decir que el sujeto encuentra lo imposible en su propio ser. Lo abyecto ya no está afuera: está en su corporalidad misma; más aun, es él mismo quien lo provoca. Sin embargo, es imperioso señalar que el yo protagónico mantiene cierta distancia, ya que no es él quien comete esa autofagia; podría pensarse que hay un remanente de asco. Quienes incurren en lo abyecto son los guerreros, presentados casi como bestias. En efecto, entre otras cosas, lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles por lábiles, limítrofes, en donde erramos en los territorios de la propia animalidad, que nos es extraña por ignorada; animalidad que es necesario señalar como diversa de la de otros animales, que no suelen incurrir en la misma crueldad.

Poco después, vuelve a darse la situación de comer carne humana, pero ahora de otros y de muertos: “Ya nadie se mueve más allá del pequeño espacio de cubierta que su cuerpo protege; los que mueren alimentan a los vivos.” (Bustos, 1970: 84) En este caso es la pulsión de vida, la necesidad de supervivencia, la que conduce al hecho abyecto, que por tal circunstancia cambia de signo. De todos modos, tengamos presente que “[...] es el cadáver humano el que da lugar a la concentración máxima de abyección y de fascinación”. (Kristeva, 1980: 198)

En la “sala segunda o como la llamaré: Salón de los Retablos o de las Cajas-Milagro” el sujeto siente miedo, por momentos terror. Mira dentro de tres “cajas”, que no sabemos exactamente qué son, en una de las partes más alucinatorias y raras. En estas indagaciones/ deambulaciones por el manicomio surge lo abyecto:

Ah, grita ya oculto en la Comunión serpiente-coágulo en las Bodas Mímicas y Químicas y Sísmicas, potro-rey de la espuma de la muerte, te amo en mi soy ajeno que crees visible.

Abandona el Retablo, el paladar/ imaginario de los títeres, la lengua carnal-relámpago que espera por vos en las últimas salas se masturba en vocales y consonantes; la estéril inflama su sexo en los vitrales de saliva, en los vitrales de terror, suya será la tierra: la lúcida putrefacción. (Bustos, 1970: 50/51)

Aquí lo intolerable para el sistema es la puesta en relación de lo sexual y de lo religioso en un contexto occidental^[24]. Lo sexual está presente en el semen implícito en “potro-rey de la espuma de la muerte”; en la exposición de una masturbación, práctica sexual privada por antonomasia; acto en el que se redunda al mencionar a “la estéril [que] inflama su sexo en los vitrales de saliva”. Lo religioso, o más bien lo sagrado, está presente en la Comunión, pero de este rito se destaca la parte que hoy es simbólica, la que tiene que ver con la sangre, por eso refiere “Comunión serpiente-coágulo”. Además, se suma la referencia al lenguaje en su aspecto carnal (“la lengua carnal-relámpago”) y en relación con la acción de masturbarse. Finalmente, como corolario, la “putrefacción”, esto es, la materia descompuesta, el cadáver. Recordemos que ya en sus *Fragmentos fantásticos* y en los fragmentos de *Visión de los hijos del mal* el sujeto poético también alude al hombre, más concretamente a sí mismo, como un futuro lugar de podredumbre.

Es, sin dudas, una combinación de imágenes de pesadilla. Lo cierto es que lo abyecto quiebra el muro de la represión y sus juicios.

En otra parte el yo poético observa, casi amorosamente, la materia en descomposición: “¿quién mira, la flor o nuestros ojos? El relámpago que enlaza y *coagula* los ojos en la flor, el relámpago ¿mira? ¿O es la luz, el cuerpo-luz, que en su putrefacción origina el inagotable mural de las imágenes?” (Bustos: 1970: 53) El yo se ha permitido encontrar belleza en lo putrefacto, que abunda en colores, en brillos y en texturas. La percepción aquí ya no está regulada por el rechazo.

Más adelante, inclusive el sacrificio de Marina a manos de Aquelarre es abyecto. No tanto, si lo consideramos exclusivamente en su contexto azteca; pero sí, inserto en un texto que, por cierto, no lo es. De hecho, a Aquelarre se la llama “asesina”, de manera que no deja de ser un crimen, y todo crimen, por señalar la fragilidad de la ley, aquello que supuestamente nos mantiene a resguardo, es abyecto.

Otra vez el cristal

En relación con lo abyecto como indiferenciado el “cristal” ocupa un lugar de contrapunto. Desde el inicio de la obra su papel es preponderante. Más allá de la función que el protagonista le otorga, podemos interpretar otras. En principio, puede materializar lo simbólico en oposición a lo semiótico. El viaje sería un recorrido de individuación para lograr separarse de la madre, para dejar atrás la no distinción, en última instancia, la abyección de la mezcla.

En un segundo momento, visto como materia, el cristal –mineral– se opone a lo orgánico, que descriptivamente está en las antípodas: la materialidad orgánica suele ser opaca, cálida, viva, palpitante, cambiante con el tiempo; es decir: crece, madura y muere.

Un poco más allá todavía, y considerando el cristal desde *El Himalaya...* completo, ya hacia el final del libro, el cristal adquiere otro valor, aparentemente metafórico. En el Libro Cuarto leemos: “Casa de los espacios cardinales ¿qué delirio es este llamado de imanes bajo un cielo que miente;” (Bustos, 1970: 121): evidentemente detrás o debajo está la imagen fundante de la brújula, inferencia que hacemos a partir de haber hallado, en el cotexto inmediato y en el contexto general del libro, varios elementos que lo señalan: “pasión” (= ‘atracción irresistible’), “norte”, “sur”, “magnética”, “espacios cardinales”, “llamado de los imanes”. Líneas poco más adelante leemos: “Y

siempre el mar; *mirado* por la luna; muge en los campos del sol. Siempre su cristal CLAMOR de fuego frío lanza Islas Verbales^[25] en las tierras de mi memoria” (Bustos, 1970: 121).

Aparte de su innegable valor simbólico, este mar tiene valor histórico: es el camino de acceso de los conquistadores. La brújula era usada en navegación, para eso fue creada en la China. En una hipótesis interpretativa, pensamos que, si el yo del enunciado es desde el comienzo el que posee el “cristal”, podríamos, por el cotexto que acabamos de citar, entenderlo como una ‘brújula’. Es probable, puesto que constantemente el sujeto señala que aquel que lo guía es su cristal. En consecuencia, en el barco en que navegó, del que dijo que no tenía capitán, el capitán –esto es: quien conduce por ser poseedor de la brújula– podría ser secretamente el yo protagonista. Recordemos, a propósito, el cuarto relato de *Cuatro murales*, donde, precisamente, el sujeto es un capitán que hace de mediador entre los soldados –en *El Himalaya...* hay “guerreros”– y la esfera superior, los dioses, el cielo –en *El Himalaya...* es “el canto de los pájaros”–. Más aun, la imagen de la brújula se realza, si tenemos en cuenta la frecuente repetición de los sememas “Polo” y “Polos” en todo el libro.

Todo en el borde

El ‘ab-iectum’, el arrojado, es un exiliado. De ahí que el espacio sea crucial para él: dónde está, a dónde pertenece, a dónde no. Ni a un lado ni al otro. Tiene que construir su territorio, delimitar su universo, cuyos confines, lábiles, cuestionan constantemente su solidez. Por esto mismo, el arrojado es, también, un extraviado. Un viajero en una noche de huidizo fin. Tiene conciencia del peligro, de la pérdida, pero no puede dejar de arriesgarse. Este es el protagonista de *El Himalaya o la moral de los pájaros*. El mismo que está fascinado por una mujer que lo guía y lo ilumina; de la que, sin embargo, es menester mantenerse siempre lejos, pues sabe que el contacto directo con ella lo aniquilaría. Debe permanecer en la zona intermedia. Es necesario, entonces, residir en la frontera.

Hablar de lo abyecto nos conduce naturalmente a considerar la frontera en sí, en todo su esplendor. En el texto aparece incluso nombrada, especialmente en sus efectos de inversión y de contradicción de lo establecido:

Porque la frontera de lo Atroz es este come y ayuna; sombra de la luz en sombras; que despojo tras despojo mata para mayor vida, conoce por la ignorancia de todo pensamiento hecho en el tiempo, engendra sin deseos, mira sin ver, pues ¿quién mira, la flor o nuestros ojos? El relámpago que enlaza y coagula los ojos en la flor, el relámpago ¿mira? ¿O es la luz, el cuerpo-luz, que en su putrefacción origina el inagotable mural de las imágenes? (Bustos, 1970: 53)

Los personajes, ficticios o no, que el yo de la enunciación elige para incorporar en su obra son, de hecho, personajes que atraviesan límites:

- en el orden de lo cognoscitivo, Alicia;
- en el orden moral, Charles L. Dogson, alias Lewis Carroll, reverendo que debía velar por la santa vida de su comunidad y experimentaba un amor desmedido hacia las niñas pequeñas;
- en el orden ontológico, el “Snark”, personaje de Carroll que es mitad “snake” y mitad “shark”;
- en el orden espiritual, las deidades precolombinas como, por ejemplo, Huehuetéotl, Dios Viejo o Dios del Fuego, entendido como padre y madre, a la vez, de los dioses, es decir que posee ambos sexos; también menciona el séptimo *Cu* o *Tlaxicco* lugar del inframundo donde el dios

del fuego mora; Cabracán, deidad maya que produce los terremotos; Hunabku, deidad fundamental del panteón maya, que habitaba el centro de la galaxia;

- en el terreno religioso, ibn'Arabi, sufí que había llegado a ver la coincidencia entre todas las grandes religiones;
- en el orden lingüístico primero, aunque también moral y afectivo, Marina la Malinche;
- en lo moral y en lo lingüístico, fray Bernardino de Sahagún;
- en los órdenes también cognoscitivo y en la dimensión moral, Cortés y Pizarro al llegar a un nuevo mundo; etcétera.

Todos estos personajes son breves espejos de un sujeto disgregado por su condición de fronterizo y unificado por un deseo, una pulsión, ¿un amor?: el de acceder a la nieve/ paz eterna del Himalaya, aquello que está por sobre toda contingencia.

El peregrinaje hacia el Himalaya en tanto camino de superación espiritual está conectado, ya lo vimos, con el distanciamiento de los planos más básicos, orgánicos, es decir que en profundidad es una búsqueda de separación de la materia –la madre–; pero, a su vez, hay un anhelo ferviente de fusión espiritual en la unión mística. En términos de Kristeva, “La abyección es/ una resurrección que pasa por la muerte del yo (*moi*). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia.” (Kristeva, 1980: 24/25)

Miedo y dolor en la configuración subjetiva. Lo precolombino

En relación con los diversos aspectos de la subjetividad construida, por cierto no reñidos entre sí – héroe, peregrino, profeta, visionario, iluminado–, la configuración pasional preponderante es la del miedo. Por un lado, el miedo es índice de humanidad; por otro, la persona está atemorizada no está alienada, porque hay conciencia del peligro y sensación de temor.

Muchas veces el miedo es expresamente mencionado y, otras tantas, desprendido de los ámbitos y de las circunstancias generadas. Así aparece este miedo, terror, espanto, pavor, a causa de la violencia política y social imperante, o latente, que está detrás, haciendo de base, y que debe ser exorcizada de alguna manera. También se instala el miedo a la locura, a que ella tome el control absoluto: “[...] todo ha de depender de mi fiel sumisión al *estruendo* y *subida* de ese instante que, de morir, me ahogará en la locura” (Bustos, 1970: 45); hay una conciencia plena de la fragilidad del propio psiquismo. Y, en el contexto argumental, además, miedo por la muerte sangrienta en sacrificio.

Evidentemente, las atrocidades de los ritos sacrificiales de los aztecas están presentes como causa real del miedo. Sin embargo, tal violencia rebasa lo histórico y apunta a una dimensión mística. Ahora lo vamos a conectar directamente con este último aspecto.

El texto de Miguel Ángel Bustos actualiza como pocos la imaginería proveniente del mundo precolombino, ya que vuelve a tocar algunos de sus sentidos más profundos. Asimismo, actúa como ridiculización de cierto estilo “new age”, de acuerdo con el cual variadas prácticas esotéricas están masivamente difundidas, aunque este carácter sea el contrario a su espíritu. También retoma e, indirectamente, critica la ‘moda’ de lo latinoamericano en los años 60 y 70; Bustos hace una mezcla de estas cosmovisiones trascendentes, pero para pasarse de la raya y tocar la frontera peligrosa, que nada tiene de banal.

Budismo chino, filosofía práctica del Tibet, cristianismo, judaísmo –específicamente, cábala–, cosmovisiones mayas, incaicas y de muchas naciones vinculadas con el imperio azteca: en una

compleja combinación de mitologías y de tradiciones religiosas diversas el sentido se instaura a partir de la denegación de cualquier posible reducción racional, directa y lineal.

En relación con la importancia de las culturas anteriores a la Conquista española, cabe mencionar las ilustraciones hechas por Bustos mismo, como en sus libros anteriores.^[26] En verdad, ya antes de *El Himalaya...* emerge lo precolombino como fuertemente significativo. Así, por ejemplo, en *Fragmentos fantásticos* hay una sección denominada “Crónica de Indias” (Bustos, 1965: 89) y, además, un crudo dibujo figurativo de los sacrificios humanos (Bustos, 1965: 90):

Ilustración que encabeza la sección “Crónica de Indias”, en *Fragmentos fantásticos*



Otro caso es el de “Oración del tiempo antiguo de la estrella agua en la constelación del tiempo” (Bustos, 1965: 57/58), donde el sujeto encuentra “cerca de un valle en Guatemala” un pájaro de metal blanco que llevaba unas tablillas con algo escrito en un idioma desconocido para él, pero que, sin embargo, descifró. El mensaje era iniciático, acorde con su visión de estas culturas. Asimismo, podemos citar la “Epístola de San Pablo a los mayas, incas y aztecas”, en su *Visión de los hijos del mal*:

Tendréis que esperar. Errar en sombras. Renacer en toscos cielos de jaspe y herrumbre. Pero en el decimoquinto siglo de nuestra era caeremos sobre vosotros.

Vuestros templos de oro atravesarán el mar. Todo vigor será castrado. Cada amanecer será pecado mortal. Diezmaremos vuestro pueblo, los que se salven serán bautizados. (Bustos, 1967: 99)

En verdad, la atención está puesta no solamente en lo precolombino, sino también en su relación con la Conquista vista como un acto de crueldad extrema y sistematizada desde el poder; opresión que, por cierto, cambió algunas coordenadas, pero no perdió vigencia en Latinoamérica, Y Bustos, desde ya, era harto consciente de esta situación de atropello y de injusticia.

Decíamos, entonces, que la notable recurrencia del mundo precolombino está reforzada gráficamente por los dibujos, reproducidos en el original siempre a página entera. Casi todas ellos tienen que ver con el mundo maya y con el mundo azteca; según su orden de aparición en el libro, sus títulos y sus motivos figurativos son:

1. ilustración de tapa –única reproducción coloreada, en ocre y algo de azules apagados–, sin título, que representa un monte coronado por un gran sol; puede ser el Himalaya del título; también puede ser una pirámide;
2. “Huehuetéotl (El Dios Viejo)”;
3. segunda ilustración sin título, que podemos interpretar como figuración del yo poético propuesto. Plásticamente se trata de un gran pájaro en actitud corporal de caminar, con una montaña –o pirámide– de fondo;
4. “Coatlicue, Dama de la Falda de Serpientes (guerrero azteca con el traje de la dama)”;
5. “Cabeza de dignatario maya (Palenque)”;
6. “Gestación de Quetzalcóatl”, único caso en que es evidente el cruce gráfico, intertextual, entre esta tradición y la de Occidente, ya que el rostro reproducido es fácilmente reconocible como el de la Sibila Delfica de Miguel Ángel Buonarrotti en la Capilla Sixtina, solo que aquí tiene una ornamentación que remite al diseño azteca.
7. “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán”;
8. “Caída de Tenochtitlán”.

Sacrificios

La identificación con el dolor y con el miedo y la relevancia que adquiere el sacrificio, anecdóticamente y en profundidad, hacen más coherente la fuerte raigambre de la obra en el acontecer durante el período final del imperio azteca. Lo que Bustos toma es el momento crítico de la llegada de Pizarro y de la caída de Atahualpa; lo mismo en tierras mexicanas, donde toma el arribo de Cortés y la caída de Moctezuma II. Es decir que se fija en el fin de un imperio y en el inminente comienzo de otra dominación.

Veamos los casos en que el sacrificio es expresamente mencionado. Hacia el final del Libro Primero se registra la llegada de Pizarro a Cuzco:

Allá en Cuzco Pizarro, señor de Atabálipa, subió el sendero que lleva a Sacsahuamán y detenido junto al altar de las ofrendas, el sol, el sol amarillo-sangre de las tormentas se oscureció y un Sol Negro miró al Capitán. Pizarro; soldado sobre/ su espada; no quiso leer el Verbo que le daba en cifra el cielo y bajó ya lento, hacia el Cuzco. (Bustos, 1970: 30/31)

Ante la violencia inminente de la Conquista se menciona el primer sacrificio: “En homenaje a los dioses los hombres beben sangre, en semimuerte, bajo el claro incendio de las ciudades.// Y un único sol, *sol negro*, vuela como garra como frío en mi corazón.” (Bustos, 1970: 31) Este acto parece mero capricho ignorante para el pensamiento moderno, que descrea de la divinidad; por eso no le reconoce ninguna función social, según señala René Girard. (1972: 14/15) En la actualidad existe un enorme misterio acerca del sacrificio, entre otras cosas porque –sigue apuntando Girard– “la piedad del humanismo clásico adormece nuestra curiosidad, pero la frecuentación de los autores antiguos la despierta.” (1972: 10) Acerca del tema no se sabe “si predomina la distracción, la indiferencia o una secreta prudencia.” (Girard, 1972: 10) Lo que hace Miguel Ángel Bustos es prestarle atención directa y, por el contrario, pasar por alto, deliberadamente y sin inocencia alguna, la civilización racional y pseudo humanista, que ha sido generadora de más violencia.

Después del Canto Cuarto de los Pájaros, cuando el barco se detuvo y ocurrió un nuevo prodigio (“Un árbol de llamas llegó hasta el cielo y el aire fue pleno de soles que rugían.” –Bustos, 1970: 85–) “el sacrificio ocupó el lugar del relámpago.” (Bustos, 1970: 86) Precisamente entonces “la madre de las tormentas *descendió*.” (Bustos, 1970: 86): Aquelarre. La conexión entre esta figura femenina y lo sacrificial es muy fuerte, aunque todavía poco clara.

Una vez llegados a tierra y desembarcados, en el breve relato que emula una crónica o diario de viaje a través del encabezado de cada día, se menciona, en el día primero, la ruptura de la alianza con Dios (“Y toda *alianza* fue rota con el cielo.” –Bustos, 1970: 95–). Quebrado el orden universal básico, la violencia ya no tiene coto. Así en el día segundo, la Inquisición comienza con sus torturas sencillamente homicidas:

SEGUNDO DÍA:

Los jueces del Santo Oficio celebraron su oficio santo en los acantilados y la sangre de su sacrificio cayó al mar.

Y fue púrpura y muerte hasta el mediodía.

Y un Sol Negro se elevó de las aguas. (Bustos, 1970: 95)

Esta violencia primera en la Conquista de América, según la plantea sarcásticamente Bustos, es decir en la base fundacional de una nueva civilización, da cauce a la violencia desatada después y pedirá ser regulada. De ahí la funcionalidad de los sacrificios que inserta nuestro autor. La lógica sacrificial es la de cumplir la función social de limitar y de expurgar la violencia inherente a cualquier sociedad humana. “La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio” (Girard, 1972: 10); si desaparece el objeto del enojo, este recaerá sobre otro, bastará que esté a mano y que sea vulnerable.

Bustos percibe e identifica esta violencia, disruptiva de cualquier orden establecido. La identifica en la sociedad, es decir, grupalmente, y en sí mismo, esto es, individualmente. Es cualquier fuerza desatada que desconozca límites y autoridades, por lo cual puede tornarse destructiva. Personalmente, Bustos la conoce desde algunas alteraciones neurológicas –epilepsia tal vez–, desde la alteración mental y desde el poder armado de distintos sectores de la sociedad.

En el quinto día se registra otro sacrificio, pero de carácter más sagrado, aunque menos comprensible para la mentalidad occidental: “QUINTO DÍA: // Tres sacerdotes, poseídos por el ángel de la locura, llenaron con su sangre el cáliz ritual y/ lo volcaron en las flores en honor al dios desconocido de la Tierra-Naciente.” (Bustos, 1970: 95/96) A simple vista, es, en efecto, un brote de locura; pero también tiene que ver con la lógica del sacrificio, en el que la víctima debe ser

semejante al primer ofensor. Podríamos inferir un cierto sentimiento de culpa en los sacerdotes por los excesos perpetrados y por eso, siguiendo la economía sacrificial, hacen la ofrenda de sí mismos para apaciguar la violencia desatada. Observa Girard que la víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecida a tal o cual individuo especialmente sanguinario, sino que, a un tiempo, sustituye a y se ofrece por todos los miembros de la sociedad. Es decir que este acto, la autoinmolación de los tres sacerdotes, está protegiendo a la comunidad entera de su propia violencia. “El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles satisfacción parcial”. (Girard, 1972: 15) En un punto, sabiéndolo o no, Bustos también trata de calmar tanto la violencia ambiente cuanto la interna.

Otro rasgo interesante de esta ofrenda sacrificial es que se deja ver el sincretismo, o más bien, la transculturación al revés.

En el SEXTO día hay otro sacrificio, en esta oportunidad, de doncellas que “se lanzan al abismo y en el corazón de la montaña”. (Bustos, 1970: 96) En este día aparece Marina: “la octava virgen del país desconocido y ya próximo quedó y fue compañía de la confusa legión de guerreros; amor y verbo de su Capitán; y se la llamó Marina por blasfemia y rezó a los dioses del mar”. (Bustos, 1970: 96) Marina es la víctima perfecta, en tanto cumple con los requisitos de pertenecer y no a la comunidad, está en el medio, mitad y mitad; y, lo más importante, nadie va a vengarla.^[27] Con el sacrificio de Marina se pretende atemperar la ira contra el Conquistador, en un objeto que le es muy próximo, que incluso a veces llevaba el mismo nombre –ambos eran denominados “malinalli”–, pero que no es él.

De Marina se dice que es “espejo nocturno de Aquelarre” (Bustos, 1970: 96), quien la sacrificará. Esto lleva a otro punto clave dentro de la lógica ritual: los papeles son intercambiables, cuando no simultáneos: el victimario puede ser víctima y viceversa. Sabemos, nuevamente por Girard, que existe una divinidad azteca, Xipe-Totec, cuyo culto deja especialmente manifiesto esta aptitud de la encarnación sagrada para ocupar todas las posiciones en el seno del sistema:

A veces el dios se hace matar y desollar bajo las apariencias de la víctima que le sustituye, otras, al contrario, este mismo dios se encarna en el sacrificador; él es quien desuella a las víctimas para revestirse con su piel, para convertirse, en cierto modo, en ellas, y esto muestra claramente que el pensamiento religioso concibe a todos los participantes en el juego de la violencia, tanto los activos como los pasivos, como dobles entre sí. Xipe-Totec significa ‘nuestro señor desollado’. Este nombre sugiere que el papel fundamental sigue siendo el de la víctima propiciatoria, de acuerdo con lo que nosotros mismos hemos comprobado. (Girard, 1972: 261)

En *El Himalaya...*, Xipe-Totec está incorporado indirectamente cuando se alude a él en estos términos: “VERBO// monte de piel vida// Señor-desollado/ [...] CANTO// tu extravío de Águila y Tigre en la tierra sin maestros” (Bustos, 1970: 112/ 113).

Luego viene el sacrificio de Marina, el más cruento de toda la obra y, a la vez, como ya dijéramos, una de las partes más hondamente bellas y conmovedoras. A la par, para nosotros hoy, es del todo causa de consternación.

El momento crucial es este: “Gritó Aquelarre iluminada por cielos de sangre, oró, y con su puñal arrancó el corazón de Marina, esclava.” (Bustos, 1970: 105) Vemos el corazón de Marina, extraído de su pecho por la mano de Aquelarre. A partir de esta situación podemos retomar el título del segundo poemario, *Corazón de piel afuera*. En el contexto azteca este sintagma adquiere plena

referencialidad, ya que en los sacrificios humanos, con sus variantes, siempre el sacerdote sacaba el corazón de la víctima. De alguna manera aquel sujeto poético que en el segundo poemario quería asir el propio corazón, todavía tibio, en su mano, deseaba emular este acto sacrificial. Según ya señaláramos, el gesto parecía indicar ternura, pero en verdad era claramente otra cosa. En el mismo libro la violencia se desplazó hacia la última sección, tal vez la mejor, inspirada en los bombardeos sobre Hiroshima y Nagasaki en Japón hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. En el fondo constituyeron una denuncia de la violencia desatada, mucho más allá de esos trágicos acontecimientos históricos. Es la denuncia o la advertencia de la violencia liberada por no haber reconocido su existencia intrínseca, fundadora, de la que es necesario cuidarse.^[28]

La imagen de ese corazón fuera del cuerpo es inquietante y poderosa; y actúa como fundante para casi toda la obra de Bustos. Desde este punto de vista, también se resignifica el título de sección “Hospicio del Sacré Coeur” (Bustos, 1967: 13), donde se destaca la imagen del Sagrado Corazón, que está espinado, esto es: expuesto, victimizado y dolorido.

La violencia sacrificial ya ocupaba un espacio importante en Bustos mucho antes de *El Himalaya...* Ese corazón palpitante es, a la vez, figura perfecta del temblor que Bustos tematiza desde el inicio de su obra.

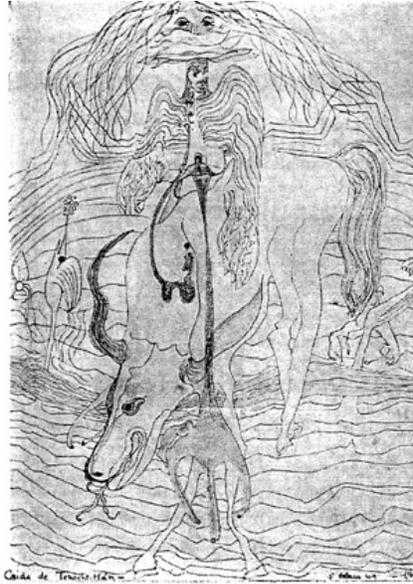
Por mencionar otro ejemplo anterior, hallamos en *Visión de los hijos del mal*, en su sección “Islas verbales”, un epígrafe que pone el lenguaje como instrumento de sacrificio del propio yo: “Cuando escribo muero, un puñal entra tiernamente en mi corazón” (Bustos, 1967: 21); y en el único poema que sigue en esta parte, “Archipiélago del temblor”, la misma noción compleja que combina subjetividad, lenguaje y sacrificio es plasmada en el sintagma final: “En la cruz del idioma espera la lanza que hiera su costado visionario.” (Bustos, 1967: 24)

Aquelarre, “inocente y homicida”, es una figura extraña quien, en su faz de deidad, como toda divinidad antigua, posee doble cara. En ella queda al desnudo el doble aspecto del sacrificio ritual, “legítimo e ilegítimo, público y casi furtivo”. (Girard, 1972: 9) La ambivalencia es propia de él. Si esto ocurre, es porque en el fondo sacrificio y homicidio están emparentados. Así queda expresamente conectado en otro punto de *El Himalaya...*: “Salí y caminé hacia el sur y un coro de asesinos sacrificaba a la Luna y al Sol sobre altares de lienzo; sobre altares de miedo y temblor.” (Bustos, 1970: 106)

“La muerte es la peor violencia que puede sufrir un ser vivo; es, por consiguiente, extremadamente maléfica; con la muerte penetra la violencia contagiosa en la comunidad y los seres vivos deben protegerse de ella.” (Girard, 1972: 265); sin embargo, aquí la muerte, además, es liberación, pasaje hacia otra cosa. Se constituye, entonces, en escándalo de escándalos. La muerte sacrificial se convierte en polo de terror y de deseo.

Productividad de lo precolombino

Es interesante ver cuánto y, sobre todo, cómo incide lo precolombino en la generación textual. Podríamos incluso decir que hay un proceso de transculturación al revés, según deslizáramos antes: aquí es el mundo español el que apenas sobrevive frente a la poderosa cosmovisión precolombina, claramente valorada por sobre la europea. Si bien el autor no altera los hechos, el mundo sólidamente instalado en la mente lectora al terminar *El Himalaya...* no es el de los conquistadores, sino el de los conquistados, pero no como débil, sino en tanto poderoso. El dibujo de cierre es “Caída de Tenochtitlán”, sin embargo la visión construida por el yo poético se sustenta en aquella suerte de prehistoria, con toda su fuerza plástica:



Aparte de su interés personal y de cierta tendencia de época, el hecho de que Miguel Ángel Bustos haya tomado culturas precolombinas resuena, como recorte más amplio, con la época moderna, experta en masacres. El horror y el consiguiente pavor no son cuestión meramente del delirio ni de la evocación histórica. La siembra de miedo y la muerte perpetrada desde el Estado han sido lamentablemente vigentes; más aun: por medio de ese agente le llegó la muerte a Bustos mismo. Lo surreal en su estilo podría ser, entonces, más bien hiperrealismo.

Por otra parte, en cuanto a la funcionalidad de lo precolombino, podemos pensar en “una domesticación/ distante de la abyección” (Kristeva, 1980: 196/197), de manera que la inserción de los ritos más fronterizos de las religiones fundamentales permite al sujeto cierta distancia desde donde decir, pronunciar, nominar lo generalmente innominable.

Considerando la totalidad de la obra de Bustos desde el punto de vista del sujeto, vemos con bastante claridad que aquí Bustos está exorcizando o limpiando la ira, que era la característica central del sujeto maldito, el que predominó en sus dos libros anteriores. Primero estuvo contenida o encubierta por la ternura –*Cuatro murales* y *Corazón de piel afuera*–; luego se desató –*Fragmentos fantásticos* y *Visión de los hijos del mal*–; y, por último, se sublimó ritualmente –*El Himalaya o la moral de los pájaros*–. Por eso le dimos por título a este capítulo el sintagma “salvación sacrificial”.

“escucho a todos doliendo y te escucho y te aguanto Miguel Ángel”^[29]

En cuanto al dolor, es innegable que este sujeto posee carácter agónico, desde su interioridad y desde el principio. Y, una vez arrojado a la aventura, el padecimiento se hace incluso más explícito. Primero al enunciar su noche oscura:

Día tras día y tal vez siglos enfurecen al navío en el mar de calma y fulgor. Fulgor en mí mismo; pues mis ojos giran muertos en la noche de la oscuridad sin límites y el navío desciende la quietud del mar-mercurio. Y pido que alguien llame y derribe este viento putrefacto y anuncie el SOL, al Niño del Cielo. (Bustos, 1970: 76)

El sujeto pide, ora, ruega; vuelve a hacerlo; pero el silencio se impone ante la paradoja de la muerte que es vida; mejor todavía: ante la lacerante experiencia de tener que atravesar la muerte para acceder a la vida:

Iluminación bajo negras vendas, bajo tierras negras, bajo negras aguas de la más atroz eternidad y todo ha de ser un rechinar de dientes:/ sueño; siesta de cadáveres errantes en el tiempo. Y nadie llama porque nada se puede nombrar en el planeta de sombras, nada que no huya ante el nombre-Verbo relámpago en su muerte que será vida. Vida, que es movimiento del fuego; en absoluta quietud; vida sin tiempo. (Bustos, 1970: 76/77)

El relato de Bustos es un relato del dolor y del horror, no solo porque los temas tocan esos campos semánticos, sino porque la posición del narrador parece regulada por la necesidad de atravesar la abyección, cuyo dolor es el aspecto íntimo, y su horror es el rostro público.

El dolor del yo poético proviene, entre otras cosas, de situarse en el límite, ya sea perceptivo – se ubica entre la intero y la exterocepción–, en el límite de la identidad –su yo es y no es, constantemente toca lo abyecto en tanto amenaza al ego simbólico–, en el límite entre lo seguro y lo inseguro –ya señalamos que el miedo es la configuración pasional más definida y reiterada en *El Himalaya...*–.

Aquel maldito de los libros anteriores, más que proclamarse tal, aquí entra en acción. Y su accionar consiste en el movimiento, en el viaje hacia más allá de la frontera y de lo dado, de lo conocido, de lo aceptado y de lo manejable. Ahora es menor la voluntad de escandalizar; en todo caso, es una consecuencia de las travesías realizadas y de las experiencias obtenidas; sobre todo, de las visiones recibidas.

El miedo y el dolor, retomados desde esta perspectiva histórica y mitológica, cobran mayor sentido. Y, teniendo en cuenta la producción previa a *El Himalaya...*, hallamos que la intención enunciada en la “obertura” se cumple: la historia personal, sintetizada en la figura del corazón de piel afuera del segundo libro, se reúne con la historia de la humanidad vista tanto desde los pueblos precolombinos, plagados de corazones y de pieles afuera, como desde la cultura occidental del sufrimiento, que ha encontrado su emblema en la figura del sagrado corazón coronado de espinas.

Este sujeto, tan volcado en sí mismo, es sin embargo un sujeto empático^[30]. Y la empatía se da por el lado del dolor. El sacrificio los une, esto es: la violencia fundadora, la misma que se experimenta en las zonas prohibidas, reservadas a pocos iniciados; la misma que se vive en la vida de cualquiera que atravesase un parto, un puerperio o un duelo. Son lugares-estados donde vida y muerte se tocan. Cuerpo/lenguaje; quién retoma a quién

Paralelamente a la disolución de las tres categorías históricas, se da una tendencia a la fusión en varios órdenes:

1. hay fusión en tanto una materia se transmuta en otra, cosa que hemos ido apreciando en las visiones del sujeto: sus imágenes verbales, de una plasticidad notable, tienen la fascinante cualidad de la metamorfosis, de manera que nunca el primer objeto nombrado termina por cerrar la serie, en el medio hay una, dos o tres mutaciones sorprendentes.
2. hay fusión en el sujeto mismo, que ha perdido sus bordes, que se identifica con lo que encuentra; lo vimos en la supuestamente objetiva descripción espacial hecha por el sujeto de la enunciación a medida que avanza el yo del enunciado.

3. hay fusión entre el lenguaje y el sujeto; se da una fusión y/o confusión entre su cuerpo y su lenguaje. En este último punto nos detendremos por ahora.

En las obras anteriores de Miguel Ángel Bustos el cuerpo aparece tematizado, sobre todo a partir de síntomas asociados con el sufrimiento: dolores, ahogos, vértigos, frío, etc. En el caso de *El Himalaya...* esta sintomatología casi no aparece, salvo por la fiebre y por algunos mareos. El cuerpo está cumpliendo otra función ahora más importante: la de ver. Es esta acción la que ha regido su poesía, especialmente en los tres últimos libros. Se trata, en verdad, de un ver visionario. Hay particularmente un texto dentro de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, el parágrafo "8" del Libro Primero, que hace explícito que la capacidad de visión rige su poética.

Ante todo, la visión con el cuerpo entero

En este texto el sujeto anuncia que dará las pautas para que se entienda la enunciación que sigue; a saber:

Daré el manuscrito, Cabeza de toda visión, para que la estructura de signos, sonidos-vocablos y vocablos constituidos; textos que juegan como satélites del manuscrito principal; den coherencia de piedra a las historias (Una y Ninguna) que forman los Libros siguientes del HIMALAYA. (Bustos, 1970: 26)

La conciencia de su propia escritura es meridiana; lo que no podemos saber es si la idea del manuscrito revelador es realmente ficcional, o si es un delirio. El sujeto se instala como el autor de un texto hermético que dará la clave para que otros accedan a la médula del lenguaje. Ficción o delirio, lo cierto es que, acto seguido, esboza la teoría de los "CAMPOS EN MOVIMIENTO" (Bustos, 1970: 26/28), con la que refiere el modo de alcanzar la Revelación.

Bastante críptico, aunque no del todo escurridizo, el texto que sigue plantea su TEORÍA DEL LENGUAJE POÉTICO, según la cual primero hay que ver, percibir, intuir para, solo después, instrumentar palabras. En alguna medida, es una formulación de su poética y del modo de proceder de su productividad literaria. Comienza dando una instrucción operativa, como si *El Himalaya...* no fuese un libro que apunta a una dimensión metafísica: "CAMPOS EN MOVIMIENTO. Para alcanzar la Revelación es necesario reemplazar el menudo campo de las letras habladas por los grandes campos de la imagen en movimiento." (Bustos, 1970: 26) Cuanto dice está relacionado, a su vez, con la tarea del visionario, aspecto de la subjetividad que aquí despliega su actividad más concreta: "Campos en movimiento. Para andar en las estrellas primero los campos en movimiento de exploración, luego los grandes satélites de palabras tripulados" (Bustos, 1970: 27). Primero hay que explorar (tantear, ver, oler, gustar, oír, analizar, sopesar, medir, etc.) para poder producir algún discurso con algo de valioso posteriormente.

El procedimiento discursivo en esta parte es el de la explicación, según la cual hay cosas que en el desarrollo del pensamiento se hacen antes y otras después. Esta *explicatio* se estructura según indicaciones de ejecución práctica: "Yo pienso *masivamente*. Mi pensamiento se mueve por masas. Entro en el gran camino de los elementos.// Con los campos en movimiento creamos *en* el corazón de la materia. Desplazamos las grandes masas para su mejor matemáticas.// *Integrarse – Desintegrarse*" (Bustos, 1970: 27) Indudablemente explica, lo que se escapa es el referente, de una abstracción suma. Parece haber un movimiento en dos momentos, integración y desintegración, aunque no sabemos si se refiere al yo. Podríamos pensar que sí, y que la primera etapa es la

destacada en bastardilla en el original (“*Integrarse*”), la de hacerse uno con las cosas, dentro de las cosas. Sigue así:

Ahora, lo que yo hago sencillamente es saber en qué consiste la luminosidad de un campo en movimiento, su chocar con otro semejante, su juego entre las cosas visibles e invisibles.

Al lanzar el campo en movimiento de imágenes, trasladarse simultáneamente (en tiempos iguales) a cada objeto del mundo vivo-muerto. Ofrecer resistencias con estos objetos (manejados por nosotros) al campo en movimiento llevado también por nosotros.

Integrarse – Desintegrarse

El procedimiento para lograr un campo en movimiento de imágenes es: poseer la cohesión-revolución atómica de la materia haciendo con palabras lo que es, en su totalidad, un fenómeno de unidad cósmica. (Bustos, 1970: 27/28)

He aquí la segunda fase, “*Desintegrarse*”, esto es perderse en las cosas para que de ellas emerja lo que es. Es incluso cómico ver la precisión con que el sujeto del enunciado da el instructivo, como si se tratase de armar una máquina.

Terminemos de revisar el texto:

Las palabras nacen para engendrar en luz un campo en movimiento que está en perfecto acuerdo con sus moléculas sonoras. El que no tiene universos que lanzar sólo hará palabras. EL CREADOR DE CIELOS conocerá el universo perdido y encontrado a través de un campo en movimiento. (Bustos, 1970: 28)

En Bustos, el lenguaje es primero experiencia de visión, de meditación que implica lo físico – como el “¡gTum-mo!”–, de conocimiento material átomo por átomo, casi de transmigración, para después engendrar alguna palabra de la que el yo debe estar ausente.

A partir del texto antes citado, deducimos que del proceso de producción poética, la más importante es la primera fase, anímico-corporal; la que ve, pero con todos los sentidos, no tanto los occidentalmente considerados; sino los que el yoga denomina “Jnanedriyas” –los cinco sentidos de la percepción^[31]– y “Karmendriyas” –los cuatro órganos que tienen que ver con la acción, a saber: la boca con el hablar; las manos con el escribir; las piernas con el caminar; el ano con el excretar; los genitales con el procrear^[32]–. (Bustos, 1970: 63)

La segunda fase, la de puesta en discurso, parece menor, mera consecuencia de la primera. El suyo es un lenguaje que está demasiado próximo de la *chorá* semiótica de Kristeva, de allí su retórica precariedad, su falta de corrección, su salvajismo discursivo.

Intratextualidad o intercambio celular

Una segunda consideración acerca de la relación cuerpo/ lenguaje conduce a tener en cuenta el fenómeno de intratextualidad, indispensable para comprender mejor la obra de Bustos. En la composición de *El Himalaya...* Miguel Ángel incorpora, como un ingrediente más, algunas partes de sus obras anteriores, ya sea a través de claras alusiones a ellas, o bien mediante citas textuales. Por ejemplo, de manera muy transparente suele aludir a *Cuatro murales*.

Este insertar su propia textualidad es una acción semejante a la que, veinte años después, desplegará Héctor Viel Temperley en *Hospital Británico*. Equivale a un retomarse a sí mismo con múltiples derivaciones.

En primer lugar, refuerza cierto sentido autobiográfico, tangible ya en *Cuatro murales*, y presente en *El Himalaya...* a través de las muchas alusiones a la infancia, especialmente a la época escolar, sobre todo en el Libro Primero. Así en el parágrafo “3” evoca su Primera Comunión. Tan fuerte ha sido en él lo infantil –recordemos que es una isotopía especialmente construida en su segundo poemario–, que en la introducción se ve en la necesidad de expresar que no quiere que *El Himalaya...* sea leído “como memoria o nostalgia ante la infancia perdida”. (Bustos, 1970: 15)

En la “Obertura” misma alude a *Cuatro murales*, por el hecho de centrarse en un juguete y de apuntar a un espacio vacío y mágico que resulta productor, como en el relato del Fantoche.

Más adelante recuerda el día en que, de la mano de su madre, fue por primera vez al Jardín Zoológico. En cuanto a la intratextualidad, lo que resuena especialmente hacia el final es “Los patios del tigre”, de *Fragmentos fantásticos*; así cuando afirma:

Murmuré, y ya no era aquel que estaba de su mano: la voz/ salía de las jaulas, murmuré ahogado: sólo siento en mí el vuelo de los pájaros en lucha inmemorial con la luz, pues quieren huir de la tierra y el devorador llamado del tigre analogía del Sol.

Dije y frente a la jaula del Señor, a su Casa de Miedo me diste el cristal, mi juego de pureza, y te vi triste siempre. (Bustos, 1970: 23)

Claramente el yo del niño se funde, todavía incipientemente, con el tigre y con los pájaros.

Por otro lado, cuando se evoca –a veces, se *invoca*– la infancia, vuelven a surgir las identidades del elegido, del profeta, del líder y del niño, las protagónicas del libro de 1957. Sobre todo hay varias referencias, más o menos extensas, al niño del “Primer mural”, como esta:

(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 hasta mí.

Erraba en el desván, me perdía en el jardín y en la gran biblioteca concebí, como juego de soledad, un posible fantoche. (Bustos, 1970: 83)

En el relato original, el de *Cuatro murales*, no sabemos qué ocurre después; pero aquí la historia se completa:

No vivió pero la LUZ de su muerte entró en mí y fue fulgor y 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.

igTum-mo! igTum-mo! fue; en la edad lejana; mi tigre que me sigue los pájaros que yo sigo. (Bustos, 1970: 83)

Quizá, de los elementos del primer libro retomados en este, el de mayor peso sea el cristal. En un principio objeto mágico, luego, sagrado, comienza siendo parte de un juego para terminar investido de la ardua y decisiva misión de guiar al sujeto hasta la cumbre de su vida espiritual.

Hacia el final de “Obertura” afirma: “Yo sigo la vía del centro irradiante de mi cristal y es mi juego el cosmos pero es mi cuerpo, verbo que hace la Noche del Verbo.” (Bustos, 1970: 16) Ahora, aquel juego de mesa que recibiera de su padre cuando niño, cosa que recuerda apenas iniciado el Libro Primero (“el primer juego-juguete que vino a mí y ya no se irá de mí por nunca fue un cristal” –Bustos, 1970: 19–) se ha ampliado al cosmos, de manera que, lo mismo que entonces, allí donde

coloque su cristal estará el centro y todo se ordenará en función de él. Más específicamente, el centro estará donde esté su cuerpo, ya que el cristal cuelga de su cuello.

Así, el cristal, “ígneo-frío, ilimitado, santo” (Bustos, 1970: 26), es en *El Himalaya...* nexo entre cuerpo y lenguaje, función con la que queda destacada su naturaleza simbólica –en oposición a la semiótica–. En efecto, es él el objeto-guía que permite al sujeto emerger de la era del Sol antiverbal, donde todavía la palabra no estaba articulada.

Otro elemento intratextual de importancia son los murales. Cuando en el hospicio habla de su propia locura (Bustos, 1970: 51) y enumera a los “*ya nadies*”, a los “encadenados” del manicomio (Bustos, 1970: 51), para nuestra sorpresa esas subjetividades negadas son los cuatro personajes de *Cuatro ‘murales’*, según especifica poco más adelante:

el FANTOCHE^[33] que en sus manos de cuarzo, en su frente de cuarzo, en su cuarzo y oro por el frío, azota al NIÑO que delira en su tumba. ELEAZAR, PROFETA ahora de la quietud o no profeta sino amor de una sola ferocidad: la de los dientes. Que el CAPITÁN multiplica sus derrotas átomo en átomo, cuando pasea su espada en los combates de ciegos; y huye, por todos los siglos, en su potro de bronce-negro abierto entre los muertos. (Bustos, 1970: 51)

Vemos que no solo la obra anterior abre e ilumina algunos aspectos de la última –por ejemplo, en este caso, para comprender de quiénes y de qué se está hablando–, sino también al revés. Si el primer libro se intitula *Cuatro ‘murales’* y el hospicio presente en *El Himalaya...* se llama Manicomio de los ‘Murales’, ya se establece un vínculo hacia atrás en el tiempo. Más, si vemos que, cuando el sujeto recorre ese manicomio y se detiene en sus “*nadies*”, los que aparecen son los cuatro protagonistas del libro inicial, cada uno de ellos un ‘mural’. La relación queda más explícita al considerar qué elige mirar cuando está en la Biblioteca:

No quise mirar libros, ni manuales, ni grandes/ Atlas de planetas salvajes; sólo leería aquellos, los manuscritos anónimos de los errantes prisioneros del Asilo. Cuadernos sucios, casi deshechos, con la historia de un solo llamado, un solo niño entre tantos muertos [...]

Había relatos de sonidos, sin sentido,

como el aullido de mil fugitivos con sus entrañas físicas en rebelión y ellos, Iluminados, escribir la hazaña ciega de su vientre.

[...]/

Manuscritos de sonidos, de fugas y visiones secretas; visiones en las que el Verbo aún no era el violador pero sí el otro: el Fuego-Sol Antiverbal; múltiple ‘mural’ reproductor de imágenes

¿a que sí, ya, el nombre: MANICOMIO DE LOS ‘MURALES’? Su uso: extravío, analogía de las lenguas en su fracaso de ver o hacer ver ALGO. (Bustos, 1970: 54/55)

Los murales, aquello que reviste los muros en torno, son las visiones que el sujeto tiene en su quehacer poético, en su solitario padecimiento, en su repliegue inicial, que va del puro desamparo a la expansión a través del lenguaje. Esos murales son sus bordes, la contención de un cuerpo que se percibe lábil y que cobra solidez y forma en el lenguaje.

Este lenguaje le aporta contorno, aunque sea móvil y en continua transformación. Un contorno que el cuerpo inicialmente ha perdido, o no ha adquirido nunca, en su indistinción entre el adentro y el afuera, en su desborde pulsional originario. Por eso, retomar la propia obra, esto es: la

capacidad simbólica de generar un lenguaje, es reafirmar y a la vez cuestionar esos bordes. Ante la violencia de la frontera, donde este yo se erige, él mismo celebra el sacrificio que sublima y desplaza: va del cuerpo al lenguaje, del Sol Antiverbal a la Noche del Verbo. Como señala Horacio Salas, *El Himalaya...* es “Una fábula cuyo principal protagonista es la palabra, un lenguaje que Bustos maneja con intuición de iluminado” (Salas, 1970: 49). También destaca –con lo que, según venimos desarrollando, coincidimos– que en este libro ve a Bustos como “el encargado de rescatar la inocencia de las palabras en un continente aún no invadido para narrar la ruptura entre una América indígena y los conquistadores [...]” (Salas, 1970: 49)^[34].

Para acceder a esa especie de visión beatífica que encontramos hacia el final, el yo tuvo que desaparecer drásticamente; solo restan de sí el “sueño” y una facultad locutiva cuya eficacia ha sido sometida a las pruebas más arduas. El sujeto es un errante, según adjetivo calificativo, a veces sustantivado, que se atribuye en más de una ocasión. Su recurrencia nos permite asociarlo con lo abyecto o el *ab-iecto*, según lo analiza etimológicamente Kristeva: “Aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o de rechazar [...]” (Kristeva, 1980: 16)

El peligro de perderse por entero, como ser viviente, ya estaba presente en forma latente en “Los patios del tigre”, de *Fragmentos fantásticos*. En *El Himalaya...* este arrojado, este errante, este peregrino, este, por qué no, muralista, parece haber sobrevivido a la disolución de su ego racional: en efecto, hay en el discurso una ordenada estructuración.

A su vez, todo indica que ha eludido la desconexión rotunda respecto de su encuadre, ya que el ambiente predominantemente precolombino y de conquista le otorgan la posibilidad de producir una semiosis analógica^[35].

Conclusiones o reunión de lazos

El Himalaya o la moral de los pájaros es una obra compleja, rica, intensa, desbordante. Por este carácter especialmente arduo, hemos preferido un abordaje que trazara varias líneas o lazos que permitieran asirla. Y, seguramente, hay todavía más. Por el momento, planteamos una primera sistematización de su estudio que sirva para posteriores aproximaciones. Ya sea que se considere el presente trabajo, o que se decida descartarlo, siempre será un punto de inicio.

La escritura del último libro de Bustos, críptico y cargado de simbolismo, ya aparece antes de este texto prematuramente final, aunque dosificada de otro modo: las composiciones de los libros anteriores son más breves, y, por tanto, dejan mayor margen para la asimilación.

Un ejemplo de prefiguración de *El Himalaya...* es “I/ Casa de silencio”, de *Visión de los hijos del mal*:

Un niño y un cuchillo, enamorados carne y hierro, buscan en el alma la selva que los salve.

Aromas y llantos boca de hielo sobre cicatriz de pureza. Irá el olvido a devorar temblores irá la tierra alzando mares.

Sueño del niño que muere en su Casa de Silencio en el cielo del espanto, hierba de tristeza amor de nadie. (Bustos, 1967:

93)

La mayor dificultad de lectura de esta obra postrera estriba en la continuidad de la prosa, que no otorga descanso para digerir la altísima densidad textual. Sin embargo, hay un elemento que facilita el ingreso; este hilo conductor es el derrotero del sujeto. Basta con seguir atentamente sus

pasos para descubrir que se trata de un camino perfectamente ordenado de acuerdo con un avance espacial que tiene nítidos referentes en la realidad externa, aunque casi no los tiene para comprender su coherencia. Poder hallarla depende de distinguir su valor simbólico como rito de iniciación; desde este ángulo, es relativamente fácil rastrear cada uno de sus eslabones consecutivos.

Por otra parte, el texto está prolijamente enhebrado. Lo que en principio parece una suma de partes por completo delirante, no lo es. El sujeto de la enunciación cuida muy esmeradamente el ir articulando los párrafos, las partes, los libros. Va ensamblando las secciones mediante la repetición de alguno de los sintagmas finales de un apartado, para reinsertarlo luego, con variantes o no, en el inicio del siguiente. Este puente semántico evita que el lector se pierda.

Por otro lado, en relación con el mismo cuidado del armado textual, cada vez que incorpora una cita, lo hace indicándolo con comillas. De manera que la conciencia respecto de la escritura propia y de la ajena es neta, tanto como la de sí mismo como lector y la de sus potenciales lectores. El abundante uso de citas crea una textualidad que guarda cierta semejanza con el juego de mosaicos que parece haber originado y regido casi toda la escritura de Bustos. Queda por saber cuál es el cristal mágico en este universo verbal; muy posiblemente sea el que el sujeto lleva colgado al sueño, puesto que es alrededor de él que todo cobra sentido, así como todo se va transformando a su paso –ya estaba dicho que con solo cambiar ese cristal o mosaico de lugar, toda la disposición en torno cambiaba–.

El Himalaya o la moral de los pájaros es una obra de percepción y de visión. La voz cuenta –por algo hay una “obertura” y una suma de voces diversas–, pero, sobre todo, para referir lo visto. Visiones de un sujeto estructurado a partir del dolor y del miedo, aunque no exclusivamente. Si bien no aparece mencionada ni aludida de manera alguna, la esperanza también configura al sujeto, ya que es un peregrino que anhela llegar a esa cima de unión mística que es el Himalaya, y actúa en consecuencia: camina, viaja. Es decir que el héroe, agonista y visionario que busca la iluminación, es un sujeto esperanzado. Tal vez, el perseguidor de una utopía; uno más de tantos en esos años. Así, aunque no es evidente a primera vista, el peregrino de este texto raro encarna como pocos lo mejor del espíritu de la época.

La no referencialidad del espacio y del tiempo en *El Himalaya...* se tocan con lo sublime, que Kristeva plantea como rodeando lo abyecto; “No es el mismo momento del trayecto, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir” (Kristeva, 1980: 20).^[36] En efecto, entre abyección y sublimidad camina el portador del cristal.

Para hablar del yo de *El Himalaya...* pasamos del maldito al peregrino teniendo como eje su hacer. Si antes lo que hacía el sujeto era escandalizar a través de su discurso, ahora lo que lleva a cabo es un camino espiritual; si escandaliza, es por añadidura, pero no ya porque su fin primordial sea el desafío.

Este peregrino, uno de los ‘yoes’ que ha incursionado en la frontera, y que por eso mismo es heterogéneo, experimenta malestar, vértigo, se siente ambivalente y retorcido, tiene en la frente la marca de la abyección.

En los libros anteriores de Bustos, sobre todo en el tercero y en el cuarto, la trasgresión de la ley consistía en cuestionar con bastante irreverencia la Ley de la religión, que es el Dogma; lo desmiente, se burla, es herético. También trasgredía lo puro, según perspectiva de varias religiones que han dado en ver algunos aspectos de lo sexual como impuro, más todavía en relación con las personas santas y las divinas. En el caso de *El Himalaya...*, la Ley, el mundo constituido, lo

aceptado y lo consensuado, tiene su representante en el lenguaje y en la valoración de la vida, o de la supervivencia, por sobre toda otra cosa.

En oposición, este sujeto encuentra en el sacrificio, particularmente en los cruentos sacrificios precolombinos, el punto de pasaje, la zona de frontera por antonomasia, y allí se instala. Y es un punto donde el lenguaje posee plena referencialidad, o no tiene ninguna. En ese centro móvil, altar itinerante, el yo ocupa simbólicamente todos los roles a la vez: víctima, victimario, testigo, pueblo redimido, amigo o familiar que sufre la pérdida, víctima potencial, etcétera. No interesa tanto, entonces, la sintaxis lógica, el orden de los factores, los rótulos social, institucional, convencionalmente establecidos. Sino la ebullición, la existencia fluctuante, oscilante entre lo aceptado y lo inaceptable.

La frontera marcada en *El Himalaya...* refleja una pasión; la frontera misma lo es: se la goza, violentamente y con dolor. La zona limítrofe es abyección porque es, ante todo, ambigüedad. Esos bordes imprecisos, la no diferenciación entre lo interior y lo exterior, en *Corazón de piel afuera* ya eran patentes. En aquel caso, el dolor se originaba en un exceso de ternura, o bien en un odio que, no admitiendo satisfacción, se proyectaba hacia otro o se deslizaba en encubiertas formas de crueldad.

Aquí, la no diferenciación es patente en la fusión de múltiples planos, un modo de visión que engendra imágenes de carácter surrealista, ambigüedad que es violenta porque proviene “Del arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con que un cuerpo se separa de otro para ser”. (Kristeva, 1980: 17) He aquí el parto expresamente violento que destaca Laura Gutman siguiendo a Françoise Dolto. En este sentido, el sacrificio de Marina es un parto; el proceso de la Conquista es un parto; el recorrido espacial del sujeto por ámbitos húmedos y oscuros hasta desembocar en tierra firme con un nuevo sol, paradójicamente cifrado como la “noche del Verbo”, es un parto. Julia Kristeva lo caracteriza así: “El parto: *sumun* de la carnicería y de la vida, punto candente de la vacilación (adentro/afuera, yo (*moi*)/ otro, vida/muerte), horror y belleza, sexualidad y negación brutal de lo sexual”. (Kristeva, 1980: 205)

El deseo de universalidad expreso ya en la “Obertura” tiene su reflejo, por ejemplo, en los diversos recortes subjetivos que Bustos ha frecuentado sucesivamente en su obra; los principales son: el niño, el hereje y el santo que busca la purificación. A su vez, tal deseo está plasmado en la fusión de lo mítico, de lo personal y de lo histórico, otra modalidad de la generalizada fusión de órdenes y de entidades. Pero también responde al proyecto presentado en la introducción: dar al mismo tiempo su historia y la de la humanidad.

Esta violencia de la frontera tiene su origen en la “violencia unánime” de que habla René Girard y posee un carácter fundador. En *El Himalaya o la moral de los pájaros* está claramente expresa. Asimismo, podemos verla en tres de sus caras, señaladas por Walter Benjamin: la violencia mítica, recreada por los sacrificios humanos precolombinos; la violencia del enojo, como mera expresión – es la ira que configura al maldito–; y la violencia divina, que funda y aniquila; precisamente el peregrino, el que posee el cristal, va hacia el “Polo de la Aniquilación”.

1. El nombre de Atil ha aparecido antes, por ejemplo en *Fragmentos fantásticos* (“Atil, ángel inexistente”, –Bustos, 1965: 130–) y en la última sección de *Visión de los hijos del mal*, “In Gloriam”, supuestamente las memorias de “Atil, ángel de la Última Región de los Cielos”. (Bustos, 1967: 105) Al parecer, Atil-Ichim –última palabra que leída de manera inversa sería ‘michi’ era una mascota, un gato.↵

2. En bastardilla en el original.↵

3. «... le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un... explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode: Voilà l'aveu de mon vice...». (Bustos, 1970: 122)↵
4. En bastardilla en el original.↵
5. Consideramos que hay más, pero por el momento, nos atenemos a estos dos, los más notables.↵
6. Citemos, como ejemplo, el fragmento introducido en *El Himalaya...* de las cartas de Hernán Cortés. La cita pertenece a la *Segunda Relación* al rey Carlos V: «... seguí la calzada, y a media legua antes de llegar al cuerpo de la ciudad de Temixtitlan [Tenochtitlán], a la entrada de otra calzada que viene a dar de la tierra firme a esta otra, está un muy fuerte baluarte con dos torres, cercado de muro de dos Estados, con su pretil almenado por toda la cerca que toma con ambas calzadas, y no tiene más de dos puertas, una por do entran y otra por do salen... Hay calle de caza donde venden todos los linajes de aves que hay en la tierra, así como gallinas, perdices, codornices, lavancos, dorales, zarcetas, tórtolas, palomas, pajaritos en cañuela, papagayos, búharos, águilas, falcones, gavilanes y cernicalos... hay tanto que escribir, que certifico a vuestra alteza que yo no sé por do comenzar que pueda acabar de decir alguna parte dellas...». (Bustos, 1970: 97)↵
7. Por similitud arquitectónica entendemos que es el Hospital Neuropsiquiátrico Borda, donde, además, Bustos estuvo internado en 1964.↵
8. Como se sabe, esta indeterminación o amplitud semántica es propia del discurso de los místicos.↵
9. Desde ya, la diferenciación que establecemos entre espacio físico, estado anímico y presencia de algo otro es esquemática y meramente ilustrativa. Algunas veces estos componentes pueden distinguirse con facilidad, pero en muchas realizaciones están del todo intrincados.↵
10. Pensemos en Inti entre los incas y en Huitzilopochtli entre los mexicanos.↵
11. Sería, por lo menos, interesante para la curiosidad saber cuán comprometidas fueron estas incursiones. Lamentablemente, este aspecto excede lo que podemos hacer por el momento.↵
12. A lo largo de la historia ha sido una práctica y una disciplina filosófica que combina elementos de la química, de la metalurgia, de la física, de la medicina, de la astrología, de la semiótica, del misticismo, del espiritualismo y del arte. La alquimia fue practicada en Mesopotamia, en el Antiguo Egipto, en Persia, en la India, en la China, en la Antigua Grecia, en el Imperio Romano y en el Imperio Islámico; más adelante, en Europa hasta el siglo XIX, en una compleja red de escuelas y de sistemas filosóficos que abarca al menos 2500 años. Fundamentalmente, la alquimia se relaciona con el conocimiento de las cosas – algunos la consideraron una protociencia– y con el perfeccionamiento y la purificación espirituales. Vedada a la mayoría, requiere de una iniciación.↵
13. En 1919 Ernest Rutherford usó la desintegración artificial para convertir nitrógeno en oxígeno. Este proceso o transmutación ha sido posteriormente realizado a escala comercial mediante el bombardeo de núcleos atómicos con partículas de alta energía en aceleradores de partículas y reactores nucleares.
La idea de convertir plomo en oro no es del todo incorrecta ya que, teóricamente, bastaría extraer tres protones de un átomo de plomo (82 protones) para obtener otro, pero de oro (79 protones). De hecho, en 1980 Glenn T. Seaborg transmutó plomo en oro, solo que el oro resultante apenas dura unos segundos por su inestabilidad atómica y la cantidad obtenida es tan microscópica que hace impensable su rentabilidad.↵
14. Mínimamente, es necesario decir que el mercurio es un metal líquido insoluble en agua.↵
15. Como la serpiente y el pez.↵
16. Ibn' Arabi fue el máximo de los místicos musulmanes, específicamente sufí, aunque su doctrina rebasa cualquier clasificación.↵
17. El efecto físico de este tipo de meditación es el aumento notable de la temperatura corporal. Los monjes tibetanos que la practican para hacerlo se sitúan desnudos en medio de la nieve, o bien cubiertos por sábanas mojadas, que secan por completo con su elevado calor corporal.↵
18. “Llegó hasta mí un sacerdote, llegó y me dijo: por lo que *piensas* morirán tus ojos, tu piel será maldita como la piel de las momias, amarás a dios en todo lo que te destruya.// Me senté junto al muro más cruel y lloré la lepra del cielo.// Cayó mi corazón, lo perdí, y reyes *ya* de sangre pájaros y tigres me acosan para siempre y todas mis aguas, todos mis ríos, huyen muertos hacia el atroz y calmo Mar de las Tinieblas. Y el ángel de la locura, el ángel de la fiebre mira, *en mí*, al monte coronación del Verbo: *escribo* para que me sea dado el Silencio.” (Bustos, 1970: 37)↵
19. “Siento y sin posible fuga, que este hospital casa de enigmas o asilo de *inocente ignorancia*, es la agonía de la ciudad que antes recorrí, su vientre o corazón extraviado en la quietud; su ritual y comunión son los muertos. Pues, si esta casa es Revelación en la frontera de lo Atroz, es también el caos antiguo y sin tiempo, el caos donde vive, *en eternidad*, Aquelarre [...]”. (Bustos, 1970: 43)↵
20. “No hubo guía *aquel* de los dioses-infantes en los cuarteles de Eneas. Ni feroz incendio que en voracidad de llamas cubriera este silencio. Mi guía, mi único enviado del sendero es mi corazón vacío, mi alma vacía de pensamientos para siempre.” (Bustos, 1970: 52)↵
21. [...] Caminé por la calle que me señalaba su cuerpo y su paso estallaba suave en su pelo bajo los balcones y siempre miraba el mar.” (Bustos, 1970: 66)↵
22. Era la región del imperio chino más cercana al territorio dominado por los romanos; es decir que se alude a una zona de frontera.↵
23. Se extiende por los países de Bután, China, Nepal, India, Tíbet y Pakistán.↵
24. No es extraño en el contexto del tantrismo proveniente de la India, por ejemplo.↵
25. Ver la composición del mismo nombre, “Islas verbales”, en *Visión de los hijos del mal*. (Bustos, 1967: 19/24)↵
26. Aquí no nos detendremos en un estudio específico de la producción plástica, aunque indudablemente lo merece.↵
27. Recuerda Girard que en la antigüedad, cuando no había un sistema de leyes aceptado por toda la comunidad, la venganza podía ser interminable. “La multiplicación de las represalias pone en juego la propia existencia de la sociedad. Éste es el motivo de que en todas partes la venganza sea objeto de una prohibición muy estricta.” (Girard, 1972: 22) “Existe un círculo vicioso de la venganza y ni siquiera llegamos a sospechar hasta qué punto pesa sobre las sociedades primitivas. Dicho círculo no existe para nosotros. ¿A qué se debe este privilegio? [...] El sistema judicial aleja la amenaza de la venganza. No la suprime: la limita efectivamente a una represalia única, cuyo ejercicio queda confiado a una autoridad soberana y especializada en esta

- materia. Las decisiones de la autoridad judicial siempre se afirman como la *última palabra* de la venganza.” (Girard, 1972: 23) Walter Benjamin señala la existencia de una violencia fundadora del derecho, otra que lo conserva, y que es ejercida exclusivamente por el Estado, y una tercera, divina –la más polémica– que derriba a las dos anteriores y sienta las bases de una nueva era histórica: “Desechable es toda violencia mítica, la fundadora de derecho, la arbitraria. Desechable también es la conservadora de derecho, esa violencia administrada que le sirve. La violencia divina, insignia y sello, podría llamarse, la reinante”. (Benjamin, 1921: 45).┘
28. Viene al caso esta lúcida y sintética elaboración de René Girard: “Si los hombres no pueden vivir en la violencia, tampoco pueden vivir mucho tiempo en el olvido de la violencia, o en la ilusión que la convierte en un simple instrumento, un servidor fiel, con desprecio de las prescripciones rituales y las prohibiciones. [...] La complejidad y el carácter matizado de la relación que cualquier comunidad debe mantener con lo sagrado a fin de prosperar en el seno de una tranquilidad diligente y ordenada, que sigue sin tener nada de relajado, sólo puede expresarse, en ausencia de la verdad completamente desnuda, en términos de distancia óptima. La comunidad no debe acercarse demasiado a lo sagrado porque podría ser devorada por él, pero tampoco debe alejarse excesivamente de la amenaza bienhechora, y exponerse a perder los efectos de su presencia fecundante. [...] Ocurre con el absoluto lo mismo que con el fuego; quema si nos acercamos demasiado a él, carece de todo efecto si permanecemos demasiado alejados. Entre estos dos extremos, está el fuego que calienta e ilumina”. (Girard, 1972: 278).┘
29. De “En cucullas”. (Bustos, 1959: 58).┘
30. Este rasgo de empatía coincide con su concepción del poeta, según revela en el diálogo entre él, Juana Bignozzi y Rodolfo Alonso, publicado en *Parlamento de cultura*, del *Clarín literario*, el 4 de noviembre de 1971. En una de sus opiniones expone su visión de la función del poeta como voz del pueblo, en lo que indudablemente coincide con la visión que por entonces tenía también Juan Gelman: “BUSTOS –Los poemas se hacen en una forma secreta, oculta y escribiendo para nadie, es cuando todos escriben a través del poeta, cuando verdaderamente el poeta es poeta. Creo que, verdaderamente todo el pueblo escribe a través del poeta. Si con el correr del tiempo, a través de eso, se identifica una obra nacional, o internacional o universal, o cósmica, es una cuestión de coincidencia entre el lenguaje de ese poeta determinado y la época en que le tocó vivir. Creo que, concretamente, la militancia tiene que ser activa y concreta, palpable. En mi caso, yo ya lo he dicho, me subordiné a la dirección que ha adoptado un mundo que yo llamaría, para darle un nombre, el Tercer Mundo, y creo que más claro que eso, no sé. No creo que es de derecha ni de izquierda, es gente de un nuevo continente que está despertando, nada más, de juventudes que están despertando.” (Bustos, E., 2007: 421).┘
31. Buscamos estos términos en bibliografía que tratan el léxico yóguico que, por la época, Bustos pudo haber conocido. Así, “*jñāneñdriya*” refiere “los cinco sentidos de reconocimiento o de percepción. Cada elemento corresponde a uno de estos sentidos, a saber: el éter a los oídos, el aire al tacto (sentimiento), el fuego a la vista, el agua al gusto y la tierra al olfato”. (Katsberger, 1954: 137).┘
32. “*Karmēndriya*” refiere “los (cinco) sentidos (órganos) operativos, e.d.: el hablar, asir, andar, vaciar y engendrar. Esta división hace al Vedanta y al Samkhya”. (Katsberger, 1954: 145).┘
33. El destacado en bastardilla es nuestro.┘
34. En el mismo breve artículo Horacio Salas hace un balance de lo que juzga mejor entre lo publicado en 1970. Menciona este libro de Bustos junto con los siguientes: *Megafóno la guerra* de Leopoldo Marechal, *El informe de Brodie* de Jorge Luis Borges, *Háblenme de Funes* de Humberto Costantini, el quinto volumen de cuentos de Silvina Ocampo, *Los poemas de Sidney West* de Juan Gelman, *Valores diarios* de Alberto Girri y *Puntos luminosos* de Alfredo Veiravé.┘
35. En este sentido, lo que hace Bustos es algo similar a lo hecho por Echeverría en *El Matadero*: el ámbito reproducido es el de la sociedad de esa zona de frontera, algo así como lo era el del Matadero del Alto en la época rosista. Zona mixta, ambigua, peligrosa, que no está en la ciudad en tanto centro del sistema civilizado, pero tampoco está en el campo abierto, pura naturaleza impoluta. En nuestros días, la representación más clara por reconocible de este espacio externo e interno a la vez, es el manicomio. Quizá sea EL espacio por excelencia en nuestras sociedades occidentales de siglo XX –ya XXI– para que quede más al desnudo la violencia fundadora y, junto con ella, sus riesgos, sus vericuetos, sus trasgresiones, su relación con la muerte, su ser abyecto.┘
36. “Pues lo sublime tampoco tiene objeto. Cuando el cielo estrellado, el alta mar o algún vitral de rayos violetas me fascinan, entonces, más allá de las cosas que veo, escucho o pienso, surgen, me envuelven, me arrancan y me barren un haz de sentidos, de colores, de palabras, de caricias, de roces, de aromas, de suspiros, de cadencias. El objeto «sublime» se disuelve en los transportes de una memoria sin fondo, que es la que, de estado en estado, de recuerdo en recuerdo, de amor en amor, transfiere este objeto al punto luminoso del resplandor donde me pierdo para ser. No bien lo percibo, lo nombro, lo/ sublime desencadena –desde siempre ha desencadenado– una cascada de percepciones y de palabras que ensanchan la memoria hasta el infinito. Me olvido ahora del punto de partida y me encuentro asomada a un universo segundo, desfasado de aquel en el que ‘yo’ estoy: delectación y pérdida. No más acá, sino siempre y a través de la percepción y de las palabras, lo sublime es un *además* que nos infla, nos excede, y nos hace estar a la vez *aquí*, arrojados, y *allí*, distintos y brillantes. Desvío, clausura imposible. Todo fallido, alegría: fascinación”. (Kristeva, 1980: 20/21).┘

Infancia, ¿“un clave ya mudo”?

“Quiero ser eterno como si aún no hubiera nacido”.

(Fragmento 47, “Fragmentos”,

Visión de los hijos del mal)

Cómo es el niño en Bustos

El sujeto poético de las obras de Miguel Ángel Bustos tiene la inocencia y la ferocidad de un niño. Esta es una verdad contundente e innegable para cualquiera que se asome a su escritura y a sus dibujos. La infancia, con esa brutal doble faz, funciona como eje a lo largo de su producción. Por eso es, como señaló Leopoldo Marechal, es un “«místico en estado salvaje»” (Bustos, 1067: 9), al igual que Rimbaud. Salvaje, agregamos, como un niño. En él víctima y victimario son uno solo; ternura y crueldad conviven naturalmente.

La infancia es tematizada con frecuencia. Está puesta en anécdota en más de un relato. Solo por mencionar los tres más claros y radicales al respecto, aludimos al primero entre los de *Cuatro murales* (1957), “Niño y fantoche”, al primero de *Fragmentos fantásticos* (1965), “Los patios del tigre”, y al último de *Visión de los hijos del mal* (1967), “In gloriam”. Asimismo, aunque no interviene anecdóticamente con tanta nitidez –como en los tres casos recién mencionados– en la confección del texto como

totalidad, *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970) comienza con la vida de un niño que toma la Primera Comuni3n y que recuerda alguna salida con su madre, ni3o que despu3s va mutando en varios aspectos.

La infancia y la niñez en tanto ejes estructurantes –de la obra y de la subjetividad que ella se erige– funcionan como el cristal que el yo po3tico posee en el 3ltimo libro –en verdad, ya un poco antes–. El cristal le habilita la visi3n, le permite moverse, articula su existencia. Cristal que, como hemos enunciado y veremos mejor despu3s, es un juguete m3s de este “ni3o de la atroz inocencia” (Bustos, 1967: 51)^[1]. El ni3o hace al cristal, lo mismo que el ni3o hace al juguete, y viceversa, en una relaci3n rec3proca y compleja.

En *Coraz3n de piel afuera* (1959) el ni3o en cuanto imagen de la ternura y de lo impoluto es un motivo valorado y exaltado, acorde con el esp3ritu de los 60, con su *flower power* y con sus utop3as varias, pol3ticas, sociales y espirituales. Tambi3n es el ni3o exaltado desde la tradici3n cat3lica, a partir del originariamente revolucionario mandato cristian de “hacerse como ni3os”. Pero no es este ni3o el que mayor peso tiene en Bustos. En *El Himalaya...* en un momento el ni3o es Krishna y es Arjuna.^[2] Su ni3o no est3 fundamentalmente asociado con la bondad ni con la dulzura, no m3s que pasajera; s3, en cambio, se conecta con lo fronterizo, territorio proclive a la abyecci3n.

La infancia aparece incorporada de distintas maneras: a trav3s de su referencia lexical expl3cita; mediante la frecuente incorporaci3n de personajes que son un ni3o o una niña; por medio de una forma discursiva que emula el habla del adulto cuando se dirige a un infante –especialmente en *Coraz3n de piel afuera*, conforme vimos en el cap3tulo “La d3bil piel de la frontera”–; en relaci3n con esta 3ltima modalidad, a trav3s de la inserci3n de

composiciones con esquema de canción de cuna –en el mismo segundo libro–; mediante un ritmo discursivo que denota tanto el esfuerzo para lograr la separación, como su imposibilidad; por medio de la alusión a juguetes; indirectamente, cuando la que es mencionada es la madre, en reiteradas ocasiones; espacial y temporalmente cuando se retrotrae a épocas y a lugares pasados, incluso hasta la vida antes del nacimiento.

Este sujeto niño que reúne elementos en apariencia contradictorios ya está presente, de manera sintética, en un poema de *Corazón de piel afuera*, “Niño sufriendo”, donde queda bien sentado que no todo es suavidad. Es un niño que se forma “diminuto”, nace, llora, pide “clamando”, juega, se expande (“corre su agonía/ entre hombres flores de guerra”) y “crece y duele”:

1 Del sueño y del barro

llega el cuerpo,
párpados de tinta
cuerdas oscuras
5 pican y arrancan
un amor asediado
diminuto
clamando,
bajo las estrellas que silban
10 un niño crece y duele
fuerte
inmenso,
más que las raíces y los planetas altos,
un niño
15 corre su agonía
entre hombres flores de guerra.

Corazón de alas
grito de luz en la noche,
¿dónde besar un aire
20 que no sufra relámpagos de lágrimas?
(Bustos, 1959: 90)

Hasta el v. 10 el niño se forma con materia y espíritu, con “barro” y “sueño”, y adquiere un perfil dibujado, escrito, pensado (vv. 3-6). Es un niño y, a la par, es “fuerte/ inmenso,/ más que las raíces y los planetas altos” (vv. 11-13), tal como, en efecto, todo niño lo es.

A lo largo de la configuración del sujeto textual en Miguel Ángel Bustos, señalado en sus fases sucesivas –el héroe se transforma en peregrino, después pasa a ser profeta, transformado en maldito y, luego, en visionario, para, finalmente, tornarse un iluminado–, el que permanece a modo de sustrato inalterable, como sustento último, es el niño. En “Ventre profeta sin tiempo” este sujeto multifacético afirma: “Pero cuando muera, el profeta que hay en mí se alzaré como un niño sin moral y sin patria. Un niño loco con lengua de alaridos. Entonces amanecerá en el millón de Galaxias” (Bustos, 1967: 73) En verdad, “sin moral y sin patria” es todo niño, al menos todo niño pequeño, puesto que por sí mismo todavía no se inserta plenamente en el engranaje social; esta extranjería es la que Miguel Ángel Bustos quiere señalar.

Hemos delineado cómo es el niño que predomina en la poesía de Bustos, semejante al “[...] ídolo de ojos negros y pelo amarillo; sin parientes ni corte, más noble que la fábula, mejicano y flamenco”, de las *Iluminaciones* de Rimbaud. (1995: 11) A continuación veremos algunas de las formas en que se hacen presentes la infancia y la niñez y, sobre todo, determinaremos

algunos núcleos de sentido o funciones en relación con esa etapa biológica. El objetivo es que estas observaciones aporten luz para una de las posibles interpretaciones globales de la obra poética de Miguel Ángel Bustos, en la que el niño ocupa un espacio primordial, tanto como el sol, símbolo de símbolos en su poesía, o incluso un poco más.

Recuerdos de infancia: “In gloriam”

De los tres relatos referidos en el comienzo de este capítulo, a dos ya nos hemos dedicado con anterioridad; nos centraremos ahora en “In gloriam”. Es un relato en primera persona que se presenta como memoria: “Yo, Atail, ángel de la Última Región de los Cielos, escribo estas memorias para que mi caída entre los hombres no muera en el olvido”. (Bustos, 1967: 105)

Se tratará, al parecer, de una narración de género memorístico, de ahí que siga un hilo cronológico ordenado, cosa que no se da con tanta fidelidad después, en *El Himalaya...* La estrofa siguiente refiere la preexistencia del alma en un “[...] planeta de Sol Negro, el de los mares de mercurio, aquel que vio mil años de [su] vida” (Bustos, 1967: 105) A continuación es referida la vida gestacional, el parto y el primer contacto con el mundo aéreo y luminoso, en lo que nos detendremos más adelante.

Lo mismo que en “Niño y fantoche” y en “Eleazar, profeta”, de *Cuatro murales* (Bustos, 1957), el yo de la enunciación va marcando el transcurso del tiempo y algunas fases evolutivas. Estas indicaciones figuran en el primer apartado de “In gloriam”, donde inmediatamente después de su ingreso en la vida terrena señala, nuevamente y trasluciendo una concepción muy platónica, dos extremos: su recuerdo de la vida anterior y su primer contacto con la muerte, experiencia que produce el consiguiente espanto: “He

asistido a algo que me hirió hasta la locura. Mi padre actual ha muerto. Rodeado de flores efímeras oscureció su piel, la nieve ocupó su sangre. En una gran caja de madera lo pusieron bajo tierra. Supe y temblé, que en un tiempo ínfimo sería algo horrible.” (Bustos, 1967: 106) El escándalo de la muerte queda subrayado por el contraste con lo que, aunque no le dé ese nombre, es la muerte en su “País Anterior”, donde “las almas suben, cambian de cielo, de luz, de velocidad; el cuerpo de cristal queda dormido entre hierbas. Por siglos, por milenios aguarda el regreso de aquel que huyó en la luz”. (Bustos, 1967: 106) Estos serían recuerdos de la existencia prenatal, memorias de pura armonía, incluso cuando presenta un suceso que en su “planeta del Sol Negro” es equivalente a la muerte en tanto terminación de una vida: “[...] mi alma lo dejó [se refiere al cuerpo] en un sueño que tuve junto a un río de minerales líquidos [¿será el Río de la Plata?]^[3]; mi cuerpo echado entre flores de vidrio se alejaba”. (Bustos, 1967: 105) El recuerdo de la vida justo antes de la vida está hecho de dormirse el cuerpo traslúcido entre flores o hierbas de vidrio. Del momento en que parte de su País Anterior para encarnar cuenta: “el cuerpo de cristal queda dormido entre hierbas” (Bustos, 1967: 106), y también: “[...] en un sueño que tuve [...] mi cuerpo echado entre flores de vidrio se alejaba”. (Bustos, 1967: 105) Es decir que para ingresar en esta vida, tiene que morir a su vida previa, que podría entenderse como celestial: y para acceder a esa otra instancia, perdida, tiene que morir en la existencia terrenal. Entre una y otra muerte transcurre la historia, esto es: la vida tal como la conocemos. O al revés: entre una y otra vida, se sucede en el espacio y en el tiempo una cosa que aquí entiende como un proceso de morir. Idéntica concepción expresan los versos de poesía náhuatl insertados por Bustos en un punto de *El Himalaya...*: “«...¿no habré de ir acaso a la Región del Misterio? ...

sólo venimos a soñar: no es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra»” (Bustos, 1970: 103). Y es el niño, más aun el infante, el único que sabe instintiva e intuitivamente de estos pasajes molestos y paradójicos.

A continuación todo un párrafo refiere la encarnación y la vida en el útero:

[...] Ignoro cuánto caminé entre nieblas y espantos, una luz lenta suave me tomó. Encogido abrí los ojos. La cúpula en que me hallaba era de paredes tiernas, recorridas por maravillosos diagramas de mapas, códigos, ojos, abismos, letras formando oscuros llamados a cosas que desconocía, abecedario de mi nueva lengua. (Bustos, 1967:105)

Fase intrauterina con cierta atmósfera genesiaca, debido a que el yo del enunciado es una especie de Adán a quien le son presentados los seres, para él todavía ignotos, a fin de que les otorgue nombre. Inmediatamente viene el trauma del nacimiento, momento en que aparecen el médico o la partera, la madre, el primer contacto con la luz y con el aire, y la imposibilidad inicial de hablar:

[...] Una mano me alzó a través de la sangre y el gemido. Acostado yacía un ser de ojos verdes^[4]. Alguien me tenía de las piernas. Mi piel húmeda sufría un aire y una luz extraña. Hubiera querido hablar, pero de mi garganta sólo salió un grito que presentí como un ritmo futuro. Mi idioma antiguo se infló en visiones que chocando con la lengua que oía originaban sumas musicales. (Bustos, 1967: 105)

Los dos pasos, el de la no existencia terrenal hacia la historia y el de la vida en el mundo hacia la muerte, están aquí delineados

como pasajes virulentos, sobre todo el segundo. La experiencia referida no es otra que la de la violencia de la frontera, que da marco a nuestro trabajo y que constituye nuestra tesis general. Recordemos que en el planteo primero hablábamos de las obras de Bustos, de Viel Temperley y de O. Lamborghini marcadas “por una desestructuración radical que afecta distintos niveles”. Y agregábamos que los quiebres acontecidos tenían –tienen– su paralelo “en íntimas situaciones límite, de las que algunas de las realizaciones más conocidas para el común de las personas son el puerperio y el duelo (Dolto, 1998; Gutman, 2004). [...] En los dos casos hay una irrupción violenta, no importa si doliente o feliz, de algo otro. De Algo. De Otro.” (cfr. “Introducción”). Ese “algo” y ese “otro” son la vida y la muerte, para empezar.

Por cierto, todo *El Himalaya o la moral de los pájaros* tiene la impronta genética de este pasaje. Hay un sujeto que parte desde una infancia en la que en principio no se detiene demasiado, pero sin embargo hay referencias a ella, indirectas y/o crípticas. Así, por ejemplo, alude a la vida antes de la vida a través del cristal: por un lado, se manifestó “en aquel gran Vacío de Plenitud sin tiempo, sin espacio” (Bustos, 1970: 15). Por otro, ese mismo cristal habla y se presenta como alguien en formación y todavía no nacido: “soy el que ha de venir: el sin dos manos niño del sol antiverbal” (Bustos, 1970: 19). Asimismo, hay alusiones a la existencia intrauterina, donde las percepciones llegan amortiguadas y extrañas: “Todo lo observable, en la noche o en el día; creaba un sonido de aguas profundas, un murmullo o lamento de multitud distante. Sin posible lógica una pared, un cuchillo o un vaso estaban sin entenderlos” (Bustos, 1970: 22). También se refiere a la violencia que experimenta el sujeto durante el parto; la atormentada permanencia de los soldados en el barco en medio del mar de

mercurio representa esta instancia. Además, presenta el nacimiento como dador de penurias, aunque de manera general; así la tierra naciente americana, nace para ser víctima de los conquistadores. Finalmente, la muerte aparece como el “Polo de Aniquilación” o “cumbre del Verbo” (Bustos, 1970: 57) al que tiende el sujeto, para salir de la historia, la cima del Himalaya adonde quiere llegar.

En “In gloriam”, luego de haberse detenido en el parto, cuando una mano lo alzó “a través de la sangre y el gemido”, el sujeto poético alude al lenguaje y a la vida corporal, dos circunstancias fenoménicas que representan límites e implican, en principio, las castraciones umbilical, oral y anal (Dolto, 1994), circunstancias a las cuales esta subjetividad no acaba de adaptarse, al menos según refiere:

[...] Pero luego brotaron los sonidos y las cosas me fueron dadas. Logré el idioma *lógico* de todos. He crecido, veo las cosas/ lejanas, pobres ante la dureza ardiente que toco día por día.

Tal vez me entristezca recordar la lengua engendradora y musical de mi Cielo lejano, o los cuerpos transparentes y celestes de mi pueblo primitivo, opuestos a la opaca materia cruzada por humores terribles de mi cuerpo presente. (Bustos, 1967: 106)

Se marcan, entonces, cuatro fases:

1. vida anterior a la historia o platónica anamnesis;
2. vida intrauterina;
3. nacimiento;
4. existencia terrena marcada por dificultades y límites: el lenguaje lógico y la existencia corporal y aérea.

En el inicio de *El Himalaya...*, en su “Obertura”, hay similitudes en relación con “In gloriam”. El relato no se abre con el pronombre de primera del singular, pero sí con un verbo de voluntad en esa persona y número, “Quiero”. A su vez, existen diferencias, ya que, en oposición al deseo expresado en “In gloriam” de narrar sus memorias, en el libro final el yo lírico afirma no querer que su libro sea “[...] leído como memoria o nostalgia ante la infancia perdida”. (Bustos, 1970: 15) Sin embargo, no podemos decir que haya logrado plenamente este punto. Tanta prevención inicial no puede dejar de señalar, al menos en cierta medida, lo contrario.

En “In gloriam” el niño juega a una suerte de rayuela, con unos dibujos hechos con tiza en el piso; y, luego, esos dibujos devienen laberintos:

[...] Juego en los grandes patios, dibujo con tiza senderos que me obsesionan. Pero algo ha sucedido. Un sendero trazado a la tarde por mí –siempre estoy solo– ha cobrado autonomía. Sus líneas, partiendo de un círculo que/ representa mi casa se desatan en una red de canales, puentes o *subterráneos*. Un mareo feliz me acosa al decir subterráneo. (Bustos, 1967: 106/107)^[5]

Muy posiblemente, al escribir el prólogo a *Visión de los hijos del mal*, para dar su consejo de maestro, Leopoldo Marechal haya tenido en cuenta este relato que cierra el libro; o no, no lo sabemos. Dice: “A Miguel Ángel Bustos he de recordarle lo que ya dije en mi *Laberinto de Amor*: «De todo laberinto/ se sale por arriba»”. (Bustos, 1967: 10) Lo cierto es que eso hizo nuestro poeta en el libro siguiente, donde por una serie de subidas, bajadas, puentes, pasadizos, patios, salones, etc., va ascendiendo a su simbólico Himalaya. Por allí el sujeto poético parecería salir del laberinto en que estaba atrapado.

En este relato, lo mismo que en “Niño y fantoche”, hay un niño siempre solitario que en su deambular por la casa hace el hallazgo de un libro^[6] perteneciente, otra vez, a su abuelo. En el primer caso, en 1957, le sirvió para construir un golem. Ahora, en 1967, parece ayudarlo a referir su vida anterior, su posterior encarnación y lo que seguirá después, esto último sobre todo mediante una afirmativa puesta en abismo: “«toda estrella, cualquier sol se repite infinitamente en tu cuerpo... cada átomo de tu piel está habitado...»” (Bustos, 1967: 107) Cada parte y efecto del rito se multiplicará por tantos átomos que lo integran, hasta la disolución final.

En “In gloriam”, después de leer y de jugar con las tizas, el niño tiene que irse a la cama; y sobreviene una acción fantástica, que perfectamente podría ser onírica, aunque no es claramente presentada como tal, ya que primero dice “me duermo” y, apenas unas líneas después, “no sueño”.

Volvemos a la relación con el relato de *Cuatro murales*. Aquí aparece otro *alter ego* de este niño solo, ya no un fantoche, sino una niña. Hay, entonces, un cambio de género:

[...]. Lenta surge una niña de mi edad con suaves ojos verdes. Un vestido de terciopelo azul la cubre. Un pelo claro roza su nuca. Oigo en/ mi sangre un clave ya mudo, aromas entre lienzos; estalla en mi lengua el idioma de los Cielos y el idioma de la Tierra para siempre enlazados. Me dice:

–Juego de Analogías y Semejanzas, ¿te acuerdas? Vamos. (Bustos 1967: 107/108)

La niña actúa varios de los papeles femeninos tradicionales: mujer-maga, cuando dibujando con el dedo crea un paisaje hasta entonces inexistente; mujer-guía, porque lo invita a seguirla por ese

espacio, apelando a su confianza; mujer-iniciadora, por ser quien lo pone frente al juego del lenguaje:

[...] Bajamos una larga escalera de piedra fosforescente, un arco cortaba la pendiente subiendo. Frente a nosotros se perdía un valle de mármol, nada había en él, ni árboles/ minerales, ni hierbas en llamas, salvo un baúl de regular tamaño de un raro cuero repujado.

–El Gran Baúl Semántico. Las piedras con luces. Nada más lindo para jugar. Corramos.

–¿Pero qué es eso? –pregunté.

–¿No sabes? El Baúl de las palabras, el Baúl de las bocas.

–Las lindas piedras que hablan –continuó–, parecen caracoles, ya vas a ver. Pero en vez de gritar como el mar, hablan. (Bustos, 1967: 108/109)

Pero luego irrumpe “*algo*” (“Pero *algo* ataca nuestras espaldas” –Bustos, 1967: 110–) que es “maligno” y tiene “agudos olores a muerte” (Bustos, 1967: 110); ese “*algo*” los persigue, tienen que correr y en la huida se separan. El “*algo*” es visto como el culpable. La consecuencia primera es que el niño pierde a la niña; hay una separación definitiva, que semeja la de la muerte. La consecuencia segunda es su reacción desesperada por recuperarla: “La puerta impenetrable que me la oculta tiembla como un animal siniestro. La golpeo, la hiero con mis manos. La toco con mi cuerpo.// Ya nada la hará volver”. (Bustos, 1967: 110) Aquí aparece la consecuencia tercera: el enojo causado por la no aceptación de este casi arrebato, de este distanciamiento irrevocable. Aquí aparece la ira, evidente en el dativo de interés (“me la oculta”) y en las acciones ejercidas (‘golpear’, ‘herir’, ‘tocar’). Finalmente llega la cuarta consecuencia, toma una decisión arrastrado por la ira, configuración pasional característica del maldito. Esto es que ha resuelto ser malo:

[...]

En tu recuerdo haré el mal. Por toda mi vida terrestre me he de vengar. Destruiré con fuego la tierra triste de las Hormigas, sumiré en veneno el imperio alto de los Pájaros.

Y cuando esté solo en este subterráneo, solo por toda la vida mi grito será siempre el mismo:

Si soy Hijo del Cielo, ¿a qué las leyes ausentes de un ritmo de Analogía y Semejanza Celestial?

(Bustos, 1967: 110)

Por último, en el párrafo final este sujeto-niño se ubica entre dos dimensiones, dos áreas, dos mundos: el anterior, el del planeta del Sol Negro; y este, donde padece limitaciones, dolor, ausencias y muerte. Es la zona de frontera, que lo mantiene en una tensión causante de sufrimiento casi insoportable, por traer y por dar al mismo tiempo vida y muerte. Referido en tono de humor, no infrecuente en Bustos, el yo lírico habla de su “perra Vida” y de su “perra Muerte”, dos mascotas que saca a pasear “para darles tiempo para el orín”. (Bustos, 1965: 54) Esta simultaneidad vida-muerte es una tortura debida, según se mire, a permanecer indefinido, o a estar asombrosamente abierto. La permanencia en estos territorios extremos, inicio y final de la vida, impiden que el sujeto acceda a la experiencia como autoridad por saber adquirido. Giorgio Agamben (1978: 54) observa que la experiencia en tal sentido no es alcanzada por quienes se fijan en los dos límites aquí señalados: la muerte y la in-fancia. Ubicado en y entre esos dos extremos, alternadamente o al unísono, el sujeto poético en la obra de Bustos sigue siendo niño, se erige como tal, por lo tanto, fuera del sistema legitimado por el saber consensuado. Una vez más, nos topamos con el *outsider*. Así se presenta en el v. 64 de *Fragmentos fantásticos*: “De pie. En la

ancha calle. Sin ser visto por nadie. Prefiriendo el crimen y el Otro Mundo. Niño del país del Sueño”. (Bustos, 1965: 27)

Juegos y juguetes

Coherentemente con la centralidad del niño, los juegos y los juguetes ocupan un lugar primordial, ya que son parte constitutiva de su entorno y de sus acciones. El juguete está hecho para ser usado, manipulado, con la finalidad de brindar a los niños un modo de aprehender el mundo. El niño inventa y recibe juguetes en tanto objetos que lo ayudan a organizar lo que percibe como real para que sea cosmos. Por otra parte, los juguetes son proyecciones del sí mismo. En este sentido, además del propio cuerpo, la sombra es el primer juguete de un niño cualquiera, que él puede mover a voluntad, papel que después recaerá en la muñeca.

Marionetas. El cuerpo propio es ajeno

El primer juguete que aparece en Bustos, el que fabrica el niño del primer mural, es un fantoche, una suerte de marioneta o muñeco articulado. Tal es el título de un poema en prosa de *Corazón de piel afuera*, “Una marioneta”:

Palma de Mano tomó agua y se le pusieron frescos los ojos. Abrió la boca y rió. Bajó la mano y la hundió en la arena caliente. Sacudió su carne al quedar parado y una leve cantidad de arena abrazada a su piel, cayó lenta, ondulada en el viento. Con dos dedos alisó su frente y mirando sus pies descalzos, a ratos el cielo azul y duro, caminó erguido junto al mar revuelto. (Bustos, 1959: 52)

El títere, cuyo nombre “Palma de mano”, desempeña la función de proyectar al incipiente propio yo; en consecuencia, registra sensaciones y reacciones corporales simples y contundentes antes

de ponerse a andar, de caminar “erguido junto al mar revuelto”. No hay duda de que se trata de una proyección de las primeras percepciones. En un poema de aspecto simplísimo ya aparece el complejo ‘niño/juguete + propiocepción inaugural + mar/madre’.

En algunos otros poemas la manera en que el sujeto señala las partes del cuerpo se asocia con el modo en que se manejan los títeres, tirando de piolines, de “cuerdas oscuras” –ver el poema antes citado, “Niño sufriendo”–, manejando palos o moviendo la mano enguantada: “Me apretaría el corazón como apreté el río” (Bustos, 1959: 56), “Te desafío amargo, a que me dejes [...] Tirarte de la médula, enderezar tus pálidos gemidos” (Bustos, 1959: 57). En “Arreglo del tiempo sin dimensión”^[7] dice: “Así fue como Cristóbal Colón descubrió el cielo en un barco de cuerdas de seda una noche azul del Caribe” (Bustos, 1965: 75); y, más adelante: “Cuerdas de seda tirantes alas de oro alzándose al sol. [...] Así fue como me puse las cuerdas humanas alas humanas y entré en los cielos”. (Bustos, 1965: 76)

Nuestra sospecha es que en estos poemas el propio cuerpo no deja de ser juguete. Cuerpo que no acaba de acceder a una imagen integrada. Al respecto es harto elocuente que en *Fragmentos fantásticos*, en la sección del mismo nombre, los cinco sentidos corporales, con más acento en unos que en otros, aparezcan cada uno en un versículo:

22. Toda música tiene dos partes: silencio y ruido (oído).

23. Dame la nariz, te la cambio por dos olfatos (olfato).

24. Junto a la boca crece la cara (gusto).

25. ¿Oís el paladar? ¿Oís el violín del aliento? (tacto-oído-gusto).

26. Apoyando el oído en la tierra se oyen las asambleas de las Tinieblas y los Muertos (tacto-oído).

27. Volveré a escribir estas cosas dentro de un millón de años, en un planeta lejano de otro cielo. Sentado en mi pobre cuerpo (vista).

(Bustos, 1965: 17)

Asimismo, destacamos la insistencia en mencionar, a lo largo de toda la obra de Miguel Ángel Bustos, partes corporales sueltas, distintas de aquellas aludidas independientemente en el habla usual sin llamar la atención, como mano u ojos. Nos referimos a ejemplos como ‘duramadre’, ‘ala temporal^[8]’, ‘pulmones’, ‘venas’, etc., es decir partes más bien viscerales, que hablan de una propiocepción fragmentada y sin piel.

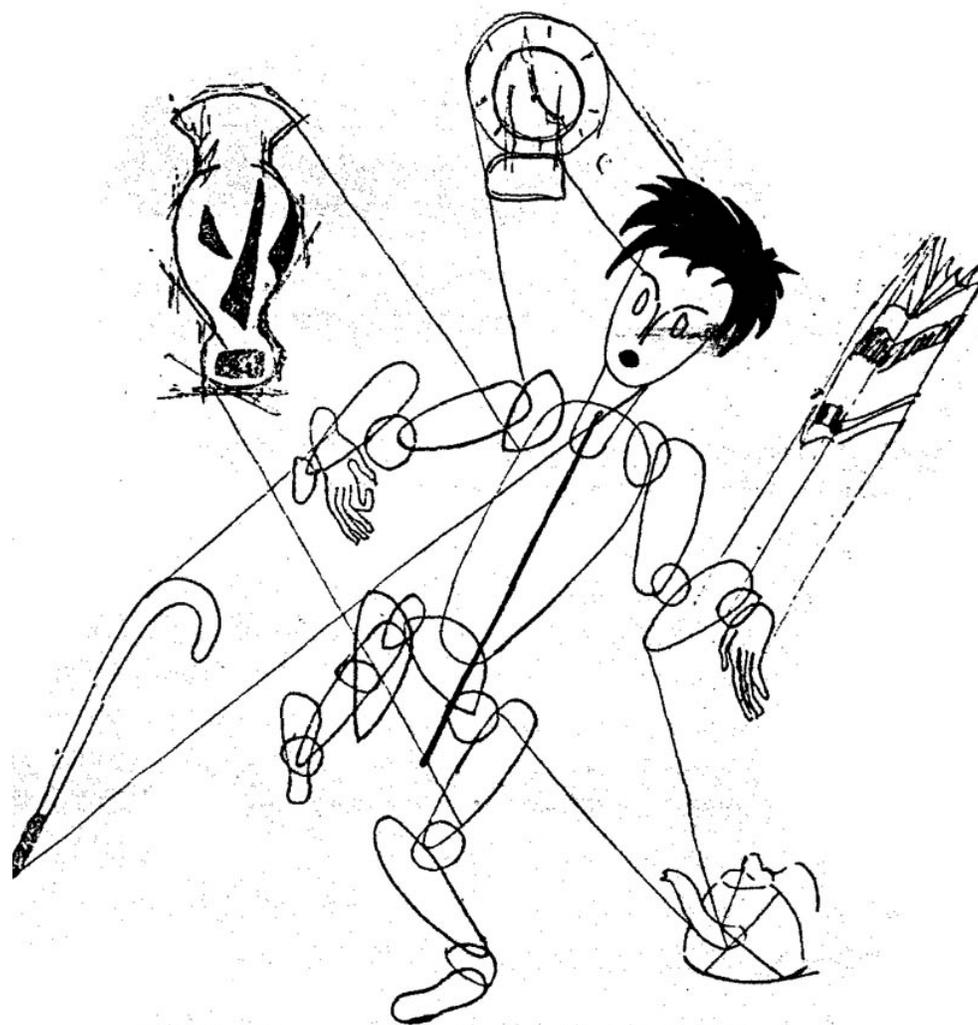
En cuanto a las marionetas, nos volvemos a encontrar con ellas, duplicadas, cuando en la sección final de *Fragmentos fantásticos* el yo del enunciado cuenta acerca de un espectáculo: “En octubre asistí a una representación del teatro de marionetas *Il burattino d’oro*”. (Bustos, 1965: 121) Este título, por su idioma y por su significado, envía inmediatamente a Carlo Collodi (1826-1890) y a sus *Le avventure di Pinocchio. Storia d’un burattino^[9]*. Podríamos pensar, entonces, que el protagonista de “El gabinete fantástico” va a ver una obra para niños y, por qué no, que es un niño. De hecho la acción y la reacción referidas inmediatamente a la mención del “*burattino*” son infantiles:

[...] En el intervalo sucedió algo asombroso. Una mujer que venía llamando mi atención desde hacía rato, me agrade. En venganza yo procedo aún más increíblemente: le arranco los vestidos hasta la cintura. Ella no se ofende. Cuando la gente se retira, queda a mi lado profundamente enamorada. Iniciamos una relación que llamaré mágica e irrepetible. (Bustos, 1965: 121)

Son la acción y la reacción de dos niños que juegan, que pelean y que después siguen jugando, como si nada.

Considerando que la marioneta es un elemento reiterado en la obra de Bustos y que es el primer juguete en presentarse, nos parece adecuado volver a observar ahora el dibujo del fantoche de *Cuatro murales*:

"Niño y fantoche", ilustración de portada del "Segundo mural"



Niño y fantoche

El niño y el fantoche del sintagma de este título se revelan no solo como términos conjugados, sino intercambiables. Ese cuerpo, que no es cuerpo porque le falta organicidad, cohesión, es de uno y es también del otro. Miramos esta imagen y, dado nuestro conocimiento de la obra de Bustos a esta altura, nos permitimos interpretarla más libremente. En ella los vectores de fuerza actúan como los piolines del títere, lo mismo que la recta que atraviesa su tronco hace las veces de columna vertebral humana y de palo para manejar el fantoche. Está desarmado y enredado entre los objetos que lo circundan, en medio de los cuales sus propias partes parecen ser otros objetos más. Así, desensamblado, despeinado y con los ojos todavía en blanco, limpios de mundo, vacíos de la experiencia a que apunta Agamben, el ‘yo/títere/niño’ intenta moverse. Ese gesto está indicado por la postura corporal de marcha en vilo –pie en el aire y rodilla flexionada–, de una tensión inestable que puede llevarlo hacia adelante, caminando, o puede hacerlo caer de una vez y para siempre. En ese límite se encuentra.

Sobre la base de esta identificación niño=marioneta o niño=juguete, por la cual en definitiva el sujeto es también objeto, retomamos el inicio de *El Himalaya...* En el primer párrafo el yo de la enunciación afirma: “Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único, sea la historia de un juguete” (Bustos, 1970: 15). En un primer momento entendemos que ese juguete es el cristal, pero luego hallamos que, además, es el sujeto/juguete, ya que se trata de su propia historia.

En el segundo poemario aparecen más juguetes, por ejemplo una pelota; y, asimismo, otros que no son formal o comercialmente tales, pero que han tenido esa función a lo largo de la historia de la humanidad: dedos, piedritas, palitos, charcos. Más adelante se presentan nuevos juegos y juguetes: colores para pintar, libros de

estampas y de lectura, el cono metálico/ volcán que le regaló la niña de “In gloriam”, caracoles, la rayuela, el viaje del último libro que, identificado como una serie de ritos de paso, no deja de ser un juego, el de tomar el personaje del héroe. Tal vez aquí es donde juego y rito son realmente las dos caras de la moneda. Este viaje es incursión en lo salvaje en tanto para este juego de rol no hay reglas, y se interna en territorios precolombinos, no dominados por el logos judeo-cristiano. Asimismo Aquelarre, “la niña de las niñas” (Bustos, 1970: 43), es quien lleva a cabo el rito sacrificial y juega a sacarle el corazón a Marina.

Aquel primer juego, el de armar una marioneta, entre otras cosas, habla de la dificultad para constituir la propia imagen corporal, que nunca está del todo integrada. Solo se nombran, se dibujan, partes sueltas que no acaban de conformar el cuerpo. Y no hay ningún adulto cerca para devolverle una imagen, para contenerlo. Ese sujeto solitario sigue siendo tal, de principio a fin. El primero y único que lo acoge, que le presta atención, es el tigre; de ahí que sea su tótem personal, según analizamos en el capítulo “Fragmentos de un discurso maldito”.

Si a la figura del fante sumamos la propiocepción hecha de partes dispersas, y, además, consideramos que en la obra de Bustos los fragmentos y la yuxtaposición de imágenes muchas veces sin conectores ocupan un lugar importante como modalidad discursiva, hallamos, entonces, que la marioneta es una imagen fundante en la producción poética de Bustos. Es un núcleo de sentido proveniente del universo infantil, por ser juguete y por traer el fantasma de despedazamiento propio de una etapa temprana (Dolto, 1984: 59) Este núcleo va pidiendo diversas realizaciones a lo largo de toda la producción poética de Bustos. Incluso es retomado en idéntica anécdota, la del fante, dos veces en *El Himalaya...* La segunda

vez cuenta cuál fue su derrotero; si bien el fantoche/golem fracasó, sí le permitió acceder a cierta imagen corporal propia: “No *vivió* pero la LUZ de su muerte entró en mí y fue fulgor y para siempre: *coherencia* en el cuerpo de fuego” (Bustos, 1970: 83).

Multifacético cristal polifacetado

El segundo juguete lo recibe el niño como un regalo de su padre. Es el mosaico de cristal que aparece en el “Segundo mural”. Tenemos aquí un grado más de evolución: este niño más grande. Ya no se entretiene con un muñeco, sino con un juego de mesa para armar, que desarrolla habilidades de corte más directamente intelectual. Sin desaparecer, aquel cristal va a ir modificándose a lo largo de los poemarios de Bustos hasta ser el cristal/guía de *El Himalaya...*, donde el yo lírico lo menciona, entre otras formas, como “el primer juego-juguete que vino a mí y ya no se irá de mí por nunca [...]” (Bustos, 1970: 19).

El cristal aparece primero en un juego de mesa y, finalmente, es su propio cuerpo, de manera que el universo hace de tablero y el sujeto funciona como la pieza que determina, según su ubicación, los mundos posibles: “Yo sigo la vía del centro irradiante de mi cristal y es mi juego el cosmos pero es mi cuerpo, verbo que hace la Noche del Verbo.” (Bustos, 1970: 16)

Este segundo juego, el cristal, en verdad es múltiples cosas. El cristal es espejo, es ventana, para ver a través de ella, es lente de aumento, es arma que corta, es objeto que faceta la visión, de allí los fragmentos. Este cristal, antes de cobrar protagonismo casi absoluto en *El Himalaya...* aparece en *Visión...*: “Cerca de mi cama un cristal redondo me sirve de mirador para el abismo, corazón crepuscular que pulsa bajo tierra”. (Bustos, 1967: 100) Ese cristal no espeja, no refleja a otro, sino el vacío, la soledad, el “abismo”. En tal circunstancia, la separación de la madre, la diferenciación debida al

estadio del espejo, no ocurre, como veremos después. No hay mirada de otro ni confrontación. En parte, el cristal es también la existencia pre-histórica.

Este cristal, además de ser juguete, está relacionado con la alquimia, que en Bustos tiene un lugar considerable; especialmente en *El Himalaya...* donde hay un mar de mercurio, hay oro, plomo y sal, entre otras cosas, y un sol que se vuelve negro –más allá de la influencia de Nerval– por la inmersión en las aguas. Este cristal, a su vez, funciona como figurativización de su deseo, el de acceder al Himalaya; asume el papel de representante de un don y de un destino, porque le ha sido regalado y/o impuesto; es objeto precioso, tiene carácter de talismán que lleva colgado al cuello, porque abre el camino del sujeto y porque lo protege a lo largo de la marcha. (Bustos, 1970: 21) Por momentos, inclusive, es el sujeto mismo, que se asume exclusivamente como cristal. Esta identificación, disfrazada de sublimación, desde el punto de vista del crecimiento encierra un profundo contenido de impotencia y de enojo. El niño, que no ha podido verse reflejado al lado de un adulto a fin de dar un paso decisivo en la elaboración de la imagen inconsciente del propio cuerpo y de su proceso de individuación, acaba por perderse en el espejo (Dolto, 1984: 119), que también es un cristal; o bien se identifica con una marioneta, hecha de partes voluntaria y arduamente reunidas y que no se sabe quién mueve.

Más allá de los diversos sentidos que fue adquiriendo, el juguete no ha perdido nunca la calidad de objeto transicional, “que representa la relación rememorada de sí mismos siendo pequeños con el adulto asegurador.” (Dolto, 1984: 55) No resulta extraño, entonces, que las figuras femeninas, con exclusiva excepción de la de “In Gloriam” (1965), no hablen, no contengan, no acojan, no acompañen al otro con sus palabras. Podríamos sintetizar: a falta de

madre simbólica, bueno es un cristal, que puede asumir múltiple simbolismo.

Lenguaje. Juego ritual

Un juego fundamental es el de del Gran Baúl Semántico, con piedras que hablan, y el de Analogías y Semejanzas. En el “Baúl” citado, como en cualquier dormitorio infantil, hay juguetes; aquí, están “las lindas piedras que hablan” (Bustos, 1967: 109), cuya descripción es bella y tentadora: “[...] son iguales a caracoles. Suaves, increíblemente suaves. Hay bocas rosa, verdes claros, doradas, azules, sangrientas. [...] el Juego que Engendra Palabras refleja débilmente aquel de Analogías y Semejanzas de mi Planeta del Sol Negro”. (Bustos, 1967: 109) Y respecto de este juego del lenguaje se explaya todavía más, connotando ahora no solo el placer estético y el placer creador, sino también el dolor, la dificultad y una implícita misión por parte del que juega:

[...]

Las bocas para nosotros murmuran: «tinieblas, mármol dador de mares, avanza clava los verbos visionarios en los muros de oxígeno. Estás en el vientre del Sueño, el sueño del niño profeta».

Esto es lo que hablan sueltas, con zumbido de conchas marinas. Descubro con sorpresa que si combino dos Bocas, tres, logro triángulos, rombos, esferas. Una Boca en el centro de una de estas figuras se oye distinta, venida de lejanas gargantas. Tinieblas se une a Oxígeno atadas en el vocablo Profeta. (Bustos, 1967: 109)

En última instancia, en Bustos el lenguaje es un juguete más. Un juguete muy serio y salvífico, más bien sagrado, y relacionado con la misión antes sugerida, especialmente en el densísimo sintagma “Tinieblas se une a Oxígeno atadas en el vocablo Profeta”.

En efecto, así se refiere a él: “[...] *supe*, en mi corazón, la lengua-juego que en la maquinaria del planeta compone, en Unidad, un *Mito de Fulgor*” (Bustos, 1970: 61); o cuando alude a la “vocal *masticada* [...] en el juego-juguete cósmico del patio de la infancia” (Bustos, 1970: 80).

Del juguete y el juego damos el paso hacia el rito; no olvidemos que juego y rito se tocan, intercambian posiciones. Por lo tanto, si bien hay una progresiva mutación del sujeto que ha ido asumiendo diferentes configuraciones y roles, en un punto la diferencia no es realmente tanta, ya que juego y ritual no están lejos, incluso a veces se superponen. El niño que fabrica el fantoche del primer mural, que en definitiva lleva a cabo el ritual cabalístico de crear un golem, es la niña Aquelarre que le arranca el corazón a Marina en crudelísimo sacrificio humano; y, asimismo, el niño/héroe que asciende al Himalaya, por medio del juego del lenguaje.

¿Mascotas?

Otro tipo de juego o de juguete para los niños pequeños son los animales, objetos mamaizados, en expresión de Dolto (1984: 59), en cuanto por asociación trae “la presencia aseguradora memorizada de su madre”. (Dolto, 1984: 59) Aquí, sin embargo, los animales más relevantes, como el tigre, no son exactamente domésticos. Entre estos animales están los perros (Bustos, 1965: 54/55), las llamas, la garza negra (Bustos, 1965: 43 y 47), los pájaros, muy especial pero no exclusivamente en *El Himalaya...*, el tigre, el jaguar, el león, el potro, etcétera.

El sujeto/niño de Bustos puede proyectarse en ellos porque es el “no civilizado”, esto es: el que no ha ingresado en la civilización en tanto sistema racional organizado y de carácter excluyente; o bien se ha separado de ella. Por eso puede asumir a otros sujetos que comparten este rasgo de marginalidad. Esta fraternidad de

excluidos está enunciada como una serie de eslabones que componen una sólida cadena *border*:

El muerto es un niño que no juega.

El loco es un niño herido que juega.

El niño es un niño que niño.

(Bustos, 1967: 56)

El tabú (“el muerto”) se asocia con la niñez, al igual que lo temido (“el loco”). A la par, aunque no mencionado en este breve poema, está el animal, respecto del cual el pensamiento clásico, que sigue rigiendo en las instituciones, connota ‘inferioridad’ y ‘miedo’. También con él está conectado el niño. Desde la visión de la sociedad adulta, responsable y productiva, el loco, el primitivo, el enfermo, el niño, el animal –y, a veces, el poeta– están alejados, son del todo ajenos (Merleau-Ponty, 1948: 39).

Cuando en Bustos el yo poético/niño se acerca a los animales, lo hace para incorporar un aspecto relegado y para desestimar el sobrevalorado estatuto del humano que razona y que trabaja. Desde aquí brota en su poesía el cuestionamiento de base a la sociedad. Su crítica no es ante todo social, no busca serlo, por eso mismo es implacable. Su poesía se constituye en crítica debido al niño –o loco, o animal, o poeta, o primitivo– que existe como un acto insobornable de búsqueda de sentido y de verdad, y que responde al “llamado de salvaje inocencia” (Bustos, 1970: 15).

Los animales funcionan como *alterego*, junto con la marioneta. El primero y más determinante es el tigre del ya emblemático relato “El patio de los tigres” (Bustos, 1965: 11), que tiene su equivalente en “El sol entre los leones” (Bustos, 1965: 41), también de *Fragmentos fantásticos*. En ambos hay un niño que posee una fiera,

no una mascota doméstica, y la ama con devoción. En realidad, en este segundo relato no hallamos exactamente un animal, sino un sol, que es tratado como si fuese un animal. Es llevado al zoológico y enjaulado, lo mismo que se hiciera antes con el tigre del primer relato: “Y así el sol que pedí me lo llevaron al Zoológico. Allá vuela atado. En una jaula esférica un poco más grande que él; la mucha libertad asusta; en un gas especial flota que flota”. (Bustos, 1965: 42)

Un ejemplo transparente de la identificación entre sujeto salvaje y animal, su animal –aquí podríamos regresar a la noción de tótem–, es “Potro del Confín”, título en que ambos sememas connotan algo extremo, no domesticado. En efecto, así es lo que ofrece:

Pasan años y corro por valles y ciudades semejantes a glaciares montado en mi potro de luz y temblor. El animal el desaforado que anhela ya no da, ya no da más. Las crines se enredan en bocas y rejas. Los agrietados cascos lanzados entre piedras, oh piedras de bondad, van en sangre. Un largo sueño señala, señala nuestro paso.

Piedad para mi animal piedad por nosotros.

Perdida la esperanza vamos tanteando la hirviente sombra, rasgando la noche el aire con sordo aullido. Sólo pedimos una calle un hueco de piedad.

Pero cuando sienta mis piernas calcinadas en sudor animal que alza un quieto calambre. Pero cuando lllore la agonía del negro potro levantaré mi mano, la piedra del toque final, la hundiré en su garganta la que amo.

Para acabar sólo para dormir, potro del confín.

(Bustos, 1967: 95)

Este es uno de los más emotivos textos de Bustos. Conmueve en relación con la especificación del sujeto como habitante de la frontera, habitante no establecido –afincamiento que sería

imposible—, sino nómada y, por consiguiente, desposeído. En y por la identificación amorosa entre el hombre y su animal, corre por el “confín”, se mueve por ese territorio que divide, que separa, pero que también une; en ese contacto abyecto reside el peligro. Un sujeto directamente definido por el aspecto que lo conduce hasta el límite de lo sensiblemente perceptible: es “el desafortado que anhela”. Y este andar agitado, veloz e incesante está por agotarse: “El animal el desafortado que anhela ya no da, ya no da más.” Por este agotamiento pide reiteradamente compasión, ahora sin provocaciones de corte *maldito*: “Piedad para mi animal piedad por nosotros.// Perdida la esperanza vamos tanteando la hirviente sombra, rasgando la noche el aire con sordo aullido. Sólo pedimos una calle un hueco de piedad.” Sin lugar a dudas, el “potro del confín” es quien vive y padece la violencia de la frontera.

Esa compenetración con el animal es apuntada anecdóticamente con un nuevo recuerdo de infancia, cuando la madre lo lleva al zoológico y él descubre que su voz no brota de su cuerpo, sino de entre las rejas, que creía mirar tan solo como visitante. Dice:

Murmuré, y ya no era aquel que estaba de su mano [de la madre]: la voz/ *salía* de las jaulas, murmuré ahogado: sólo siento en mí el vuelo de los pájaros en lucha inmemorial con la luz, pues quieren huir de la tierra y el devorador llamado del tigre analogía del Sol. (Bustos, 1970: 22/23)

En síntesis, el yo del niño se funde con el tigre, con los pájaros, con la llama, con los cóndores, con los perros, con el potro. El costado salvaje está tradicionalmente simbolizado, además de remitir a la mascota/ juguete que acompaña al niño y que lo ayuda a construir su afectiva salida al mundo, ya que no aparece otra

instancia de alteridad. Este aspecto feroz, evidentemente, debe ser encerrado, apartado, dominado. Y es lo que de ninguna manera ocurre en Bustos.

Espacio y tiempo. Madre y muerte

Siempre está presente la díada madre/hijo de distintas formas, como algo que no acaba de romperse. Eso parece señalar, por ejemplo, el v. 53 de *Visión...*: “¿Quién se ha puesto en mí como un sol moribundo, quién hace la noche en mi cuerpo?/ ¿Quién mama en los pechos de mi madre?” (Bustos, 1967: 41) Ella sigue siendo nutricia, la lactancia no ha terminado.

Esta situación vincular de no separación (“¿Soy mamá?/ No, me falta un chico que soy yo” –Bustos, 1967: 87), poseería su reflejo discursivo en la brusquedad de los fragmentos o versículos que, a través de la numeración –esto es, del elemento racional–, intentan marcar la diferencia entre sí, constituirse autónomos. A su vez, esta díada permanece intacta, rítmicamente hablando, en la prosa poética que suele ofrecerse como un continuo de apariencia confusa, caótica. Podríamos decir que el ritmo es allí el del movimiento incesante del vientre materno, sin solución de continuidad.

La violencia de la frontera que este sujeto atraviesa constantemente está figurativizada espacialmente. Hay dos espacios en los que hace mayor hincapié: el útero y la tumba. Temporalmente, también se destacan sus momentos equivalentes: la vida antes de la vida, o vida intrauterina; y la vida después de la muerte. De hecho, el yo poético habla desde esos dos momentos y espacios. Por ejemplo, mientras está en gestación: “Voy en el vientre de mi madre. Faltan dos meses para que nazca enfermo toda la vida. [...]”. (Bustos, 1965: 53) O bien, habiendo ya muerto, como en

“Memorias de mi muerte”, de *Fragmentos fantásticos*. En esta sección hay seis párrafos no numerados, separados por unas escuetas estrellitas. En estos nuevos fragmentos de discurso, de modo visionario, el sujeto poético enuncia “[...] el ataúd es una estación que no conozco. Algo que ignoro. Que de vivo temía”. (Bustos, 1965: 116) Y, hacia el final: “Escucha bien lo que he escrito porque esta es la primera confesión de un/ alma muerta. La primera bajo los cielos. Nada muere todo ingresa en la luz”. (Bustos, 1965: 116/117) Incluso este yo por momentos se ubica simultáneamente en pasado, presente y futuro; estando en vida habla con el dominio de quien conoce las tres instancias y, desde ese lugar de poder, amenaza con la reencarnación: “Madres del futuro; cuidado; cuando muera puedo volver. Entonces, ay, vientre que me aguardas, dulcísima catedral de tinieblas”. (Bustos, 1967: 73) La amenaza es la del regreso del maldito; peor: la del maldito niño, que todo lo subvierte, revierte e invierte.

En el párrafo que citamos a continuación las posibles alusiones a la vida en el vientre materno^[10] son contundentes:

En el sueño vi y siento que es la *CUEVA* la soñante de sus *ACANTILADOS* y su *CÚPULA* infinita que cuelga; *atroz*; sobre el *LAGO* de los esmaltes o todo el peso del mineral contra el *AIRE INMÓVIL*. Tal vez el *VASTO SILENCIO*, en su *TEMBLOR*, *ENGENDRA Y DEVORA VIDA Y MUERTE* en su eterno retorno. Vi una sucesión de *MURALLAS* y todas *OCULTABAN PATIOS* de losas oscuras, y *AQUELARRE ME MIRABA QUIETA Y LEJANA SIEMPRE*. (Bustos, 1970: 98)

Las referencias al útero son bastante evidentes: por los espacios que analógica y simbólicamente lo evocan; por la vida sin aire asociada con el silencio y con los sonidos amortiguados; por la proximidad de vida y muerte en relación con la gestación –desde el

punto de vista inconsciente: vida del hijo, muerte de la madre– y en conexión con el nacimiento –desde lo estrictamente físico y biológico: vida o muerte de ambos–; por la omnipresencia materna y la distancia, puesto que está en ella, pero solamente desde adentro.

En consonancia con la ubicación intrauterina, hay un intento denodado por acceder al antes del lenguaje, lo cual es absolutamente imposible. Así lo refiere en un enunciado que coloca como epígrafe a la sección “Venida a los cielos”, de *Fragmentos fantásticos*: “de cómo fui a buscar una lengua y tuve que descender hasta quién sabe cuándo”. (Bustos, 1965: 66) En este sentido, el yo poético puede acceder al niño, pero tiene vedado el regreso a la infancia. Esa experiencia originaria es, en términos etimológicos señalados por Agamben, “una experiencia «muda»” en el sentido literal del término (1978: 64). Este empeño puesto en dar con un lenguaje anterior a la constitución del ego simbólico es una posible explicación de la introducción del sánscrito y del yoga mántrico en *El Himalaya...* Tales injertos, que primero parecen mero fruto alucinatorio, naturalmente tienen el sentido de acceder a la lengua más antigua y a las formulaciones fónicas que con mayor hondura afectan la vida toda, desde el cuerpo. De allí proviene, entonces, el desarrollo textual en torno de la unidad fónica mínima, el fonema; más aun, en torno de los primeros fonemas que aprende el niño, las vocales:

(*vocal* del Vidente que VE los sonidos del Veda. *Vocal* de jaspe y revelación en los Códices del País del Sol. *Vocal* de «*vocales* que son más veloces que las consonantes: porque *son* esbeltas, ligeras y mucho más fluidas que las resistentes consonantes. En consecuencia, su *espíritu* fermenta pronto: son *vocales* que vuelven a su origen rápidamente. Así, palabras y lenguas nacen y mueren en el *río del tiempo*. *Vocal* de

sabiduría de *ibn' Arabi*^[11]: movimiento verbal en el Verbo sin tiempo. *Vocal* nacida con los primeros dientes en el niño: vocal *masticada*; erigida como columna, como lago interior *en* el juego-juguete cósmico del patio de la infancia. *Vocal*: máquina del cielo en la montaña del *verbo*). (Bustos, 1970: 80)

Lo que existe entre la vida prenatal y la posterior a la defunción, lo que media entre útero y tumba, es nada menos que la vida en la historia, esa existencia corporal que el sujeto no acaba de asir (“Estoy enfermo y es vida su nombre”, –Bustos, 1967: 40–). Así sentencia al respecto: “de la noche vengo. A la noche voy. Un solo relámpago de luz turbia mi cuerpo”. (Bustos, 1967: 30) El yo del enunciado no logra integridad, su cuerpo suele aparecer siempre en metonimias que representan los pedazos. Y el yo de la enunciación, tampoco; gran parte de su propio discurso son pedazos reunidos, al igual que los del cuerpo. El fragmento, una entidad de peso en toda la poesía de Bustos, determina el discurrir de su poesía y, asimismo, la construcción/destrucción del yo.

El tiempo adquiere importancia en otro aspecto. Varios de los relatos se basan sobre un orden biográfico. La biografía es un modelo discursivo subyacente en casi toda la obra publicada de Miguel Ángel Bustos. Biografía que, como la de todo yo poético, oscila entre lo referencial y lo ficcional. Tan fuerte son la infancia y lo biográfico en este autor, que en la “Obertura” a *El Himalaya...* se ve en la necesidad de expresar su voluntad de que no sea leído “como memoria o nostalgia” (Bustos, 1970: 15). Es decir, entonces, que varios de los relatos se estructuran como la narración de una vida con sus edades sucesivas. Por eso podemos hablar de la obra de Bustos como de un camino que se despliega del iniciado al maldito y del maldito al iluminado.

Vamos viendo que todas las alusiones temporales destacan, paradójicamente, que lo importante transcurre en un no-tiempo, o en un tiempo mítico. El cese de la temporalidad ordinaria inherente al mito, es una cesura idéntica a la que se da en el juego. Desde este ángulo temporo-espacial, en *El Himalaya o la moral de los pájaros* están reunidos todos los libros anteriores: elevado a un plano mítico aparecen en primer lugar el niño y el juguete, lo biográfico se desliza en varios puntos, sobre todo en los relacionados con la infancia, y la totalidad es transpuesta a un tiempo y a un espacio cerrados en sí mismos y ajenos a lo profano. De hecho, en los libros previos, el sujeto poético reiteradamente marca su haber caído en esta existencia, su haber descendido en ella violentamente, forzado, con lo que enuncia y ostenta su pertenencia a otra esfera más identificada con lo ritual y con lo lúdico.

Como concluimos en el capítulo anterior, salvo por las alusiones al pasado de la infancia, lo temporal se introduce principalmente por medio de lo espacial. Útero y tumba como tiempos/espacios míticos y abyectos. Tiempos y espacios que carecen de historicidad. Y, además, tiempos y espacios sin lenguaje: cuando el sujeto poético rememora al in-fante, es mudo (Agamben, 1978: 64); y cuando se ubica en la muerte, en verdad, ya no puede hablar; vuelve a enmudecer. Solamente habla desde el lugar del moribundo y, luego desde la fantasía, como en “Memorias de mi muerte”, penúltima sección de *Fragmentos fantásticos*. El epígrafe, una cita precolombina, advierte: “*tendrás que ir a donde todos quedarán descarnados*” (Bustos, 1965: 112), es decir, donde nadie tiene lenguaje. El relato siguiente, “El gabinete fantástico” (Bustos, 1965: 119/130), también es enunciación de un muerto, ya que en un momento dice: “Quiero dejar en claro que antes de mi muerte viví en dos Gabinetes Fantásticos”. (Bustos, 1965: 122)

Para mentar estos no espacios y no tiempos históricos encontramos en los textos la recurrencia de varios elementos configuradores de una dimensión simbólica. Entre ellos está la ‘cúpula’. En varias figuraciones su alusión al vientre materno es directa; en otras, está implícita: “*CÚPULAS*^[12] abiertas” (Bustos, 1967:27); “La *CÚPULA* en que me hallaba era de paredes tiernas” (Bustos, 1967: 105); “[...] en busca de entrañas que ya no tiemblan, de corazones en *CÚPULAS* de polvo” (Bustos, 1967: 94); “[...] saltan muros *CÚPULAS* de alaridos” (Bustos, 1967: 78). Como un equivalente de ‘cúpula’, que además conjuga motivos, está “*ANCHA BÓVEDA* de mares” (Bustos, 1967: 52); lo mismo en “Me darás el mar, el *CÓNCAVO VACÍO* que no olvide” (Bustos, 1967: 56); entre otros. Lo más interesante de esta imagen arquitectónica es la doble posibilidad que ofrece: se trata de una superficie cóncava, si el sujeto la percibe desde adentro, o convexa, si lo hace desde afuera. Algo semejante en cuanto a edificación que puede percibirse desde afuera o desde adentro, ocurre con el lexema ‘catedral’, perteneciente al mismo tipo de construcción: “[...] vientre que me aguardas, dulcísima *CATEDRAL* de tinieblas” (Bustos, 1967: 73); encontramos una variante de ‘catedral’ en “Santa *BASÍLICA* del Demonio” (Bustos, 1967: 36). Ambos son espacios artificiales. El único espacio natural equivalente es mucho más amplio: ‘mar’, que también puede ser visto desde adentro, desde la visión submarina, o desde afuera, desde la superficie aérea. Ligada con la imagen del mar, está la del ‘barco’, más específicamente la de su ‘bodega’. Allí están los navegantes que vienen hacia América, atemorizados hasta la reacción cruenta por puro miedo. Esa nave es otro gran vientre materno.

Todos estos recortes espaciales refieren la misma vida fuera de la vida, ya sea intrauterina o bien sea *postmortem*. A su vez, por

ejemplo en *Visión de los hijos del mal*, la suma de elementos configura un espacio que tradicionalmente está recortado del paisaje ordinario: cúpula, catedral, basílica, templo, muros, esmaltes, vidrios, cristales, campana, campanario, altar, cripta. El sujeto está en una iglesia, que vuelve a ser un no-espacio, y en tal sentido en este contexto remite tanto al útero como al ataúd, al juego y a lo sacro.

Otro objeto espacial reiterado es el mural, elemento que se va volviendo cada vez más significativo. El yo poético es desde el primer libro un muralista: los pinta, los contempla, entra en ellos, como Alicia en el País de las Maravillas –personaje que, de hecho, cita–. Los murales en tanto obras plásticas sobre las paredes adquieren una significación más rica, sobreañadida. Al tratarse de muros, tienen esa misma oscilación característica del sujeto: por un lado, encierran; pero también protegen, dan contención. Oprimen, pero también abren, a través de la imagen representada en la pintura. En última instancia, podría tratarse de otros *fragmentos fantásticos* más.

Los murales tienen cierta equivalencia en los retablos del párrafo 3 de la primera Parte del Libro Segundo de *El Himalaya...*, ya que ambas pinturas son generalmente muy abarcadoras y llenas de detalles, aunque estos están compuestos por varias tablas. La relación queda reforzada porque al hablar de ellos, de Los Retablos o Cajas-Milagro, es cuando se retoman por primera vez los cuatro murales del libro inicial de Bustos (1970: 51).

Así, el mural en tanto pintura sobre una pared, es una de las figurativizaciones de la frontera más accesibles y más significativas en Bustos. De igual manera el temblor. Murales y temblor marcan ese territorio entre el adentro y el afuera que define al sujeto poético en estas obras. La asociación entre cuerpo y mural queda

más fuertemente establecida cuando el cuerpo se ofrece como origen y como materia con la cual hacer murales: “¿O es la luz, el cuerpo-luz, que en su putrefacción origina el inagotable mural de las imágenes?” (Bustos, 1970: 53) Aquí la corporalidad vuelve a tocar lo abyecto para dar lugar a lo bello.

De algún modo, el yo encerrado entre cuatro murales, o entre cuatro muros, otro lexema que se repite notablemente, no deja de ser el sujeto que no sale del vientre, que no se despega de la madre. La madre figura una y otra vez en su obra. A veces mencionada expresamente, sola o en combinación con el hijo. Por ejemplo, con un tono entre cómico y patético, en “Te dejaré una luz”, donde el hijo ingresa a la habitación de la madre y no la encuentra, hasta que al escuchar su voz se da cuenta de que está debajo de la cama, crucificada^[13]. Otro caso es el de “Eres redondo” (Bustos 1965: 64), donde un niño pregunta a su madre por Dios. O la aparición de la madre mientras el niño juega, cosa que parece referir un recuerdo histórico; sin embargo, por el cotexto en que se dice (por ejemplo, a continuación, “en la blanca jornada...”), claramente se trata de una dimensión distinta, in-fante:

En la edad del equinoccio^[14]

en la blanca jornada del Sol Puesto de la Inocencia jugaba en una habitación sin fin. Ojivas y gorgonas de nieve en aire de plomo sangriento a cielos de oro lancé lancé por no morir.

Vino mi madre

virgen en murallas de seda antigua agitadora de la raza espanto aquel de la cueva mortal.

Vino, alzó un ya en clavos y espadas. *SALÍ DEL PARAÍSO* en sombra de alas marcado por el frío.

Oh día de la Serpiente oh corazón. Campo de la horca para dioses déjame en paz.

Vino mi madre en murallas encendida niña que me soñó alguna vez.

(Bustos, 1967: 16)

Con un lenguaje progresivamente más críptico y con una atmósfera crecientemente mítica, otra vez es insinuado el dar a luz, en el pasaje del “Paraíso” hacia “el frío”. De hecho, por la época del año a que remite, “la edad del equinoccio”, el autor puede estar apuntando a su fecha de nacimiento, el 31 de agosto. De manera semejante introduce la vida antes del alumbramiento como “el cóncavo Jardín del Paraíso Perdido”. (Bustos, 1967: 15)

En el poema siguiente, el número III de la serie inicial de *Visión...*, también se indica el nacimiento, ahora con mayor exclusividad. Aparece el mar, como referencia a la vida intrauterina, y el llanto del recién nacido que supera la “sensación liminar de asfixia” (Dolto, 1984: 75): “Hierde todo el mar el grito de mi pecho ahogado./ Por el naufrago/ por el muerto que nació vivo”. (Bustos, 1967: 17) A continuación está presente el mismo trance, pero como encarnación: “Por el tambor de los muslos en la hierba. Por la caída de las almas en el medido temblor del cuerpo.” (Bustos, 1967: 17) Igualmente en el v. 114: “Llegaré a vos, Región del Amanecer Primero, mañana/ de la muerte. Me darás el mar, el cóncavo vacío que no olvide.// Me harás puro de pura inocencia”. (Bustos, 1967: 56)

En otras ocasiones aparecen mujeres que hacen eco de la figura materna, como Ana María-Julia en *Fragmentos fantásticos* y Aquelarre-Marina en *El Himalaya...*, dos ocurrencias en que la feminidad muestra sus variados rostros, naturaleza multifacética a veces acompañada por doble nombre, que en este caso es doble

identidad, según la cara puesta en escena. Estos visajes duplicados, cambiantes, tienen su correspondencia explícita en la visión que el sujeto poético posee de la infancia, de acuerdo con lo que enuncia en la “Obertura” de *El Himalaya...*:

...No reniego de ella [la infancia], es lo que soy, pero ya no existe, va con mi alma en forma de Calvario o Isla Encantada al fin. El mareo-delirio que me produce su doble rostro me obliga, sin posibilidad de evasión, a contar la leyenda, en mí viva, del cristal^[15]. (Bustos, 1970: 15)

El cese de la bastardilla en el original destaca la definición de infancia como “es lo que soy”. Esa es la identidad inamovible que asume este sujeto, entre otras que sí pueden modificarse. Su “*doble rostro*”, su ser “*Calvario o Isla Encantada*”, el “*mareo-delirio*” que le provoca, marcan constantemente dos polos de la infancia, que es él, dos puntos que lo impelen inexorablemente a la movilidad, la cual, evidentemente, lo constituye.

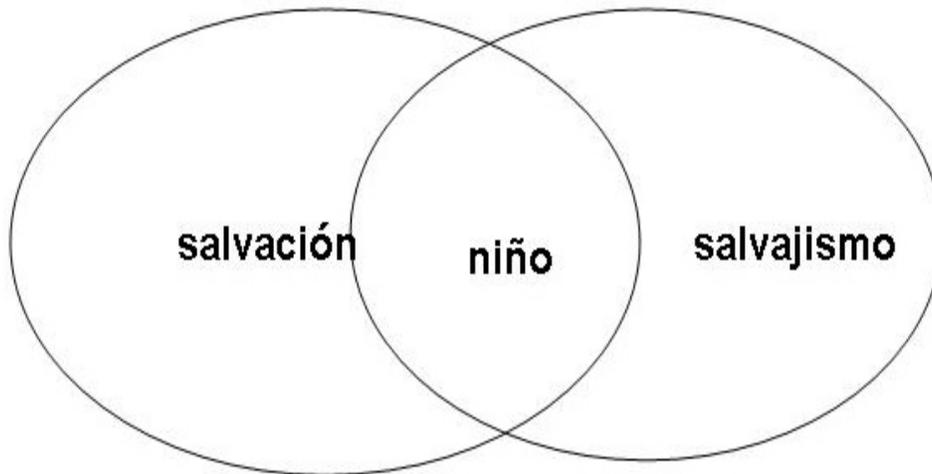
Por otra parte, en torno de la madre y del hijo se construyen muchos de los versículos de la primera sección de *Visión...*, “Fragmentos”. Ya aludimos a varios de ellos a propósito del maldito y de su enunciación herética; citamos algunos ejemplos: v. 13: “El Espíritu Santo a María: te haré concebir pero seguirás siendo virgen, para que no tenga celos de mí mismo” (Bustos, 1967: 31); v. 16: “Electra, premonición de la Virgen María. Embarazada por el Espíritu de su padre engendra el crimen” (Bustos, 1967: 32); v. 19: “¡Oh, mapa de tu boca, mar de tu vientre, infierno de tu sexo!” (Bustos, 1967: 33); v. 25: “Herodes desde el cielo te ha gritado: Virgen, Virgen estrangula a tu hijo. Reina sola en las planicies del Infierno” (Bustos, 1967: 35); v. 26: “Toda madre mata a su hijo con el cuchillo del pezón” (Bustos, 1967: 35); v. 52: “Señor, Señor, estoy

disfrazado de virgen. Engendra en mí un creador. Sobre el horizonte espera la Cruz la última aurora” (Bustos, 1967: 41). Estos dichos de hereje en torno de la relación madre/hijo destacan, entre otras cosas, su carga de conflicto no resuelto^[16].

Salve selva niño. Selva niño salve. Niño selva salve

Finalmente, encontramos una relación entre dos lexemas que, como realización discursiva, representan los no-espacios y los no-tiempos; y, a la vez, como imágenes intervienen en figurativizaciones de la madre y de la infancia con su doble faz, tanto con su cara benéfica como con su aspecto atemorizante. Nos referimos a los lexemas ‘selva’ y ‘salve’, donde se escucha el juego fónico de las vocales, de las que en *El Himalaya...* se predica: “Vocal de «vocales que son más veloces que las consonantes: porque son esbeltas, ligeras y mucho más fluidas que las resistentes consonantes. En consecuencia, su *espíritu* fermenta pronto: son *vocales* que vuelven a su origen rápidamente.” (Bustos, 1970: 80) Con esta ligereza se mueven, juegan, se intercambian y regresan a su lugar. Aparte, entran también en el juego, ya más conceptual, las variantes morfológicas: ‘salvar’, ‘salvación’, ‘salvaje’, etc. Estos sememas variados que comparten cotexto cruzan dos grupos semánticos, ‘salvación’ y ‘salvajismo’, en cuya intersección emerge el semema ‘niño’:

Graficación del cruce semántico entre ‘salvación’ y ‘salvajismo’



Las realizaciones de estos lexemas con sus variante son muchísimas; apenas mencionaremos algunas: v. 24: “Haciéndome daño me *SALVAS*^[17] del mundo” (Bustos, 1967: 34); v. 65: “Ruge, inmola, que como las *SELVAS* han muerto tú no existes” (Bustos, 1967: 44); “Tienes carne de cobalto, boca de fuego, tu memoria una *SELVA* de cristales” (Bustos, 1967: 38); “De noche los montes se apuñalan por guerra de *SELVAS* en pugna” (Bustos, 1967: 47); “*MADRESELVA*, ha crecido tu hijo” (Bustos, 1967: 48); “[...] Que aquel que vaga en sombras por la inmensa casa interrumpirá un momento su eterno caminar. Y ha de seguir con el abismo, la hierba y el mar hasta que el sueño lo *SALVE*” (Bustos, 1967: 49); “Y no *SALVÉ* a mi madre. [...] Huérfano a cuatro costados [¿cuatro murales?] busco un cielo que me *SALVE*” (Bustos, 1967: 54); “*SALVACIÓN*, hija natural del abismo” (Bustos, 1967: 58); “*SALVE* cielo, aleluya. Tienes Sol, tienes Luna. Yo tengo un corazón naciente” (Bustos, 1967: 59); “[...] yo sé mi oscuridad, mi virgen *SELVA* oscura, *SÁLVANOS*. [...]” (Bustos, 1967: 66); “Comunión *SALVAJE*” (Bustos, 1967: 75); “Como mi *SALVACIÓN* y espanto”

(Bustos, 1967: 75); “[...] profecía acostada a mi lado ojos húmedos, cuerpo niño, oye la *SELVA* romperse” (Bustos, 1967: 79); “[...] cuando venga por mi alma, tu *SELVA* oscura, te estaré esperando” (Bustos, 1967: 80); “*SALVA* al niño que fui *SALVA* al desnudo pluma por pluma” (Bustos, 1967: 80); “Un niño y un cuchillo enamorados buscan en el alma la *SELVA* que los *SALVE*” (Bustos, 1967: 93); “*SELVAS* de hueso y aliento” (Bustos, 1967: 98); “[...] los que se *SALVEN* serán bautizados” (Bustos, 1967: 99); “[...] su tejido es *SELVA* y su *SELVA* tejido de la *SELVA*” (Bustos, 1970: 21); “El territorio transparente que es la prisión que me *SALVA*” (Bustos, 1970: 22); “Que me ahorquen con flores de *SELVAS* enfermas donde nace Aquelarre en sueños, en fiebres: niebla en el monte púrpura del corazón.” (Bustos, 1970: 121), etcétera.

Selva y salve, salvación y salvaje: en principio parecen términos opuestos, como civilización y barbarie; pero no lo son. La selva es el espacio relacionado con lo que no fue domesticado, con los excesos respecto de la razón, y, por cierto no otra cosa es la salvación, más aun la salvación por la cruz, en la que tanto insiste Bustos. En verdad ambos términos, y sus variantes, se implican mutuamente: de los sintagmas citados, los dos más transparentes al respecto son “comunidad salvaje” y “la selva que los salve”. Y el niño, surgido de su intersección, participa igualmente de ambas economías, la del salvajismo y la de la salvación.

El clave sonoro es la clave muda. Brevísimas recapitulación y conclusiones

Nos hemos detenido en el infante y en el niño porque en la poesía de Miguel Ángel Bustos ese es el sujeto poético más estable, y el que está detrás, debajo y delante de cada uno de los otros. Reiteradamente es motivo anecdótico con base biográfica,

introducido a través del universo que le es propio, fundamentalmente el de los juguetes y los juegos: marionetas, cristal, lenguaje y mascotas, principalmente.

“El aire general de la pura niñez” (Bustos, 1959) que mencionaba Gelman en la solapa de *Corazón de piel afuera* es, efectivamente, el que recorre ya no el segundo poemario, sino la obra entera de Bustos. Una niñez que tiene algo de enternecedor, pero, sobre todo, mucho de limítrofe, de no domesticado, de absoluto, de libre y, a la vez, de dependencia total respecto de la madre. Es, también, el in-fante identificado con el Sol Antiverbal: “Sol carnívoro en sonidos y silencios en el horizonte frío de la tierra sin pájaros.// Sol tigre” (Bustos, 1970: 29). En efecto, dice de sí: “Idiota y vidente, ángel y cerdo, el muerte-vida que soy: niño, sabio, repetidor de alfabetos perdidos existo por el cristal ígneo-frío, ilimitado, santo” (Bustos, 1970: 26).

Es el niño, situado en el comienzo de la vida, y, a la par, el agonizante, o el muerto, ubicados en el otro extremo. Polos opuestos que terminan siendo equivalentes por ser aquello que permanece ajeno al orden y a las jerarquías de la civilización. Este sujeto poético tiene la forma de un *ouroboros* (“ουροβόρος”), más que de una línea. La madre es muerte y la muerte es madre; el útero es tumba y la tumba es útero. El *ouroboros* expresa la unidad de todas las cosas, las materiales y las espirituales, el “barro” y el “sueño” que componen al “niño sufriendo”. Según esta concepción mitológica, nunca nada desaparece, sino que cambia de estado, en un ciclo eterno de destrucción y de nueva creación. Este es el niño de Bustos.

El subtítulo final de este capítulo, que parafrasea un sintagma de Bustos, “un clave ya mudo”, no es más que un juego de palabras, pero que nos resulta significativo y con alto poder de síntesis. La in-

fancia, según señalan la etimología latina y Agamben al retomarla, es esa etapa que carece de habla. Sin embargo, esta infancia se expresa de variadas maneras. A veces, a través del silencio obligado que genera imágenes fronterizas, como las del útero y la tumba, con sus múltiples variantes sintagmáticas, como, por ejemplo, “catedral”, “cúpula”, “mar”, “templo”, “vientre”, “cueva”, “barco”, “nave”, “basílica”, “lecho”, “paredes tiernas”, etc. En otras ocasiones la expresión toma forma de verborragia lúcida y alucinada.

La discursividad desbordante de Bustos quiere ser musical, voluntad declarada en varias composiciones. Ese “clave ya mudo” que el sujeto poético oye en su sangre –según el comienzo del verso que este sintagma integra–, se retrotrae a un lenguaje primigenio, tal vez a los sonidos escuchados desde el vientre, tal vez a una propiocepción fetal en la que los distintos sentidos no estaban todavía diferenciados. Esa in-fancia sigue sonando y es clave en la poética de Miguel Ángel Bustos. Es un “clave” o una niñez que sabe “Hablar como quien/ suelta la lengua en la boca del amor” (Szpunberg, 1990-1997: 36), con las mismas avidez, deseo, intensidad, curiosidad, odio, ternura, carnalidad, espiritualidad, esperanza, desilusión, y todos los matices y todos los opuestos posibles.

La infancia es *una* clave en la poesía de Miguel Ángel Bustos y es *un* clave bien temperado como herramienta, como instrumento musical, que interviene en la construcción del sujeto/niño, cuyo cuerpo carece de contorno preciso en su indistinción entre el adentro y el afuera, y que se constituye entre la salvación y salvajismo. Allí, el sujeto es fantoche, cristal, mascota y lenguaje, esto es: juguete, un juguete manipulable y carente de entidad subjetiva completa.

1. V. 96: “Huelo un pálido futuro de temibles ancianos. Cortaré esta imagen con el diente puro del niño de la atroz inocencia”. (Bustos, 1967: 51).↵
2. El yo de la enunciación dice haber soñado: “venir a un niño, portador de una espada de oro, venir a mí y decirme: SOY el Bienaventurado, SOY el oro de mi espada y no su plomo; SOY la inocencia de Krishna y Arjuna” (Bustos, 1970: 59).↵
3. Conociendo la modalidad de arrojar gente al río para hacerla *desaparecer*, los llamados “vuelos de la muerte”, este sintagma de Bustos suena a escalofriante anticipo.↵
4. En el libro de recopilación de prosas de su padre, Emiliano Bustos cuenta que Miguel Ángel tenía los ojos verdes, como su madre, Haydée Von Jöcker. Viene al caso señalar que este apellido figura indicando la autoría de uno de los epígrafes de *Fragmentos fantásticos*: “*El tigre, aquel espejo del odio y el espanto*. Von Jöcker, siglo XVIII”.↵
5. Esta idea de que un diseño, sea sobre papel o sea espacial, se transforma, se vuelve otro, es una constante en la obra verbal de Bustos, expresada de diferentes maneras. Lo vemos desde el juego de mosaicos del niño de *Cuatro murales* hasta las visiones de *El Himalaya...*↵
6. En *El Himalaya...*, en su primera parte, aparece otro texto, en esta ocasión un manuscrito que el Sol Antiverbal hizo nacer en el centro del cristal. (Bustos, 1970: 24).↵
7. En este poema, en las menciones de Cristóbal Colón y del primer ser humano que viajó al espacio exterior, el astronauta ruso Yuri Gagarin, está anticipado el yo aventurero del libro final, que inicia su travesía hacia otra dimensión cifrada en el Himalaya.↵
8. No es casual la referencia reiterada al “ala temporal”, puesto que se supone que Bustos padecía un tipo de epilepsia denominada “del lóbulo temporal”, clasificación de la enfermedad que, al parecer, le habría correspondido también a Fedor Dostoievsky.↵
9. Esta historia comenzó a ser publicada semanalmente en 1880 en *Il Giornale dei Bambini*, el primer periódico italiano para niños.↵
10. Destacadas con bastardilla mayúscula.↵
11. Como ya señalamos en el capítulo anterior, Ibn’ Arabi fue el máximo de los místicos sufíes.↵
12. El destacado en bastardilla mayúscula es nuestro.↵
13. “Como entré a la habitación de mi madre y miré.// Estoy aquí aquí. Gritaba mi madre bajo una cama.// Yo dije te saco. Tiré tiré de su mano. Pero no sé no podía, clavada al suelo estaba. Pasó tiempo; dulcemente le dije: te dejaré una luz para que nos veas caminar por la triste pieza.// Crujió el clavo toda cruz mira al cielo. Aquí. Estoy aquí”. (Bustos, 1965: 59).↵
14. El destacado en bastardilla mayúscula es nuestro.↵
15. En bastardilla en el original.↵
16. No por nada el penúltimo libro lleva por título el sintagma ‘visión de los hijos del mal’, donde hay ‘hijos’ y el ‘mal’ viene a ser el padre y/ o la madre. Asimismo en esta obra hay una sección completa llamada “Alucinaciones infantiles”.↵
17. El destacado en bastardilla mayúscula es nuestro.↵

El género de *El Himalaya*...

Novela, poema largo, poema épico, poema...

Una de las muchas preguntas que surgen en torno de *El Himalaya o la moral de los pájaros* es desde qué perspectiva se lo puede mirar para posicionarlo dentro del marco de la literatura argentina. Junto con esta pregunta nos topamos con la entrevista hecha por Leopoldo Marechal a Miguel Ángel Bustos y a Horacio Armani^[1]. En ella, Bustos se refiere a su “novela”, que se publicaría en el mes de junio siguiente^[2]; desde ya, *El Himalaya o la moral de los pájaros*. Esta rotulación de su propia obra nos anima todavía más a seguir una de las vías pensadas para responder a la pregunta acerca de qué es *El Himalaya*..., la cual está relacionada con el género.

Poesía

No hay duda de que *El Himalaya*... es prosa, formalmente hablando. Basta ver el texto. Tampoco, cabe hesitar respecto de que es poesía; alcanza con la lectura. Pero para justificarlo desde un lugar más jerarquizado y menos subjetivo, veremos qué antologías de poesía argentina lo incluyen; aclaramos que tomamos la ‘antología’ como el género cuyas tres funciones primordiales en poesía son, hoy por hoy, dar a conocer, difundir y canonizar.

Hasta el momento, según hemos podido saber, figura en antologías, que recorreremos cronológicamente:

1/ la *Suma de poesía argentina* (1970), de Guillermo Ara incorpora fragmentos de *Visión de los hijos del mal*. Señala que este libro “justifica ampliamente su lugar aquí [en esta antología de poesía argentina]” (Ara, 1970: 259). Interesante la agudeza de su lectura:

Son poemas en prosa con un pequeño núcleo central puesto bajo el título del volumen. Es un itinerario sin plan aparente que testimonia fiebre, ansiedad, búsqueda y torturas en un modo que recuerda las experiencias de Lautremont [sic], de Rimbaud y de Corbière, aparte el influjo de los textos bíblicos, de las doctrinas teosóficas y de iniciación oriental. (Ara, 1970: 259)

Ara incluye los fragmentos 60, 61, 62 y 63. Cito aquí el 60, que da paso al sujeto de *El Himalaya*...:

Te cambio mi sangre por vino del cielo. Quiero emborrachar mi carne con soles y cielos deslumbrados, con horizontes arqueados como una lengua en la agonía. Siento ya una niebla que me inflama en visiones de la muerte, que ya no es muerte para ser alucinación de la vida. Espejo de una escoria que es mi única verdad, mi sola esperanza. (Ara, 1970: 259)

2/ *Los mejores poemas de la poesía argentina* (1974), de Juan Carlos Martini Real. Este antólogo dice expresamente en el título que no quiere incluir fragmentos de obra en su libro, por lo

cual *El Himalaya...* queda automáticamente descartado. De él dice:

De filiación surrealista «la inclinación a lo metafísico de Miguel Ángel Bustos no se realiza en el modo conceptual, sino en el modo experimental, sabroso en sus penurias y penoso en sus iluminaciones», como lo definiera Leopoldo Marechal. Está considerado como el poeta de más caracterizados méritos de la promoción del 60. (Martini Real, 1977: 358)

Son de destacar el reconocimiento de Marechal como autoridad, y más aun el juicio acerca del lugar sobresaliente de Bustos como poeta. Martini Real hace también una aguda lectura, pero en otro sentido; no busca justificar la presencia del autor, cosa que queda hecha en la breve introducción que brinda acerca de él, sino que el gesto del antólogo es el de tener una mirada panorámica y, en ella, en la selección hacer cala en tres textos que guardan un fuerte elemento metapoético. Sin indicar la procedencia –criterio que mantiene en toda la antología–, elige “Ventre profeta sin tiempo”, de *Visión de los hijos del mal* (1967), que prefigura al sujeto de *El Himalaya...* en ese “[...] cuando muera el profeta que hay en mí se alzaré como un niño sin moral y sin patria” (Martini Real, 1977: 358); “Archipiélago del temblor”, del mismo libro, donde queda en claro su concepción del lenguaje como herramienta activa, sagrada e hiriente en algunos sintagmas como “un puñal de verbos”, “mi palabra-ventre de la profecía” y “en la cruz del idioma” (Martini Real, 1977: 359); y “Los patios del tigre”, de *Fragmentos fantásticos* (1965), el texto que encierra más evidentes elementos autobiográficos (Martini Real, 1977: 359-360), aunque velados, según referencia de su propio hijo, Emiliano Bustos.

3/ Eduardo Romano confecciona una antología con el tópico por antonomasia de la poesía, al menos para el lector “de a pie”: el amor. En su *El amor en la poesía argentina* (1976) incluye varios “Fragmentos”, tanto de *Fragmentos fantásticos* como de *Visión de los hijos del mal*. Estos son los siguientes: 8, 19, 33, 35, 37, 74 y 88.

4/ Raúl Gustavo Aguirre lo incorpora en el Tomo III de su *Antología de la poesía Argentina* (1978). Incluye algunos de los versículos de la sección “Fragmentos fantásticos” del libro del mismo nombre, así como otros seis poemas más también provenientes de él.

5/ En sus *Cantos australes. Poesía argentina (1940-1980)* (1995), Manuel Ruano elige los fragmentos 1 al 27 de *Fragmentos fantásticos* (1965), el apartado completo “Visión de los hijos del mal” del libro homónimo (1967) y el “Libro Tercero. Polifemo”, entero, de *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). Hasta la fecha, Ruano^[3] es quien hace la muestra más completa de MAB, tanto por la extensión, como por la variedad y por el hecho de que al extraer una parte de alguno de los libros mantiene la integridad de la parte tomada. Una vez más, en la presentación del autor, aparte de los mínimos datos bio-bibliográficos, se lo caracteriza con palabras de Leopoldo Marechal como autoridad.

6/ Jorge Monteleone en sus *200 años de poesía argentina* (2010) incorpora el “Libro primero” completo de *El Himalaya...*, lo cual, nuevamente –como en el caso de Ruano– es todo un acierto. Subrayamos lo que apunta Monteleone sobre Bustos cuando habla de la referencialidad propia de la poesía de los 60:

Un poeta como Miguel Ángel Bustos transfiguró ese mundo en cosmogonía con un libro inesperado: *El Himalaya o la moral de los pájaros*, de 1970. Texto único y hermético acerca de una peregrinación iniciática hacia el Himalaya, espacio cuya pureza absoluta supone un espacio negativo donde el verbo ha cesado como discurso para ser un «Relámpago sin instantes», como la noche Idumea de Mallarmé o el ascenso y descenso del alma por la Belleza, de Marechal, a quien le está dedicado y que llamó a

Bustos un «místico salvaje». Así la poesía de los sesenta no mutó en anacrónico documento de la época, sino en una reserva de sentido que intenta suturar el desgarramiento trágico de la derrota, sublima la circunstancia en recuerdo histórico [...]. (Monteleone, 2010: 19).

7/ En *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea*. (2010), de Jorge Fondebrider Bustos está presente vía Javier Cófreces y Diana Bellessi. Ambos lo seleccionan, cada uno para la década que le toca en suerte. En el caso de Cófreces, a quien le fuera adjudicada la década del 50, en las explicaciones expone:

La elección de Bustos responde a la necesidad de rendirle tributo a quien a partir de los años sesenta compusiera una de las obras poéticas más luminosas de la literatura argentina. En verdad, los poemas escritos con anterioridad apenas permiten sospechar la magnitud del trabajo futuro del autor de *El Himalaya* o la moral de los pájaros. No obstante, se me haría imposible elegir a 10 grandes poetas argentinos sin citar a Miguel Ángel Bustos, «un verdadero místico en estado salvaje», como lo definiría Leopoldo Marechal. (Fondebrider, 2010: 119)

El poema citado es “Te miro” y, de acuerdo con la pertenencia temporal que debe tener, corresponde a *Corazón de piel afuera*, de 1959. Luego, Bellessi se aboca a la década del 1970 y en la justificación preliminar a la selección no se detiene en cada composición, sino que los engloba como “poemas de maestros” (Fondebrider, 2010: 171) que, además, no han perdido nada con el transcurso de los años, sino que, por el contrario, “el tiempo los frota con un trapo y su brillo crece: no eran vidrios de colores, eran diamantes” (Fondebrider, 2010: 171). El fragmento que cita es el párrafo 5 de la “Primera parte (La partida)” del “Libro Segundo. Mare Tenebrarum”, uno de los fragmentos más bellos, sin dudas, y con capacidad de autonomía, como tantos otros.

De 1970 a 2010 encontramos, entonces, siete antologías de carácter panorámico –de las que no se suelen hacer tantas– donde Miguel Ángel es incluido. Los antólogos son muy diversos entre sí, desde Ara y Martini Real, Fondebrider y Aguirre, Ruano y Monteleone –tal vez Romano sea el punto de cruce entre todos ellos–; sin embargo, todos ellos son particularmente buenos concedores de la poesía argentina.

Novela

En cuanto al carácter de novela del *Himalaya...*, lo admitimos a raíz de las declaraciones y la voluntad del autor, pero más todavía a raíz de una argumentación que aporta Raúl Dorra. En una reflexión en torno del lugar de la narrativa desde la década del 60, este pensador observa que la novela “parece acomodarse mejor que otros géneros literarios a la industria del espectáculo, acaso por su vecindad con las narraciones que difunden el cine y la televisión” (2003: 68). No obstante –y aquí entra su agudeza cuasi irrefutable–, si valoramos una narración por sobre otra, “lo hacemos por consideraciones de estilo. ¿Pero qué es, en lo profundo, un estilo, sino un tono de voz, y más profundamente aun, un modo de respirar?” (2003: 69). En efecto, no es tanto el qué sino el cómo, no la diégesis, sino la voz. Al acabar de leer *El Himalaya...* quizá no sepamos de qué se trata, pero la voz del narrador ocupa el primer lugar; una voz que oscila entre el jadeo y el largo aliento. Según Dorra, el secreto de la novela del siglo XX estaría en su lirización (2003: 70). Comprendida la novela desde este lugar, no hay dificultad en admitir que *El Himalaya* o *la moral de los pájaros* efectivamente lo es.

Poema largo

Ahora bien, si circunscribimos la pertenencia del *Himalaya...* a un círculo más próximo, la respuesta que se impone por sencilla y, a la par, abarcadora acerca del género es la de que se trata de un poema largo. Con esta afirmación, de aspecto simplista, estamos inscribiendo la obra última de Bustos en una acendrada tradición, sobre la que reflexiona Octavio Paz en su conocido ensayo “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”. En él brinda una serie de notas que revisaremos para sopesar en qué medida *El Himalaya...* se ajusta, o no, a este concepto.

En primer lugar, señala que la cantidad de versos no es el criterio más adecuado, ya que lo que para un japonés es un poema largo, no lo es para un hindú; asimismo, un barroco consideraría breve lo que es juzgado como casi interminable por cualquier ciudadano actual. Un primer elemento de definición sería, en todo caso, la factibilidad de dividir el poema en partes poseedoras de independencia. Los ejemplos aludidos son “el episodio de Paolo y Francesca en el *Infierno*, el encuentro con Matelda en el *Paraíso terrenal* o el «Canto de la usura» en el poema de Pound” (Paz, 1990: 12). Desde *El Himalaya...* a ellos agregaríamos, en esta ocasión, el “Monólogo de Marina en el día de Malinal” y el “Libro Tercero. Polifemo”.

Ahora bien, no se trata solamente de poder parcelar el texto y de que tal segmentación sea sustentable. En efecto, Paz observa como distintivo del poema extenso el desarrollo, esto es el despliegue del poema con sus enlaces, engarces, eslabones (1990: 22). Es decir que debe haber una composición, en su sentido más estricto. ‘Componer’ determina el poema largo, no solamente en tanto acción de ‘producir obra’, sino más específicamente en el sentido de ‘formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden’, según una de las acepciones que da la RAE.

Podemos decir que MAB compone *El Himalaya o la moral de los pájaros*. Este concierto, en parte barroco por su estética de abundante y compleja sensorialidad, se inicia formalmente con una “Obertura”, suerte de prólogo donde el sujeto de la enunciación manifiesta su voluntad de manera contundente: “Quiero...”^[4]. De inmediato, esta diversidad unificada, orquestada, se abre en cuatro “Libros”, los cuales ofrecen subdivisiones que, a su vez, vuelven a fragmentarse. Combina las partes en un todo mayor, desde las más pequeñas porciones discursivas, como las tres dedicatorias^[5] y los tres epígrafes^[6], que cumplen su función en relación con la totalidad dando pistas semánticas e interpretativas, encriptadas pero, finalmente, muy claras de acuerdo con el estilo de la obra.

Veamos ahora la juntura de las partes que, sumadas, conforman la unidad. El “LIBRO PRIMERO. EL SOL ANTIVERBAL^[7]” se fracciona en doce párrafos numerados, disímiles e hilvanados por algunos elementos recurrentes, como la presencia del cristal, del sujeto que lo porta y de la relación entre ellos, esbozada a propósito de un mensaje emitido por el Sol Antiverbal en un místico manuscrito.

A continuación de esta primera gran parte hay un breve texto o poema cuyo título es “Errante”, término que designa perfectamente la condición del sujeto, quien a continuación iniciará una travesía por lo ignoto; será tanto ‘el que erra’, como ‘el que yerra’. El “LIBRO SEGUNDO. MARE TENEBRARUM” lleva una especie de breve prefacio, sin título, de carácter más o menos autobiográfico, que comienza con una fórmula propia del relato memorístico épico, ‘*In ille tempore*’, solo que aquí no se evoca una edad dorada: “*En aquel tiempo*”^[8] del triste colegio” (Bustos, 1970: 37). En este prefacio el sujeto dice cuál es el motivo por el que escribe: “escribo para que me sea dado el Silencio” (Bustos, 1970: 37), lo que echa luz sobre el cierre del libro, cuando entra “en la Noche del Verbo” (1970: 122). Así se plenifica tanto cuanto escribe, como cuanto calla o no escribe.

El “Libro Segundo. Mare Tenebrarum” es la partición más extensa y más compleja de *El Himalaya...*, en principio por la cantidad de subdivisiones. Conceptualmente la estructura tiene cierto aspecto de cajas chinas y, a la vez, refuerza la idea de laberinto, presente de diversas maneras, por ejemplo, por medio de las derivaciones estructurales: cada vía, anunciada ya en los epígrafes, conduce a otro camino y este a un sendero, que se abre a una picada o a una huella, y luego a un jardín, cuarto, cueva o patio, y de allí, a una gran vía, otra vez.

El título que especifica a este “Libro Segundo”, “Mare Tenebrarum” > ‘mar de las tinieblas’ o ‘mar de la oscuridad’ hace las veces de faro para comprender mejor cuanto sigue. Es decir que cumple la función de interpretante. Según entendemos, el sintagma proviene de una cita inserta en un cuento de Edgar Allan Poe, “Eleonora”: «*agressi sunt mare tenebrarum quid in eo esset exploraturi*». Lo interesante no es solo la cita en sí misma, sino el párrafo en que se encuentra, más que elocuente y adecuado respecto de la obra poética de Miguel Ángel, para quien la llamada ‘locura’ y sus visiones son una forma elevada y ardua de clarividencia:

Yo soy oriundo de una raza que han ilustrado una imaginación fogosa y pasiones ardientes. Los hombres me han llamado loco; pero la ciencia no nos ha enseñado aún si la locura es o no lo más sublime de la inteligencia; si casi todo lo que es la gloria, si todo lo que es profundidad, no proviene de una enfermedad del pensamiento, de un módulo del espíritu exaltado a expensas de la inteligencia general. Los que sueñan despiertos tienen conocimiento de miles de cosas que se sustraen a los que sólo sueñan dormidos. En sus brumosas visiones, en sus escapadas fantásticas, perciben fragmentos de eternidad y se estremecen, al despertarse, de ver que han estado un instante al borde del Gran Secreto. Recogen por fragmentos algún conocimiento del Bien y más aún de la ciencia del Mal. Sin gobernalle y sin brújula, penetran en el vasto océano de la luz inefable, y como para imitar a los aventureros de quienes habla el geógrafo nubio, *agressi sunt Mare Tenebrarum quid in eo esset exploraturi*. (Poe, 2010: 703)

Esta reflexión en torno de “la fuerza de la imaginación”, “el ardor de las pasiones”, “la locura” o de los “estados de ánimo exaltados” y de aquello que permiten conocer, bien podría ser parte de los textos de MAB. Ya en *Fragmentos fantásticos* hay alusiones a la cruel lucidez de “la locura”. Es una clave en la poética de Bustos, cuya imaginería de corte onírico por lo irracional muchos adjudican al Surrealismo, correspondencia adecuada, pero no absoluta.

El punto es que cuanto se verá a continuación de este “Libro Segundo” en *El Himalaya...* es un ingreso en el lado oscuro. El autor/compositor lo advierte con la alusión a Poe en el subtítulo, que envía a este hipotexto: «*agressi sunt mare tenebrarum quid in eo esset exploraturi*», que traducimos espontáneamente: “penetraron en el mar de las tinieblas para explorar lo que en él hubiera”. De algún modo el “Libro Primero”, centrado en el cristal, que ha aparecido antes en sus obras, es la preparación para esta inmersión en una suerte de “maelström”, otra vez al estilo de Poe: ingreso de pesadilla en unas profundidades inverosímiles acerca de cuya falsedad o veracidad nadie puede dar cuenta. Así este “Libro Primero” o preparación tiene una misión/función enunciada así: “Que este Libro Primero sea el *mapa* original de mi encarnación y ascenso, a través de lunas y mares y tinieblas [...]” (1970: 15).

El “Libro Segundo” ofrece tres partes:

Primera. En la “Primera Parte (La Partida)” el sujeto sale de la casa y emprende un recorrido articulado espacialmente, en un discurso nuevamente dividido, ahora en ocho párrafos numerados. En ellos está trazado el laberinto edilicio, aunque lo laberíntico no se ciñe a este tramo. Aquí está representado con nitidez el abandono del mundo conocido, de la “casa”^[9]. Sale a la calle,

que tiene aspecto fantástico o fantasmagórico, ingresa en el manicomio, lo recorre, desciende una escalera, siempre a solas; dice expresamente que allí no tiene guía; recién hacia el final (276) aparece una mujer que –sabremos después por sus atributos– es Aquelarre.

Segunda. Sigue la “Segunda Parte (*Mar del Centro*)”, que corresponde a la navegación y consta de nueve párrafos numerados, donde sí hay guía directamente nombrada, la recién mentada Aquelarre. En ellos se van presentando, por un lado, la vida atribulada y sufriente de los tripulantes del barco y, por otro, en las alturas los cinco cantos de los pájaros. Respecto del “Canto Quinto de los Pájaros” no queda claro si está dentro del párrafo “9”, o si es una sección aparte. Esta confusión, o posible doble faz, responde a que el título o encabezado ocupa una hoja completa (“Segunda aparición del SOL ANTIVERBAL sobre la TIERRA – NACIENTE del TERCER MUNDO y Canto Quinto de los PÁJAROS”), pero la disposición atípica de los párrafos en la página es un rasgo en todo *El Himalaya...*, de manera que es difícil desambiguar este uso de la diagramación textual.

Tercera. En la “Tercera Parte (La Tierra Naciente)” se arriba a tierra. A diferencia de todos los apartados previos, este no posee superestructura externa, salvo por el hecho de que, al principio, se divide en días, como si se tratase de un diario de viaje o de una crónica de la Conquista. En el “Noveno día” se encuentra el “Monólogo de Marina en el Día de Malinal”. Viene al caso mencionar brevemente los nueve párrafos en que se divide, en la “Segunda Parte”, el relato del viaje en barco, equivalente del útero, así, como los simbólicos nueve días de la Conquista transcurridos hasta la aparición de Marina. En ambos casos, las ideas de gestación y de nacimiento están en la base.

El “LIBRO TERCERO. POLIFEMO”, breve y sin secciones, comienza con el sintagma “Sobre altares de lienzo”, retomado del final que cerró el “Monólogo de Marina...”. Aquí el sujeto, que en las últimas líneas del libro anterior acaba de emerger por la cueva del Cíclope, guardián del Himalaya (“Salí del sueño al vientre-crepúsculo de la cueva” –1970: 105–), anda errante, en tanto ‘vaga por el camino’ y es ‘pasible de error’. Finalmente, en el “LIBRO CUARTO. MONTE SILENCIO DEL VERBO”, también corto e indiviso, accede a la meta, que es monte, silencio o verbo.

Este texto escrito “de un solo tirón”^[10] (Bustos, 2008: 417), según dice Bustos en entrevista con Alicia Dujovne Ortiz –lo que, tal vez, podría equivaler a una sola ‘sentada’–, claramente tiene detrás una acción compositiva, quizás elaborada mucho antes de la tarea de escritura propiamente dicha. Es importante destacar este aspecto de ‘tirón’, violento y brusco en sí mismo, sobre todo considerando el efecto de la obra para el lector, como de oleaje incesante, que apenas permite sacar la cabeza para respirar. Sin embargo, más allá de la frondosa resultante lograda, el discurso, que amenaza con avasallar, está encausado en una superestructura donde la Ley orquesta desde la “*Obertura*” inicial hasta el “silencio” final.

En cuanto a la naturaleza compositiva de esta obra, se destaca su carácter sinfónico, puesto que, además de poseer obertura y cierre, *El Himalaya...* consta de cuatro libros que podrían tomarse como los cuatro movimientos que tiene la mayoría de las sinfonías, cada uno de ellos estructurado muy diversamente: por ejemplo mediante la introducción de fragmentos corales, de voces distintas, algunas veces bien delimitadas, otras, no tanto, no solamente por la clara inserción de citas, sino por el uso de la diagramación de la página para marcar, por lo menos, dos timbres diferentes.^[11] Algo de este interés por entrecruzar la música y la poesía estaba presente ya en *Fragmentos fantásticos* (1965), en poemas como los siguientes: “Sonido de la voz humana” (1965: 145), “Arreglo para cuerdas y vocales” (vg: “Cuándo la palabra en su cuerda de vocales cortadoras será más que una lengua”, –1965: 67-68–), “Arreglo con frutas e instrumentos de viento” (1965: 71-

72) y “Oboe para metales y palabras” (vg: “Me acuerdo que estos no son poemas hago ensayos de mundos desplazando pueblos enteros” –1965: 74–).

Al cabo de revisar superficialmente los Libros o capítulos o movimientos y sus secciones y párrafos, para identificar las diversas grandes partes y su ensamblaje, vemos que están unidas entre sí, sobre todo, por la lógica de la errancia. Hay un sujeto errante que atraviesa cada apartado y, al hacerlo, lo incluye en este todo compuesto o “archipiélago del temblor” (1967: 23). El errante es, a la vez, quien orquesta, desde las vocales hasta el andamiaje de novela o poema extenso.

Otros rasgo del poema largo es que, además de extensión, debe poseer variedad^[12], pues según Octavio Paz tiene que responder a una doble exigencia: “la sorpresa y la recurrencia” (1990: 12). La recurrencia para sostener; lo inesperado para justificar la extensión. “Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.”, dice Paz con un juicio equilibrado y certero (1990: 13).^[13] Efectivamente, en *El Himalaya...* podemos detectar recurrencia en el motivo por excelencia del Sol Antiverbal, que, además, es objeto y sujeto repetido una y otra vez. Asimismo, en la presencia del cristal de carácter místico y, desde ya, en el protagonista andante, peregrino y visionario, que habla y que pretende en su historia contar toda la Historia.

Por otro lado, la sorpresa reside en el devenir de un discurso cuya función lírica o matriz generadora es la visión que mana casi sin borde, de un contacto con la masa fónica apenas polarizada (Greimas-Fontanille, 1994: 30) que va generando nuevas imágenes insospechadas. Recordemos que el yo de la enunciación y del enunciado se reconoce tanto un ‘errante’ como un ‘vidente’, esto es sujeto en el tiempo presente, según lo indica el participio terminado en –nte, y por tanto activo en el tiempo, no solamente en cuanto a la locución.

Con posterioridad al análisis del crítico y poeta mexicano, María Cecilia Graña estudió las características del poema largo en la modernidad hispanoamericana y, si bien no lo incluyó, consideramos que *El Himalaya o la moral de los pájaros* perfectamente podría integrar el conjunto de obras propuestas. Afirma Graña que, después de haber sido cultivado por Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVI, en Hispanoamérica han sido muchos los cultores del poema extenso:

Lo cultivaron no sólo Huidobro (Altazor, Temblor de cielo, 1931), sino también José Gorostiza (Muerte sin fin, 1939), Jorge Cuesta (Canto a un dios mine/ral, 1942), Pablo Neruda (Alturas de Macchu Picchu, 1950) y Martín Adán (La piedra absoluta, 1966). Lo frecuentan con insistencia Octavio Paz en Piedra de sol (1957), Blanco (1966), Nocturno de San Ildefonso (1974), Pasado en claro (1974), Carta de creencia (1987) y Respuesta y reconciliación (1996) y hoy lo vemos en textos de María Auxiliadora Álvarez (Cuerpo, 1985), de Héctor Viel Temperley (Hospital Británico, 1986) o de Carlos Germán Belli (Salve, spes!, 2000), entre otros. (Graña, 2006: 9/10)

Graña se acerca al concepto de poema largo considerando “la presencia ilocutoria del sujeto’, “una presencia que, ya desde Walt Whitman, se tensa entre el cantar y el contar, entre la lírica y la épica.” (2006: 10)^[14] Dice Graña: “El poema largo resulta pues, una vertiginosa sucesión de nudos espacio-temporales visitados, abandonados o revisionados por el yo lírico;” (2006: 13) Efectivamente, en esta última obra de MAB hay espacios por donde el sujeto del enunciado va avanzando hacia el Himalaya –los nombres de los Libros y de los espacios suelen designar espacios–.

A la par, hay un tiempo que cuaja en momentos específicos, pero es un tiempo que no puede leerse completamente como sucesión: el fluir como tal se esboza para cortarse súbitamente,

ilógicamente. Apenas un sintagma es suficiente para interrumpir abruptamente el relato de lo ocurrido y todo queda suspendido, puesto en duda, o bien, subsumido en la infinitud del instante, o en la vaguedad de un sueño. Pasado, presente y futuro se confunden, alteran su orden, hasta resultar insignificantes, pues es un ordenamiento que no sirve de guía en este texto. Así, entonces, más que fluir temporal, se identifica una suma de momentos densos. En cuanto a los hechos narrados, en *El Himalaya...* algunos de estos núcleos densos son: la Primera Comuni3n, la lectura del manuscrito, los cantos de los p3jaros, el mon3logo de Marina y su sacrificio a manos de Aquelarre.

Muchos de los espacios transitados por el yo del enunciado, en cambio, son diversos espacios bien definidos, simb3licamente asociados con la iniciaci3n: manicomio, s3tano, biblioteca, selva, barco, ladera de la monta3a, etc. Desde lo espacial es dado encontrar cierta linealidad que lo atemporal de la di3gesis niega; es posible seguirlo sin perder el rastro por completo.

Poema 3pico

Yendo todav3a un poco m3s all3, junto con Octavio Paz asumimos que en su origen el poema extenso es poema 3pico (1990: 13), con su mixtura de historias de h3roes, de dioses y de sus mutuas relaciones. Tomamos este avance conceptual respecto de *El Himalaya o la moral de los p3jaros* porque vemos c3mo en 3l historia, mitolog3a y cosmogon3a se entrelazan de manera continua. (Paz, 1990: 13/14) El sujeto l3rico de MAB ofrece una cosmogon3a que empieza a narrarse a partir de la propia peque3a vida para urdir en ella todas las dem3s. Juan-Jacobo Bajarl3a, en un texto en homenaje a Leopoldo Marechal, relata un encuentro ocasional con Bustos en el que nuestro autor declara su intenci3n de escritura de *El Himalaya...* en estos t3rminos: “Era un poema c3smico, nos dijo, en el que *el Tiempo atraviesa las edades* para que la palabra divina concrete su creaci3n”. (Bajarl3a, 1995: 39) Est3 dicho, entonces, su deseo de que la obra toque la totalidad de las cosas creadas, desde su origen hasta su ocaso. Totalidad que, como la palabra ‘c3smico’ o ‘cosmos’ lo indican, posee un orden, aunque no pueda abarcarse.

3pica entonces, pero del siglo XX, marcada por el legado del Simbolismo en cuanto que la continuidad del poema extenso se rompe en un archipi3lago de fragmentos, no ya unidos, sino apenas acercados “por silencios, afinidades, colores” (Paz, 1990: 27). La antigua linealidad expl3cita es reemplazada por “una sucesi3n de momentos intensos” (Paz, 1990: 27), sucesi3n que bien puede ser mera contigüidad que presenta oposiciones o complementariedades. Esta contigüidad es una de las maneras fundamentales de desplegarse y de avanzar el discurso en *El Himalaya...* Acabamos de mencionar este aspecto a prop3sito de la dimensi3n temporal, que se realiza en algunos aconteceres de la historia; esos “momentos intensos”, al mismo tiempo que van trazando una v3a – anunciada en los ep3grafes– podr3an cobrar autonom3a. Asimismo, veremos este recurso a la contigüidad en ocasi3n de analizar algunos mecanismos que urden el discurso m3s íntimamente, como los difrasismos.

¿Por qu3 hablar de 3pica? Aparte de seguir el impecable desarrollo conceptual de Octavio Paz, en el caso de *El Himalaya...* hallamos que entre los avatares de la voz del narrador –usamos la voz ‘avatares’ deliberadamente, debido al car3cter m3stico y religioso del campo sem3ntico predominante– se ofrece una multiplicidad de elementos que, en principio, contribuye a la confusi3n general. Esas voces, esos avatares, marean: pero, al cabo del contacto asiduo, muchos resaltan por su asociaci3n con la 3pica. Creemos que en *El Himalaya...* la 3pica es una matriz textual, entre otras. Identificarla permite acceder a algunas l3neas de lectura esclarecedoras.

Para examinar más detenidamente los rasgos épicos de *El Himalaya...* repasamos algunos de ellos junto con Alastair Fowler (1982). Así, se hace necesario partir no solo de lo originariamente constitutivo de dicho género, sino también del gusto propio del siglo XX por alterar algunos componentes genéricos característicos, especialmente de uno tan clásico y consagrado como este. Por ejemplo, no hallamos –al menos no de manera directa– uno de sus elementos hipertextuales más frecuentes, como es la INVOCACIÓN ÉPICA a la Musa (Fowler, 1982: 153). Claro que, si tenemos en cuenta que en un principio tal invocación épica era una plegaria, podemos interpretar las invocaciones al cristal y los apóstrofes a Aquelarre en esa línea de oración devocional. En el mismo sentido observamos las muchas formulaciones de rezos convencionales del catolicismo que se van intercalando en el texto (“Acuérdate^[15]” –1970: 33–, “Salve”, etc.).

Por otro lado, tampoco encontramos el característico CATÁLOGO ÉPICO, como el de los héroes y las naves en Homero (Fowler, 1982: 153). Discursivamente, el catálogo asume forma de LISTA, uno de cuyos mecanismos constitutivos es el paralelismo. En *El Himalaya o la moral de los pájaros* el paralelismo funciona como principio organizador en otro nivel retórico, como en el de los difrasismos, que estudiaremos más adelante.

La lista figura, por ejemplo, en el “Libro Segundo. Mare Tenebrarum”, “Primera Parte (*La partida*)”, parágrafo “6”, cuando el sujeto “*errante*” enuncia lo que vio. Cabe señalar que, al incorporar la lista como forma discursiva, puede estar conectándose, una vez más, con el tipo de relato precolombino, no regido por la lógica sintáctica occidental de causa y efecto. Por otra parte –incluso en la lista– imita a los cronistas en el frecuente uso de secuencias descriptivas para presentar lo descubierto en el Nuevo Mundo, muy posiblemente a Bernal Díaz del Castillo, uno de los autores de la Conquista que Bustos más había leído^[16].

En el caso de MAB el procedimiento discursivo tiene arranque de descripción, pero luego va mutando; por cierto, no puede sintetizarse lo visto en una sola imagen clara. Damos un único ejemplo, más o menos largo, a fin de leer en él la lista como modelo, la incipiente descripción y los cambios, casi diría torsiones, que va sufriendo el discurso hasta la no representatividad figurativa o, dicho en otros términos, hasta un grado de opacidad tal, que solo puede leerse el texto simbólicamente:

[...]

YA VI:

UN PÁJARO torrente de mi inocencia hasta el Verbo-sí, ya vi hendir el muro y no ser el Sol, jamás, sino ascenso y TRANSMUTACIÓN y energía: temblor en plumas de agua.

YA VI:

UN COLOR hiriente de la memoria, sombra en la sombra en los templos de la raza. Te hago muer/te y resurrección en mis ojos color-impulso y has de ser ya no Sol PÁJARO; puerta segunda en el muro.

YA VI:

UN SONIDO relámpago-pavor de ruidos humillador de selvas no Sol PÁJARO. No el dilata y abre, EL SONIDO en todo el resplandor de átomos del muro; puerta tercera que cae.

YA VI:

UN SILENCIO señor y aliento (PÁJARO-COLOR-SONIDO son las niñas del Ausente: puerta cuarta en el muro, espejo del cielo) y vacío que traza en mí el vuelo de nadie del planeta-Verbo alucinado en la cumbre del Himalaya.//

Y vi el SOL-PÁJARO en su cuádruple rostro detenido en el centro de Oriente a Occidente gritar y el Jardín nació. (1970: 59/60)

Al cabo de esta cita, el yo que queda de relieve es el del errante/orquestador, que va dando entrada a las distintas voces y/o instrumentos a lo largo de la transmutación alquímica de las imágenes.

François Jullien (2004) estudia el uso de las listas en la antigua China. Aunque no podemos aplicar su análisis directamente a América, sí se puede trasladar el principio de que la forma discursiva más sencilla conduce a la mayor de las complejidades, no por efecto de relaciones sintácticas que el hombre puede manipular completamente, sino por medio de la yuxtaposición. Ella hace que los elementos, al entrar en contacto, por mera cercanía, necesariamente se modifiquen y, así, se pongan en movimiento.^[17] Respecto de China, Jullien habla del *ying* y el *yang*, por ejemplo; en este caso, podemos hablar de dos polos, los que casualmente MAB menciona muchas veces en *El Himalaya...*

A propósito de la épica precolombina, recogemos de ella, y de la épica bíblica, en coincidencia con este libro de MAB, que SE PARTE DE CERO, desde la creación del mundo. *El Himalaya...* es una cosmogonía, o eso pretende.

Un recurso narrativo característico, y que aparece varias veces, es la ANTICIPACIÓN ÉPICA, así como el RELATO SUMARIO. Sabida es su función primera de poner en situación al auditorio. Desde ya, en este caso es otra. Destaca la acción del narrador como controlador de su enunciación, aun cuando el producto ofrezca visaje de descontrolado.

Otro componente determinante de la épica es la PRESENCIA DEL HÉROE que, como suele ocurrir, debe hacer un arduo recorrido solitario, físico y espiritual, en pos de un objetivo. *El Himalaya...* no es la excepción, pero –una vez más– es épica del siglo XX, por lo tanto no solo no es un héroe nacional, sino que el héroe como ego destacado tampoco está presente en el relato, más bien se disuelve entre los otros y con los otros. De tan suelto, el individuo se pierde en un mar sin puntos de referencia:

[...] ¿quién podría decir: yo, me siento el yo de mi rostro para vos? Estaría en vos y hablaría a aquel mi cuerpo que cree poseerme. [...] Si alguien me preguntara qué soy; porque cier/tas sombras marean; le diría: no soy todo, ni nada, ni algo. Con mi cristal soy el planeta que te lleva por mares a tierras de oro y rapiña y el horizonte te lo doy yo. (1970: 23-24)

El sujeto es una voz errante que podría entenderse como un individuo sin rostro ni amparo de instancia superior alguna, al menos no socialmente reconocida. Esta épica no es épica heroica en su sentido propio y tradicional, no hay exaltación de ninguna figura personal; tampoco hay una comunidad que lo sustente. Este héroe, que lo es más bien en un sentido trágico y antropológico, reviste la figura del “errante”, es decir que es el que no tiene lugar, el desamparado permanente.

Otros elementos que aproximan *El Himalaya...* a la épica son, por ejemplo: la ESTRUCTURA EN LIBROS, que no es exclusiva de la épica, pero sí muy común, por ejemplo en la épica bíblica. Por otro lado, el hecho de introducir la idea de un MANUSCRITO, que trae la inevitable asociación con la épica medieval^[18], así como al mencionar expresamente los CÓDICES no puede obviarse la épica precolombina.

Una salida, digamos así, no exclusiva de la épica pero que tuvo su origen en ella, es la IRRUPCIÓN DE LA DEIDAD. En *El Himalaya...* es la aparición de Aquelarre como *deus ex-machina* la que salva, o pierde, a los tripulantes.

Por otra parte, la introducción de la fórmula propia de la tradición oral del relato épico de “*IN ILLO TEMPORE*” (“*En aquel tiempo*”^[19] del triste colegio [...] –1970: 37–), acompañada por la

noción de una EDAD ÁUREA (“Aquí termina el mensaje del Sol Antiverbal, Ruinas de aquel gran sol que en *Edades de Oro*^[20] iluminaba pero no era sombra” –1970: 31). Estos dos componentes hacen referencia a un RELATO DE LOS ORÍGENES, efectivamente presente en *El Himalaya...*, aludido incluso por la denominación “GÉNESIS” (“El génesis en mí, el territorio transparente que es la prisión que salva, el abecedario de cristal que es ignorancia y escuela inocente, apareció como nudo o haz de estrella líquida, aún sin forma.” –1970: 22–). En el párrafo donde aparece esta alusión se está apuntando el surgimiento del lenguaje, que no era si no era poético, y, como en todo relato del origen, se evoca un ACONTECIMIENTO FUNDADOR; de allí que dos párrafos más adelante el sujeto recuerde la visita al Jardín Zoológico que narró en *Fragmentos fantásticos* (1970: 22).

Entre los elementos urdidos en la trama que aluden a relatos épicos, de muy diversas tradiciones, por cierto, figura la inserción de Krishna y Arjuna^[21], que evoca la parte épica del *BHAGAVAD-GITA*.

De entre los distintos modelos épicos, el de Hesíodo está presente por la intención de Bustos de elaborar una cosmogonía y por su alusión expresa a épocas previas a las que llama “Edades de Oro”^[22] (1970: 31). Por otro lado, el modelo virgiliano está presente en el héroe que hace un recorrido que es anábasis y catábasis y que tiene guías. Desde ya, del modelo que ofrece Virgilio se sigue el modelo del Dante, que sabemos MAB tiene muy presente, porque de hecho lo cita en su obra anterior.

El modelo homérico en general parece no cumplirse, salvo por la presencia de guiños que, en principio son insólitos, como la presencia de Polifemo en un lugar tan destacado como es el título de uno de los Libros. Sin embargo, si tomamos la épica como matriz textual de *El Himalaya...*, al menos una de ellas, no solo se explica con claridad la presencia de Polifemo, sino que aumenta el sentido de la sufrida navegación por mar de la “Segunda Parte (Mar del Centro)” del “Libro Segundo”.

Justificada, entonces, desde lo estructural, la presencia de Polifemo hacia el final de la obra adquiere nuevos sentidos. Que el Cíclope aparezca cuando el sujeto emerge por una cueva, seguramente la que es su morada, acentúa la desmesura. Además, teniendo en cuenta que en *El Himalaya...* todo es básicamente un conjunto de visiones –tanto lo que acontece como lo que se busca–, la presencia cerca del cierre de Polifemo, el gigante herido en su único ojo, subraya la ironía trágica y el dolor.

Los ojos, en este caso el ojo, el órgano que provee la vista, mediante la figura de Polifemo queda indisolublemente conectado con lo desmedido respecto de lo humano, sea la visión –quizá la de “los hijos del mal”–, sea el dolor. Esta misma asociación Polifemo/desmesura se encuentra subrayada en el comienzo del “Libro Primero” cuando se introduce al Gigante: “Así dijo [el cristal] y nadie puede negar su santa voluntad de ser vitral, Polifemo; porque en la Noche del verbo, en su muerte, ¿cómo ser engendro de vislumbres y no torrente de flores malsanas?” (1970: 20)

Polifemo, monstruoso y doliente, es el sujeto y, a la vez, es el cristal; todo en un encadenamiento móvil de partes que se eslabonan, se reflejan o se desconocen en un movimiento de rechazo. Este sujeto de identidad polimorfa –es objeto, es monstruo, es hombre, es mujer, y casi nunca tiene nombre– padece estos íntimos cambios de identidad o de apariencia, inevitable y lúcidamente. En medio de lo incierto, lo que parece claro es que el dolor entra por donde entra la visión, de manera que el círculo se cierra: ver o no ver, esa es la cuestión para el sujeto; y, de cualquier modo, duele.

Recapitulando, los elementos propios de la épica que hasta aquí hallamos en *El Himalaya...* son catorce:

1. invocación épica
2. catálogo épico
3. partir de cero
4. anticipación épica y relato sumario
5. presencia del héroe
6. estructura en libros
7. idea de manuscrito y de códice
8. fórmula de ‘in illo tempore’
9. noción de edad dorada
10. irrupción de la deidad
11. relato de los orígenes
12. acontecimiento fundador
13. distintos modelos: Biblia, Hesíodo, Homero, Virgilio, *Baghavad-Ghita*, etc.
14. presencia de Polifemo

De todos ellos, el que dio el puntapié inicial para pensar en este género fue el último, porque solamente desde un marco épico cobra mayor sentido su presencia en esta obra. Habiendo empezado por él rastreamos los demás. A partir de la suma de esos componentes, armamos el esquema y vemos que en la base de esta novela, poema largo y poema a secas que es *El Himalaya...* existe una estructura o matriz textual de épica.

Esta matriz –en tanto modelo y en tanto aparato generador– se presta perfectamente al relato de iniciación espiritual, que es la línea anecdótica más clara en la obra. Hay un yo protagonista “errante”, movido a lo largo de un tiempo que no llega a desplegarse como sucesión y que en el plano del discurso está hecho de una variedad de movimientos rítmicos con *tempos* más o menos acelerados, con breves cesuras, con simultaneidad de voces, corales o solistas. Sujeto/discurso que fluye en un espacio de aspecto laberíntico, como veremos más adelante.

Épica utópica

En cuanto al género épico se impone hacer, por lo menos, una precisión más, ya anticipada de algún modo cuando dijimos que esta es épica del siglo XX. Para realizarla nos servimos de las reflexiones de György Lukács en su *Teoría de la novela*. Desde ya, *epocalmente El Himalaya...* no corresponde a “los tiempos de la épica” ([1916]: 20) según los pinta el crítico húngaro: “Todo en aquellos tiempos es nuevo y, a la vez, familiar; los hombres salen en busca de aventuras pero nunca se hallan en soledad.” ([1916]: 19). En esos tiempos, según Lukács, reinaba una comunión tangible:

El universo es vasto pero es como el propio hogar, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; el universo y el ser, la luz y el fuego, son muy distintos, pero nunca se convierten en completos extraños, pues el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se cubre de luz. Cada acción del alma adquiere sentido y alcanza realización en esa dualidad [...]. ([1916]: 19)

Lo mismo que estaban indubitavelmente fijos los puntos de referencia: “El alma sale en busca de aventuras; vive a través de ellas, pero no conoce el verdadero tormento de buscar y el verdadero

peligro de encontrar; un espíritu así nunca se detiene, no sabe que puede perderse, no piensa en la necesidad de buscarse” ([1916]: 20)

El sujeto de *El Himalaya...* no posee tales certezas respecto del mundo circundante, ni de sí mismo. Así, cuando inicia el trayecto, enuncia su avanzar en medio del desconocimiento de su entorno. Su desconcierto es tan extremo que, en la gama de sentimientos y emociones evocadas, atraviesa constantemente la angustia, despierta por momentos el rechazo y roza raudamente la risa sarcástica, por lo hiperbólico: “En la tarde más horrible de mi vida salí de la casa que nunca habité y bajé por la calle salvaje que no elegí” (1970: 41). Los límites de su mundo no son alegres ni firmes (Lukács, [1916]: 21), por el contrario, son lábiles y su percepción está marcada por la simultaneidad. En relación con esta última, MAB señala en su ensayo “Simultaneidad de la imagen”:

Simultaneidad es cómo se dan estas imágenes en un instante escaso. Pirámide de manos abiertas, varas, ventanas, platas, murmullos contra el cielo veloz. Es el caer continuo de las cosas, el puro fluir, los muchos fluir de un instante, paralelos, despiadados.

Imagen es la nueva criatura de la avalancha, hija de la piedra y de un paso en la arena, de un golpe bajo el agua: a ver cómo andas. (2007: 370)

Esos “muchos fluir de” y esas criaturas “de la avalancha” traen, por ejemplo, paisajes como el que sigue:

Y el jardín engendraba al infinito; como si temblara en ese infinito que palpa con sus raíces que mueve los ojos y manos de aquellos que me miran extraviados en el jardín de las noches. Y las flores-peces en el agua malsana abiertas en sales descendían en la negra lluvia, en la quieta nieve y todo moría; rostros de vidrio en el cortejo lívido coronados de espinas; todo huía y era mi forma –aquella del «Omphalos»–, mi forma de niño ya no en busca del Colegio que salve o ilumine; (1970: 49)

Está claro que semejante inestabilidad de mundo no es propia de los tiempos homéricos. Sí, en cambio, hay coincidencia, quizás anacrónica para Lukács, en cuanto a que hay “un sentido dado y siempre presente” (Lukács, [1916]: 23). Aquellos tiempos se asemejan en algo a los que presenta *El Himalaya...* por el hecho de que existe un sentido, aunque en MAB no pueda conocerse con total claridad. En el texto de Bustos está encerrado, oculto, cifrado en su “cristal”, en el que el personaje confía y por el que se deja guiar para acceder al Himalaya. La consigna y, a la vez, el designio del yo protagonista están dichos de manera contundente y críptica en la “*Obertura*”, pieza unitaria en sí misma. Tal suerte de misión guía puede leerse sintetizada en los sintagmas siguientes: “contar la leyenda en [él] viva del cristal”, que es “sendero del Eterno Retorno que vuelve como un llamado de salvaje inocencia”, “estado de pureza coherente con la totalidad [que] es la cumbre del Himalaya, la muerte-vida alquimia de la visión” (1970: 16). He aquí el sentido que conduce la obra de principio a fin: ya sea por medio de la línea argumental; por medio de la figuración del objeto “cristal”; y, también, en el juego de voces que ofrece la obra, por medio de la presencia de la voz del yo portador y lector/vidente del cristal, voz que se destaca a modo de coro griego, sobre el fondo agitado, frecuentemente confuso, de las acciones.

En verdad, juzgamos que la mayor conexión entre el libro final de Bustos y la épica se asienta en que ambos apuntan a un sentido de totalidad, sentido perdido para la mayoría de las obras artísticas modernas, deladoras de que, en definitiva, toda producción humana es fatalmente

incompleta, y de que el abismo entre el acto cognitivo y la acción, entre el sujeto y su propio ser, se ha vuelto insalvable (Lukács, [1916]: 25).

Señalaremos cuatro caminos tentados por MAB para volver a dicha totalidad y para reconstruir, de algún modo, ese sentido de mundo íntegro. Uno de ellos es el regreso a las civilizaciones precolombinas (1°). La revalorización efectiva tomó cuerpo a través del estudio de sus tradiciones y de sus culturas; a través de la visita de sus tierras, de sus ruinas arquitectónicas y, sobre todo, del contacto directo con los sobrevivientes de los pueblos originarios en el largo viaje que realizara entre 1960 y 1963 al norte del país, a Perú, a Bolivia y a Brasil; finalmente, a través de la emulación de sus códigos en su propia producción, plástica y literaria, según su manifiesta intención.

Este deseo de reconstruir una significación de completud, no responde solamente a una voluntad ética, sino que tiene sustento en un fenómeno de la percepción que, según Bustos refiere, permite el ingreso simultáneo de lo armonioso y de lo deforme, de la comunión y de la desunión. Frente a esta totalidad perceptiva, el pensamiento occidental, racionalista y binario, se fractura y no alcanza, de allí la viva necesidad de recurrir a economías diferentes, orientales y americanas. El fenómeno de la percepción simultánea es, entonces, el segundo camino (2°).

A tal abono para hacer crecer una visión total, debemos sumar –una vez más– el acercamiento de Miguel Ángel Bustos al hermetismo y a la alquimia, con su principio de correspondencia entre el micro y el macrocosmos (3° camino). Y, ya dentro de la obra, en el plano anecdótico y formal, la introducción de la figura simbólica del laberinto como elemento estructurante (4° camino). Desde el punto de vista del esfuerzo por construir un todo íntimamente pleno de sentido y orgánico, aunque tenga apariencia caótica, el laberinto y la épica son dos eslabones sólidamente unidos.

Esta épica posterior a mediados del siglo XX, cuando la fisión nuclear terminó de quebrar cualquier posible visión unitaria del mundo, es un fenómeno raro, aparentemente. Lo más bizarro de esta épica es que promueve una completud basada sobre la incertidumbre. Argentino, al fin y al cabo, subyace como imagen fundante el desierto, donde el hombre solo, encerrado/desamparado en la pampa, que es laberinto por no haber caminos, o por haber tantos como se quiera o se pueda encontrar.^[23]

El protagonista del *El Himalaya...* es un héroe, pero no al modo de las grandes epopeyas, sino con mucho de trágico, de acuerdo con lo que Lukács señala como propio de la tragedia^[24]: observa que en ella la naturaleza del héroe debe emerger “de un abismo insondable que se halla dentro del mismo sujeto” ([1916]: 28); y agrega que la totalidad de la tragedia es artificial en tanto creada, “pues la unidad natural de las esferas/ metafísicas ha sido destruida para siempre” ([1916]: 28/29).

En el recorrido de autodescubrimiento del héroe la forma épica y la dramática, según Lukács, se acercan, y suele haber desbordes, “excesos de poesía puramente lírica”^[25] (Lukács, [1916]: 36). Estos desbordes están asociados con la soledad y, dentro de las formas dramáticas, con el monólogo, porque –escribe– “el lenguaje del hombre solitario es lírico, esto es, monológico” ([1916]: 37). Desde ya, es imposible no pensar en el “Monólogo de Marina en el día de Malinal”. Aquí aparece Marina, vendida una vez por su madre a unos mercaderes, después nuevamente vendida por los de Xicalanco a los españoles y, finalmente abandonada, una tercera vez, por Hernán Cortés; Marina, en cuclillas en el rincón de un patio, hecha un ovillo, casi en posición fetal, observando alienada un único punto en el suelo, como si fuese un aleph borgesiano, pero infinitamente triste y desarrollando un monólogo interior:

Capitán mi capitán^[26]; yo seguía a tu ejército y te contaba los discursos de los Señores de mi tierra y jamás la piedad estorbó tu espada y eras un mensajero del reino de la muerte y me amabas en nombre de la matanza.

¿Contra la «guerra florida» de mi pueblo la guerra de tu Santa Cruz, señor?/

[...]

¿Eres Quetzalcoatl; dominador de los infiernos; que vuelves a restaurar la antigua inocencia del «rostro y el corazón» soberanos en el País de la Dualidad?

¿Lo eres, vencedor de las «Aguas divinas sin fin»?

Porque yo: Malinche, tu esclava y amor: Marina; voy errante bajo el Cu de mis dioses guerreros y bajo el altar de tu dios de rapiña y nada hallo ni veo más que este campo de mágicos soles acosado por la muerte, el odio y el interminable castigo. (1970: 103)

A este monólogo de Marina se aplica perfectamente lo que el filósofo húngaro desarrolló: que “la soledad es la verdadera esencia de la tragedia, puesto que el alma, que se alcanza a sí misma en el destino, puede tener hermanos entre las estrellas, pero nunca un compañero en la Tierra” ([1916]: 37) Y, en efecto, ¿quién podría responder algo, alguna pequeña cosa, a este personaje de la Malinche?

Esta épica presentada en 1970 en un lugar de Sudamérica es, por un lado, un fenómeno extraño, si tomamos el principio indicado por Lukács –y de otros– de que la épica es la expresión de una “civilización integrada”. Pero, por otro lado, no lo es tanto, al pensar en las condiciones ideológicas inmediatas, de confianza en las utopías propia de los años 60 y parte de los 70. En tal contexto, la totalidad que es el laberinto de *El Himalaya...* sería otra u-topía, otro no-lugar que se pensaba, sobre todo se deseaba, realizable. En verdad, ya Lukács había acuñado el concepto de “épica propiamente utópica” ([1916]: 39), la cual está, en su opinión, destinada a fracasar, puesto que, si lo característico de la épica pura es el “vínculo indestructible con la vida tal cual es” ([1916]: 39), al trascender lo empírico –esto es, al carecer de correlato en el acontecer cotidiano– esta épica inevitablemente se derrama en lo lírico o en lo dramático.

Por cierto, más allá de la adhesión, o no, a la filosofía hegeliana y a su historización de las categorías estéticas^[27], la extravagancia formal de *El Himalaya...* responde, al menos en gran medida, a este rótulo de épica utópica. Es una épica que presenta una serie de hechos heroicos encadenados en orden a relacionarse con una totalidad. Pero, actualmente, tal esmero debe superar el ingente muro de que esa totalidad es globalización, cuya única unidad visible es la ley de mercado, al menos en términos generales.^[28]

Contrariamente a la forma épica originaria, que reproducía la vivencia de un cosmos, la épica utópica, lo mismo que la novela –otra forma épica, en la que, como vimos, alguna vez Bustos inscribió esta obra– es expresión de un “desamparo trascendental” ([1916]: 32), pero que busca cauce. En esta línea, además de asimilar *El Himalaya...* a la épica utópica, podemos acercarla también a lo que György Lukács llamó formas épico-líricas. Se trataría de intentos artísticos de alcanzar la unidad, pero ya lejanos de aquellas civilizaciones integradas. Debido a tal distancia temporal, la unidad se puede lograr sobre la base de la composición, la estructura y la organización, es decir mediante un arduo trabajo, ya no porque sea una realidad naturalmente dada.

Lukács juzga esta búsqueda artística de la unidad como “un intento desesperado y un fracaso heroico” ([1916]: 49). Y agrega: “Pues la unidad puede sin duda alcanzarse, pero la totalidad real no” ([1916]: 49). Esta imposibilidad es cierta y aplastante, si estamos hablando de eras históricas exclusivamente. Sin embargo, si nos referimos, más modestamente, a la creación literaria, podemos

retomar la reflexión en cuanto a las formas y a sus empleos, sus variantes, sus nuevos marcos. De todos modos, debemos confesar, *sotto voce*, que la conclusión de Lukács queda resonando (“un intento desesperado y un fracaso heroico”...).

Como fuere, victorioso o derrotado^[29], más allá del marco social y político, el planteo de *El Himalaya...* es universal y completamente vigente al poner en ruta a un individuo con mínimas señas de identidad, navegante entre fragmentos y concededor del peligro, sin sustentos institucionales que lo reconozcan ni le brinden amparo ni remota guía.

El dolor en que tanto hace hincapié MAB a lo largo de toda su obra y de muy diversas maneras –entre ellas, la forma explícita es la principal por más extendida– está ligado con esta pérdida de unidad. Reiteramos: dolor por pérdida de la unidad. Así, el quiebre comienza con el parto, cuando el recién nacido es separado del cálido ambiente intrauterino, y no termina salvo con la muerte. El dolor es, también, eficaz porque no hay olvido completo –no está claro si el dolor se debe a la memoria incesante, o viceversa–; de hecho, el sujeto recuerda que una vez existió una vida sinfónica –no por nada el prólogo a *El Himalaya...* se llama “*Obertura*”–.

Esta épica es la de un sujeto anónimo que nació y quedó –se sintió quedar–, desde entonces, separado, aislado, atterradoramente suelto, e intenta recomponer la unidad solitariamente –por eso es un héroe trágico–, acudiendo a tradiciones que atravesasen los tiempos, porque el presente no le ofrece nada que se le parezca y que quede en pie. El Occidente binario con su lógica de consumo y sin espíritu ya no le brinda vehículo para volver a urdir la armonía primera, no es materia posible para alquimista alguno. Por eso tiene que salir a buscar y hacer su propio catálogo de partes para armar el todo.^[30]

Entonces, dónde ubicarlo

Sin duda, el Busto de *El Himalaya...* es un atípico, de acuerdo con el rótulo que propone Noé Jitrik para los “inrotulables”. Basta evaluar uno de los puntos que este crítico considera necesarios para juzgar a algún autor como atípico: la ruptura de los códigos semióticos reinantes y su posterior no asimilación (1996: 12). Sin dudas, tal es el caso de esta obra épico-lírica utópica e ilustrada. ¿Quién más por esos años en la Argentina, y especialmente después, escribiría algo así?

Una vez más, si nos volvemos a preguntar dónde y cómo ubicar esta obra dentro del sistema literario argentino, las respuestas son varias porque, sabemos, los recortes pueden ser muchos, incluso para definir qué cosa es la literatura argentina. Sin problematizar ahora este último tema, ponemos la mirada sobre los manuales que registran el devenir de nuestras letras y vemos que en ellos no tiene cabida. Inmediatamente miramos las antologías, que sabemos, desde Alfonso Reyes, son su contracara indispensable, y, en cambio, allí sí está presente, sobre todo en la antología de poesía argentina hecha por Jorge Monteleone, *200 años de poesía argentina* (2010).

La ausencia en las historias y manuales se debe, en gran medida, precisamente a la dificultad para clasificar –operación que el género antología no exige– esta obra. Sabemos que *El Himalaya o la moral de los pájaros* no se agota en su ser épico, ni mucho menos. Pero creemos que, además de facilitar un camino de acceso a este libro difícil, la identificación genérica permite darle ingreso en otro género necesario para pensarnos: la historia de la literatura.

Coda a propósito de Polifemo: configuraciones pasionales en *El Himalaya ...*

Polifemo=fantoche

La consideración del género épico en la base de *El Himalaya...* brinda una explicación para la presencia de Polifemo, en principio verdaderamente insólita. A partir de esta dilucidación, los sentidos se suceden en cadena. La figura de Polifemo sintetiza tres estados pasionales presentes a lo largo de toda la obra de Miguel Ángel Bustos: amor –especialmente bajo la forma de compasión–, pavor y dolor. Hacia el final de la producción de Bustos, Polifemo es una suerte de golem o fanteche armado por estos tres estados anímicos. Más concretamente, es la realización pulsional y simbólica del fanteche del libro inicial, *Cuatro murales*.

Siempre dolor

“Del vientre al alma una sola agonía”.

(Bustos, 1965: 16)

Aunque sean tres las pasiones configuradoras, sin dudas, es el dolor la pasión más constante en la producción de Bustos. En *Visión de los hijos del mal* hay una alusión al valor entre sacro y arqueológico del dolor: “Esta espantosa reliquia del dolor: la alucinada memoria” (1967: 30). La ‘reliquia’ es el ‘resto’, el ‘residuo’, ‘lo que quedó’ desde antiguo, no sabemos desde cuándo. Su libro del Génesis personal, “el génesis en [él]” (1970: 22), debería comenzar más que con “En el principio fue el Verbo”, con “En el principio fue el Dolor”; y todo lo demás, se dio por añadidura.

Según María Moliner ‘dolor’ es, en su primera acepción, “Sensación que causa padecimiento, en alguna parte del cuerpo”; y, en la segunda, “Sentimiento causado por un desengaño o un mal trato moral recibido, o por ver padecer a una persona querida”. Asimismo: “Aflicción, padecimiento, pena. Sentimiento producido por un daño causado a otro”. En efecto, la poesía en Bustos da cauce a ese dolor, que es físico, que es moral, que es propio y que es compasivo, variedad de facetas –como las tiene su mágico objeto, el cristal– que se afectan mutuamente. Asimismo, el autor adjudica al dolor una faz que es difícil de precisar, pero que, con toda claridad, se relaciona con la creación, asociación respecto de la cual existe una tradición larga.

Esta conexión entre sufrimiento y arte, al mejor estilo romántico, está explícita en su ensayo “Filmpoema (o cortometraje del crecimiento de un poema)” (2007: 358). Este texto es una de las “Prosas dispersas que recoge Emiliano Bustos (2007) y que, de forma llamativa, tiene en su “Preliminar” un arranque de frase que es el que da inicio a *El Himalaya...*: “Quiero que este libro sea [...]” (1970: 15).

En “Filmpoema” el ámbito, la materia y la técnica quedan subsumidos en la designación “espacio de dolor”: “Escribo sobre medios técnicos en la poesía. Los nuevos planos que tiene que explorar. Los nuevos *espacios de dolor*. Los nuevos colores” (2007: 359). Según la explicación que aquí leemos del verso de San Juan de la Cruz «que el ciervo vulnerado por el otero asoma», el “*espacio de dolor*” está en “*vulnerado*” que es, según MAB, lo que transforma la frase (2007: 360). Afirma que el “*plano de dolor*” es lo que transmuta en arte, misteriosamente. De acuerdo con esta formulación, ‘dolor’ y ‘creación’ para él son sinónimos. Más aun, remontándonos al análisis que hicimos con anterioridad, todo cuanto es, duele. En otros términos: su ser se constata en el doler, de manera que aparecen como caras indisolublemente unidas.

En breve recapitulación, diremos que en la obra publicada de MAB el dolor llega a constituirse en un *compositum*, el cual está conformado, como mínimo, por los siguientes elementos:

1. los episodios anecdóticos cuyo referente es la castración umbilical (Dolto, 1984), esto es el pasaje de la vida uterina a la vida aérea^[31];
2. las referencias a percepciones aflitivas, abundantes, que pueden tener conexión con el dolor del sujeto autoral proveniente de las crisis del *grand mal* epiléptico que se supone padecía, uno de cuyos efectos posteriores inmediatos es el dolor físico generalizado (cefaleas y dolores musculares y articulares) y la angustia;
3. la empatía con los sufrientes sociales, tanto en Latinoamérica como en el mundo en general. Como ejemplo podríamos citar la sección del segundo libro, *Corazón de piel afuera*, dedicada a las víctimas de Hiroshima y Nagasaki. Sabemos de la alta sensibilidad de Bustos respecto de este aspecto de la realidad, de la que se sentía parte; no en vano de alguna manera en *El Himalaya...* se apropia del mal hecho por otros, anteriores y coetáneos, para asumir, avergonzado y compungido, la culpa;
4. la prefiguración de su final, atroz –vía de conocimiento más usual de lo que se señala en varios poetas–.

El *compositum* ‘dolor’ es mezcla, entonces, de estos elementos en proporciones estables, y su propiedad fundamental es la transmutación. Todo ello puesto bajo los efectos físicos de los “CAMPOS EN MOVIMIENTO” (1970: 26-28) para que, efectivamente, ocurra la “*cohesión-revolución atómica*” (1970: 28). Estos fenómenos físico-químicos producen la transformación del iniciado. Desde este punto de vista, la puesta en abismo como figura frecuente, varias veces mentada, adquiere un sentido más: el de la superación continua. Esto es: quien hace su camino de evolución en relación con algo trascendente rebasa instancias, siempre, hasta la muerte.

Dolor/sujeto

Entendemos, entonces, que en el conjunto de la obra de Bustos la configuración pasional fundamental es el dolor; una pasión más íntima y profunda que otras que hemos revisado. Ya no es la ira del maldito, ni el entusiasmo del niño o del herético. Si –como lo vimos, de acuerdo con Greimas y Fontanille– una configuración pasional se define como una «disposición para» (1991: 58/59), diríamos que el dolor es una disposición para un sentir aflitivo, por lo general sufriente, tanto en el plano físico como en el aspecto moral. Asimismo, si la descripción de la «disposición» se lleva a cabo en términos de una hacer (Greimas-Fontanille, 1991: 58/59), el hacer del sujeto doliente en MAB es, en principio, percibir el dolor y, luego, hacerlo percibir. Es decir que aquí tiene lugar la narración del dolor. El relato fundante de este aspecto es, como acabamos de recordar, el del pasaje de la vida prenatal a la vida aérea, que en Bustos es presentado reiteradamente, porque allí comienza la escisión. Veamos un ejemplo de *Visión de los hijos del mal*:

Mi planeta de Sol Negro, el de los mares de mercurio, aquel que vio mil años de mi vida, mi alma lo dejó en un sueño que tuve junto a un río de minerales líquidos; mi cuerpo echado entre flores de vidrio se alejaba.

Ignoro cuánto caminé entre nieblas y espantos, una luz lenta suave me tomó. Encogido abrí los ojos. La cúpula en que me hallaba era de paredes tiernas, recorridas por maravillosos diagramas de mapas, códigos, ojos, abismos, letras formando oscuros llamados a las cosas que desconocía, abecedario de mi nueva lengua.

Una mano me alzó a través de la sangre y el gemido. Acostado yacía un ser de ojos verdes. Alguien me tenía de las piernas. Mi piel húmeda sufría un aire y una luz extraña. Hubiera querido hablar, pero de mi garganta sólo salió un grito que presentí como un ritmo futuro. Mi idioma antiguo se inflamó en visiones que chocando con la lengua que oía originaban sumas musicales. (1967: 105)

Con el trauma del nacimiento se rompe la unidad y se origina la herida que en Bustos queda abierta. Así se ve, ‘herida abierta’, ya en el título de su segundo libro, *Corazón de piel afuera* (1959), donde el corazón, víscera y centro metafórico de las emociones y de los sentimientos, está expuesto, sin revestimiento epidérmico ni óseo. En este segundo libro, a pesar de haber una alta dosis de ternura vertida en un lenguaje poético, el dolor se cuele de variadas maneras, inevitable. Así, con una modalidad que oscila entre lo contenido y lo brusco, aparece en el siguiente poema, “Contra los dientes”:

Qué golpea la boca
en hondo fulgor
de sueños?
Sacarte a pulsos de la sombras
y velar tus labios.
Y hundir gota a gota
un puño de vuelos
y luces en tu cuerpo.
(1959: 37)

La rabia implícita en el título (“Contra los dientes”) se sale, mal reprimida, como algo que golpea desde adentro, con la connotación de pelea, como si recibiera golpes contra los dientes, acentuado por el sintagma “sacarte a pulsos”, que juega con las lexías ‘sacar a patadas’ y ‘sacar a trompadas’. A ello se suma otra lexía connotada: ‘cerrarte la boca’ en “velar tus labios”. A la par irrumpe esa rabia como algo que daña desde afuera, que penetra en el cuerpo “gota a gota”, siempre con la idea de violencia (“[...] hundir gota a gota/ un puño de vuelos/ y luces en tu cuerpo.”). Es una serie de sensaciones que trae aparejado un malestar revulsivo, sobre todo por no comprender de qué se trata.

El relato del dolor llega a la exasperación con el yo poético de los libros tercero y cuarto, *Fragmentos fantásticos* (1965) y *Visión de los hijos del mal* (1967). En ellos hay un sujeto maldito, furioso por la percepción de un desfasaje que concibe como fundamental y, a la vez, ridículo. Dice en el fragmento inicial del libro de 1965: “Hemos cambiado nuestro destino de dioses en un destino de mercaderes” (1965: 15).^[32] Como hemos dicho oportunamente, su expectativa, que es altísima, se ve frustrada.

Este sujeto cuya configuración pasional fundante es el dolor enuncia –nuevamente en *Fragmentos fantásticos*: “13. Del vientre al alma una sola agonía” (1965: 16): esto es, entre el cuerpo y el alma es el sufriente camino hacia la muerte lo único que hace identificable al sujeto, tanto en su propiocepción como en su interocepción. Esta noción del sujeto como agonía es la que desarrolla magistralmente Raúl Dorra al referirse a un estilo de percepción, y por tanto a un estilo de sensibilidad, que marca nuestra cultura. Dorra lo observa a partir de los Evangelios, que –dice– “promueven la imagen de un sujeto agónico, de un sujeto organizado y amenazado por la tensión de sus partes constitutivas” (*LA PERCEPCIÓN...*, 1999: 84), con la figura de Jesús como representativa del Sujeto. Para analizar esta constitución Dorra elige el episodio del Huerto de Getsemaní, donde está dramáticamente expuesta la lucha entre el cuerpo y el alma, entre el querer y el deber, en síntesis, entre las dos partes que componen la subjetividad –si es que solo hay dos

partes-. Así, “Del vientre al alma una sola agonía” señala esta misma tensión interna, casi insoportable y constitutiva.

Casualmente, o no, dentro del “Libro Segundo” de *El Himalaya...* hallamos un fragmento que tiene como hipotexto, precisamente, la oración del Huerto de los Olivos:

Así, en el jardín terrible. Aquél, hijo de la ira y de la luz dijo: Toda visión es una puerta infinitas veces repetida; una puerta que tiembla en el tiempo y mira hacia el vacío sin tiempo: VELAD, yo soy el que no es. Y ellos, echados como lobos entre los negros olivos, duermen, por milenios, duermen su odio en calma y virtud. (1970: 77)

Con reminiscencias del maldito que evoca a Cristo/Dios por inversión de sus palabras (“*yo soy el que no es*”), aquí el conflicto se plantea entre la vida en el tiempo y otra en una dimensión atemporal.

A continuación de este fragmento, cuya relación con el Nuevo Testamento es innegable, se desarrolla mínimamente un personaje al que se designa como “el Vidente”, estructurado tal como suele presentarse a Jesús, es decir: predicando lo que ve y/o lo que sabe, luego anunciando lo que vendrá, y ante ello, dos opciones; en este caso, la de ser “libre”, o bien la de ser “sombra”:

Porque así; el Vidente del Sendero de Inocencia; llegado a un río; naciente y frío en las piedras azules; murmuró desde el puente tejido de hierbas: Todo fluye y se pierde: no dura, no existe; lo que veo es resplandor, caída de pesadilla del sol en las aguas: ilusión que es dolor. El triste que vea la totalidad de este fulgor fugitivo y al ver habite la Tierra de Claridad Perfecta, lejos de las presencias que mienten y abandone el fulgor que imanta, será libre. De errar; ilusión tras ilusión; en el corazón de los sentidos, será fantasma en la tierra de fantasmas, para siempre. Pero si ve el fulgor y conoce, para extraviarse en la fascinación de la luz y no halla el sendero que es despojo de presencias, fulgores y ausencias será, de eternidad en eternidad, sombra en el Polo de la Aniquilación. (Bustos, 1970: 77)

Dolor/objeto

Volviendo a Polifemo, el relato del dolor se conecta con el amor/compasión, con el dolor y con la visión que da pavor. Vale aclarar que de los cinco sentidos, la visión y el tacto son los únicos que, además de percibir, expresan: en consecuencia, la visión y sus sucedáneos –como el cristal–, causan pavor en quien ve y, a la vez en quien es visto.

Así como el dolor es antiguo en MAB, también lo es la visión. Aparece instalada en la obra de Bustos a partir de un objeto que figura ya en la primera obra, un mosaico de cristal. En el segundo relato/mural de aquel libro primero un niño recibe como regalo de su padre ese mosaico, que encierra en sí todas las posibilidades. La obtención del cristal es fruto, entonces, de la íntima experiencia dolorosa. En efecto, el padre se lo regala cuando el niño está enfermo, incluso a punto de morir. Sufrimiento físico y padecimiento espiritual que le otorgan el don de la visión. Así, porque sabe qué cosa es el dolor es que puede ver. Y, desde *Cuatro murales* (1957), el dolor se ha ido transmutando hasta llegar a figurativizarse en *El Himalaya...* en el “cristal” que el sujeto lleva colgado de su cuello.

El dolor convertido en objeto, el cristal de *El Himalaya...*, está asociado con la posibilidad de decir, con la acción y con la creación verbal. Afirma: “Articulo mi idioma en el corazón de mi cristal y llevado por su leyenda irradiante rayo los enigmas y los trasmuto en cosas” (1970: 21). El lenguaje que formula en sus textos está erigido “en el filo de todo”, según declara desde el breve texto “Óleo

único”, que hace de prefacio del primer libro y diría que de su obra completa. Es en esa frontera filosa, incómoda para los sentidos y para los sentimientos, donde el sujeto se ubica: “Porque todo es mensaje, comunicación, energía de dos relámpagos que calcinan el Mar de los Ruidos y la Tierra de los Silencios, el espacio devorador entraña del nacimiento”. (1970: 21) Este “espacio podría ser, perfectamente el que en su ensayo “Filmpoema” llama “espacio de dolor”.

El dolor dicho o cristalizado, transpuesto en símbolo, ya es otra cosa y posibilita el proceso, en este caso un camino de iluminación y/o de nacimiento y/o de muerte. Los muchos dioses aztecas que MAB elige para *El Himalaya...*, tanto como los sacrificios humanos, no son mero ornato; por el contrario amplían aspectos no dichos verbalmente de ese camino. En tal vía el conocimiento lúcido de sí mismo y de lo que experimenta conducen al sujeto a concluir: “Lenta, dolorosamente supe que si el fin era el Himalaya, las metamorfosis necesarias niegan tiempo, espacio, ética, y conciencia” (1970: 25) Hay un salto cualitativo para que se dé la transformación, el mismo que permitió que el núcleo doloroso primigenio deviniera en texto poético.

Sacrificio: el dolor que consagra

En el caso de *El Himalaya...* el dolor redondea su sentido al unirse con el sacrificio. El sacrificio, dentro de la imaginería propia de la mitología azteca, que nutre la obra, es anticipado desde el comienzo mediante la presencia insistente del sol: la primera sección, por ejemplo, se llama “Sol Antiverbal”, sol que es “devorador”. Así, está prefigurado lo que luego ocurrirá, de acuerdo con la cruenta economía vital de ese pueblo precolombino: para seguir vivo y apaciguarse, el sol de los aztecas debía alimentarse de los corazones que le eran ofrecidos por sus acólitos. En efecto, en la sección “Tercera parte (la Tierra Naciente)”, del “Libro Segundo”, ocurre el gran sacrificio de Marina, la Malinche, a manos de Aquelarre. Marina, la tres veces negada^[33] y, finalmente, sacrificada^[34], sucesión de hechos que evoca el sacrificio de Jesucristo y sus días previos, los de la Pasión.

Más que las interpretaciones modernas y occidentales del accionar de la Malinche –la de su posible enamoramiento de Cortés y la de su traición del propio pueblo– cuando MAB introduce las palabras de Marina, en varias ocasiones, lo que hace indirectamente es destacar la lógica propia de los aztecas: “¿Contra la «guerra florida» de mi pueblo la guerra de tu Santa Cruz, señor?” (1970: 102); “¿He de volver a *traducir* bárbaras cadencias de Águilas y Tigres [los guerreros aztecas] en lucha contra Soles de muerte y desolación [los guerreros españoles]?” (1970: 104). También inserta fragmentos de poesía náhuatl (“...¿no habré de ir acaso a la Región del Misterio?/ ...sólo venimos a dormir./ Sólo venimos a soñar: no es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra...») – 1970: 103–).

Sin duda, MAB tenía muy presente que al nacer, la partera o matrona azteca recitaba palabras rituales al recién nacido para recordarle, advertirle, que solo había venido a este mundo para alimentar con su sangre al sol y con su carne a la tierra; tal era el sentido último de su existencia. Desde esta premisa, asentada apenas asomar el niño fuera del canal de parto, la guerra quedaba justificada como la circunstancia necesaria para poder alcanzar una vida plena.

Lo cierto es que tanto para la Malinche, como para el sujeto poético más extendido en todos los textos de Bustos, la vida en la tierra es fundamentalmente sufrimiento, por eso añora con nostalgia angustiante la vida prenatal y desea la muerte como liberación. Veamos el sacrificio:

Gritó Aquelarre iluminada por cielos de sangre, oró, y con su puñal /arrancó el corazón de Marina, esclava.

liberación del sueño

liberación del día

LÍBRAME de la LIBERACIÓN para que pueda ser LIBRE.

Y Marina desapareció en el puñal de Aquelarre y Aquelarre huyó, /inocente y homicida con su corazón que tiembla libre, ESCLAVO y LIBRE ya sin sueños, sin soles, sin edad. (1970: 105)

Este sacrificio dice uno de los polos, ubicado fuera de todo orden utilitario, donde el sujeto vuelve a ser él mismo y, a la par, uno con todos. Sobre el particular señala Georges Bataille: “El sacrificio restituye al mundo sagrado lo que el uso servil degradó y volvió profano” (1976: 64); hace posible que una dimensión completamente distinta pueda manifestarse. El dolor conduce al yo al lugar y al tiempo de ese polo sacro –en todo caso un *no*-lugar y un *no*-tiempo– y, luego, hasta la iluminación: “Fui en aquel *sin* tiempo, un perpetuo amanecer y *pasé* la celeste muralla; región de banderas y soles llevados por dioses; crucé su puente de llamas, encarnación de las niñas, dejé la mañana y entré en la Noche del verbo.” (1970: 122)

Esa iluminación, lo mismo que la poesía y que el sacrificio, no es útil en la lógica de nuestra sociedad occidental, donde todo debe servir para aumentar la producción. En los tres casos –por vía de iluminación, de rito sacrificial y de acto poético– el hombre sale en busca de una intimidad y de una comunión perdidas. Nuevamente aquí retomamos a Polifemo, desmesurado, fuera de lugar, que nos lleva a la épica como modelo discursivo, un modelo ya imposible y, sin embargo, tomado por Bustos. En ese complejo urdido por iluminación, poesía y sacrificio, acontece:

Vi (como quien mira y se pierde en la nervadura de una hoja de helecho y la halla: agua tejida para hacer verde el sol; multiplicador de imágenes de un sueño), en claridad vi: el tejido de mi memoria y su tumulto de dolor semejante al hielo, que no soporta el sol: mar de Galaxias, torrente hacia el Polo de la Aniquilación. Y por un instante mínimo, igual en dimensión al milenio de espanto, fui libre y fui nada y no soñé y la Noche estaba pero yo no.

Un instante y las sombras vuelven a su unidad y soy fragmentos, esmaltes: perseguidores de la Iluminación, no ya iluminados. (1970: 84)

Como configuración pasional de base, el dolor sostiene tales fragmentos de que está armado este sujeto. Y unido al amor y a la visión, por ejemplo en Polifemo, se destaca su naturaleza ambigua: es, a la vez, temido y deseado; fuente de horror y de posible liberación. En el sacrificio de Marina es donde mejor se combinan estas caras. Nuevamente acudiendo a Bataille, señalamos que el sacrificio “destruye lo que consagra” (1976: 66)^[35] y, a la par, lo libera^[36].

Allí, en el sacrificio, la dicción del dolor es, también, la dicción del horror. Este es el verdadero acontecimiento. El sujeto configurado por la pasión del dolor, aparte de percibir, accede a un hacer cuando dice. El padecimiento puesto en verbo es la acción liberadora, justificadora y lograda en *El Himalaya...*

Y al revés también. El dolor es lo que obliga a decir, a seguir diciendo. En la “Obertura” de *El Himalaya...* el sujeto afirma no querer que su libro sea leído como “memoria o nostalgia de la infancia perdida”, casi restándole importancia; pero inmediatamente agrega que el “mareo-delirio” que le produce lo “obliga” a “contar”: ese sucedáneo del dolor le impide el olvido, y continúa actuando, “hiere [su] corazón” (1970: 15).

Un cierre que no es: no hay sutura

Finalmente, este primer plano del dolor no hace más que confirmar desde distintos lugares la violencia de la frontera propia de la poesía de MAB: por un lado, en busca de la inocencia dice el horror; por otro, las visiones simultáneas saturan la capacidad perceptiva estableciendo una verdadera confusión entre lo exteroceptivo y lo interoceptivo; por último, el retorno al útero o la muerte es el deseo perseguido y el temor que, a la par, lo acosa. Volvemos al disparador de esta coda: ver o no ver, esa es la cuestión; y, de cualquier modo, duele; y es así, porque es una subjetividad situada en zona limítrofe, puesta en abismo.

Nuevamente, ver o no ver, esa es la cuestión; y, de cualquier modo, duele, porque 'ver' parece ser lo que da razón de la existencia de este sujeto-Polifemo, aunque, a su vez, 'ver' llega a anonadarlo:

«Ver es el principio del ojo pero no su función. Leer es función del ojo pero no su movimiento. Conocer es movimiento del ojo pero no su poder. Iluminar es el poder del ojo pero no su atributo. Ausencia SIN imágenes; fuera del tiempo; es el atributo del ojo y el roce de su aniquilación». (1970: 65)

Ver o no ver, también es la cuestión para el lector, sin dudas.

Polifemo, que en principio nos resultaba incomprensible, termina siendo la condensación perfecta de este sujeto *border*, que mueve tanto a la compasión como al temor; más aun: mueve tanto al rechazo, como el dolor.

-
1. Agradezco mucho el amable gesto de haberme acercado esta entrevista al Dr. Lucas Adur.↵
 2. "Marechal: [...] / Después de eso [*Visión de los hijos del mal*], ¿tuviste trabajo en un proyecto de novela?
Bustos: Sí, es la que va a salir ahora en junio, se llama «El Himalaya o la moral de los pájaros».
Marechal: Yo me acuerdo que Miguel Ángel me contó el argumento de esa novela. Yo creo que ese argumento lo tiraste por la ventana, porque no sé si aparecerá, ¿o va a ser el segundo tomo? ¿El segundo tomo va a salir ilustrado?
Bustos: Esta sale ilustrada, la tapa y adentro por mí. Cada capítulo, cada libro, lo dividí en libros, porque se integra más la obra.
Marechal. ¿Tenés dificultades para crear? ¿Dificultades exteriores de trabajos, de penurias, de todas esas cosas? Tenés que tenerlas, porque si no serías un privilegiado.
Bustos: Yo soy la dificultad." (Marechal, 1970: 12-13).↵
 3. Es de destacar la excelencia de la antología de Manuel Ruano, aunque ese es tema de otro trabajo.↵
 4. "Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único, sea la historia de un juguete, de un resplandor, de la primera visión de algo que unió la imagen de milenios del hombre y los cielos en mi corazón" (1970: 15).↵
 5. "A Leopoldo Marechal, maestro.", "A Iris Alba, mi mujer", "A Atail-Ichim, en memoria" (Bustos, 1970: 7).↵
 6. «Los soles vuelan a lo largo de su vía; ese es su camino. Siguen su voluntad inexorable; esa es su frialdad.» NIETZSCHE.
«CANTO MÍSTICO// La Vía está obstruida por la vocales y las consonantes. A esta *mirada* Kanha queda triste.// ¡Oh, Kanha! ¿dónde voy a habitar?// Para aquel que conoce por el pensamiento le es indiferente.», India, siglo VII. «Un canto grave, un vino sombrío nos llega.// La fiesta muere. Y toda cosa asumirá mañana su camino en la tierra estrecha», HÖLDERLIN. (1970: 9).↵
 7. Destacaremos con mayúsculas los TÍTULOS DE LOS LIBROS dentro de la obra cuando aparezcan por primera vez para destacar visualmente las partes.↵
 8. La bastardilla es nuestra.↵
 9. "salí de la casa que nunca habité" (Bustos, 1970: 41) es sintagma clave y transparente para leer el desamparo originario que da cabida a la obra, en teoría de Sylvie Le Poulichet.↵
 10. Claro que no sabemos cuánto tiempo exactamente puedo haber implicado ese "tirón". ↵
 11. Solamente este aspecto sinfónico, y sus antecedentes musicales en las obras previas, merecería un estudio aparte.↵
 12. Según Octavio Paz, en el poema corto, "la variedad se sacrifica a expensas de la unidad" (1990: 12).↵
 13. Agrega Octavio Paz que "El/ poema épico es primo hermano del poema religioso. A su vez, el poema religioso no tarda en transformarse en poema filosófico". (1990: 13/14).↵
 14. Esta distinción se asemeja a la que busca discernir cuál es el procedimiento discursivo predominante, narrar, describir, argumentar, dialogar. Personalmente, consideramos este punto como crucial, puesto que vemos que la lírica, a diferencia de otros géneros tradicionales, no tiene un procedimiento discursivo constitutivamente fundamental, como sí, por ejemplo, la novela, el cuadro de costumbres y el teatro que, respectivamente y en principio, narra, describe y dialoga.↵
 15. Claramente el hipotexto es la oración de San Bernardo a la Virgen: "Acordaos, ¡oh piadosísima Virgen María!, que jamás se ha oído decir, que ninguno de los que han acudido a vuestra protección, implorado vuestra asistencia y reclamado vuestro socorro, haya sido abandonado de Vos. Animado con esta confianza, a Vos también acudo, ¡oh Madre, Virgen de las vírgenes!, y aunque gimiendo bajo el peso de mis pecados, me atrevo a aparecer ante vuestra presencia soberana. No desechéis, ¡oh

Madre de Dios!, mis humildes súplicas, antes bien, inclinad a ellas vuestros oídos y dignaos atenderlas favorablemente. Amén.”

16. Tenemos dato gracias a la amable información brindada por Emiliano Bustos.
17. Así, la lista resultaría íntimamente conectada con el principio de movilidad que está en la base de la poética de Bustos según la enuncia en *El Himalaya...* mismo, en la teoría de los “campos en movimiento” (1970: 26-28). Por otro lado, observamos que el principio que enuncia Jullien es el que rige la producción poética del Invencionismo de Edgar Bayley; lo vemos en sus poemas y lo leemos explicado en su ensayo “Realidad interna y función de la poesía” (1952), donde, al igual que Bustos años después, acude al discurso de las ciencias duras, en el caso de Bayley, a la química: cuando expone el espontáneo enlace entre las palabras por vía de las valencias poéticas. La coincidencia no nos parece casual. Sin lugar a dudas, la poesía –cualquier producción humana– es una antes y otra después de mediado el siglo XX. En este sentido, se impone tener una visión más amplia para volver a sopesar la obra poética de los que Ricardo Furlan llamó en su libro homónimo “los poetas del medio siglo” (1988). Aun antes, Francisco Paco Urondo vio este hito en su *Veinte años de poesía argentina* (1968).
18. “Así, el Sol Antiverbal, el sol anterior y enemigo del verbo, en la agonía, hizo nacer en el centro enfurecido de mi cristal el rayado silencioso de un manuscrito de siglos” (1970: 24). Este manuscrito aparece en el párrafo “8” y “desaparece” en el “10”, ambos del “Libro Primero”: “Desaparece el rastro luminoso del manuscrito y nace un estado que, en su empuje, origina otros que quedan en mí como memoria y saber de esta memoria”. (1970: 29).
19. La bastardilla es nuestra.
20. La bastardilla es nuestra.
21. “Un campo sin límites de arena blanca y en él dos ejércitos en lucha que no morían jamás a lo largo del incendio de mi sueño, venir un niño, portador de una espada de oro, venir a mí y decirme: SOY el Bienaventurado, SOY la inocencia de Krishna y Arjuna.” (1970: 59).
22. “Ruinas de aquel gran sol que en Edades de Oro iluminaba pero no era sombra”. (1970: 31).
23. No obstante la aparente rareza, existen otros intentos de balance y toma de posición del hombre frente al mundo, sobre todo para recuperarse a sí mismo. Mencionamos algunos ejemplos. En el ámbito del ensayo latinoamericano es crucial *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. En el ámbito de la poesía argentina, hallamos la línea de la poesía del 50 que José Isaacson denominó neohumanismo.
24. György Lukács interpreta la tragedia como una instancia histórica siguiente a la de la épica.
25. En su viaje de un género a otro, Lukács define la lírica en función de la dialéctica entre sujeto y objeto como el acto por medio del cual el sujeto “da forma, estructura, delimita su lugar dominante frente al objeto creado” ([1916]: 43), lo cual es natural, si considera que a la lírica se llega desde la forma épica menor, la que hacía su propia selección –con lo que el yo autoral pasa a primer plano–.
26. Sin lugar a dudas resuena el primer verso del poema de Walt Whitman en honor a Abraham Lincoln en *Hojas de hierba*, de 1865 (“*O Captain! my Captain! our fearful trip is done*”), cuando anuncia que el viaje de miedo ha terminado, lo mismo que para Marina, Cortés y el sujeto que atraviesa el laberinto de *El Himalaya...*
27. Recordemos que, en aquel momento György Lukács escribe la *Teoría de la novela* motivado por la idea del devenir histórico de los géneros tanto como de las categorías estéticas. “Escribí el primer manuscrito de este estudio en el verano de 1914 y la versión final en el invierno de 1914-15. [...] La razón que me llevó a escribirlo fue el estallido de la primera Guerra Mundial y el efecto que produjo en la izquierda europea la aceptación de la misma por los partidos social-demócratas. Mi postura era de impetuoso, completo rechazo hacia la guerra [...]. ¿Quién nos salvaría de la civilización occidental? (Lukács, [1916]: 9). Estas breves señas que transcribimos las hace en un prólogo más o menos extenso escrito en julio de 1962, sumamente interesante, donde, entre muchas otras cosas, dice: “Buscaba una dialéctica general de los géneros literarios que se basaba en la naturaleza esencial de las categorías estéticas y formas literarias, y aspiraba a establecer una conexión más íntima entre categoría e historia que la que hallaba el mismo Hegel. Se esforzaba [habla de sí mismo en tercera persona] por alcanzar la comprensión intelectual de permanencia dentro del cambio y de cambio interior dentro de la validez duradera de la esencia.” ([1916]: 11).
28. Hoy por hoy, 2015, contemplando el movimiento de la historia, nos permitimos dudar también de este descreimiento y preguntarnos si MAB no construyó este camino laberíntico que es *El Himalaya...* movido, a pesar de todo, por una honda esperanza intuitiva y a modo de una audaz apuesta. Una y otra cosa son posibles.
29. Claramente, el planteo es heroico, como el de “Coronados de gloria vivamos/ o juremos con gloria morir”.
30. Así *El Himalaya...* también podría inscribirse en lo que Lukács llama “formas épicas menores” ([1916]: 42), donde el sujeto no se distingue tan completamente de su objeto como en la gran épica, en la que el contenido –dice– es “meta-subjetivo, trascendente, es una revelación, una gracia” ([1916]: 42) –siempre el ejemplo por excelencia es la *Ilíada*–. En las formas épicas menores es el yo autoral el que hace un recorte dentro de la infinidad de acontecimientos de la existencia; y permite que tal muestra o instantánea ingrese en la obra, solamente en tanto pensamientos y sentimientos del héroe. “Esta selección, esta delimitación, lleva la estampa de su origen en la voluntad del sujeto [...]: posee un carácter más o menos lírico” ([1916]: 43). Viene al caso recordar el inicio de este libro: “*Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único, sea la historia de un juguete, de un resplandor, de la primera visión de algo que unió la imagen de milenios del hombre y los cielos en mi corazón.*” (1970: 15).
31. “Lo que separa el cuerpo del niño del cuerpo de su madre, y lo hace viable, es el seccionamiento del cordón umbilical y su ligadura.

La cesura umbilical origina el esquema corporal en los límites de la envoltura constituida por la piel, separada de la placenta y de las envolturas contenidas en el útero, y a él dejadas. La imagen del cuerpo, originada principalmente en los ritmos, el calor, las sonoridades, las percepciones fetales, se ve modificada por la variación brusca de estas percepciones; en particular, la pérdida, para las pulsiones pasivas auditivas, del doble latido del corazón que *in utero* el niño oía. Esta modificación viene acompañada por la aparición del fuelle pulmonar y de la activación del peristaltismo del tubo digestivo que, nacido el niño, emite el meconio acumulado en la vida fetal. La cicatriz umbilical y la pérdida de la placenta pueden considerarse en función del destino humano anterior, como una prefiguración de todas las pruebas que más adelante serán denominadas castraciones (añadiéndoles el adjetivo (oral, anal, uretral, genital). Así pues esta primera separación recibirá el nombre de castración umbilical. Es concomitante al nacimiento y debe considerársela fundadora, con las modalidades de alegría o de angustia

- manifestadas al nacimiento del niño en su relación con el deseo de los otros. Las modalidades del nacimiento, esta primera castración mutante, servirán de matriz a las modalidades de las castraciones ulteriores” (Dolto, 1984: 74-75).↵
32. En medio del enunciado de este yo lírico con alta dosis de ficcional, aparece un enunciado que revela al observador de la época, a la que denuncia con absoluta certeza. Desde ya, se trata de un enunciado breve, no desarrollado, que podríamos interpretar en más de una dirección; pero no es nuestra lectura de esas palabras lo que importa ahora, sino el hecho innegable de que este yo tiene una posición crítica frente a lo que el hombre ha hecho de sí mismo en el mundo. Está presente la idea de una destrucción fatal e ineludible: un consumirse sin contrapartida. La vida parece ser tan solo, y nada menos, que esa suerte de malgasto absurdo, cuando lo que se ansía es la plenitud de sentido. Y tal contraste violento, el ser testigo y protagonista de su consumación, duele. ↵
33. Cada vez que la venden o la entregan, la están negando.↵
34. Como veremos, el sujeto de *El Himalaya...* se identifica, entre otros, con Marina. Y que el yo lírico de Bustos se identifica con la figura crística no es nuevo en su obra.↵
35. “El sacrificio destruye lo que consagra. No está obligado a destruir como el fuego; sólo está roto el lazo que unía la ofrenda con el mundo de la actividad provechosa, pero esta separación tiene el sentido de un consumo [*consumation*] definitivo; la ofrenda consagrada no puede ser devuelta al orden *real*. Este principio abre la vía al desencadenamiento, libera la violencia reservándole el ámbito donde reina sin restricciones.
El mundo *íntimo* se opone al *real* como la desmesura a la moderación, la locura a la razón, la embriaguez a la lucidez. Sólo hay moderación en el objeto, razón en la identidad del objeto consigo mismo, y lucidez en el conocimiento distinto de los objetos. El mundo del sujeto es la noche: esta noche activa, infinitamente sospechosa que, en la inercia de la razón, *engendra monstruos*. Propongo, en principio, que incluso la locura da una idea atenuada del «sujeto» libre, en absoluto subordinado al orden «real» y preocupado sólo por el presente. El sujeto abandona su propio ámbito y se subordina a los objetos del orden real ni bien se preocupa del tiempo por venir.” (Bataille, 1976: 66)
↵
36. Entre los poemas inéditos de Bustos elijo uno, “Velorio bautismo y bodas del cuerpo”, por su carácter más explícitamente reflexivo en torno del dolor –por cierto, podría elegir otros, ya que el tema no es excepción–: –1–/ “Si fuera posible/ salir del hueso y del alma/ y hablar de otras cosas./ Cosas que no golpeen/ vuelen/ vengan a dormir/ nada más. Pero/ qué es este incendio/ esta vuelta y vuelta de ojos tristes/ pura médula y muerte/ que tengo para sabor mío./ Qué es sino/ el velorio de lo que se me muere/ y el bautismo de lo que me nace./ Señor cuerpo/ te visto te calzo y te caso con mis ojos/ aunque en esto me vaya la vida”.// –2–/ “Doscientosiete huesos/ nariz frente vientre cara/ venida de la sangre/ carne viva/ barranco de las voces y los llantos/ hacen el cuerpo./ Hoy de octubre/ a donde mal o bien he llegado/ siento la materia/cercana/ penetrable como nunca./ hoy de octubre/ en que me juego a/ vida o muerte/ lo que vi/ las crudas historias/ lo que irá a pasarme alguna vez/ en estas palabras que no son mías/ que son del viento de miles de años./ Para siempre del viento” (7 de octubre, madrugada) (Bustos, 2008: 394/395) En él aparecen, otra vez, muerte, nacimiento y unión, en cuerpo y en alma, pero ahora con cierto dejo humorístico. Es la misma constatación de dolor, menos agudo aquí, junto con la idea, más bien el deseo, de liberación: los que en *El Himalaya...* puso en acto.↵

El Himalaya...., un laberinto

“Toda visión es una puerta infinitas veces repetida”.

(Bustos, 1970: 77)

Laberinto de pavor

En *Visión de los hijos del mal* hallamos a un niño que juega a la rayuela, la que, luego, deviene misteriosamente laberinto:

[...] Juego en los grandes patios, dibujo con tiza senderos que me obsesionan. Pero algo ha sucedido. Un sendero trazado a la tarde por mí –siempre estoy solo– ha cobrado autonomía. Sus líneas, partiendo de un círculo que/ representa mi casa se desatan en una red de canales, puentes o subterráneos. Un mareo feliz me acosa al decir subterráneo [...]. (1967: 106/107)

Este juego ritual anticipa el trazado del diseño que después, en *El Himalaya....*, es central. Recordemos, una vez más, la alusión al laberinto hecha por Marechal en el prólogo al mentado libro de 1967. Tres años después en *El Himalaya...* hay, en efecto, un ascenso, una subida al monte, una búsqueda de altura, ¿una salida por arriba? Tal vez. Hay un laberinto, pero, más que de amor, es de pavor, si es que en Bustos realmente pueden separarse estos sentimientos, según vimos antes a propósito de Polifemo.

En relación con el complejo ‘amor-pavor’ nos parece indispensable traer a colación algo de lo que Bustos dice en entrevista con Alicia Dujovne Ortiz respecto de su sentir, tanto afectivo cuanto sensorial:

MAB:–Sí, quisiera no darme cuenta de las cosas, pero las siento confluír, todas al mismo tiempo, y este sentimiento de totalidad, si va acompañado de paz, es la santidad, y si no, es el infierno. Yo no soy un santo.

ADO:—¿No hay otro camino que la santidad? ¿No puede existir una vía sensorial, una mística de los sentidos^[1] que dulcifique la experiencia?

MAB:—No, yo siento los perfumes y los colores como algo atroz. Me veo en manos de algo que nos desmenuza constantemente, y no puedo aceptarlo, me opongo de todas formas a la victoria de lo que nos rodea y nos ata a la tierra. Si tengo una iluminación maravillosa la recibo con una enorme tristeza, y su contraste con lo demás me produce una desesperación horrenda. (Bustos, 2007: 418)

Aclaremos que el primer sentido en que aquí entendemos el ‘sentir’ es aquel en que lo presentan Greimas y Fontanille en su *Semiótica de las pasiones*: “El sentir se da de entrada como un modo de ser que existe de suyo, con anterioridad a toda impresión o gracias a la eliminación de toda racionalidad; para algunos, se identifica con el principio de la vida misma” (1994: 22) Con esta significación el término ‘sentir’ no discrimina entre lo sensorial y lo emocional con su amplísima gama; todo junto y combinado entra en el campo de experiencia del sujeto. Luego, muy pronto, viene la polarización, la división de la foria en euforia y disforia.

Precisamente, respecto de este sentir masivo del ser humano y de la división, que permite acceder a la significación, es donde, en Bustos, ingresa lo disruptivo, es decir lo que produce ruptura brusca. En *El Himalaya...* parece ensamblarse esta modalidad de la experiencia, que desconoce mayores diferenciaciones, con la directa conexión con la tensividad fórica misma. De allí las visiones atractivas y, a la vez, pavorosas, que superan la sensorialidad ordinaria, más bien ligada con categorizaciones que incluyen o excluyen según un sistema axiológico previo, comunitario y personal. Miguel Ángel Bustos construye un texto donde ingresan sensaciones y sentires de diversa índole, y él no pierde el registro de esa mezcla, donde entra desde lo sublime hasta lo abyecto. Tal texto, con semejante variedad de alcances significativos, está hondamente arraigado en una vasta erudición universal, que toca tanto a Occidente como a Oriente, y en particular en la tradición latinoamericana, factor cultural que alimenta una imaginería variopinta y diversa, a veces, hasta la oposición de sentidos. En consecuencia, la polisemia aumenta de manera apabullante.

Así, multiplicidad de percepciones conjuntas y de elementos provenientes de acervos culturales varios se conjugan, se com/ponen, para armar el género de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, su modalidad laberíntica. Laberinto que comienza en la “Obertura” evocando un juego-juguete: “Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único, sea la historia de un juguete, de un resplandor, de la primera visión de algo que unió la imagen de milenios del hombre y los cielos en mi corazón” (1970: 15). La “historia de un juguete” que

encastra los “cielos” y “milenios del hombre”, y los encierra en una única forma, su “corazón”: órgano surcado por múltiples caminos conectados entre sí y cuyo centro no se sabe dónde está. ¿Acaso el Himalaya/laberinto es su corazón, el mismo que está “de piel afuera”, el que quiso atravesar con una bala en 1964? Sin duda, el diseño interno de esta víscera esencial para la vida es laberíntico.

Este narrador seguirá los dictados de ese juguete, que marcan “la vía del centro irradiante de [su] cristal” (1970: 16). Es decir que jugará^[2], si se quiere, a la búsqueda de la unidad ya imposible en el orden práctico –según señalara Lukács respecto del género épico–, aunque no así en el terreno lúdico^[3]. Este cristal, que podemos ver como producto alquímico gestado a lo largo de toda la obra de Miguel Ángel Bustos, será su ayudante para avanzar en medio del temor y de la consternación que provoca contemplar la meta final, el Himalaya con sus cimas, y lo que media, el Mar de las Tinieblas. El amor/pavor será ayudante y oponente en la marcha: hará avanzar al errante, lo impulsará cuando en estado de alerta camine por el sendero; y hará que se paralice, que el errante yerre, cuando el espanto lo obnuble.

Retomando el capítulo anterior, acerca del género de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, en este lo ampliamos. Si pensamos que la segunda acepción del DRAE señala que la palabra ‘género’. del lat. *genus, generis*, refiere un “modo o manera de hacer una cosa”, podemos aplicarlo perfectamente a esta obra en el sentido de que el modo de producir significación de *El Himalaya...* es laberíntico. Es un todo que no habla linealmente y que para hacerlo cuenta con los componentes tradicionales del símbolo que nos ocupa, más allá de los usos que se le hayan dado en cada época. Incluso, es laberíntico en su empleo de los géneros literarios mayores, ya que entran todos ellos derivando unos en otros, imbricándose, reflejándose y, por momentos, borrándose.

Tiempos y espacios diversos, idénticos, reversibles: laberinto

El Himalaya o la moral de los pájaros es un dédalo para el lector. Nadie que se interne en sus páginas puede dudarle. En efecto, su discursividad, entre barroca y surrealista, siempre abriéndose a nuevas esferas, siempre descentrándose, provoca la sensación de ir derivando por corredores sin posibilidad de retorno hasta que, de pronto, algún elemento brilla con leve luz como pista y, entonces, si se estaba muy atento, es posible retomar el camino. En el discurso, tal es el hilo de Ariadna que nos presta el autor cuando, por ejemplo, repite algún sintagma que nos permite saber por dónde andábamos.

Con anterioridad, hemos señalado que todo el transcurrir espacial, y anímico, hecho por el sujeto en *El Himalaya...* está estructurado como un viaje^[4]; agregamos ahora –naturalmente– que es un viaje realizado en gran parte a través de un laberinto. Esta interpretación se sustenta, fundamentalmente, sobre la presencia de un eje narrativo que, en medio de lo que parece un caos de meandros y de torsiones, ofrece la anécdota de un sujeto peregrino. Se trata de un avance a través de lo ignoto, donde, precisamente, el temor a lo desconocido es la constante que acompaña al héroe. Es un laberinto cuyo sentido simbólico es innegable y se asocia, desde ya, con lo iniciático (Mircea Eliade), puesto que el yo poético marcha en pos de una meta espiritualmente elevada. Así, también para el sujeto del enunciado *El Himalaya...* es un laberinto.

A la par, este espacio simbólico es paisaje, esto es: ESPACIO recortado por una percepción para otra percepción. Es decir que el sujeto practica un recorte significativo sobre el ámbito de la extensión. Además, el laberinto implica un TIEMPO, pues se trata de un recorrido. Pero, más que una secuencia temporal, más que el devenir, en *El Himalaya...* interesa el *tempo* con sus movimientos de aceleración y de desaceleración (Fontanille, 1994: 20), que hacen sensible el flujo temporal. En efecto, no importa tanto el tiempo de la diégesis, sino el que transcurre en el mundo interno del sujeto que percibe/experimenta. Las velocidades siderales, las medias y soportables y las de lentitud infinitesimal.

Claro que, al ser el laberinto un símbolo, hay puntos en que ese tiempo se anula para ser presente absoluto o, por qué no, manifestación eviterna. Esta es una de las posibles explicaciones de la complejidad: el laberinto propone andar caminos con principio, medio y fin, lo que implica tres momentos en el tiempo. Y, a la vez, propone atravesar dimensiones: ir de lo espacial a lo no-espacial, de lo temporal a lo no-temporal. La puesta en discurso simultánea del tiempo y del no-tiempo necesariamente tiene que ser ardua^[5] y, naturalmente, provocar confusión –como mínimo– en quien lee.

¿Qué es *El Himalaya...*?, nos preguntamos una vez más. Puesta la obra en perspectiva y después de haberla leído/recorrido muchas veces, vemos el laberinto con claridad, ya no solo por el eje de la acción del protagonista, sino por la estructura general en la que se identifica lo que Paolo Santarcangeli llama un «compuesto mítico» (1984: 151). En este compuesto destaca algunos “aspectos míticos y simbólicos” aliados con la representación del laberinto, a saber:

el sueño angustioso, el camino impedido, la peregrinación del alma, el *iter perfectionis* a través de la muerte y el renacimiento, la caverna y la imagen de las entrañas y de la figura del Centinela del Umbral;

la simbología del Centro; los aspectos laberínticos de las danzas y de los juegos; los compuestos míticos de la Tierra, del Toro y del hacha. (1984: 153)

Iremos reconociendo en *El Himalaya...* algunas de estas piezas del laberinto como compuesto mítico y simbólico, con sus variantes. Desde ya, estos aspectos están íntimamente unidos; tan solo los separaremos, en la medida de lo posible, para desarrollar el estudio. Anticipamos que estamos tentados de detenernos en algunos de estos elementos, listados por Santarcangeli, lo cual sin duda sería interesantísimo, incluso, necesario. Sin embargo, optamos por limitarnos a identificarlos en el devenir completo, para identificar con claridad en qué medida se puede afirmar que *El Himalaya...* es un laberinto, o no.

Laberinto como compuesto mítico simbólico

Paolo Santarcangeli apunta una serie de elementos que, sumados, integran lo que él llama el compuesto mítico y simbólico del laberinto. Son factores que, con alguna variante y alguna excepción, suelen concurrir para producir el sentido 'laberinto'. Entre ellos están:

1. el ingreso difícil,
2. la fácil salida,
3. la existencia de un centro –con rasgos variables–,
4. la presencia de por lo menos un monstruo,
5. la multiplicidad de dificultades que forman lo que Santarcangeli llama el camino impedido,
6. la aparición de guías,
7. la existencia de alguna forma de deidad femenina –sobre todo relacionada con la tierra madre–,
8. la iniciación –en este caso, más allá de posibles concepciones metafísicas y espirituales, hay una iniciación respecto del propio quehacer poético, en torno del cual hay varios desarrollos en medio del texto, muchas alusiones insertas y, hacia el final, una no casual cita de la carta de Stephane Mallarmé a Paul Verlaine, en la que habla del anhelo de 'el' libro, el único realmente necesario y del todo imposible–.

En primer lugar distinguimos el **INGRESO DIFÍCIL**^[6]. Citando a W. F. Jackson Knight, René Guénon señala la doble función que ejerce el laberinto de impedir y de habilitar el paso:

«el laberinto tiene una doble razón de ser^[7], en cuanto permite o veda, según los casos, el acceso a determinado lugar donde no todos pueden penetrar/ indistintamente; sólo los que están ‘cualificados’ podrán recorrerlo hasta el fin, mientras que los otros se verán impedidos de penetrar o extraviarán el camino». (1962: 176/177)

Así, al final del “Libro Primero” el sujeto dice que espera que ese sirva de “mapa” (1970: 31) para el recorrido que emprenderá. Desde la “*Obertura*” queda en claro que el elegido es el portador del cristal, él mismo: “Que recuerde, el primer juego-juguete que vino a mí y ya no se irá de mí por nunca fue un cristal;” (1970: 19). Leído desde la perspectiva del ‘ingreso difícil’ vemos en este “Libro Primero” algunos planteos que, casi automáticamente, espantarán a ajenos y atraerán a iniciados: las disquisiciones en torno del origen del lenguaje, la aparición de un manuscrito y la emisión de un mensaje que, en su primera manifestación dice así:

soy Palenque, el pez oculto del Mar Dulce, la espada de quetzal que corta las plumas de hierro, el anhelo del jaguar que comulga cristianos en el corazón del peyote; soy el que ha de venir: el sin dos manos niño del sol antiverbal. (1970: 19)

Igualmente, en su estructura hay una propuesta. Este Libro está dividido en doce párrafos, número cuyo valor simbólico general no debemos ignorar por ser Bustos una persona que incursionaba ávidamente en el conocimiento esotérico. El doce es el número de las divisiones espaciotemporales; por lo pronto, hay doce meses. Por otro lado, son doce los signos del zodiaco, doce las tribus de Israel, doce los trabajos de Hércules, doce los apóstoles de Jesús, doce las estrellas de la corona que lleva la mujer del *Apocalipsis*, entre muchas otras cosas. El aspecto que nos permitimos tomar es el de que el sujeto ha de atravesar un ciclo completo –los doce párrafos del “Libro Primero”– para acceder al ingreso –en el “Libro Segundo”–; nunca podrá hacerlo antes.

Al sopesar las dificultades, viene al caso observar que es en este “Libro Primero” donde se inserta la poética de MAB^[8], presentada a modo de texto explicativo y en íntima relación con la lógica y con los procedimientos de la física. Es lo que, siguiendo a nuestro autor, hemos llamado la teoría de los “campos en movimiento”, insertada en el párrafo “8” (1970: 24-29). Esta asociación entre poesía y “ciencia dura” hace todavía más dificultoso el acceso al Himalaya/laberinto.

Casi al terminar el “Libro Primero”, en el penúltimo párrafo, el sujeto elige a tres personajes históricos, aquí de algún modo presentados como antecesores:

- “Platón, en Heliópolis”, quien “supo y calló, porque su tiempo era niño” (1970: 30).
- “fray Bernardino de Sahagún”, quien “halló el sello de esmeralda del Sol negro y no lo quebró, ni lo envió a España. Oculto lo olvidó” (1970: 30).
- Finalmente, “Pizarro, señor de Atabálipa” (1970: 30), quien “no quiso leer el Verbo que le daba en cifra el cielo y bajó ya lento, hacia el Cuzco.” (1970: 31).

Si estos son sus pares, evidentemente el objeto al que busca llegar tiene un costo muy alto y el acceso habrá de ser muy exigente; tácitamente se anticipa la necesidad de sacrificarse. Estos predecesores son más bien precursores, porque han ido habilitando el camino, sumamente arduo; ahora, ya con una brecha abierta, lo emprende él.

El laberinto como CAMINO IMPEDIDO hace pensar en un panorama de OBSTÁCULOS, los cuales guardan relación con el diseño del laberinto, ya que es el espacio-tiempo que los alberga. En verdad, si uno se pregunta cuál es el trayecto que realiza el sujeto para llegar a la cima del Himalaya, en la respuesta está tanto el conjunto de impedimentos, como la forma del laberinto.

Observa René Guénon que el recorrido por el laberinto corresponde a las “‘tinieblas exteriores’ [...] a las que se aplica perfectamente el estado de ‘errancia’, si es lícito usar este término, del cual tal recorrido es la exacta expresión” (1962: 180). Así, más allá de que en esta traducción de Guénon haya coincidencia léxica con el término elegido por nuestro autor, la figura del “errante”, presentada en el poema suelto, o final de “Libro Primero” o, en todo caso, eslabón entre este y el “Segundo”, coincide con esta visión del que anda por el laberinto:

«El sueño de una palabra ilumina...»

El Sol de una palabra calcina. Sea la Luz iluminación y mañana de planetas y abismos en el Inmóvil vacío en el esplendor de su movilidad. AQUÍ Sol Primero Sol Anterior Sol de rebeldía Sol frío y muerto en la Casa del Dador de la Vida. Acuérdate de Aquel que lavó el sol en el mar y lo puso en su centro: CORAZÓN DEL CIELO.

Acuérdate del vencedor de Manifestaciones y Exterminios.

El que lava lunas^[9] es un Hijo del Mal.

SOL DE LOS ORÍGENES, asesino. (1970: 33)

Con mayor precisión y según ya hemos adelantado, el errante es ‘el que vaga sin asiento fijo’, el que anda sin orden de un lugar a otro. Desde la perspectiva de la lógica finalista, es ‘quien equivoca el camino’. Este que anda por rutas laberínticas lo hace al tanteo, con una dinámica de prueba y error, desconociendo cuándo y cómo saldrá. En verdad, hay una íntima relación entre esta espacialidad y el sujeto que le es propio; se determinan mutuamente: a un yo salido de su eje, casi sin identidad, le corresponde un espacio sin puntos de referencia; y un ámbito que no ofrece un trazado inmediatamente asequible pide que se conforme un sujeto errante. Este es uno de los casos en que queda en claro cómo y cuánto el sujeto influye sobre el objeto, a la par que el objeto dibuja al sujeto.

La voz que leemos/escuchamos es la del errante a punto de emprender el recorrido, quien se pone en presencia (“AQUÍ”) e invoca (“Acuérdate”), como acto ritual.

El laberinto propiamente dicho comienza en la “Primera Parte (La partida)” del “Libro Segundo”; allí está la conjunción de ‘ciudad – edificación – subterráneo – jardín – etc.’, donde hay una secuencia de obstáculos, tanto para el yo del enunciado como para el lector. Para analizar la composición del laberinto en este tramo y, a partir de allí, sus funciones derivadas, *grosso modo*, haremos lo siguiente:

1. señalaremos cada hito espacial preciso (en *bastardilla MAYÚSCULA*).
2. en torno de él iremos analizando:
 1. el paisaje inmediato,
 2. los personajes (dónde están, quiénes son, es decir: su descripción, sus atributos, sus funciones, su relación con el protagonista, etc.),
 3. las características del camino y sus derivaciones (¿univía, rizoma, arbóreo, etc.? ¿Hay transformaciones de terreno, bifurcaciones, meandros? ¿Tiene centro? ¿Cómo se accede?).^[10]

PARTIDA. Sale de una *casa*, baja por una *CALLE* donde hay balcones, velas tatuadas en oro, hombres dormidos sobre sus espadas; he aquí el primer paisaje, que, mediante una pregunta (“¿Qué ciudad es ésta [...]?”) se define como un espacio urbano ignoto que –dice– lo lleva; y la equipara con el sueño de “un ciego soñante que en un letargo de entrañas me lleva por su fiebre a través de *PATIOS* y *PLAZAS VACÍAS* en pesadillas de nadie” (1970: 41). Ya hay un segundo paisaje, visceral, y un tercero, onírico, más bien de pesadilla marcado por el horror de la ausencia.

En el marco de la reflexión sobre el laberinto, no pasa inadvertido el sintagma “un letargo de entrañas”, sea casual o no su inserción, puesto que algunos de los primeros dibujos de laberintos, en tablillas babilónicas, eran representación de las vísceras de los animales sacrificados, donde debía leerse el mensaje de la divinidad (Kerényi, 2006: 53-55). A la par, sabiendo del sacrificio posterior de Marina, esta breve alusión a las “entrañas” no resulta insignificante.

Luego, el sujeto aparece en *MADRID*, que en pocas líneas se transforma en *CUZCO*. Esta ciudad que muta en otra, además de señalar confusión espacial, está encimando tiempos históricos, ya que sabemos que en esta obra la Conquista española y sus personajes, Pizarro entre ellos, serán retomados. Primero dice “estás en Madrid, aún sin mar” y luego, “estás en el Cuzco, Coxco, corazón del delirio” (1970: 41). Sin dudas, la yuxtaposición de designaciones de la ciudad peruana propias de distintas épocas alude a las fusiones históricas indicadas. Quienes le anuncian su ubicación son unos jinetes; específicamente aparecen tres, en orden: “un negro jinete en negro caballo”; después “un jinete en pálido caballo” (1970: 41); y ambos se enfrentan posteriormente. Antes de estos encuentros va por “*UNA CALLE CORTADA EN ESCALONES*” y ve un *ZAGUÁN* repetido en *NUEVE PATIOS*. Luego hace un breve relato sumario y cruza un *PUENTE DE JUNCOS*. Hasta aquí es un panorama con mucho de fantástico, con inmediatas resonancias conceptuales en Jorge Luis Borges, desde ya, y visuales en Giorgio De Chirico.

Para considerar el paisaje como recorte es fundamental sopesar el concepto de punto de vista. De acuerdo con una de las primeras reflexiones de Fontanille (1994) acerca de esta última noción, ella remite tanto a la posición de un sujeto como a la de un objeto, es decir que hay en juego una operación de interacción sujeto-objeto. En general, en *El Himalaya...* parece poseer mayor interés el precisar primero el objeto, que determina discursivamente al sujeto. El objeto, con su carácter secreto y peligroso, hace que constantemente el yo perceptivo y del enunciado se enfrente con algo desconocido. Más específicamente: sí reconoce algunas cosas y algunos lugares precisos –casa, puerto, Madrid, etc.–, pero solamente de manera inmediata, ignora cómo continuará. He aquí, nuevamente, el *errante*. En verdad, esta determinación, por momentos predominante. ‘objeto > sujeto’ es condición en el caso del laberinto, que se torna categoría que engloba espacial, temporal y espiritualmente todas las demás.

La morfología del objeto es en sí suficientemente compleja y misteriosa como para crear dificultades al sujeto que intenta captarla. Por ello, el objeto se ofrece fragmentado en una multitud de segmentos que el lector deberá recomponer para descubrir la forma del laberinto. Así, en *El Himalaya...* se irán agregando partes,

que ni el yo del enunciado ni el lector saben hacia dónde o hacia qué van, aunque sí está muy claro el deseo: el Himalaya. Quizás este saber el qué y no el cómo sea lo propio del rito iniciático del laberinto.

El espacio, que es objeto de la percepción, nunca es mero ámbito donde transcurren los hechos; no es pasivo, incluso por momentos parece autónomo; interactúa con el yo del enunciado, colaborando con él u oponiéndosele. El laberinto es entidad viviente junto con el sujeto iniciado, por lo cual se plantea otro obstáculo, crucial: el sujeto peregrino no puede saber si el paisaje es realmente tal, si es una proyección de sí mismo o si es un otro que acecha.

A continuación hay un *PUENTE DE JUNCOS* con forma de tubo o de galería. En él hay otro personaje, anónimo actante siniestro: “Así pasé un puente de juncos que me salvaba de *algo* que en temblor huía por el abismo” (1970: 42). El puente es un paisaje en sí mismo:

A trechos el puente erige tejados de mimbre y flores que ocultan la luna como claraboyas de países subterráneos o vitrales de algún templo sumergido en el aire y la noche es, en mi corazón, un agua que se detiene para mi inocencia.

Salgo al fin, llego a tierra y el cielo y la sombra caen con gemido, caen ante un sol de hierro alado en fuego y oro. (1970: 42)

Hasta aquí los personajes que se van presentando en el laberinto cumplen diversas funciones en relación con el sujeto: los jinetes le indican dónde está y ese “algo” que huye por el abismo es un peligro que dejó atrás, que pudo sortear al cruzar el puente. Cuando sale del otro lado está en el *PUERTO*: “Entro en un gran campo o plaza, campo de piedra pulida que hiere, sonoro, los ojos. Es el terrible puerto de esta terrible ciudad, abandonado o muerto, cerca del mar que *mira* poseído, hacia el Polo de la Aniquilación”.

Está en el puerto, sin embargo la acción siguiente es caminar. Allí es llamativa la comparación del espacio con una mesa de disección: indirectamente, una vez más, aparecen los órganos como extensión donde hay rutas. Nuevamente, surge la pregunta: ¿el laberinto es su corazón? Más llamativa aun porque quien está en la mesa es él: “Caminé por la gigantesca plaza bajo el sol; como errante y confuso por alguna mesa de disección^[11] sin límites iluminada espantosamente” (1970: 42).

El puerto al que arriba es, entonces, metafórico; lo que sigue no es el mar ni el río, sino *UN EDIFICIO* “[...] cuadrado, perfecto, espejo del cielo redondo en el mar de las galaxias. Cada cuatro metros un ventanal y en el centro del paredón una reja.

En él una sola leyenda: *MANICOMIO DE LOS MURALES*” (1970: 42). En todo caso hay alguna equivalencia implícita, no muy difícil de establecer, entre mar y manicomio. Hasta aquí el párrafo “1” de la “Primera Parte (*La Partida*)” de este “Libro Segundo”. En el párrafo “2” ya el sujeto está instalado en el manicomio. Empieza describiendo su interior y luego avanza por las distintas partes del edificio, cada vez más adentro. Por sus características el planteo espacial posee un rasgo general del laberinto, puesto que se va constriñendo, no visual pero sí conceptualmente, a manera de embudo: a partir de un camino más amplio el sujeto va penetrando por senderos progresivamente más estrechos, lo cual se infiere del sentido inclusivo y de pasaje del exterior al interior; veamos esquemáticamente una parte del recorrido: ciudad → calles → fachadas → zaguanes → interior de un edificio → jardín interior → sala primera → sala segunda → el interior de una caja.

En el comienzo de este “Libro Segundo” el laberinto es artificial, ya que es construido, en oposición al laberinto natural, de acuerdo con una de las tipologías básicas que sistematiza Santarcangeli (1984: 50-51). Desde este enfoque, más que evocar el mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro, *El Himalaya...* primero evocaría el mito de Ícaro y Dédalo; sin embargo, nada parece señalar la presencia de un arquitecto. Sí hay un sujeto encerrado en el laberinto y, desde ya, en el manicomio.

El *MANICOMIO* es un laberinto en sí mismo^[12], por lo pronto porque también contiene un compuesto de elementos míticos y simbólicos. Ahora sí, por ser este el espacio donde se aísla a los locos, pasa a primer plano el mito del Minotauro, que es la bestia guardada y escondida. En este caso, lo encerrado es la locura, como lo temido y lo abyecto, y de inmediato aparece el personaje de Aquelarre. Esta es su morada. Casi podríamos pensar que es su personificación. Hay un párrafo entero (1970: 43) que presenta por acumulación de atributos el manicomio, es decir el espacio adjudicado a la locura. Señalaremos las denominaciones que recibe en un listado para visualizarlas mejor:

- “hospital”, que denota ‘enfermedad’;
- “casa de enigmas o asilo de *inocente ignorancia*”, presentados como posibles equivalentes;
- “agonía de la ciudad que antes recorrí”;
- “su vientre o corazón extraviado en la *quietud*”, en estos dos casos claramente el manicomio se define en relación con la ciudad (“su”), la que de hecho lo incluye, porque en el manicomio se puede guardar aquello que linda con la muerte. Y, otra vez, aparece lo visceral, tanto como lo que no debe estar expuesto, cuanto como invitación a ir hacia adentro. El manicomio /locura es un órgano vital donde se encuentra el sujeto; ¿otra vez, su corazón?;

- “casa”; ahora, lejos de la idea de “hospital” es ‘un lugar para vivir’;
- “Revelación en la frontera de lo Atroz”: expresamente dicho es “frontera” donde se accede al conocimiento, a un conocimiento peculiar, no común, revelado;
- “caos antiguo y sin tiempo”, permite el contacto con lo informe y anterior a toda ley;
- “caos donde vive, *en eternidad*, Aquelarre”, figura condensadora de afectividad para el sujeto. La caracterización es esta: “la niña de las niñas; que devora a los hombres, que son ya delirio, por piedad o por secreta alquimia análoga de la lluvia”.

Este personaje femenino hasta aquí –luego adquirirá otras peculiaridades– tiene una sexualidad arrolladora, y quizá sea literalmente antropófaga; posee una belleza y una inocencia supinas, según connota el sintagma de estructura superlativa “la niña de las niñas”. Es, tal vez, una iniciada, pues hace lo que hace por “secreta alquimia”. Posiblemente, también sea una loca, ya que vive en el manicomio. Como fuere, de acuerdo con la lógica del laberinto, aquí hay otro elemento de lo que Paolo Santarcangeli llama “compuesto mítico” del laberinto; o quizá más de uno: es la DEIDAD FEMENINA, es el MONSTRUO y es la CENTINELA DEL UMBRAL, tres componentes que pueden darse unidos, como en este punto, o por separado, como de hecho ocurrirá después.

Así, este podría ser el CENTRO del laberinto, que es uno de los principales ingredientes del “compuesto mítico”. El indicio sería la presencia de Aquelarre, en tanto el centro es el “lugar donde reside el *mysterium tremendum*” (Santarcangeli, 1984: 175), donde vive el dios o el monstruo y se produce la hierofanía. Efectivamente, el hábitat está señalado aquí, pero la manifestación sagrada se dará más adelante, y más de una vez, por lo que podemos pensar que el centro no es tan puntual en este laberinto. O bien puede haber más de un centro.^[13]

En efecto creemos que hay MUCHOS CENTROS, o, en todo caso, al modo de algunas visiones místicas, se trata de una circunferencia identificable cuyo centro está en todas partes. Una de sus representaciones, metafórica, simbólica y anecdótica, es el sol. El sol ocupa en *El Himalaya...* un papel axial. Presente una y otra vez, con distintos atributos, este sol puede ser guía, como el hilo de Ariadna; puede ser *alter ego* en la iniciación del Sol Antiverbal a la “tierra verbal”; deidad necesaria de acuerdo con los códigos que le sirvieron de matriz al autor/compositor; puede ser rector del tiempo en el calendario azteca, por ejemplo; en sus sistema, solar, el sol puede ser modelo para explicar en el ámbito de la física

la situación del núcleo del átomo; puede ser regulador de los procesos vitales desde el hermetismo al que Bustos era adepto; entre muchas otras cosas.

Existe una íntima equivalencia entre sol, cristal y corazón. Los tres comparten los semas ‘núcleo’, ‘vida’, ‘guía’, ‘luz’, ‘concentración’, así como el máximo valor axiológico. En *El Himalaya...* los tres superan, en cuanto a sus efectos, sus propios límites, poseen carácter de individuo que desborda. De ese sol-cristal-corazón nace el lenguaje poético.

Precisamente, al atravesar el manicomio, casi en el inicio de esta prueba ingente, el sujeto se presenta como el portador del cristal –que es sol y es corazón–. En el primer uso del párrafo entrado en el “Libro Segundo” –como estrategia para diferenciar enunciaciones– reaparece la voz del sujeto de la “*Obertura*”, la de aquel que podía ver el destino final, la cima del Himalaya: “Yo, el que lleva el cristal, el que sigue la ley de los pájaros en su camino hacia el Himalaya, el que VE, [...]” (1970: 44). Muy sintéticamente anuncia lo que vendrá –“su viaje al Mar del Centro”–, pero solamente en tanto conciencia de riesgo, incluso con la posibilidad de morir. Queda en claro que en este texto de apariencia caótica hay un plan autoral, revelado por las varias recapitulaciones y anticipaciones épicas a lo largo de la obra:

[...] el que está en todos y en ninguno miro en el centro irradiante y/ trazo la senda de espanto que, a través de calles, patios y plazas desnudas que soportan una sombra y una luz que aniquilan, hace este hombre, ahora perdido en la Casa de la Pureza, en su única oportunidad de lograr su Transmutación y Principio antes que comience su viaje al mar del Centro, al Mar de las Tinieblas; ígneo torbellino de las aguas. (1970:44)

El del sujeto es un yo que se dice tal, pero que carece de rasgos propios de individuación. El cristal y la locura serán lo único que lo identifiquen; esta última presentada como experiencia del límite que puede aportar completas lucidez o perdición; cualquiera sea la senda, lo seguro es que luego será su “prisionero” (1970: 261):

Leo en el Percy’s Anecdotes (Londres, 1823) el breve fragmento que dejó un enfermo del Hospicio de París, para luego enmudecer durante treinta años: La claridad es mínima. Ver es un relámpago de instantes contra todos los días de horror.

Vio y calló lo poseído y al entrar en la celda de la alucinación no habló más a claridades sino a fugas, lunas de plomo como ríos de/ aceite púrpura y frío, sombras al fin átomo por átomo. (1970: 44-45)

Esta peculiaridad del yo del protagonista, por un lado, permite identificarlo con todos y con ninguno, como él mismo dice en el párrafo recién citado (“el que está en todos y en ninguno”) y de acuerdo con lo que señalamos al considerar *El Himalaya...* como poema épico del siglo XX. Por otro lado, este desvanecimiento del ego subraya el lugar del peligro. Sylvie Le Poulichet, explicando lo que ella denomina “el arte de vivir en peligro”, señala que tal “arte” nace de una experiencia inicial de desamparo. Recordamos aquí que en nuestra hipótesis de la violencia de la frontera, esta experiencia se produce una vez que el sujeto abandona resguardos, por el motivo que fuere.

Dice Le Poulichet, entonces, que una de las consecuencias de tal desamparo es el desgarramiento del velo del ego, circunstancia de la que emerge el “objeto creado en tanto objeto desconocido” (Le Poulichet, 1996: 13). Es este objeto el que puede actuar como eficaz sucedáneo del yo, incluso de su superficie corporal. El objeto creado viene a trazar los límites de un vacío, que se padece y de cuya existencia se sabe (Le Poulichet, 1996: 18). *El Himalaya o la moral de los pájaros* es, efectivamente, tal objeto creado, con sus figuraciones en el laberinto y en el cristal, que tiene el poder de salvar al sujeto. Continuamos el párrafo de la cita anterior:

Yo, en mi cristal, contemplo la claridad que tal vez me salve y guíe al Himalaya, la cumbre del Verbo. Y lo logre o no todo ha de depender de mi fiel sumisión al estruendo y subida de ese instante que, de morir, me ahogará en la locura. (1970: 45)

El sujeto que enuncia/escribe/dibuja en *El Himalaya...* es un sujeto que practica el arte de vivir en peligro y “*toca la sombra de lo Atroz*”. (1970: 46)

Volviendo al andar del errante por el laberinto, al seguirlo vemos que ahora pasa a la Sala Segunda del Manicomio o Salón de los Retablos o de las Cajas-Milagro^[14]. En este punto la estructura laberíntica varía, ya que aparecen desviaciones del tronco principal. Hasta aquí el laberinto ha sido univario (Santarcangeli, 1984: 53); desde esta sala aparecen ramificaciones representadas por las Cajas-Milagro. Es un lugar del camino donde se presentan, por lo menos, cinco posibilidades: hay cinco Cajas y –lo sabremos después– una escalera que desciende (1970: 52). A partir de allí el laberinto cambiará de plano y se volverá subterráneo.

Los Retablos plantean alternativas de ruta; son desvíos y cada uno de ellos trae un nuevo peligro; en efecto, antes de comenzar a ver, se enuncia que las visiones llevan “la locura y la muerte” (1970: 47). Aquí el “errante” toma los senderos pero

no caminando, sino viendo. La visión es la herramienta para avanzar, para hacer camino. Así el desplazamiento físico se vuelve anímico a partir de la pura percepción visual. El planteo de este punto del laberinto es el siguiente: “[...] al mirar por orificios (cortados al modo de flores diminutas o rostros) se convierten en maravilla: orbes autónomos e inagotables, sucesión irrepitable de fábulas” (1970: 46).

Cada Caja, entonces, encierra el relato de un mundo complejo, urdido con múltiples referencias. A continuación observamos cada retablo y nos detenemos en algunos componentes relativos al laberinto, ingresando progresivamente en los caminos propuestos:

Primer Retablo:

1. el personaje que aparece es “un hombre o niño, jinete en un caballo amarillo”; luego es nombrado como “pequeño guerrero” (1970: 47); finalmente, “niño-guerrero”, quien “enloqueció” y “con sus ojos de odio degollaba dioses en la pálida caja” (1970: 48);
2. en otro plano, quizá de evocación, quizá de pensamiento paralelo a la acción transcurrida en la primera Caja, el laberinto vuelve a abrirse en galerías más pequeñas, ubicadas como cajas chinas. Se trata de una serie de alusiones a textos, de los que
3. el primero –la gran Profecía de “Hermes el de los Tres Recintos” (1970: 48)
4. envía al segundo –un párrafo de aquella Profecía pero leído en el cristal, párrafo que aclara lo que vio en el Retablo–, que es el ofrecido a continuación,
5. el tercero, la cita transcrita del texto que refiere la historia de Nueva España ya narrada por fray Bernardino de Sahagún. Para salir de allí, puntualmente, deja de mirar: “Aparté el Retablo y *temí*” (1970: 49).

Segundo Retablo: “«Retablo de la maquinaria Mística»”.

Tercer Retablo: “el de la «Visión de Xanadú», con sus pájaros andróginos de inteligencia que no conocía opuestos”.

Cuarto Retablo: “Aquel llamado «Omphalos o la ruina», en el que vi la forma de mí mismo”.

Quinto Retablo: es la Caja situada en una base circular que está en el centro de la Sala Segunda; con él, dice: “caí en un mareo, un terror confuso”. Una vez más, el laberinto ofrece un sendero nuevo, que visualmente toma la imagen de puesta en abismo, figura que MAB ya ha usado varias veces en obras anteriores: “Y el jardín engendraba al infinito” (1970: 50). Por medio de ella el laberinto aumenta, se multiplica hasta donde alcanza la vista o la imaginación. Más adelante

encontraremos otra puesta en abismo, “*Toda visión es una puerta infinitas veces repetida*” (1970: 77), que bien podría actuar como emblema de la obra de Bustos: laberíntica, agobiante, atemorizante, fascinante que presenta esta escena de pesadilla: en un punto, el pequeño sujeto ínfimo; en derredor suyo, lo ominoso. Las visiones ofrecidas por las Cajas-Milagro son equivalentes de los SUEÑOS ANGUSTIOSOS, otra de las piezas del compuesto mítico y simbólico del laberinto, aunque con cierta variante.

Reproducimos la visión de la caja situada en el círculo central, el Quinto Retablo, para dar cuenta del peligro a que se ve expuesto el sujeto en este tramo del laberinto:

Y el jardín engendraba al infinito; como si temblara en ese infinito que palpa y sus raíces que mueve los ojos y manos de aquellos que me miran extraviados en el jardín de las noches. Y las flores-peces en el agua malsana abiertas en sales descendían en la negra lluvia, en la quieta nieve y todo moría; rostro de vidrio en el cortejo lívido coronados de espinas; todo huía y era mi forma –aquella de «Omphalos»–, mi forma de niño ya no en busca del Colegio que salve o ilumine; en asedio y posesión del retablo del centro de la Sala con su muchedumbre de dioses malignos, derrotados, yo como ellos, por la salvaje inocencia del aire que nos sume en pavor). (1970: 50)

Inmediatamente hay un quiebre, pues aparece otra voz. Esta voz –que es un grito, lo sabremos poco después– se distingue gráficamente por estar a párrafo entrado y, enunciativamente, por la actitud imperativa con la que el sujeto de la enunciación, a modo de ayudante en el laberinto, apostrofa a un tú que alude al hasta aquí protagonista: “No vayas más por este MANICOMIO de solos, hombre: SANTO peregrino en el Asilo de los Ángeles”, “Abandona el Retablo, el paladar imaginario de los títeres”, “QUEMA EL VERBO *pensado*. Abre la garganta de este asilo de *ya nadies* y lánzate al corazón;” (1970: 51). Este es uno de los lugares donde el laberinto se abre a la obra completa de Miguel Ángel, ya que se insertan los personajes del primer libro de Bustos, el de 1957, *Cuatro murales*, con nuevas realizaciones:

el *FANTOCHE*^[15] que en sus manos de cuarzo, en su frente de cuarzo, en su cuarzo y oro por el frío, azota al *NIÑO* que delira en su tumba. *ELEAZAR*, profeta ahora de la quietud o no profeta sino amor de una sola ferocidad: la de los dientes. Que el *CAPITÁN* multiplica sus derrotas átomo en átomo, cuando pasea su espada en los combates de ciegos, y huye por todos los siglos, en su potro de bronce-negro abierto entre los muertos. (1970: 51)

A continuación hay una suerte de LLAMADO: “Así, para mí, sólo para mí, llegó el grito^[16], como mar que tiembla, el grito de sumisión del mundo subterráneo que arde en los avisos del MANICOMIO DE LOS MURALES.” (1970: 52). Como suele ocurrir en los procesos iniciáticos, de acuerdo con los registros de Joseph Campbell, ante el llamado suele haber alguna forma de “negativa” (1949: 61-70), resistencia aquí brevemente enunciada en el acto de detenerse frente a la escalera, instante de hesitación. Pero algún elemento/ayudante empuja la voluntad: “Allá fui y frente a la escalera de niebla me detuve pero el vértigo de lo que tiene que ser vivido, en forma visible, me poseyó en cuerpo y alma” (1970: 52). Entonces, emprende el descenso.

Este DESCENSO en el espacio, a lo largo de una escalera hacia un sótano, tiene algunos hipotextos que no podemos dejar de mencionar. Uno es el mundo de Alicia construido por Lewis Carroll, sea el de *Alicia en el país de las maravillas*, el de *A través del espejo* o el de *La caza del Snark*; en efecto, Bustos introduce alusiones y citas a las obras de este autor en el “Libro Segundo”. El otro hipotexto que hallamos, más indirectamente señalado, es el relato “Un descenso al Maelström” de Edgar Allan Poe, aludido por el sintagma “*Mare Tenebrarum*”, la parte especificativa del título del “Libro Segundo” (2010: 81). El descenso en ámbitos laberínticos es clave en ambas obras.

Por otro lado, la alusión a la catábasis tradicional de la *Eneida* es nítida, a la par que informa acerca de que ahora no tiene guía: “No hubo guía aquel de los dioses-infantes en los cuarteles de Eneas. Ni feroz incendio que en voracidad de llamas cubriera este silencio. MI guía, mi único enviado del sendero es mi corazón vacío, mi alma vacía de pensamientos para siempre”^[17] (1970: 52). Paralelamente, no hay que olvidar la voluntad expresa de Bustos de imitar los códices precolombinos; uno de los que más conocía era el *Códice Borgia*, que presenta un viaje al inframundo o lugar de los muertos, el Mictlán, según la cosmovisión mexicana.

Su avanzar al tanteo, más la niebla antes mentada, indican que se trata de un espacio oscuro, de modo que aquí el laberinto es la falta de visión; solo el tacto lo conduce, además de su corazón, hasta la “Biblioteca del MANICOMIO DE LOS MURALES” (1970: 53). Entonces se indica: “Pasé su puerta [nuevo cruce de nuevo UMBRAL] y la luz *tocable* que congelaba el recinto/ fue cifra, número y verbo sin dar jamás ningún sonido”. (1970: 53)

Por un lado, resulta notable que, aun habiendo luz, el instrumento para orientarse no sea la visión, sino el tacto. Esta suerte de nueva brújula, digamos así, es indicio de la sensación de corporeidad, que reconduce a asociar el laberinto con

lo visceral, especialmente al manifestarse esta forma de orientarse estando el sujeto en el plano inferior. El llamado mundo de abajo es, como señala Paolo Santarcangeli, “el lado «lunar» o subterráneo del alma humana, el misterio de las madres, de la muerte y el renacimiento. El descenso a los Infiernos constituye siempre un retorno al seno de la Tierra madre y a todo cuanto de ella depende” (1984: 191).

Así, el ingreso en el seno de la TIERRA y el acento puesto en lo táctil refuerzan la presencia de lo femenino. Esta presencia adquiere carácter de regreso, si se la conecta con la vuelta a lo materno, que es regresión y/o muerte. La misma presencia adquiere, también, carácter de ingreso, en tanto se liga con la fecundación, esto es con la sexualidad activa. He aquí la unión de los opuestos complementarios, una vez más; en este caso, ‘vida’ y ‘muerte’. Lo que se presenta como descenso, luego se revela ascenso; de igual modo, los infiernos en verdad son cielos: “Comprendí que el grito que me llamó era ilusorio y la escala infernal disfraz de cielos aún por nacer en el delirio de un moribundo. Y que el vagar por esta Biblioteca era un ejercicio de *ascensión* y no caída [...]” (1970: 53).

Por otro lado, al descender hacia la biblioteca del asilo el sujeto se encuentra en una circunstancia delineada por la oposición básica de tinieblas y luz, presentadas en forma sucesiva. Tinieblas y luz. Pero el hecho de que en unas y en otra no varíe el instrumento para saber hacia dónde ir y hacerse camino –el tacto– señala que se trata de una totalidad, tal como ocurre en el plano simbólico, ya que luz y tinieblas no existen por separado. En medio de esa experiencia de unidad, la estesis más importante es la táctil, la más primitiva y la más directamente relacionada con lo orgánico. En este contexto está implícita la IMAGEN DE LAS ENTRAÑAS y, agregamos, la sensación de las entrañas, esto es otro de los ingredientes del laberinto que, según hemos ido señalando, se viene haciendo presente de manera periódica y más o menos indirecta.

En este escueto relato de descenso aparecen expresamente mencionados los elementos propios de la simbología catamórfica señalada por Gilbert Durand (1992: 116-117): “vértigo” (1970: 52) y “caída” (1970: 53). Caída que, poco más adelante, es duplicada mediante la alusión a *Alicia en el País de las Maravillas* (1970: 54). Alguna de las observaciones iniciales que inserta Durand para reflexionar sobre estos dos “engramas”, según los llama él, se conectan con la reiterada narración por parte de Bustos del pasaje de la vida intrauterina a la vida aérea. Dice Durand:

Incluso si se impugna la realidad de engramas imaginarios preexistentes a toda experiencia, nos vemos obligados a comprobar con Betcherev o Montessori que el recién nacido de entrada es sensibilizado a la caída. El cambio rápido de posición, en el sentido de la caída como en el del enderezamiento, desencadena una serie refleja dominante, o sea, inhibidora de los reflejos secundarios. El movimiento demasiado brusco que la comadrona imprime al recién nacido, las manipulaciones y los desniveles brutales que se producen luego del nacimiento, al mismo tiempo que «la primera experiencia de la caída», serían «la primera experiencia del miedo». [...] Son los primeros cambios desniveladores y rápidos los que suscitan y fortifican el engrama del vértigo. (1994: 116)

Así, la trampa del laberinto que hace a la peregrinación impedida, empieza siendo caída y acaba en parto, circunstancia que es una frontera –como ya hemos planteado varias veces con anterioridad–, y efectivamente así la identifica el sujeto. Cuando dice haber comprendido qué cosa es el “vagar por esta Biblioteca”, imagen en sí misma de errar por el laberinto, agrega a lo entendido:

[...] que ya cuando libre saliera de ella y fuera despojo y no atadura esta sala de memorias y Fulgores, su maquinaria de muertos senderos haría invisible al infinito MANICOMIO DE LOS MURALES y a la lejana ciudad de las velas de oro, con sus guerreros dormidos, y la calle calcinada que brota de las entrañas del Sol Antiverbal.

Porque la frontera de lo Atroz es este come y ayuna; [...]. (1970: 53)

Esa Biblioteca naturalmente trae un amplio abanico de posibles lecturas, que son caminos donde puede volver a desviarse. De esas lecturas/nuevos meandros del laberinto, decide evitar unos (afirma: “No quise mirar libros, ni manuales, ni grandes Atlas de planetas salvajes;) para, en cambio, seguir otros:

solo leería aquellos, los manuscritos anónimos de los errantes prisioneros del Asilo. Cuadernos sucios, casi deshechos, con la historia de un solo llamado, un solo niño entre tantos muertos: Pastor de pastores, perseguido por sus ovejas.

Había relatos de sonidos, sin sentido,
como el aullido de mil fugitivos con sus entrañas físicas en rebelión y ellos, Iluminados, escribir la hazaña ciega de su vientre. (1970: 54)

Luego, como vuelto de su visión y recuperada la claridad de la vigilia, el sujeto traza el camino con nitidez: lo que imaginó “caída y descenso” eran, en verdad, “diez calmos metros que abren a la hierba del jardín Final del Asilo sin nadie”

(1970: 54). Allí, al cabo de esa caída-apertura, hay una puerta, que lleva el discurso hacia Lewis Carroll. Además de ser referencia, este autor es insertado también como alocutario, ya que el enunciador lo introduce en una pregunta dirigida a él: “¿recuerda/ Reverendo Ch. L. Dogson su viaje de ángel en *gris* y *rosa* por el Mar Llameante de los Espejos y lo que usted «encontró *allá*», «remembering her own child-life, and the happy summer days»?” (1970: 54). He aquí, en este tramo del laberinto, un objeto que le es propio, el ESPEJO:

1. en la alusión a *Alicia a través del espejo*,
2. en el sintagma “Mar Llameante de los Espejos” y
3. en otro, poco más adelante, donde el “Fuego-Sol Antiverbal” es “múltiple mural reproductor de imágenes” (1970: 55).

Este objeto, como señala Paolo Santarcangeli, suele ubicarse en el CENTRO del laberinto para indicar que el mayor de los misterios y el monstruo más feroz es el propio yo, con el que el iniciado “está llamado a enfrentarse y a sostener un duelo” (Santarcangeli, 1984: 181).

Así, llegado a este punto, el yo se encuentra consigo mismo o bien todo lo contrario, descubre su inanidad, puesto que es múltiple reflejo del *reflejante* reflejado, como el sueño del soñante soñado por otro, y así sucesivamente. El yo acaba mostrando su otra faz, la del DOBLE, que en *El Himalaya...* siempre es femenina, ya que es Alicia la que lee un manuscrito, que fue la última elección del sujeto. O bien, el yo termina siendo una puesta en abismo más, como lo muestra la inserción de alguien realizando una acción cuyo efecto se siente o se produce en una dimensión distinta: “Alicia lee el manuscrito en la ciudad desierta y la *caída* de las páginas hace llorar a los niños en patios de Otro Cielo.” (1970: 55).^[18]

Esta idea de manuscrito, que en *El Himalaya...* evoca no solo los textos con grafía manual –según ya señaláramos–, sino los códices, que narran plásticamente, apunta a una variedad de códigos aquí aumentada cuando se refiere a los “Manuscritos de sonidos, de fugas y visiones secretas” (1970: 55), que son los de la biblioteca del asilo. Los corredores del laberinto, multiplicados en los corredores, cuerpos y anaqueles de la biblioteca, y a su vez en cada uno de los universos textuales, continúa ampliándose con estos nuevos senderos que son los diversos códigos combinados, escritura, dibujo y sonido, a los que alude así: “analogía de las lenguas en su fracaso de *ver* o *hacer ver* ALGO.” (1970: 55).

En medio de este espacio, súbitamente (“en forma *instantánea*”), hay otro indicio de que el sujeto está en el CENTRO. Hay una manifestación de algo

extraño, entre ambiental y animal (“trueno-bramido”) que se impone violentamente y altera por completo el espacio y las circunstancias:

Un trueno-bramido que se dio en forma instantánea allá, en el abismo central de la casa vacía, trepó y conquistó paredes y salas sin producir ruinas. Y sobre el edificio ya casi invisible el vuelo de mil pájaros descubrió, ante mí, una tierra baldía, ahora sin ciudad lejana, ya sin límites.

Quedó en mis manos un único manuscrito, testigo de ese allá disuelto, el manuscrito cuyo autor desconocido nombró: *Transitoriis quære æterna*.^[19] (1970: 56)

Puede suponerse una HIEROFANÍA, aunque lo sagrado no se haya manifestado claramente, pero los efectos de suspensión y de posterior transformación sí le son propios. El laberinto cambia de topografía y de paisaje por completo, se transforma: la biblioteca literalmente desaparece, el laberinto-edificio se hace, nuevamente, “Jardín Final” del asilo (1970: 56), de lo que se infiere que el sujeto está a un paso de salir de él. Pero el camino todavía ofrece impedimentos. El paisaje es el de un jardín con flores donde está lloviendo, claro que es una lluvia peculiar (“llueven manzanas de oro aéreas en las iluminadas aguas, en las iluminadas sedas arco-puente de la tierra contra el cielo”), lo mismo que las flores:

Amanece en las flores un color de vidrio; las raíces son en la noche y en su transmutación del agua un vientre de claridad engendra cuerpos de temblor, como el tigre en su círculo imita el trazado de sus entrañas atado a su fulgor y yerra, yerra la flor en su azul de espumas muerto ante el violeta-sangre de mi corazón. (1970: 56)

Esta circunstancia se asemeja a una visión y hace las veces de nuevo meandro. Fácilmente el sujeto se puede perder en ella, pues las cosas muestran su faz cambiante, es decir en tanto integran un proceso de transmutación (flores de vidrio que reflejan, vientres que engendran, el agua se hace cuerpo). A ello se suma que se presenta otro laberinto dentro del laberinto (las entrañas del tigre, su propio corazón).

Aunque, también, la visión puede brindar, como todo laberinto, una salida. Así lo indica el siguiente párrafo entrado, donde hay un nuevo cambio de voz que anuncia que “Amanece en el mar la visión de *su luz*, / [...] el rayado vuelo de los pájaros hacia su Monte Santo” (1970: 56-57).

En los ámbitos subsiguientes, construidos con los más diversos personajes, como el Yu-chan o Krishna y Arjuna, hay una insistencia en el jardín, que luego

será “Jardín *muralla*” (1970: 57), de modo que lo que era laberinto edilicio pasó a ser laberinto vegetal, que es otra de las formas tradicionales, especialmente desde la Edad Media. Considerando la tradición de vergeles y huertas, generalmente artificiales, la sumatoria de elementos en apariencia extraños, en verdad no lo son tanto. En estos jardines había “frutos” (“manzanas de oro aéreas”), flores raras (como las antes citadas), animales exóticos (“tigre” y “faisanes”), muros circundantes; de hecho, en un momento se sitúa “al pie del *muro*”, donde tiene visiones decisivas (1970: 57) para, finalmente, salir del Jardín y formular, en presente, un deseo: “Que me lleve este Jardín lejos de la ciudad muerta; de la Biblioteca de tinieblas, del MANICOMIO sepulcro. Que halle el mar, el Mar del Centro” (1970: 60). Aquí, abruptamente, hay un cambio, cuando otra voz dice: “Todo *muere-renace* en el fuego y un puente de cenizas te ha de llevar a la ciudad de la vida” (1970: 61). A partir de ahora este sintagma, “la ciudad de la vida”, se repetirá frecuentemente.

Cruza “un campo de tréboles húmedos en la tierra celeste” y camina por un puente sobre un río de fuego y pasa a un ámbito selvático, marcado por los frutos, “frutos deshechos en el barro, frutos en la lepra de sus gusanos, frutos cóncavos en rotación bajo el cielo carnívoro” (1970: 62). Lo mismo que Alicia, encuentra letreros en su camino, ya sean los textos de algunos manuscritos, o inscripciones talladas en un arco de piedra (1970: 61), con lo que la identificación entre este personaje y el yo del enunciado se refuerza.

Sobre esta marcha llega al puerto del fin de la ciudad. Cada vez con mayor asiduidad le habla al cristal, cada vez introduce mayor cantidad de elementos precolombinos y en más breve espacio: Cabracán, Teocalli, Hunabku, Xibalbá^[20] (1970: 61-64). Y cada vez más frecuentemente aparece el misterioso personaje femenino: primero es una niña que delira en “el País Lunar”, luego una virgen ungida de corazón atroz, poco después es “ángel-niña” (1970: 65). Y, antes del paso siguiente, que es ascender a un barco, guiado por esta mujer, ella es descrita, no nombrada, con una apariencia de sensualidad atractiva: “Llegó una mujer y de lejos nos miró, *me* miró. Un manto de plumas y oro, una piedra azul sobre el pecho y los pies desnudos eran su vestido” (1970: 66).

Quién es esta mujer es un verdadero misterio. En la economía del laberinto es, según indicamos antes, la DEIDAD FEMENINA, la CENTINELA DEL UMBRAL y el MONSTRUO, todo en uno, más bien en una sola. Al estudiar su presencia en el laberinto Karl Kerényi refiere el mitologema de la doncella originaria, con algunos ejemplos: en la cultura griega, Perséfone; en la de Seram –Indonesia–, Hainuwele. En Perséfone, hay una serie de elementos significativos, el rapto de la doncella, la

muerte y el nacimiento como acontecimientos íntimamente relacionados y la conexión con la luna (Kerényi, 2006: 57), que se repetirán en otras doncellas originarias. Así la doncella Hainuwele, o Rabie-Hainuwele, que es el nombre mítico de la luna, es raptada por el hombre Sol. En este mito se muestra que a partir de la muerte de ella tiene lugar la vida, puesto que, inmediatamente después de que la asesinan, los tubérculos y las raíces de las plantas empiezan a brotar de su cuerpo. En *El Himalaya...* se presenta este mito con alguna variante: se trata de Marina, doncella entregada más de una vez contra su voluntad y, luego, muerta a manos de otra mujer –Aquelarre–. En ella acontecen, casi en el mismo acto, tanto su asesinato como su nacimiento. He aquí otro componente del laberinto: la presencia al unísono de MUERTE y RENACIMIENTO.

La múltiple figura femenina de *El Himalaya...* es una con varias caras: Aquelarre, Marina, Alicia, Diótima, desde el relato verbal; Coatlicue y la sibila délfica^[21], desde el visual. Creemos que, en parte, puede asimilarse al arquetipo de la doncella originaria en tanto se dan en ella los elementos básicos y, lo más importante, implica el mismo sentido de que vida y muerte no se excluyen, sino que son una única realidad ‘vidamuerte’.^[22]

Todas las figuraciones femeninas que construyen la mujer simbólica en *El Himalaya...* poseen sabiduría y poder en tanto articulan dos mundos, merced a distintas habilidades:

- por pacto de hechicería: las muchas brujas presentes en el nombre de Aquelarre, quien –a la par– es una sola, que las aúna, además de ser la fémina que aparece más frecuentemente;
- por dominio de lenguas: Marina;
- por aparente accidente infantil: Alicia;
- por ver desde una dimensión lo ocurrido en otras: Diótima y la Sibila Délfica.

Por este último don, el de acceder a una dimensión ajena a la mayoría, la figura femenina se identifica en más de una ocasión con el Capitán del “Cuarto mural” del primer libro (1957), quien tenía precisamente esta aptitud de conectar dos mundos, sin embargo a él ese don lo atormentaba. Por esta habilidad la mujer funciona como doble del sujeto que avanza por el laberinto, pero es doble de la parte que no yerra.

Esta mujer está asimilada simbólicamente con la serpiente, símbolo múltiple y variado según las tradiciones. Tenemos a Coatlicue, que es la “dama de la falda de serpientes” (Bustos, 1970: 32). También, a la Sibila Délfica, que aparece en el libro como ilustración bajo el título de “Gestación de Quetzalcoatl”, es decir de la

serpiente emplumada. Precisamente por este lazo vincular que se le adjudica, no parece descaminado señalar que a las sibilas también se las denominaba pitonisas, nombre derivado del de la serpiente Pitón, matada por Apolo en Pito o Delfos, de modo que por vía etimológica la sibila o pitonisa guarda relación con la serpiente. Además, no es en absoluto casual que cuando aparece Diótima en *El Himalaya...* se dice de ella que “gira errante en el millón de galaxias-serpiente de oro en las montañas de la luna” (1970: 109). Por otro lado, Alicia/Aquelarre “ama al *Snark*”, que es mitad ‘snake’ > ‘serpiente’.

La serpiente es un símbolo que merecería todo un aparte. Brevemente señalamos su faz poderosa y sus denotaciones, nuevamente, de muerte –por la toxicidad de su veneno– y de vida –por su uso en medicina–; asociaciones que son las mismas que determinan a la fémina que nos ocupa: mujer deseada, según deja ver su aparición en el puerto, siempre distante –clave del deseo–, casi siempre en una esfera superior, temida y venerada como sacra, acorde con su presentación a modo de hierofanía. Fundamentalmente, entidad insondable.

Lo femenino se hace presente también a modo de útero. El yo estará en el vientre de la nave, que es el vientre de la madre. Allí se ubicará para hacer el CRUCE DE LAS AGUAS. Esta circunstancia de tener que cruzar un mar evoca un hecho histórico, el del viaje de los conquistadores españoles a América en el siglo XVI. A la par, las aguas a transitar, especialmente las que se ofrecen en un nivel subterráneo, son otro de los componentes claves del complejo mítico del laberinto, una de las pruebas del camino impedido.

Por otro lado, en cuanto al trazado del laberinto volvemos a tener un diseño de cajas chinas: aguas –uterinas– dentro de las aguas –de mar–. Retóricamente, es una hipérbole y gran metáfora del inconsciente, de la genitalidad femenina y de la madre. Aguas subacuáticas: océano, secreciones vaginales, líquido amniótico, orina fetal; es el medio en que se da un pasaje, como en el canal de cópula –temido para algunos niveles de la fantasía masculina– o en el canal de parto, que sí es verdaderamente tortuoso y riesgoso. Por otro lado, la permanencia en el barco en medio de la mar evoca los meses de gestación, sentido reforzado por estar dividida esta parte en nueve párrafos –meses– antes de la llegada a tierra –nacimiento–. No es casual que sea en esta sección donde MAB ubica el dibujo “Gestación de Quetzalcóatl”.

Así, la figura rectora explícita e implícitamente de este cruce de las aguas, una de las pruebas más arduas del laberinto, es una mujer. Implícita por todo lo antedicho. Explícita porque es ella la que GUÍA al sujeto a subir al barco y, una vez a bordo, se hace presente como guía y tal vez PROTECTORA: “La que es muralla y

custodio de la piedra azul volvió del oculto *corazón* del barco y sus ojos abrieron el aire en huida con el sol” (1970: 278); y, poco más adelante: “Ella, la ungida en el País de Ta-ts’in en el País Lunar, subió a la nave y detuvo el sol; ella, peregrina lejana e intocable, nos dio con su inocencia el miedo” (1970: 72).

Cabe señalar con René Guénon que “[...] el viaje subterráneo va seguido casi siempre de un viaje al aire libre representado por muchas tradiciones como una navegación [...]” (1962: 174). Esta combinación se da en *El Himalaya...*

Este cruce de las aguas es uno de los puntos liminares del ego civilizado, porque estos humanos son puestos en situaciones extremas de supervivencia (“Y nada saben ni ven y su interior es el hambre” –1970: 75–), en las que se instala lo abyecto (Kristeva, 1980). Los hombres en la nave son llamados “asesinos ebrios” (1970: 78), “hienas en el desierto” (1970: 78); de sus bocas sale “una blasfemia atroz, un discurso de delirios” (1970: 89). La degradación pasa de lo inmoral a lo amoral. Sin duda, esta es una de las fronteras sumamente violentas que debe cruzar el sujeto, en ella se enfrenta con la antropofagia (“los que mueren alimentan a los vivos” –1970: 84–) y con los hombres devorándose a sí mismos, una suerte de autofagia pero no unicelular: “Y el hambre los hace lobos y claman por la Noche brutal. Roen los dedos de sus manos, de pequeñas heridas en el cuerpo beben sangre, *su* sangre [...]” (1970: 76). No es una animalización. En un esquema –una vez más– de cajas chinas, el ser humano se ha convertido en MONSTRUO: el hombre está dentro del barco/vientre y deglute a otro hombre, o a sí mismo, para enviarlo a su propio vientre, pero ahora con claro sentido de sarcófago, no de cuna. Otra vez la IMAGEN DE LAS VÍSCERAS.

En la navegación el tiempo está señalado y con mucha puntualidad; contar cada día, cada hora es propio de las durísimas circunstancias de semejante prueba. Los abundantes marcadores temporales señalan la duración prolongada pero, también, la imposibilidad de contabilizar: “horas y días” (72), “tal vez años” (72), “Día tras día y tal vez siglos” (76), “Día tras día” (78), “Días de mil en mil años” (78), “Once años, once siglos, once infiernos” (80), “Mil y mil años de Noche Total” (84). Y, por cierto, durante toda la travesía marítima, es noche cerrada; en verdad, empieza a oscurecer y ya en el segundo párrafo afirma: “Y entonces fue siempre *noche*, oscuridad, silencio” (1970: 72).

Además del espacio del barco, dividido en cubierta y bodega, durante la navegación hay dos planos espaciales que, además, son axiológicos: el inferior, donde están los tripulantes guerreros, desahuciados; y el superior, donde están los pájaros, que cantan, pero los guerreros en general no los escuchan. Y, si escuchan algo, no logran comprenderlo. Son dos planos meramente yuxtapuestos, tal como

se presentan por primera vez, unidos por un punto y coma, sin otro nexo que los vincule: “El barco engendra su *noche oscura* y la suma a la *noche total*; pájaros invisibles cantan en el cielo salvaje” (1970: 78).

Esta estructura inferior/superior es la del “Cuarto Mural” en *Cuatro murales* (1957), donde el Capitán debía hacer de intermediario entre los jefes o superiores y las tropas, sin él no había comunicación posible. En *El Himalaya...* donde más se actualiza aquel relato es en esta parte, “El Mar del Centro”, donde el sujeto es continuación y reformulación de aquel personaje. Aquí el yo está entre los guerreros y es el único que comprende lo que dicen los pájaros en sus Cantos, que son cinco. Los guerreros no solo no comprenden, sino que malinterpretan:

Pero la muchedumbre que reptaba, corre o se agita convulsamente en la áspera cubierta del barco oye el canto como un trueno que ahoga y/ confunde, siente el roce de las alas como signos de algo tan atroz que grita: bebamos la noche, y todos sus peces de metal oscuro; comunión con ella: esta negra plenitud que cae de los Cielos es nuestro dios. Y se lanzan a roer cráneos de ángeles y demonios, hambrientos y en adoración, pues la Noche Total engaña sus ojos, sus manos, sus dientes y los extravía, siempre. (1970: 81/82)

Por otra parte, esta permanencia en el barco presenta indicios que la asemejan a estar en el SEPULCRO: hay “viento putrefacto” (1970: 76); el sujeto está “bajo negras vendas, bajo tierras negras, bajo negras aguas” (1970: 76); hay “rechinar de dientes” (1970: 76); es una “siesta de cadáveres errantes” (1970: 77). Y, en medio del párrafo “8”, se inserta el sintagma “mañana de resurrección” (1970: 85). Aquí el laberinto, además del aspecto de la navegación por aguas subterráneas, se asocia con otro espacio que le es afín: el hipogeo, una bóveda subterránea que en la Antigüedad se usaba para conservar los cadáveres sin quemarlos; existe un vínculo entre laberinto y tumba que, señala Santarcangeli, nunca se rompe del todo (1984: 73).

Todo cambia hacia el final de la travesía, la noche continua se hace día. Tal como ocurre en los relatos épicos, aquí también irrumpe una deidad, en este caso una diosa, Aquelarre (1970: 86), que se impone esplendorosa: “DESCENDIÓ sobre el mar de mercurio luna en llamas sombra en millón de soles. Llegó y nos miró, me miró y su manto era de plumas y una piedra azul había en su pecho: AQUELARRE. Y ya para siempre; oculta o visible; ella mira hacia el Himalaya.” (1970: 86)

Como corresponde a las hierofanías bíblicas o, en términos de Rudolf Otto (1925), a la manifestación de lo numinoso, los testigos se sobrecogen y algunos

llegan al terror. Así, justo antes de la APARICIÓN SAGRADA el sujeto señala qué transformación hay en el ambiente que anuncia algo anormal:

Vino del mar una claridad lívida y el barco se detuvo y los hombres cayeron en sus cubiles. Un árbol de llamas llegó hasta el cielo y el aire fue pleno de soles que rugían.

El mar de mercurio descubrió, bajo la luz mortal que oprimía a todos, fieras aun sin forma mirando a través de mil bocas la súbita iluminación.

[...]/

Y pronto el sacrificio, ocupó el lugar del relámpago.

Juntó el Mar Océano sus dos rostros de agua; su casa transparente alzó como cúpula y la madre de las tormentas descendió. (1970: 85-86)

Asimismo, indica las reacciones de los tripulantes: “Algunos volvieron a su letargo en el barco, no abrieron ya más sus ojos y su sueño fue más profundo./ Otros, errantes, oraban por el piadoso regreso de la noche” (1970: 85-86).

En la navegación o cruce de las aguas hay una inmersión en lo más profundo, un descenso hacia el interior, movimiento que en gran parte es inmovilidad; este oxímoron está representado por el hecho de que en un barco, en efecto, no se puede ir a ninguna parte más allá de la borda y del casco. Este punto del laberinto es el de la “*nocheoscura*” (1970: 84), el del paso por el mundo de los muertos, “los huertos lívidos de Xibalbá” (1970: 64), el de la mayor angustia, de acuerdo con el equivalente que presenta *El Himalaya...* mismo al introducir como hipotexto la agonía de Jesús en el Huerto de los Olivos (1970: 77). Después de esta navegación, que es preparación, vendrá el desembarque y llegarán los sacrificios, primero, y *EL* sacrificio después.

De aquí en más el sujeto se presentará en medio de un nosotros, cosa que hasta ahora no había ocurrido, es decir que está mucho menos solo que antes. Inclusive en el barco, si bien integraba la tripulación, él parecía estar al margen de lo atroz que consumía al resto de los marineros. Hay, entonces, un avance en el laberinto que está facilitado, aunque, sin embargo, tendrá que presenciar por lo menos tres sacrificios cruentos y rayanos expresamente en la locura (1970: 95-97). Aquí aparece Marina, “espejo nocturno de Aquelarre” (1970: 96), que cada vez ocupará más espacio hasta llegar a su “Monólogo...”.

Marina guía a los soldados, entre quienes se supone está el sujeto. Y en su marcha ya por tierra vuelve a quedar solo. Entonces, por un simple tropezón accidental –¿igual que Alicia?–, rueda por una ladera “hasta la entrada de una

cueva o templo natural”, donde camina y “a orillas de un lago interior de aguas como vidrio” (1970: 98) se durmió y soñó. El SUEÑO ANGUSTIOSO es otra de las vueltas del laberinto, aumentada porque vuelve a construir una puesta en abismo: él sueña una CAVERNA que, a su vez, sueña (“es la cueva la soñante” –1970: 98–) un sueño donde Marina delira en sus propios sueños (1970: 295), y monologa.

El “Monólogo de Marina...” es una pieza en sí misma. Conmovedora poesía política en más de un sentido, porque denuncia el cruel e impune avasallamiento y aprovechamiento que fue la Conquista. Y, a la vez, denuncia de lo acaecido con el género femenino, históricamente relegado y usado. Este monólogo es un reclamo de Marina como pueblo originario y de Marina como mujer. En la lógica del laberinto el “Monólogo...” es lo que ocurre dentro del sueño habido en la cueva subterránea o templo. Ahora acontece el gran sacrificio, que es, como decíamos antes, ‘muertevida’. A partir de aquí, solo resta salir: “Salí del sueño al vientre-crepúsculo de la cueva; salí a los montes de México y vi la CRUZ [...] / Salí y caminé hacia el sur y un coro de asesinos sacrificaba a la Luna y al Sol sobre altares de lienzo, sobre altares de miedo y temblor” (1970: 105-106). En este acto sacrificial se da el gran punto de mutación en el rito iniciático del laberinto, que es la MUERTE y RESURRECCIÓN.

René Guénon diferencia muy claramente laberinto y caverna. Son dos espacios simbólicos, míticos y rituales bien diversos. Conceptúa a aquel como la parte primera del ingreso a la iniciación, que debe reservarse para pocos, de allí lo difícil del laberinto; y considera la caverna como el lugar propiamente iniciático, oculto a la vista. El laberinto es el camino que conduce a ella, en la cual desemboca. Si así fuera, esta sería el centro y se trataría de un laberinto de estructura lineal o polarizada. A su vez, Guénon hace coincidir simbólicamente caverna iniciática y corazón, como íntima sede del ser; no parece casual que justo antes de la salida a la caverna, en la caverna, por la caverna, donde está Polifemo, haya tenido lugar el sacrificio de extirpación del corazón de Marina. Aparte de las formas de laberinto que propone Paolo Santarcangeli, la forma del laberinto propia de *El Himalaya...* podría ser la de un corazón.

En este punto de la obra, el laberinto ha dejado de ser artificial, esto es construcción de un arquitecto –como lo fuera Dédalo–, para ser natural. La caverna, según Santarcangeli, posee siempre, en algún nivel, el significado del sexo de la mujer, “lugar de voluptuosidad y de aniquilamiento” (Santarcangeli, 1984: 172/173); asimismo, equivale al seno materno. Y el ingreso/regreso es difícil, frecuentemente accidental, como en este caso, en que el sujeto cayó por una ladera y, luego, ya dentro de la cueva, soñó.

La íntima transformación ocurre en el sueño soñado mientras dormía en la caverna en las profundidades de la tierra, *Magna Mater*, donde mora el principio femenino, en esta instancia encarnado por Aquelarre y Marina juntas. René Guénon explica la caverna en su doble carácter de lugar de muerte o sepultura y de lugar de nacimiento. Precisamente señala que “muerte y nacimiento no son, en suma, sino las dos fases de un mismo cambio de estado [...] la caverna sería [...] el lugar de ese tránsito” (1962: 175). Así, el sueño que transcurre dentro de la caverna es el lugar para escenificar más plenamente la violencia de la frontera.

Cuando hablamos de Aquelarre y de Marina como unidad, más que nunca surge la figura del MONSTRUO, aunque no es la única de *El Himalaya...* Otro que surge y despierta suma curiosidad es Polifemo. ¿Por qué Polifemo^[23]? Este MONSTRUO físico plantea más de un interrogante, y muchas respuestas improbables. René Guénon revisa brevemente la conocida polémica respecto de la oscuridad acerca del verdadero origen del término ‘laberinto’. Sabemos de su relación con *lábrys* > ‘doble hacha cretense’; ahora señala su derivación de la raíz ‘la-’ > gr. ‘laos’ > lat. ‘lapis’ > ‘piedra’, “de suerte que, etimológicamente, el laberinto podría no ser en suma otra cosa que una construcción de piedra, perteneciente al género de las construcciones ciclópeas” (1962: 178). Quizá sea muy aventurada la asociación, pero esta denominación de ‘ciclópeo’, que sin duda Bustos conocía muy bien, justificaría desde otro lugar la presencia de Polifemo en el texto. Como sabemos, frente al misterio de cómo fueron realizadas las construcciones megalíticas^[24], hubo una explicación legendaria: fueron los cíclopes, con su tamaño y su fuerza descomunales, quienes las hicieron. Así, bien podría ser Polifemo el autor del laberinto. Si no fue así, al menos por su carácter de cíclope sí puede ser el guardián encargado de su custodia (“POLIFEMO-guardián del Himalaya” –1970: 109–). Aquí se reúnen, entonces, dos elementos del laberinto: el monstruo y el guardián. Y podríamos agregar: el arquitecto, que hasta ahora no encontrábamos. Mas aun: el arquitecto/sujeto de la enunciación, ya que es la visión su clave y, el armado, su labor.

Otra justificación de la presencia de Polifemo en esta obra está dada con anterioridad, desde el punto de vista de que una de las matrices es la épica homérica; así, Polifemo tiene un papel innegable. Es más, en el “Libro Tercero” el sujeto emerge de la cueva o caverna, y he aquí que en *La Odisea* la casa de Polifemo era una cueva. Según señala Santarcangeli, también en las representaciones hindúes está presente “como estancia de gigantes rebeldes, como recinto de los dioses o como lugar de meditación de los santos. [...] El propio

templo hindú se concibe como la representación de un monte y de una caverna, mejor dicho, del Himalaya y de sus escondrijos.” (163)

En este Libro el sujeto emerge de la cueva y escucha el canto de un pájaro, “un único pájaro; quieto en la rama blanca de un árbol muerto por el fuego del cielo” (1970: 109); recordemos que mientras estaba en la nave, los pájaros ya habían cantado, cinco veces, siempre en conjunto. Además de la llegada a tierra, la proximidad del pájaro, que ya no está en un plano superior y ajeno sino casi a la mano, es el otro indicio de que el peregrino está ya en las inmediaciones de la cima.

Aquí, donde está “Polifemo-guardián”, el canto del pájaro es, además de anuncio de cercanía de la tierra, otra desviación en el laberinto, inclusive podríamos decir que connota una tentación. Para corroborarlo, así como para reafirmar uno de los sentidos que justifican la presencia de Polifemo, está el canto de las sirenas al final del “Libro Tercero: “Cantan las sirenas de mil años en el mar y su canto imanta los Polos [...]” (1970: 115). Evidentemente, la figura implícita es la del héroe Ulises, que erró sorteando obstáculos de toda índole hasta llegar a su meta. Precisamente el pájaro que anuncia y distrae, aquí canta dos veces: “CANTO/ el paso de los errantes” (1970: 113).

En articulación con el ingreso difícil está la FÁCIL SALIDA. Los Libros Tercero y Cuarto, a diferencia de los anteriores, sobre todo del Segundo, son breves y sencillos en cuanto que no están subdivididos. Desde este punto de vista el contraste es muy fuerte y se traduce, ante todo, en la rapidez con que pueden ser leídos.

Cuando el sujeto emerge, ya nada le impide el paso: “Caminé hacia el sur, como si hubiera un sur de pasión magnética por el salvaje norte; errante ERRANTE” (1970: 121). En la lectura, incluso, el final parece ser algo abrupto. Desde lo simbólico, siguiendo a René Guénon, la explicación es que la iniciación propiamente dicha comienza una vez terminado el recorrido, en este caso, una vez terminado el libro. Y los profanos no podemos acceder. La puerta o el paso que cruzó el iniciado vuelve a cerrarse muy rápidamente y lo mortales comunes quedamos afuera, apenas contemplando el Himalaya desde la distancia, o desde la base, como mucho.

El diseño del laberinto. Recapitulación

En perspectiva, el laberinto parece ser univariario, en tanto hay un difícil ingreso que luego conduce, como por un embudo, por senderos cada vez más estrechos, hasta un centro de transformación, de muerte y de resurrección. Desde allí, donde muere el doble y nace el nuevo yo, solo queda salir, sin mayor dificultad. Ya los obstáculos

fueron superados. Sin embargo, mirado más de cerca, apreciamos que el laberinto ofrece desviaciones varias, sobre todo meandros, quizá no tanto físicos cuanto psíquicos o espirituales. Lo vemos en el caso de las Cajas-Milagro, donde son las visiones las que distraen; asimismo, en el caso de los sueños, donde la dimensión onírica arrastra por sus propias sendas. O bien, en la biblioteca, cuyos corredores multiplican los del laberinto y, además, les agregan anaqueles, donde los muchos universos de cada libro se amplían en más caminos por la diversidad de códigos: escritura, dibujo y sonido.

Hay, en simultáneo, por lo menos tres niveles físicos:

1. el nivel del mar o de línea de tierra;
2. un plano inferior: subterráneo, cuando el yo desciende al sótano del Manicomio y cae en la caverna al rodar por la ladera de la montaña; y subacuático, que transcurre durante el cruce de las aguas en la vida dentro de la bodega del barco;
3. un plano aéreo superior, marcado por los pájaros con sus cantos, donde el sujeto no incursiona, pero que sí contempla y puede comprender –él es el único–.

Por otro lado, hallamos tanto la tipología del laberinto artificial, cuando es ciudad y edificio; cuanto la del natural, especialmente vegetal, cuando es jardín, selva, cueva y corazón. A la vez encontramos el laberinto cerrado y el que está a cielo abierto.

La planta del laberinto es ampliada, hasta donde alcancen el ojo y, sobre todo, la imaginación del sujeto de la enunciación y del lector, por el frecuente uso de la figura de puesta en abismo, que –como sabemos– no es nueva en Bustos. En la Caja Quinta, la visión toma tal característica: “*Toda visión es una puerta infinitas veces repetida*” (1970: 77), que bien podría actuar como emblema de la laberíntica obra de Bustos.

En otra ocasión las vueltas del laberinto se ven aumentadas porque el sujeto sueña una caverna que, a su vez, sueña (“es la cueva la soñante” –1970: 98–) un sueño donde Marina delira en sus propios sueños (1970: 98), y da paso a su monólogo.

De manera similar a la puesta en abismo, aunque no idéntica, funciona el sistema de cajas chinas, también introducido con asiduidad. Un excelente ejemplo es el que hallamos en la navegación, donde tenemos aguas uterinas dentro de aguas de mar. Como señaláramos, es una hiperbólica metáfora, con sus muchas y diversas “aguas”, del inconsciente y de la madre. En el polo opuesto del dar/se a

luz, dentro del barco/vientre el hombre deglute a otro hombre, o a sí mismo; de modo algo siniestro –o tal vez no– cuna y sarcófago se asemejan.

Hay puntos donde el laberinto se expande en progresión geométrica al abrirse a la producción completa de Miguel Ángel Bustos, por ejemplo cuando da cabida a alusiones a obras anteriores, como citas y referencias que agregan información. El recorrido del sujeto, entonces, cobra dimensiones insospechadas. La prolongación de la historia de los personajes de obras anteriores, de algún modo, da nuevo ingreso a aquellas otras obras, lo que teje una trama entre todas ellas. El intratexto se hace real y el laberinto deja de ser solo simbólico para, efectivamente, adquirir faz de urdimbre de caminos de ida y vuelta que se cruzan.

Si continuamos considerando tal ampliación del espacio de la obra, en este caso simbólico, no nos parece menor la equivalencia hallada entre sol, cristal y corazón, porque ella permite leer el laberinto desde lo macro hasta lo micro, desde lo cósmico hasta lo orgánico. Y, de hecho, vemos que la correspondencia semántica y estructural es real: los tres sememas comparten los semas ‘núcleo’, ‘vida’, ‘guía’, ‘luz’, ‘concentración’, así como el máximo valor axiológico; los tres superan en sus efectos los límites propios, son individuos desbordantes. A la par, viene al caso destacar la correspondencia establecida por René Guénon entre corazón y caverna.

En cuanto a los relatos míticos tradicionales relacionados con el laberinto, por haber encierro en *El Himalaya...*, sea en el laberinto, sea en el manicomio, se hacen presentes el de Ícaro y Dédalo, y el de Polifemo como guardián, constructor, orquestador y vidente/no vidente. También se actualiza el mitologema del Minotauro, aunque Teseo y Ariadna brillan más bien por su ausencia: aquí el protagonista es el monstruo con las varias caras de la locura, de un multifacético personaje femenino y de Polifemo. Por último, se invoca a través de Marina el mito de la doncella originaria.

El laberinto dice que los infiernos son cielo, que la vida es muerte, y viceversa. Hay una noción de totalidad que reúne las partes, no tanto desde lo axiológico cuanto desde lo afectivo. Es esa totalidad la que anhelantemente este padre autor busca reconstruir por medio de la matriz épica. Pero el racionalismo occidental no facilita la fecundación. El sujeto que vive la violencia de la frontera, siempre un desamparado, pretende construir su morada en este no-lugar. Aunque utópica, es la única morada que se le aparece como posible.

El monstruo, o el exceso que no puede esconderse

En el laberinto de *El Himalaya o la moral de los pájaros* no es Asterión ni ninguna otra criatura cornuda la que oficia de monstruo. Hallamos, en cambio, a otros

seres, así como también monstruosidades.

En esta obra final MAB forma a un sujeto monstruoso, no del todo nuevo en él. Ya lo había dado a conocer en algunos de sus libros anteriores, como *Fragmentos fantásticos* (1965) y *Visión de los hijos del mal* (1967). En ellos tomaba cuerpo en la figura del maldito, desplazado de la norma por herético, por incestuoso, por suicida y por asesino. El maldito es metáfora del exceso –uno de los rasgos propios de la monstruosidad– y es monstruo moral. Con una intensidad varias veces multiplicada el maldito desea lo que no hay que desear, dice lo que no se debe decir, hace lo que está prohibido hacer. Por carecer de estas necesarias represiones, el maldito es, asimismo, un niño caprichoso, a veces enojado ante los límites que se le oponen. Podríamos hablar de un exceso que nace de la carencia.

En el libro inicial, *Cuatro murales* (1957), el primer relato, “Niño y fanteche”, presenta un intento de construcción de un golem, del que no conocemos el resultado hasta el último libro, donde, sin haberlo visto nunca, sabemos qué fue de él (1970: 51). Este hecho se vuelve simbólico: el golem planteado en el primer libro, cuyo paradero ignoramos y el cual es retomado en el libro último. Esta práctica discursiva de características *golémicas* sienta las bases de la acción que Bustos llevará a cabo a lo largo de su producción: convocará lo diverso para componer un sujeto y animarlo. Más específicamente: reunirá distintas tradiciones esotéricas, místicas, científicas y literarias para dar origen a una subjetividad rara, propia y ajena a la vez, que deberá peregrinar hasta la cima del Himalaya, donde alcanzará “la Noche del Verbo” (1970: 122), es decir el silencio.

El protagonista de *El Himalaya...* es, metafóricamente, un golem armado con paciencia a lo largo de los años; su misión consiste en recorrer una geografía que es combinación de fantasía y de unos pocos elementos externamente referenciales, tales como el manicomio, el mar atravesado por los conquistadores y la profusa vegetación americana. Tal geografía, con visos de maravillosa, en algo similar a la de Lewis Carroll –autor a quien Bustos cita en *El Himalaya...* y a cuyas obras hace alusión–, geografía sobrada y sobrante, es la del espíritu del yo poético. Este espacio ostenta sus rasgos monstruosos de probable continuidad *ad infinitum*, al menos en la fantasía del que ingresa.

En el segundo libro, *Corazón de piel afuera* (1959), la sensibilidad extremada, a veces hasta la exasperación, sutilmente deja paso a lo monstruoso –ya hemos observado al tierno niño que, inesperadamente, aprieta un pajarito entre sus manos hasta matarlo–, que llegará de manera más firme en los libros tercero y cuarto, antes referidos, donde la anécdota del malditismo, con sus

correspondientes citas de autoridades –los malditos literarios– ocupa el plano principal.

Finalmente, lo monstruoso pasa al discurso mismo en el último libro, *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), característica que, indirectamente, ya señalara Enrique Pezzoni al predicar de su atmósfera que le resultaba “casi irrespirable”. Este juicio respecto de la modalidad textual, de una multiplicidad altamente apretada, tiene varias causas. Entre ellas, mencionamos una: su asociación con distintas discursividades, como, por ejemplo, la pseudo-psicótica, la onírica, la de los códigos precolombinos, la científica y pre-científica, la literaria erudita –por vía de intercalar numerosas citas de la más diversa extracción, de Hernán Cortés a Mallarmé; de un Icnocuícatl a sus libros anteriores, por ejemplo–, la epistolar, etc.^[25]

La discursividad pseudo-psicótica introduce la locura –entendida de manera muy general–, estado en el que el sujeto del enunciado dice incursionar ocasionalmente. Este ingreso en la demencia deja su marca en el texto, entre otras cosas, mediante la inserción de percepciones alteradas y de sintagmas sin mayor cohesión:

CANTO

porque entras en el reino de POLIFEMO-SEÑOR; ojo solitario de/ toda visión atada a la multiplicidad del mal;

(en cada piedra

en cada metal en cada flor o puerta que se abra al jardín que te llama, antiguo)

tu corazón-unidad ha de sufrir dividido en mil rostros

aquí TODO es enigma ESFINGE fábula de fábulas en la noche de todas las noches. (1970: 110)

La locura, asimismo, está presente como una forma más de padecimiento, de la que el sujeto es consciente:

En aquel tiempo del triste colegio; en aquel que jamás recuerdo; soñaba con tigres y pájaros en lucha y mi corazón era el desierto y el cielo, el sol y la luna de aquel mundo final. [...] . Y el ángel de la locura, el ángel de la fiebre mira, en mí, al monte coronación el Verbo: escribo para que me sea dado el Silencio. (1970: 37)

Por otro lado, la discursividad onírica abunda en los relatos de sueños, donde naturalmente es muy fácil eludir el fluir realista y optar por otro de corte más surrealista, estética de la que se lo ha considerado muy próximo:

y lo que yo ya no era soñó

un campo sin límites de arena blanca y en él dos ejércitos en lucha que no morían jamás a lo largo del incendio de mi sueño, venir un niño, portador de una espada de oro, venir a mí y decirme: SOY el Bienaventurado, SOY el oro de mi espada y no su plomo, SOY la inocencia de Krishna y Arjuna. (1970: 59)

Otro de los motivos mencionados para explicar el efecto intrincado del texto es, como ya señalamos, la afinidad con la discursividad precolombina^[26], semejanza sostenida por una deliberada intención, según declaraciones del mismo autor en entrevista (cfr. *Análisis*, 1970: 50-51).

Una causa más de esta heterogeneidad multiforme está en el uso del discurso científico y pre-científico para exponer su metapoética. Para presentarla Bustos toma elementos de la alquimia y de la física nuclear:

El procedimiento para lograr un campo en movimiento de imágenes es: Poseer la *cohesión-revolucionatómica* de la materia haciendo con palabras lo que es en su totalidad, un fenómeno de unidad cósmica. Las palabras nacen para engendrar en luz un campo en movimiento que está en perfecto acuerdo con sus moléculas *sonoras*. (1970: 28)

El exceso es marca constitutiva de *El Himalaya...*^[27] Dejando de lado las propiedades del discurso, por el momento nos centraremos en lo impresionante de los sacrificios humanos y en algunos monstruos, sobre todo en el que emerge a partir de la figura femenina, que cada tanto aparece, enigmática y simbólica.

Sacrificios humanos

Lo más destacado de la diégesis monstruosa en *El Himalaya...* está en la realización de sacrificios humanos, presentados en dos momentos próximos en la sucesión del texto. Los sacrificios están en la “Tercera Parte (La Tierra Naciente)” y en el “Monólogo de Marina en el día de Malinal”.

“La Tierra Naciente” refiere la vida una vez llegados a América los conquistadores españoles. Tiene la forma de una enumeración de días con sus hechos, emulando los diarios de viajes o las crónicas:

PRIMER DÍA:

Desembarcamos en Tierra-Firme y en el nombre del reino lejano que nos enviaba, bajo banderas de rapiña, comulgamos.

Y toda alianza fue rota con el cielo. (1970: 95)

Con anterioridad en la obra apareció la Comunión, más exactamente la Primera Comunión del yo protagonista, sujeto del enunciado y de la enunciación. Y tal como se presenta el hecho, no es una evocación infantil de un acontecimiento social, sino el registro solemne de un rito que en *El Himalaya...* adquiere carácter doble, el de la religión oficial y el de la peculiar religión de este sujeto:

En mi Primera Comunión [...] llevé mi cristal. [.../...] Avancé por la nave, sin mar sin cielo, hasta el altar y comulgé, tomé sí el pan del dios de los cristianos y lo sumé a mi pecho salvaje, antiverbal.

Allí, en la cueva de los átomos divinos, unido al estruendo de los ángeles custodios de su misterio alcé mi Señor, mi cristal. (1970: 20)

Si bien no hay mención explícita alguna, hay un sacrificio eucarístico que, sacado de su contexto propio, es un sacrificio humano presentado en términos de rito simbólico. Lo interesante es el sincretismo final, ya que en aquella Primera Comunión sumó a su “pecho salvaje”, donde está su “cristal”, la hostia, esto es el cuerpo de Cristo. Y luego, Aquelarre arranca el corazón de Marina, *alter ego* del sujeto.

Continúa la crónica presentando muertes rituales, aunque cada vez con ritos más alejados de los propios del catolicismo traído en las naves españolas:

SEGUNDO DÍA:

Los jueces del Santo Oficio celebraron su oficio santo en los acantilados y la sangre de su sacrificio cayó al mar.

Y fue púrpura y muerte hasta el mediodía.

Y un Sol Negro se elevó de las aguas. (1970: 95)

En verdad, lo que se está apareciendo cada vez más en el relato es la matanza que nada tiene de ritual ni de cristiana y que avanza en un *crescendo* de violencia que, una vez más, se toca con la locura:

CUARTO DÍA:

Siete de los guerreros, aterrorizados por sus sueños, se extraviaron en las cuevas y siete soles de hierro cayeron al centro de la montaña.

QUINTO DÍA:

Tres sacerdotes, poseídos por el ángel de la locura, llenaron con su sangre el cáliz ritual/ y lo volcaron en las flores en honor al dios desconocido de la Tierra-Naciente.

SEXTO DÍA:

Vienen hacia nosotros ocho mujeres de carne oscura y ojos de obsidiana y siete de ellas, en el centro de la cueva de los/ sueños terribles, se lanzan al abismo y en el corazón de la montaña; aquel que en el día cuarto hizo de siete guerreros soles de hierro para un cielo final; siete lunas nacieron en sus casas de agua. (1970: 95-96)

Bustos es crítico y sarcástico respecto de la santidad de la misión evangelizadora de la Conquista Española. Sin embargo, no por ello estas muertes pierden su carga de sentido sagrado. Por el contrario, conservan la capacidad de conectar con otra instancia, aunque sea aterradora. De hecho, no son las muertes acontecidas durante el tiempo de navegación, cuando los tripulantes pasan de ser humanos a ser monstruos, por cometer asesinatos, antropofagia y autofagia. En esos casos las muertes no conectan más que con la disgregación de la materia y con la degradación espiritual.

El sacrificio mayor, el de la figura femenina que conjuga a Marina y a Aquelarre, se acerca. En verdad viene adelantándose indirectamente desde el momento en que se la llama “ungida” (1970: 65 y 72), de manera que su carácter sagrado queda instalado. Esta impronta de realeza la aparta por encima del grueso de la sociedad. Este ‘estar más arriba’ es lo que permite transformarla en víctima sacrificial (Girard, 1972):

SÉPTIMO DÍA:

Marina, espejo nocturno de Aquelarre. Ungida de flores salvajes y con triple corona de cuentas de vidrio miraste hacia Tenochtitlán y tu voz huí entre espadas. (1970: 96)

Cada vez más confundidos, los acontecimientos externos e internos toman el carácter de lo atroz. Ahora el que entra en esa cueva donde fueron sacrificados soldados y doncellas es el sujeto protagonista, rueda hacia ella accidentalmente:

En el sueño vi y siento que es la cueva la soñante de sus acantilados y su cúpula infinita que cuelga; atroz; sobre el lago de los esmaltes o todo el peso del mineral contra el aire inmóvil. Tal vez el vasto silencio, en su temblor, engendra y devora vida y muerte en su eterno retorno. Vi una sucesión de murallas y todas ocultaban patios, patios de losas oscuras, y Aquelarre me miraba quieta y lejana siempre.

HIMALAYA casa de la profecía, nieve de un milenio del sol, acuérdate del VERBO de su corazón; pues ha de venir la Noche ha de nacer. (1970: 98)

En la misma cueva tiene lugar el sacrificio principal, aunque sea en sueños, pues allí se da el “Monólogo de Marina en el Día de Malinal”. En el cierre del monólogo de la Malinche, ella es la sacrificada al modo azteca tradicional, a manos del personaje enigmático por antonomasia en la obra: Aquelarre. Así como antes se destacó por estar signada con el óleo santo, que indica su sacralidad o su realeza, ahora Marina puede ser víctima porque debido a su función de lenguaraz, es decir, a su carácter de intermediaria, pertenece y no pertenece a la comunidad: es nativa, pero, en parte, se ha integrado a los españoles. Es este lugar intermedio el que vuelve a convertirla en objeto perfecto para hacer de chivo expiatorio de la comunidad (Girard, 1972).

Aquelarre aparece varias veces antes del ritual, siempre con visos de hierofanía. Así, con una belleza elevada, se la ve la primera vez: “Aquelarre, la desnuda la inocente que camina sobre campos de fuego, en campos de llamas frías ramas del árbol de la muerte, comulga en su cuerpo”. (1970: 20) Mujer bellísima, cautivante y aterradora, no por su aspecto, sino por sus atributos. En la segunda aparición –ya en el manicomio– se la menciona así:

Pues, si esta casa es Revelación en la frontera de lo *Atroz*, es también el caos antiguo y sin tiempo, el caos donde vive, *en eternidad*, Aquelarre: la niña de las niñas; que devora a los hombres, que son ya delirio, por piedad o por secreta alquimia analogía de la lluvia. (1970: 43).

Hay en esta figura un poder ominoso, todavía latente. De ella se agrega: “Aquelarre ama al Snark en el incendio de los Polos” (1970: 55) El *Snark*, de Lewis Carroll, es un monstruo propio de un bestiario medieval, engendrado por hibridación en su imagen y en su nombre, ‘*snake*’ (‘serpiente’) y ‘*shark*’ (‘tiburón’), y de connotaciones fálicas duplicadas.

La monstruosidad del sacrificio, entonces, se hace mayor por el contraste, dado que quien extirpa con su propia mano el corazón del pecho de la joven, y lo sostiene sangrante y palpitante, es el personaje más bello de la obra. Antes del sacrificio se la ve en medio de la borrasca en el mar de esta manera: “DESCENDIÓ sobre el mar de mercurio luna en llamas sombra en el millón de soles. Llegó y nos miró, me miró y su manto era de plumas y una piedra azul había en su pecho: AQUELARRE. Y ya para siempre; oculta o visible; ella mira hacia el Himalaya” (1970: 86). La deformación por exceso incomprensible es lo percibido por el lector; ante la víscera arrancada y expuesta, el horror es el efecto anímico. Cito apenas unos fragmentos del monólogo de Marina y, luego, el sacrificio:

¿Eres Quetzalcoatl?; dominador de los infiernos; que vuelves a restaurar la antigua inocencia del «rostro y del corazón» [...] /

No señor; mi capitán; no eres el Sol Que Vuelve; caes como un Sol Negro devorador de todos los Soles.

[...]

¿Volveré a la región de la flor y del canto? /

[...]

PAYNALA

llueve como nunca en Paynala y como ya jamás en malinal.

Gritó Aquelarre iluminada por cielos de sangre, oró, y con su puñal arrancó el corazón de Marina, esclava.

LIBRE

liberación del sueño

liberación del día

LÍBRAME de la LIBERACIÓN para que pueda ser LIBRE.

Y Marina desapareció en el puñal de Aquelarre y Aquelarre huyó, inocente y homicida con su corazón que tiembla libre, ESCLAVO y LIBRE ya sin sueños, sin soles, sin edad. (1970: 103-105)

Fascinación y rechazo. Como señala Julia Kristeva, lo abyecto está rodeado de lo sublime (1980: 20), lo cual es esencialmente desmesurado y desbordante^[28].

Junto a este monstruo mayor que es Aquelarre, la más bella y la más cruenta, hay otros. Por ejemplo, algunos de los personajes del panteón azteca, sumamente chocantes para nuestra sensibilidad hoy –como sabemos, son los parámetros culturales los que determinan la categoría de anormalidad, y su grado–, puesto que en ellos la marca de lo abyecto no se esconde, por lo cual resultan revulsivos. Menciono dos ejemplos: Coatlicue, una mujer cuya cabeza tiene medio cráneo expuesto y que, además, está vestida con una falda de serpientes vivas y en movimiento. Otro es Xipe-Totec, el “señor desollado” (1970: 110), que se había quitado la piel para alimentar a la humanidad; las víctimas a él ofrecidas eran desolladas vivas. Ambos dioses están representados en el *Códice Borgia*, que era el que, aparentemente, más había consultado MAB^[29]; y el que más información tiene acerca de sacrificios humanos.

Otro monstruo proviene de la antigüedad clásica: Polifemo, presente desde el nombre del “Libro Tercero. Polifemo”. Este gigante con un único ojo en medio de la frente es monstruo físico, por exceso de tamaño y por tener un solo ojo, y cumple la función de ser guardián del Himalaya. En este paso previo al logro de la cima, vuelve a aparecer Aquelarre (1970: 115). Como casi todo monstruo, esta mujer es

expresión de un deseo y es conjuro de un temor. En verdad, más allá de *esta* mujer, históricamente la mujer ha sido vista como monstruo, desde Aristóteles hasta la Edad Media, y un poco más allá. El Estagirita identificaba en ella, con clara misoginia –según señala Raúl Dorra– un “«monstruo concupiscente» cuyo poder de atracción era tan fuerte como su actividad destructora” (Accame, Santamaría y otros, 2000: 54). En la Edad Media la figura de la bruja era la de la mujer fornicadora por antonomasia, y, como si esto fuera poco, su *partenaire* era el demonio. En *El Himalaya...* desde el punto de vista onomástico, esta feminidad monstruosa es una hipérbole, ya que, como sabemos, ‘aquellarre’ significa ‘junta nocturna de brujas’. Otra vez lo monstruoso por exceso: de maldad, por el comercio con el diablo; y por el número: no es una sola bruja, sino muchas.

El monstruo es yo

Aquel maldito que había hecho eclosión en el tercero y en el cuarto libro de Miguel Ángel Bustos, en el último adquiere otros rasgos, deja de provocar tan abiertamente y se sumerge en un mundo onírico, cuasi de pesadilla, para atravesar zonas oscuras donde el sacrificio de seres humanos es habitual. Y el sacrificio del ego personal, también.

El derrotero espiritual, solitario y *border* que sigue el protagonista de *El Himalaya...* es una pérdida, en términos actuales de productividad, que solo puede tener lugar en los márgenes del sistema, especialmente en los que equivalen a aniquilación, como los manicomios. Recordemos que la catábasis, la inmersión en las profundidades no individuadas, comienza allí. Hay un protagonista que, sin embargo, encarna la renuncia al culto del ego.

Pero, aunque hay un sacrificio de la subjetividad, esta *inmersión ascensional* – si se nos permite el oxímoron– que es *El Himalaya...* constituye un exceso de vitalidad; eso es lo innegablemente monstruoso. Tal excedente es lo que Georges Bataille (1976) llama el “lujo del desperdicio”: una exuberancia del ser que debe canalizarse de maneras que desbordan los fines utilitarios.

El monstruo en Bustos es, sobre todo, discursivo: por su multiplicidad, heterogeneidad y abundancia, los distintos discursos urden un verbo que marea, arrasa, aplasta. En segundo lugar, el monstruo es simbólico: principalmente en la figura del laberinto, que amenaza de muerte al protagonista, y me atrevería a decir que también al lector; luego, en la figura femenina, multifacética y una a la vez, sintetizada en Aquellarre, dueña de un cariz enigmático rotundo.

Casi no hay monstruosidades físicas, salvo por Polifemo en lo verbal y Coatlicue en lo visual. Sí, en cambio, existe una monstruosidad moral a la que – parece decir– nadie es ajeno. El monstruo moral que presenta no es más ni menos

que cualquiera de los mortales pero puesto “en la frontera de lo Atroz”, sea en el manicomio o en el barco en medio del mar. Y también es monstruo moral el que asesina en nombre de lo sacro, lo mismo que Abraham en el *Génesis* bíblico, al menos de acuerdo con la reflexión de Søren Kierkegaard en *Temor y temblor*. Kierkegaard plantea que, desde el punto de vista en que se presenta a Abraham en la *Biblia*, este es un hombre santo; pero que, desde la perspectiva actual, desacralizada, es un mero asesino; peor aun: un filicida. Llevadas estas consideraciones a *El Himalaya...*, desde la mira contemporánea es claro que el sacrificio humano es una aberración; pero, desde la consideración religiosa náhuatl es un acto piadoso y liberador. Así es respecto de Aquelarre y de Marina, y no deja de sorprendernos.

Lo que hace Bustos en *El Himalaya o la moral de los pájaros* es tomar la perspectiva del ‘otro’ respecto de cualquier supuesta normalidad posible, sea física, moral, sexual, social o discursiva. En este último caso, especialmente, por escribir una suerte de novela con discurso más bien lírico y con modelo épico en 1970 en la Argentina.

Por otro lado, lo anormal o monstruoso no es, únicamente, la expresión de un sujeto exacerbado que tiene visiones sinestésicas. Al poner en relación su contemporaneidad –1960/1970– con la Conquista, Bustos plasma una denuncia crudísima desde el punto de vista político. En *El Himalaya o la moral de los pájaros*, Miguel Ángel Bustos enfrenta a la sociedad con sus proyectos institucionales, consigo misma, en el presente y en el pasado. Las abiertas escenas de devastación y de exterminio de entonces, no se diferencian de las de ahora, mucho más ocultas. Aquí *El Himalaya...* es espejo, como en el centro del laberinto: el monstruo es la sociedad. En última instancia, MAB pone de relieve la monstruosidad del poder, que, sencillamente por superabundancia de recursos, puede oprimir y matar sin mayor obstáculo. En este sentido, *El Himalaya...* actúa como alegoría de Latinoamérica, especialmente en esos años, y del mundo todo. Desde este enfoque, no hay dudas respecto del regionalismo –en un sentido continental– ni de la universalidad de esta obra de Miguel Ángel Bustos.

Final; aunque en *El Himalaya...* ninguna respuesta, ninguna pregunta es final

¿Qué es *El Himalaya o la moral de los pájaros*? En su momento, un *best-seller* (Bustos, 2007: 418), suceso altamente raro, tratándose de poesía y, además, de una obra complejísima, con tal cantidad de niveles de lectura y de reenvíos textuales, que podría decirse que funciona como un tejido, donde se ve el ir y venir de las hebras y de las lanzaderas que van formando las imágenes. Está logrado, al menos

en parte, el deseo de crear algo similar a un códice, elaborado en múltiples niveles. A pesar de ser ya imposible la tarea, por anacrónica, se le acercó mucho.

Este cuasi códice o tapiz, en su abigarramiento da cuenta de una conciencia que percibe las íntimas conexiones globales, más allá de circunstancias de espacio y de tiempo: Vuelve a instalar al individuo solitario en medio del mundo, en medio del cosmos, en medio de sí mismo, laberinto de laberintos, bregando por alcanzar una orilla de paz. Haber considerado la conexión entre la formación mítica del laberinto y la obra de Miguel Ángel Bustos, especialmente *El Himalaya...*, permite sumar la producción de nuestro autor en una vasta tradición universal. Asimismo, hace posible integrar todavía más los cinco libros publicados en un todo diseñado según cierta lógica que no es la más económica, no la que se elegiría hoy, cuando el valor está puesto en el camino más eficaz y más breve. La lógica de *El Himalaya...* es laberíntica.

Llegados a este punto, podemos sopesar la obra completa de MAB evaluando uno de sus rasgos sobresalientes, la desmesura, por lo cual elegimos la ‘monstruosidad’ como probable línea de inscripción y posible abordaje. En conclusión, a la luz del laberinto logramos una lectura de este extraño libro último, donde las piezas, crípticas, se ordenan en función de este compuesto mítico simbólico.

Volvemos a preguntarnos por la naturaleza de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, ahora con el fin de ubicarla en el marco de la literatura argentina. Ante todo, con seguridad sostenemos que *El Himalaya o la moral de los pájaros* es un libro excepcional en nuestras letras, al que no se le ha prestado toda la atención que pide por su propio peso. Sobre la base de esta convicción, intentamos una respuesta muy concreta, y la dimos antes, a partir de la problemática del género. En correlación con el sujeto trazado y con su derrotero, es hartamente coherente que una de sus matrices discursivas sea la épica. Situamos esta obra, primero, en la tradición del poema largo hispanoamericano, estudiado por María Cecilia Graña (2006), entre otros. Tradición donde encontramos, por ejemplo, dos célebres casos de poema largo con temática asociada con lo precolombino: *Alturas de Macchu Picchu* (1950) de Pablo Neruda y *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz. Fuera de ese contexto, pero en la misma línea del poema largo, es vecino de *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley. Vemos que *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970) viene a engrosar estas filas. Tal pertenencia otorga a ambos poetas argentinos un encuadre ya no solo nacional, sino continental.

Además, como una variante del poema largo, identificamos *El Himalaya...* como poema épico; desde ya, con las diferencias que introduce como señas de

identidad el siglo XX y en la subclasificación de épica utópica, donde encaja perfectamente.

El Himalaya... para el lector es una propuesta ardua, atrapante y abrumadora a la vez. Y para el autor es, en gran medida –no exclusivamente–, un postrero leerse a sí mismo. Al remitir a esta operación, pensamos en Cortázar –que admiraba a Bustos–, quien la realiza en *Salvo el crepúsculo*, según hemos referido en un trabajo anterior, donde señalamos que ese libro póstumo podía entenderse como el “recorrido final de su mandala”^[30]. Algo semejante hace MAB en su último libro, lo mismo que Héctor Viel Temperley. Ambos componen, literalmente, sus obras finales mediante una textualidad que reúne fragmentos de discursos propios anteriores. Ambos, quizás intuyendo próxima su muerte, se retomaron a sí mismos releyéndose y reelaborándose para dar con su propio centro. Pero, estos dos poetas lo hacen sin exponer tan abiertamente el acto compositivo y la enunciación enunciada, como sí lo hace Julio Cortázar, así como, además, se suman otros rasgos: Bustos al retomar continúa el derrotero de personajes y de sintagmas de sus obras previas para completarlos; Viel Temperley, al hacerlo, se cita textualmente en un contexto otro que permite resemantizar.

Las “esquirlas” de Viel Temperley, esos pedacitos de sus obras anteriores que reaparecen en *Hospital Británico*, son en MAB las partes que habrían de armar el fanteche en el libro inicial, *Cuatro murales*. La subjetividad en Viel hacia el final estalla y se muestra desarticulada; en Bustos, en cambio, desde el principio se compone como estallada, como esencialmente falta de articulación. Dicho de otro modo: los fragmentos provenientes de libros anteriores (la sección “Fragmentos” de *Fragmentos fantásticos* y otra sección de igual nombre de *Visión de los hijos del mal*) se reúnen en el último según una lógica ritual, iniciática y sacrificial. Esos fragmentos producen un todo que es *El Himalaya o la moral de los pájaros*, con aspecto bullente, cambiante, lleno de pequeñas explosiones por todas partes, incluso a veces en simultáneo. Más aun: en la composición de la obra se lleva a cabo el ritual golémico iniciado en *Cuatro murales*, en tanto la sumatoria de partes que componen el recorrido del laberinto va trazando un algo cuyo producto final no conocerán el yo de la historia ni el lector; nuevamente se trataría de un “fanteche”, que puede vivir o no, y que sería un hombre capaz de insertarse en alguna clase de totalidad armoniosa y unitaria.

Las fracciones que deberían constituir el golem, que según refiere Gershom Scholem son propiamente letras, es decir fragmentos de texto, finalmente no lo logran. El sujeto que busca erigirse discursivamente, construcción humana, no lo hace; o, si lo hace, luego se destruye, porque no resulta creíble. En *El Himalaya...*

la coincidencia final de uno consigo mismo reside en el silencio, que es la cima a la que el héroe accede.

1. Esta “mística de los sentidos” es la que, en principio, sí se dará en Héctor Viel Temperley.↵
2. Esta actividad es coherente con el sujeto ‘niño’, que identificamos como el más característico en MAB (Cfr. Capítulo 5 “Infancia, ¿«un clave ya mudo?»”).↵
3. Respecto de esta disposición para el juego, hay entre los ensayos de MAB uno que, según refiere Emiliano, al parecer ha quedado inédito. Su título es “El niño y los juegos”; desarrolla una reflexión interesante, en algunos puntos sumamente ilustrativa respecto de *El Himalaya...*, por ejemplo la observación de que el juego “comienza con la gestación y acaba con la muerte” (2007: 331), o la de que “los juegos nunca son inocentes y los juguetes son siempre una aventura peligrosa” (2007: 331), o aquella de que “la lectura es también un juego” (2007: 334); finalmente la asociación de magia y juego: señala que los niños “gozan de los libros para su edad porque son mágicos, pero no del modo como los adultos entienden esta cualidad impalpable [...] ellos crean las condiciones propicias para la magia ingenua o no según su voluntad” (2007: 334). Más allá de algunas ideas puntuales, es interesante conocer algunas de sus lecturas sobre el tema, que, evidentemente le interesaba, como Jean Piaget (331-332) y Arminda Aberastury (332). Asimismo, sus referencias a literatura y a música adaptada para niños. ↵
4. Cfr. Capítulo 4 “*El Himalaya* o la salvación sacrificial”.↵
5. “Mitologemas, figuras divinas, o símbolos religiosos no pueden resolverse como si fueran problemas, sino sólo ser atribuidos a ideas, a arquetipos, figuras originarias –o como se les quiera llamar–.” (Kerényi, 2006: 51).↵
6. Destacaremos gráficamente los elementos que integran el compuesto mítico simbólico del laberinto, con mayúscula y negrita, para abarcarlos con un golpe de vista más fácilmente.↵
7. Paolo Santarcangeli también subraya el carácter doble del laberinto en cuanto que conduce *ad ínferos* y, a la par, al lugar de la Iluminación (1984: 153).↵
8. Cfr. Cap. 6 “Poética: ante todo, movimiento”.↵
9. Es inevitable el reenvío a un poema del libro anterior, *Visión de los hijos del mal*, porque en el verso, además, parece estar aludido. Se trata de “Cielo negro luna a gatas”. “Toca la tapa del cielo, lava lunas./ Saca el hueso más largo, elige la carne delirante. Alza en alto los ojos abrazados por clavos./ Si lo hago ¿me dejarán en paz?/ Lava lunas lava lunas” (1967: 85).↵
10. Finalmente, quizá, podamos trazar una planta del laberinto, trazar cierto dibujo más o menos aproximado: ver cuál es su forma, si tiene planos o niveles –cuáles y cuántos son, a qué alturas están, en cuál está cada cosa. Por lo pronto podemos adelantar que se despliega, por lo menos, en cinco planos, ya que puede haber dos planos paralelos –dos niveles físicos– y, además, incursiona en el plano onírico, en el de la pura percepción visual y en el anímico.↵
11. Desde ya, detrás resuena El Conde de Lautréamont y sus *Cantos de Maldoror*.↵
12. En esta ocasión queremos acotarnos al laberinto que ofrece el texto como diseño, sobre todo espacial. Pero, no podemos dejar de mencionar que el manicomio es punto clave del laberinto cultural. Hacia adentro, el lugar físico reservado para tratar lo que se considera desórdenes mentales desde las posiciones organizadoras de la sociedad; también el lugar anímico de inmersión sin andariveles. Hacia afuera, es el punto de significación sistemáticamente evitado por la multiplicidad de caminos tejidos por quienes, se supone, no estamos locos. En *El Himalaya...* el afuera es apenas aludido, no llega a desarrollarse como tema central.↵
13. Santarcangeli en su clasificación menciona los laberintos acéntricos, monocéntricos y policéntricos (1984: 54).↵
14. En la década del 60, MAB tomó clases con el artista plástico Juan Battle Planas (Gerona, España 1911–Buenos Aires, Argentina, 1966), catalán de nacimiento, pero radicado en la Argentina desde el año de vida hasta su muerte. En 1960 hace sus primeras “Cajas”, objetos de madera, de concepción plástica y movimiento libre. Es altamente factible que estos retablos o Cajas-Milagro de que habla MAB en *El Himalaya...* guarden relación con el mismo tipo de obra plástica.↵
15. La *BASTARDILLA MAYÚSCULA* es nuestra.↵
16. Aquí sabemos que esa nueva vos es un grito.↵
17. Nos permitimos recordar aquí la equivalencia que planteamos entre corazón, cristal y sol.↵
18. Hay en MAB una conjunción de elementos que frecuentemente hacen pensar en la obra de Jorge Luis Borges. Aunque no vamos a desarrollar tal relación, no podemos dejar de mencionar que en este punto

- de *El Himalaya o la moral de los pájaros* la asociación está más que sostenida por la sumatoria de ciudad de aspecto irreal, laberinto, espejo, biblioteca, Alicia y sueño de un soñante soñado; y, como si fuera poco, tan solo por iniciar un camino, acudimos a “Las ruinas circulares” para confirmar que su epígrafe pertenece a *Through the Looking-Glass, IV: “And if he left off dreaming about you...”*. ↵
19. Esta cita en latín está en el principio de la novela de 1886 *La Eva futura*, de Auguste de L'Isle Adam, quien para algunos, como Paul Verlaine, fue un poeta maldito.↵
 20. Otra vez el inframundo, en este caso el de la tradición maya.↵
 21. Ya hemos referido anteriormente que se trata de la reproducción de la sibila délfica de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, pero con ornamentación al estilo precolombino.↵
 22. Señala Kerényi que los filósofos antiguos pensaban la idea de la vida como contraposición a la muerte, que “la una sólo puede estar presente en ausencia de la otra” (2006: 59). ↵
 23. Estimamos muy probable que MAB haya sabido del interés de Leopoldo Marechal, su “maestro”, por Polifemo, quien escribiera un drama satírico homónimo, que quedó sin publicar. Se supone que es de 1948, es decir el mismo año en que finalmente publicara su *Adán Buenosayres*. Solo recientemente ha habido una publicación en Italia, a saber: *Polifemo. Drama satírico en clave criolla*, por Leopoldo Marechal, edición, estudio preliminar y notas de Marisa Martínez Pérsico. Traducción al italiano de Giuseppe Gatti. Epílogo: Juan Torbidoni. Edizioni Solfanelli, 2016. URL: <https://goo.gl/RbM92d>↵
 24. Este tipo de construcciones megalíticas sin argamasa también estaban presentes en América, particularmente en Perú, cuya cultura prehispánica, entre otras, MAB exalta. Incluso menciona en el poema la fortaleza y santuario de Sacsahuamán, uno de esos lugares de asombrosa arquitectura donde se encastran a la perfección enormes bloques de piedra, todavía no se sabe de qué manera.↵
 25. Este sería un ángulo más, acotado y posible, para estudiar *El Himalaya*...↵
 26. Hemos analizado esta afinidad más extensamente en otros puntos.↵
 27. Como hemos señalado en el capítulo “*El Himalaya o la salvación sacrificial*”.↵
 28. Dice Kristeva que lo abyecto bordea, por un lado, el síntoma somático y, por otro, la sublimación. “El síntoma: un lenguaje que, al retirarse, estructura en el cuerpo un extranjero, inasimilable, monstruo, tumor y cáncer, al cual los escuchas del inconsciente no oyen, ya que su sujeto extraviado se agazapa fuera de los senderos del deseo. La sublimación, en cambio, no es más que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, que en realidad sólo son un trans-nominal, un trans-objetal. En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. Lo abyecto está rodeado de lo sublime. No es el mismo momento del trayecto, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir” (1980: 20).↵
 29. Dato brindado amablemente vía e-mail por su hijo, Emiliano Bustos.↵
 30. cfr. “Cortázar, poeta”, en: *Borges/ Cortázar. Penúltimas lecturas*. Bs.As., Ediciones Circeto, 2007. pp. 107/133.↵

Cultura precolombina y discurso en *El Himalaya...*

“era una huella cósmica en movimiento”

(S.W., 1970: 50)

Lo precolombino como una explicación del hermetismo

La lógica laberíntica de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, lógica que revela una constitución en distintos planos, con multiplicidad de vías, que a veces se tocan y otras no, donde una deriva en otra, donde varias emanan de la central para, en algún momento, volver a ella, inesperadamente, funciona también en el nivel microtextual, sintagmáticamente. Podemos identificarla en el orden retórico, particularmente en el uso de los paralelismos, que es una de las metataxis más frecuentes.

En la macroestructura identificamos un diseño de laberinto según el cual se distribuyen las partes, diseño que nos permite asir esta obra con mayor facilidad. Ahora nos preguntamos a partir de qué elemento adviene esta ordenación del pensamiento. Más aun, y en consecuencia, nos preguntamos a partir de qué elemento proviene esta manera de organizarse el enunciado. Una hipótesis es que todo ser humano posee una suerte de molde de pensamiento,

determinado por cultura, sexo, edad, educación, etc., que está en constante modificación. En medio del amplio “etcétera” existen experiencias perceptivas que inciden en la formación de tal matriz. En el caso particular de Bustos una fuente de estas experiencias fue la epilepsia, que, según su propio testimonio en entrevista con Alicia Dujovne Ortiz, era similar a la de Dostoievski:

–Sí, los médicos me han dicho que mi caso es similar al de Dostoievski. El estado previo al ataque es un momento de aura y advenimiento, una exaltación de la lucidez y la euforia. Es como si se gozara de todo el cosmos a la vez. Imposible transferir ese sentimiento a la gente, porque no es que la gente no contemple, sino que usa una mínima parte de sus posibilidades para no quedar anonadada. El horror de mi situación es, precisamente, un continuo, un insoportable estado de lucidez. (2007: 417)

El Himalaya... es excesivo, en gran medida, porque hay multitud de percepciones simultáneas que se pretende volcar en el lenguaje, que es sucesivo. Estas percepciones son provocadas, en parte, por el tipo de epilepsia que padecía Bustos. La presencia de un discurso no del todo articulado sintácticamente tiene una raíz en este factor. Sin embargo, es evidente que para entender la manera de avanzar el discurso en *El Himalaya...* no basta con reducir la explicación a una patología física o psíquica, por mucho que influya. En todo caso, es un aspecto que no podemos ignorar, pero que no basta para explicar la composición de un largo poema en cuatro Libros con múltiples correspondencias intratextuales.

Más allá de su contenido, *El Himalaya o la moral de los pájaros* llama mucho la atención por su desarrollo verbal. Enrique Pezzoni al referirse a *El Himalaya...* aludió a su carácter “seductor, exasperante [...], luminoso y caótico, es una nueva odisea hacia la

unidad y el absoluto” (Bustos, E., 2007: 405).^[1] Para mencionar ejemplos concretos y accesibles, aludimos a, por ejemplo: una sintaxis que parece no atravesar la fase de la ‘frase mínima acabada’; la ausencia de conectores en algunos fragmentos y, sin embargo, la notable tarea de armado en otras; al uso más que frecuente de la yuxtaposición; a la falta de concordancia, sobre todo en número, entre verbos y/o sujetos y objetos; etc. Volviendo a la pregunta acerca de la causa de la peculiar organización discursiva de este libro último, hallamos otra punta para acceder a una mejor respuesta: partir del interés personal de Miguel Ángel por las culturas precolombinas, interés declarado y conocido. De hecho, Bustos es uno de los autores argentinos que más y mejor han asumido lo precolombino en su obra.

Esta asimilación se da de manera progresiva, en cuanto a cantidad y a hondura, a lo largo de toda la obra hasta llegar al punto más acabado en *El Himalaya...* (1970). Hemos analizado con anterioridad –Capítulo 4– los temas de la víctima y del sacrificio, más específicamente del sacrificio humano. También hemos visto, en otra ocasión, la relevancia de las ilustraciones de este texto – mismo Capítulo 4–, cuyos motivos siempre son de fuente azteca o maya –como ejemplo, mencionamos “Hueheteotl (el dios viejo)”, “Coatlícue, Dama de la falda de serpientes” y “Cabeza de dignatario maya (Palenque)”. En la entrevista del n° 508 de *Análisis* Bustos declaró su voluntad de confeccionar una obra similar a un códice precolombino, donde letra e imagen fuesen una totalidad. Dice nuestro autor:

Busqué construir una especie de códice, apoyado en un texto y en dibujos. Lograr lo equivalente a un ideograma chino o japonés. Pintar el verbo es mi obsesión. Obedecemos a un idioma abstracto, como en todo el Occidente, no tenemos

jeroglíficos, como los mayas. Yo quise que este libro se abriera y se leyera como los sacerdotes mayas o aztecas cuando abrían a pleno sol sus códices y leían las figuras o jeroglíficos trasmutados así: el dibujo era verbo, y el verbo dibujo [...]. (S.W., 1970: 50)

En la entrevista antes citada con Dujovne Ortiz, Bustos afirma que quiere lograr “[...] la palabra dibujada, escribir en imágenes, tratar el verbo como algo manual, visible, como lo hacían los códices aztecas y con la misma adoración por la palabra de la mística judía, de la Cábala.” (1971: 485)

Este deseo de crear una obra que fusione códigos siguiendo el modelo de la producción artística de la cultura nativa –quizá no solo previa, sino también simultánea o posterior a la Conquista–, lleva a pensar en la búsqueda de un lenguaje nuevo. En ese camino está la intención de hacer de *El Himalaya...* algo semejante a un códice, intención que se manifiesta, en primer lugar, en la combinación de texto verbal con ilustraciones. Por otro lado, la poética eminentemente visual, remite a la misma decisión. Sin desconocer la ya muchas veces aludida influencia del surrealismo en Bustos, creemos que considerar en nuestro estudio el peso ejercido por lo precolombino echa mayor luz y permite descubrir una dimensión que la sola injerencia del surrealismo no llega a explicar.

Lo precolombino en temas, estructuras, lenguajes

En primer lugar, el códice mesoamericano funciona en *El Himalaya...* como architexto en la medida en que varios de sus rasgos se hacen presentes en este libro de Bustos. Los enumeramos a continuación:

1. *El Himalaya...* quiere reflejar una cosmovisión abarcadora, como si se tratase de un libro que todo lo comprende: desde lo individual hasta lo colectivo; desde cómo se origina el lenguaje hasta cómo se corresponden los planos del universo, por ejemplo;
2. *El Himalaya...* intenta ser cosmogónico, emular un “teotlatolli”, o las “palabras divinas” que refieren el origen (en un momento del “Libro Primero” el sujeto habla de “el génesis en mí” (1970: 22)–;
3. *El Himalaya...* posee carácter épico –cosa que ya hemos analizado–; busca brindar el relato de una historia heroica; de hecho, hay una catábasis y una anábasis realizadas por un sujeto enunciador que, por momentos, se asimila a Quetzalcóatl–;
4. *El Himalaya...* persigue asumir el registro de ritos religiosos, sea la Primera Comunión, sea la extirpación de corazones.

Al igual que un códice, este libro de Bustos es fruto de un complejo proceso ideológico y artístico al que pocos tienen acceso holgado –y no nos consideramos una excepción–. Según referencia de su hijo Emiliano, Miguel Ángel conoció el *CódiceBorgia*^[2] que, de acuerdo con los especialistas, es uno de los plásticamente más bellos y, también, uno de los que más información ofrece acerca de ritos y de sacrificios humanos. Este códice en su parte más extensa –de la página 29 a la 46 –tiene 78– narra el descenso de Quetzalcóatl al Mictlán, el inframundo, para ir en busca de huesos de hombres de otras eras, que sirvan para reconstruir a la humanidad como más piadosa, más dedicada al culto de los dioses, y para que se vuelvan innecesarios los sacrificios humanos. Con tales fines, Quetzalcóatl se ofrece como víctima él mismo al donar su

sangre, que, mezclada con los huesos molidos, dará origen a una especie humana mejor.

En *El Himalaya...* hay una catábasis y una anábasis, las cuales a veces se confunden, porque, en definitiva, constituyen un único proceso espiritual. Esta reversibilidad de caminos está dicha muchas veces en el texto y sintéticamente enunciada en el sintagma: “[...] viaje de infierno hacia el Himalaya” (1970: 31), donde queda en evidencia que el descenso es ascenso y viceversa, con lo cual se plantea un pensamiento no dual. Este andar, donde siempre un movimiento implica el otro, es un viaje iniciático. Por un lado, es posible trazar el derrotero espacial del sujeto –lo cual ayuda notablemente al lector– y, por otro, vemos que el tiempo transcurrido es igual a miles de años, o a cero. Así de paradójica se presenta la obra ya en la “Obertura” o prólogo:

Yo sigo la vía del centro irradiante de mi cristal [...]. Y su no ir en el tiempo de algún modo es mi tiempo, pero dejo mi sangre para luego estar en el instante Único, aquí o allá en cualquier universo, sin pasado sin futuro, al pie del Himalaya erguido sobre el Mar de las Tinieblas. (1970: 16)

El yo del enunciado es, en principio, un peregrino y un “errante” –según título de uno de los fragmentos de *El Himalaya...* (1970: 33)–.

Si nos dejamos impactar por los dibujos –cosa esperable de un libro que quiere emular un códice–, a partir de la primera imagen podemos inferir que el viaje de *El Himalaya...* está guiado por la antigua sabiduría de Huehuetéotl. De esta manera, el texto de MAB es, también, un “huehuetlatolli” o colección de “antiguas palabras”. Luego hallamos que el peregrino está identificado con la figura de la segunda estampa: un pájaro en posición vertical, como un humano,

caminante bajo el rayo del sol y de derecha a izquierda –tal como se leen los códices, al abrirse en acordeón; tal como se lee en hebreo–. Esta representación plástica es icónicamente muy similar a las de varias otras aves en los códices precolombinos. Aquí pareciera ser un águila, según sugiere la forma del pico.^[3]

En *El Himalaya...* aparece este pájaro, así como también el pájaro-serpiente o serpiente emplumada que es Quetzalcóatl, hijo de Coatlicue. El águila está relacionada con el sol –otro elemento todavía más recurrente–, por su fuerza y por su luminosidad. También está conectada con los corazones humanos sacrificados al sol; y, a la vez, se la asocia con los guerreros, particularmente con los guerreros-águila que, además de soldados, eran nobles. Estos son algunos de los costados del perfil del yo de la historia. Así, en su recorrido el sujeto asume el mentado carácter épico, en parte, por la proximidad a Quetzalcóatl como sacerdote y como héroe cultural; en parte, por ser un guerrero; en parte por ser víctima, siempre y necesariamente, sagrada.

Lo precolombino en los mecanismos de producción discursiva

El haber acudido a lo precolombino no solo introduce una temática y un lenguaje, sino también el recurso a una lógica diversa de la occidental, aquella que las culturas originarias poseían/poseen. Tal lógica diversa se trasluce en *El Himalaya...* por medio de algunas combinaciones sintagmáticas extrañas, que creemos guardan relación con ciertos usos del náhuatl.

En gran medida, esta modalidad de texto “luminoso y caótico”, según la citada caracterización hecha por Enrique Pezzoni de *El Himalaya...*, se alimenta del tipo de discursividad de los textos mesoamericanos. La poesía de Bustos en este último libro imita algunos mecanismos productores de sentido de varios de aquellos

textos^[4], por ejemplo: el *Popol Vuh* o *Pop Wuj*, el *Códice Borgia*, los *Anales de los cakchiqueles*, la poesía náhuatl –en versión de Ángel María Garibay–, las *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan* de Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, etc. Asimismo, toma información y elementos de la estructura del español de la Conquista de escritos que también funcionan como hipotextos de *El Himalaya...*, por ejemplo: la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas, la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* de Ramón Pané, etcétera.

La discursividad precolombina tiene algunas características señaladas por Ángel María Garibay que podemos identificar en *El Himalaya...* Mencionaremos cinco:

1/ La expresión tiende siempre a la *imagen* (Garibay, 1963: 27), rasgo más que evidente en *El Himalaya...*, donde lo surrealista se une a la voluntad de Miguel Ángel Bustos de, como mencionamos antes, “escribir en imágenes, tratar el verbo como algo manual, visible”.

2/ El texto suele avanzar por *acumulación metafórica*, procedimiento asociado con el anterior. Tomemos solo un ejemplo. En el párrafo siguiente, la primera frase todavía conserva la lógica de lengua occidental, más familiar para nosotros: “Artículo mi idioma en el corazón de mi cristal y llevado por su leyenda irradiante rayo los enigmas y los transmutó en cosas.” (1970: 21) Pero, inmediatamente, la acumulación metafórica desdibuja la nitidez significativa: “Porque todo es mensaje, comunicación, energía de dos relámpagos que calcinan el Mar de los Ruidos y la Tierra de los Silencios, el espacio devorador entraña del nacimiento” (1970: 21). La misma opacidad se instala cuando el sujeto

caracteriza su cristal, o más bien este habla para presentarse: “soy Palenque, el pez oculto del mar Dulce, la espada de quetzal que corta las plumas de hierro, el anhelo del jaguar que comulga cristianos en el corazón del peyote; soy el que ha de venir: el sin dos manos niño del sol antiverbal” (1970: 19).^[5]

3/ El nivel sintáctico frecuentemente no está tan articulado mediante proposiciones, sino que es de *tenor paratáctico*. Se aplica a *El Himalaya...* lo que señala Garibay respecto de la literatura náhuatl: “[...] no hay enlace de afirmaciones, negaciones, etc., mediante partículas que indican la dependencia, sino más bien una simple acumulación de sentencias que van dando los diversos matices del pensamiento.” (1963: 25/26). Hay yuxtaposición, más que coordinación; la jerarquía, y consiguiente ordenación de las partes del texto, entonces, no es rígida ni unívoca.

4/ Es usual el empleo de *paralelismo de frases* (Garibay, 1963: 28), es decir la repetición de una misma idea –aparentemente– variando los términos. “Esta modalidad estilística hace que en muchos casos quede oscuro el pensamiento, por la variedad de sentidos que puede darse a la expresión y aun en otros pueda tener varias significaciones complejas” (Garibay, 1963: 28). Esto es exactamente lo que hallamos en *El Himalaya...*; leamos un ejemplo: “O el temblor, el relámpago de la Gran Pulsación que en los soles innumerables hiere mi corazón” (1970: 16). Sabiendo que el temblor es clave en MAB desde el principio de su obra, donde actúa como cifra de la vida en tanto ‘experiencia que sacude violentamente’, ‘que desestabiliza’, se comprende mejor el sentido de esta expresión paralela. El paralelismo de frases que identifica Garibay repite el mismo asunto en una frase completa, complementaria de la anterior, casi siempre por semejanza y rara vez por antítesis; un ejemplo náhuatl es “Las flores de la guerra abren sus corolas,/ las

flores del escudo en mi mano están” (Garibay, 1963: 36); algunos ejemplos de MAB: “Himalaya boca callada,^[6]/ piedra mentira” (1970: 19). O, en otro punto: “es la cumbre del Himalaya,/ la muerte-vida alquimia de la visión” (1970: 16). Damos un ejemplo más: “Cristal del instante solar,/ penumbra resplandor que alza la selva hacia el centro del cielo” (1970: 30).

5/ Lo más sorprendente y que más despierta nuestra atención entre los rasgos discursivos estudiados por Garibay es lo que él denominó *difrasismo*^[7]. Este recurso era empleado solamente por ciertos sectores muy elevados de la sociedad, de lo que hay testimonio literario. En ellos el sentido nace por medio de una combinatoria: se trata de la generación de un complejo de dos imágenes que se complementan, generalmente explicándose una a la otra (Garibay, 1963: 28). Sintéticamente, el difrasismo es la expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinónimos; un ejemplo náhuatl es “que allá donde no hay muerte, allá donde se vence”; o “que yo nunca muera, que yo nunca perezca” (Garibay, 1963: 36).

En Bustos estas expresiones pareadas suelen incluir en medio de los dos términos un guión, signo que dice a la vez la unión y la diferencia. Algunos ejemplos de estas expresiones duales son: “ángeles-paladar del tigre”, “odio-amor”, “carne-ascensión”, “relámpago-pavor”, “planeta-Verbo”, “lengua-juego”, “violeta-sangre”, “sol-pájaro”, etc. Al referirse a esta clase de sintagmas en nuestro poeta, también se ha hablado de palabras-valija, pero no nos parece la mejor interpretación. Las palabras-valija, palabras-maletín, palabras-cofre o palabras-sándwich son, según la *Retórica general* del Grupo μ , aquellas que se interpenetran y/o se fusionan porque poseen cierto número de rasgos formales comunes. Un ejemplo ofrecido en la *Retórica General* es: a quien come muchas

coles se le podría reprochar su «alcoholismo». (1970: 105) Según la breve y clara explicación dada por Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*, en las “palabras-maletín [...] hay dos significados contenidos en un solo vocablo” (1871: 223); algunos de los ejemplos que construye son: “flemosos”, que deviene de ‘flexible’ y ‘viscoso’; o “gruchisflar”, acción intermedia “entre gruñir y silbar”^[8] (1871: 224).

Es oportuno establecer la diferenciación, además, porque Bustos mismo cita a Carroll, alude a él como autor y menciona a algunos de sus personajes. De hecho, en el Libro Segundo de *El Himalaya...* están literalmente mencionados el “Reverendo Ch. L. Dogson [sic]^[9]”, “Alicia” como lectora y cercana a la locura, y el “Snark” –como sabemos, cruza de ‘snake’ y ‘shark’^[10]–, de quien predica que es amado por Aquelarre; hasta incorpora alguna cita textual en inglés: «remembering her own child-life, and the happy summer days» (1970: 54/55).

Así, podemos afirmar que estas expresiones compuestas en Bustos no se asemejan a las palabras-valija, que conoce muy bien, y se acercan, en cambio, al difrasismo como mecanismo productor.

Recapitulando, la característica esencial del difrasismo es la yuxtaposición de dos o aun tres lexemas, cuyo significado no se construye a través de la suma de sus partes, sino que los dos términos unidos remiten a un tercer significado. Básicamente, son entidades conceptuales construidas a partir de dos sintagmas, cuya unión resulta en un significado distinto del que enuncia cada palabra; así, por ejemplo, en náhuatl: ‘in tēmōxtli’ (‘polvo’) ‘in ehecatl’ (‘viento’) > ‘enfermedad’; o ‘in ātl’ (‘agua’) ‘in metlatl’ (‘metate’) > ‘mujer’ (Montes de Oca Vega, 1997).

Desde su punto de vista de traductora, Mercedes Montes de Oca Vega señala que ante los difrasismos de lenguas mesoamericanas

existen dos posibilidades de lectura: una literal, que conduce a identificar los difrasismos con una manera bella e inesperada de calificar un referente determinado; otra posibilidad de lectura, que abre a identificar elementos destacados de una cultura, codificados en una forma lingüística singular^[11] (Montes de Oca Vega, 1997). En el caso de Miguel Ángel Bustos, si bien no creemos que la asociación sea fortuita, en general no hay referentes culturales tan inamovibles. En todo caso, si se pretende exhaustividad interpretativa, para destacar el elemento significado es necesario reponer el universo cultural de nuestro autor, vasto y complejo, así como tener muy fresco el marco total de su producción.

Por otro lado, pensando nuevamente en conjunción con esta estudiosa, consideramos que los difrasismos no pueden ser reducidos a una figura del lenguaje meramente arbitraria; más bien son formas que mediatizan maneras de percibir y de conceptualizar. A su vez, este mecanismo puede construir el significado a través de los fundamentales procesos de la metonimia y de la metáfora. (Montes de Oca Vega, 1997) En *El Himalaya...* algunos ejemplos de difrasismo por metáfora son “temblor-sonido” (1970: 25), que podría aludir al tercer término ‘palabra’; y “cohesión-revolución atómica” (1970: 28), quizá metáfora del tercer término ‘poesía’ – sobre todo, teniendo en cuenta la metapoética que esboza MAB en el apartado 8 del “Libro Primero”, que veremos posteriormente—. Difrasismos por metonimia podrían ser los siguientes: “el espacio devorador entraña del nacimiento” (1970: 21), como metonimia del tercero ‘madre’; y “mareo-delirio” (1970: 15), que designa un ‘estado alterado’ mediante sus efectos.

Más allá de la posibilidad de restablecer un tercer término, el concepto no dicho, como hemos tanteado, la conjunción de estos dos elementos implica la puesta en juego de una operación cognitiva

que abre a, posiblemente, muchos términos más que la razón no capta, pero sí otros niveles, por lo pronto el inconsciente. La asociación parte de pensar en un dominio supere lo que los dos vocablos refieren aisladamente. Creemos que el ejercicio obligado de esta acción de extender el campo perceptivo y de modificar los mecanismos de pensamiento pudo haber sido una de las motivaciones de Miguel Ángel Bustos para elegir expresarse imitando la discursividad prehispánica.

Funciones de lo precolombino

La poesía de Miguel Ángel Bustos puede verse no solo como la de un maldito de nuestra literatura, sino también como la de uno de los que se afina más hondamente en suelo americano, aunque en principio nadie lo haya identificado de esta manera. La faz mística de su obra, tan exaltada por el prólogo de Leopoldo Marechal al cuarto libro de MAB, *Visión de los hijos del mal* (1967), ha dejado en sombra este otro costado, igualmente significativo, o más.

En Bustos, poeta de los 60 y los 70, apropiarse de la tradición prehispánica y revitalizarla es una forma de revolución. Para ceñirnos a un punto tangible y preciso, sostenemos esta opinión en el hecho de que los difrasismos exigen, tanto al emisor como al receptor, un trabajo cognitivo que se salga de los márgenes comunes. Requiere de una creativa ampliación de la capacidad individual de asociación, por denotación y por connotación, y solicita, al mismo tiempo, una visión que extienda el propio marco cultural.

El autor propone un modo de percibir y un modo de poner en lenguaje que no es el de las lenguas llamadas occidentales, que, en principio, siguen la cadena lineal 'lexema' > 'significado', en un encadenamiento ahorrativo que no se permite el lujo del

desperdicio. *El Himalaya o la moral de los pájaros* hace cosas con palabras, como objetos materiales y, a la par, trascendentes: busca recuperar una dignidad humana que no halla cabida en la maquinaria de consumo. En relación con esta forma de emplear los propios recursos, sí podemos hablar de malditismo, pero ahora con el sentido que le otorga Georges Bataille en su ensayo *La parte maldita*. La generación de lo no útil, de lo inconducente en términos económicos, es un rasgo de independencia soberana. Esta dilapidación es la “*parte maldita* ligada a la experiencia interior del hombre. Su intimidad que ya no responde a la utilidad del trabajo” (Bataille, 2007: 11). Dice en entrevista Bustos –en bastardilla en el original–, y añade –en redonda en el original– el ignoto entrevistador, S.W.:

Antes de la invasión crudelísima de los españoles, los indígenas tenían una visión inocente del verbo hablado. Dibujaban el trazo del verbo sobre el papel como si fuera el paso de una estrella. De Venus, su diosa. No era verbo ni dibujo ni jeroglífico. Era la transmutación de todos los elementos: era una huella cósmica en movimiento.

Pero vino esa invasión, y fue rota la unidad de todo un mundo. Se despeñó la palabra, hija y madre de ese mundo. Se envileció. Recuperar esa palabra –ese mundo– es la tarea de este libro: [...]. (S.W., 1970: 50)

MAB da lugar a lo que el sistema no acepta. Una vez más, es revolucionario. Al apropiarse de aquello que la racionalidad moderna rechaza por improductivo, está llevando a cabo “una insurrección ontológica y política”, en palabras de Julián Fava (Bataille, 2007: 15). El difrasismo en Bustos, como la forma más extrema de asimilación de la cultura precolombina, además de ser un modo plurivalente y no unívoco de significar, es una manera

concreta en el texto de promover el cuestionamiento de una forma de existencia y de la identidad establecida, para cambiarlas.

Lo precolombino como 'lo otro' en el centro del sujeto

Lo otro es propio

Dentro de la poesía argentina Miguel Ángel Bustos es una de las figuras que más expresamente ha dado cabida a 'lo otro', que en principio caracterizamos como ajeno, desconocido y, especialmente, 'no domeñable'. En efecto, el niño, el loco, el maldito, el iniciado son cuatro de las configuraciones subjetivas que, combinadas, hacen viable el trato con aquello que cualquier persona normal no soportaría. Pero no solamente. Hemos de agregar al indígena, al habitante originario de América. En la misma entrevista publicada en *Análisis* Bustos dice acordarse siempre "*de un indio en Cuzco con una tira de piel o cuero llevando a la espalda un madero cargado como una bestia. Nunca sentí un dolor tan monstruoso: sentir que yo era del color de los conquistadores*" (1970: 50). Es evidente la reminiscencia de la pasión crística en esta imagen, figura que por cierto es siempre 'otro'. Más allá del dogma de la institución eclesial, Cristo fue el gran revolucionario, su figura está siempre afuera, no se lo puede incluir en grupo alguno.

En esta entrevista, "América: antes de la violación", S.W. añade que Bustos narra la conquista de América como "ruptura":

El es o vive esa ruptura. Desgarrado entre el indio que ahora carga los maderos y el blanco que lo agobió con esa carga, Bustos es el uno y el otro, y un tercero sobre el todo: el que busca liberar a ambos de los dos extremos de esa servidumbre. Por eso intenta/ el viaje, la ascensión a un Himalaya que no está en Asia ni en América, sino – tal vez– en un tiempo que vendrá y ya no será tiempo. (S.W., 1970: 50/51)

Vuelve a aparecer en nuestro análisis la noción del ‘tercero’, o bien el ‘cuarto’, o ‘quinto’ o ‘vaya a saber qué número’; ahora introducido por quien entrevistara a Bustos y ya no en relación con el lenguaje directamente, sino como posibilidad existencial.

Para caracterizar ‘lo otro’ en términos generales, en principio, acudiremos a la concepción y el desarrollo de lo abyecto según Julia Kristeva (1980). Lo abyecto es lo ‘ob-iectum’, lo que es arrojado lejos del sí mismo y que, por tanto, no se reconoce como propio^[12]. Es decir que no tomamos lo abyecto en un sentido moral. Usualmente se ‘arroja lejos’, se desconoce, todo cuanto pueda hacer tambalear la propia identidad y, con ello, la íntima sensación de seguridad. Por cierto, en los momentos de crisis vital, la forma identitaria constituida y supuestamente estable es cuestionada; pero, por lo general, nunca hasta el punto de atravesar los parámetros establecidos de la mentada normalidad. Por supuesto, se imponen algunas preguntas: ¿qué cosa es normal?, ¿cuándo corresponde aplicar tal calificativo? Responderemos brevemente, de acuerdo con el sentido común: la noción de ‘normal’ es variable según épocas y culturas. Hoy por hoy, en nuestra era y en nuestro recorte espacial, normal es lo que se ajusta a pautas dictadas por la razón, por ejemplo la seguridad personal, externa e interna; así como es normal, también, la confianza en lo empíricamente demostrable. Estas dos marcas de normalidad mantienen al sujeto a resguardo. En el caso de la subjetividad que se constituye a lo largo de la obra de Miguel Ángel Bustos, tales amparos son desechados, y difícilmente haya retorno. Contrariamente, en *El Himalaya...* lo normal es lo ‘ob-iectum’.

Yo sos vos, es él, que soy yo

En sus obras Bustos va poniéndose cada vez más a la intemperie, va des-amparándose. De algún modo, el andar del sujeto, instalado en

el filo de todo, conduce al cuestionamiento: camina por el borde y, así, se asoma a zonas vedadas o rechazadas, abyectas, por temor^[13]. Lo que otros marcan como ‘abyecto’ > ‘ob-iectum’ > ‘arrojado lejos’, es tomado por este yo poético como cercano y familiar. Un modo claro de ver esta apropiación es seguir el variable uso de los pronombres en algunos fragmentos: en varias ocasiones los pronombres ‘yo’, ‘tú’ y ‘él’ se presentan de manera nítida para, inmediatamente, confundirse y, tal vez, identificarse (Benveniste, 1976).

En la misma entrevista antes citada refiere la deliberada intención de no fijar un yo^[14]; dice MAB:

Este libro es como un puente de paso entre mis libros anteriores, meramente occidentales o figurativos, a otra cosa. he tratado de amalgamar el viaje de un individuo o de un ser sin yo, anónimo, –creo y quiero que el poeta tiene que ser absolutamente anónimo, cuanto más anónimo es más voz, más palabra, más verbo– con los dibujos. Para que la suma de ambos se acercara a lo que es un sello o signo azteca o maya. (S.W., 1970: 50)

Es difícil saber quién, más bien quiénes hablan y a quién/es se dirigen. En principio, ‘yo’ es quien habla y dice ‘yo’. Pero en *El Himalaya...* no es siempre el mismo. Hay que ver de quién se trata en cada parte del poema. Comencemos por el “Libro Primero”, donde hallamos a un sujeto de la enunciación que es también sujeto del enunciado, lo cual se revela especialmente en los casos de enunciación enunciada, por ejemplo: “Hablo de los fenómenos” (1970: 22), “Cuento qué vi [...]” (1970: 29). O, como una variante de lo anterior, en las expresiones autorreferenciales, donde quien enuncia habla de este texto en particular: “Que este Libro Primero sea el mapa original de mi encarnación y ascenso” (1970: 31).

Por otra parte, teniendo en cuenta el tiempo verbal usado para el relato, a veces hay un yo que recuerda y en el cual el contenido de la memoria tiene algo de autobiográfico, sea por lo que sabemos de la vida de MAB o bien, y sobre todo, por las inserciones intratextuales de alusiones a, o citas de su propia obra anterior, por ejemplo:

- “el primer juego-juguete que vino a mí” (1970: 19), en el párrafo “1” del “Libro Primero”, evoca el relato del “Segundo mural” de *Cuatro murales*.
- “Visité, por primera vez, el Jardín Zoológico de la mano de mi madre [...] Murmuré, y ya no era aquel que estaba de su mano: la voz/ salía de las jaulas [...] el devorador llamado del tigre analogía del sol” (1970: 22-23), alude a otro relato, “Los patios del tigre” de *Fragmentos fantásticos*.
- En el “Mare Tenebrarum” se cuenta qué derrotero siguieron los protagonistas de cada uno de los *Cuatro murales* (1970: 51).
- “Sólo el instante de una *vocal* es eterno: pues lleva el poder divino” (1970: 79) es cita textual del “Tercer mural” (1957: 31).
- “Cuando una profecía se hunde en una montaña, ésta conoce curvas ignoradas por su estructura” (1970: 79), es continuación salteada de la cita anterior, del “Tercer Mural” (1957: 31).
- En otro fragmento combina dos relatos asociados con la infancia, nuevamente el “Primer Mural” y “Los patios del tigre”:

(Habitaba una casa; recuerdo que era aún un niño y todo pasaba en un tiempo sin memoria; yo solo la habitaba y nadie nunca nadie venía hasta 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 y 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. igtum-mo! igtum-mo! fue; en la edad lejana; mi tigre que me sigue los pájaros que yo sigo.

El Monte Santo y el Mar de aguas de Mercurio y la Noche terrible y el canto de los pájaros y la crueldad de estos hombres y mi corazón y el silencio de todos es igtum-mo!^[15]. (1970: 83)

Otras veces el yo habla en un presente absoluto, está viviendo lo que va diciendo, con lo cual el relato adquiere, por momentos, un extraño aspecto de monólogo dramático, como si fuese una visión habida y narrada en simultáneo (1970: 29/30). En otras ocasiones, el tiempo presente tiene algo de apóstrofe o, al menos, hay claramente un tú al que se dirige, aunque no sepamos quién es (1970: 23). Otras veces reviste carácter de ensayo donde el sujeto discurre sobre su propio quehacer poético (1970: 21).

‘Tú’ es el alocutario en una instancia de discurso que incluye al tú. ¿Quién es ese tú? Varias veces es Aquelarre. Otras tantas es el cristal. Y varias más, el sujeto mismo desdoblado, mirándose como objeto. Ahora bien, a veces no es ‘yo’ ni ‘tú’; es ‘otro’.

En otros casos, no queda tan de relieve el sujeto de la enunciación, sino el agonista, en su papel de elegido, de visionario y de peregrino (1970: 31):

Porque yo soy el que ha de subir pero soy el que sigue el cristal, él es el ritmo de mi sangre y mi confusión y mi desvío” (1970: 31), “Yo, el que lleva el cristal, el que sigue la ley de los pájaros en su camino hacia el Himalaya, el que VE, el que está en todos y en ninguno [...]. (1970: 44).

Hasta aquí nos detuvimos en el sujeto a través del análisis de los pronombres de acuerdo con los roles asumidos. Ahora bien, en cuanto a la temporalidad de ese sujeto, hallamos que por momentos evoca, por momentos observa; y, en muchos casos, la distinción de presente (dicción y pasión), pasado (memoria) y futuro (expectación) no es clara o, más bien, es deliberadamente confusa. Hay una mirada en el tiempo que invalida el tiempo. ¿Es de día o de noche? ¿Qué enunciaciones temporales hay? ¿Se puede trazar una secuencia? Lo más certero es lo que se señala en la “*Obertura*”: se trata de un “Instante Único”.

Para seguir analizando el uso de los pronombres veamos, por ejemplo, que en el párrafo “5” del “Libro Primero” de *El Himalaya...* el sujeto rescata de la memoria, y de un libro anterior, *Fragmentos fantásticos* (1965), la anécdota central del relato “Los patios del tigre” (1965: 11-12) –fragmento bastante autobiográfico, muy mentado y muy antologado–. Diversos planos, afectivos, culturales, visionarios y, seguramente, otros más, se entretajan para dar un fragmento de poesía conmovedora:

Visité por primera vez el Jardín Zoológico de la mano de mi madre y ella buscó mi asombro. Veía, pero no podía *leer* el caos de los cuerpos y gritos que saltaba en forma de locura. Murmuré, y ya no era aquel que estaba de su mano: la voz/ *salía* de las jaulas, murmuré ahogado: *sólo* siento en mí el vuelo de los pájaros en lucha inmemorial con la luz, pues quieren huir de la tierra y el devorador llamado del tigre analogía del sol.

Dije y frente a la jaula del Señor, a su Casa de Miedo me diste el cristal, mi juego de pureza y te vi triste *siempre*. (1970: 22-23)

Junto con la mención de la “locura” ocurre que el ‘yo’ ya no es un ‘yo’, sino un ‘él’; además, el lenguaje que busca, y que encuentra,

es salvaje: proviene del espacio en que están encerradas las fieras; más adelante vuelve a ser un 'él', en este caso el de los pájaros. A su vez, aparece un 'tú' cuando enuncia "me diste", cuyo sujeto gramatical no sabemos quién es: tal vez sea la madre, que lo llevó al Zoológico; tal vez sea el padre, ya que el cristal se asocia con el lenguaje, y en el "Segundo mural" de su primer libro (1957) es el padre quien regala a su hijo un juego con un mágico mosaico de vidrio, que en algo evoca el Aleph de Borges. Finalmente, ese 'tú' tal vez sea él mismo, el yo desdoblado, que se ve "triste *siempre*". Las tres opciones son válidas y no se excluyen.

Respecto de lo "salvaje" y de la otredad, Bustos refiere en la mentada entrevista la naturalidad de que simplemente exista un otro. Dice S.W.: "El felino caza, mata, devora al pájaro", a lo que MAB contrapone:

No veo crueldad en eso. Es un signo de desesperación. El tigre es la noche que se mueve, los pájaros pertenecen al reino del día. El felino caza su otra cara, su opuesto perfecto. Como si la belleza se devorara a sí misma. Como si la belleza obligara a su otra cara a quedarse aquí hasta que el hombre mute y sea ángel, sea su esencia. Los pájaros entienden a las zarpas. (S.W., 1970: 51)

La noche supone el día, la vida es inseparable de la muerte, lo blanco implica lo negro. El otro, lo otro, es porque uno es, y viceversa.

En el párrafo "6" el sujeto le habla por segunda vez a un 'tú', y por primera vez de manera extensa. No sabemos de quién se trata, pero, por alguna referencia remota, como los ojos verdes, o bien por continuidad referencial respecto del apartado anterior –el del Jardín Zoológico–, podría ser la madre. Lo cierto es que, sin duda, es un 'tú' íntimo, un 'tú' querido que, sin explicarse el cómo, guarda

relación con el cristal. Aquí, entre este ‘tú’, el ‘yo’ que enuncia y el ‘él’ del cristal, el del cuerpo y el de las almas, hallamos otra confusión de identidades:

Si me siguieras, si llegaras a mi cristal. En su casa de Fulgores, ¿quién podría decir: yo, me siento el yo de mi rostro para vos? Estaría en vos y hablaría a aquel mi cuerpo que cree poseerme. Terrible si alguna de tus almas, huyendo de la eternidad que nos persigue en la infinita repetición, no siente la *ausencia*, la ausencia del viento y el *sonido* caer en cuerpos imaginarios, muertos y errantes en la noche inmortal.

Si alguien me preguntara *qué* soy; porque cier/tas sombras marean; le diría: no soy todo, ni nada, ni algo. Con mi cristal soy el planeta que te lleva por mares a tierras de oro y rapiña y el horizonte te lo doy yo. (1970: 23/24)

El ‘tú’, aparte de su referente no identificado, es un espejo del yo y, al mismo tiempo, su sostén. El ‘él’, la instancia de objeto o de tema, aparece como otro que habita al ‘yo’, como una entidad misteriosa, oscura o, sencillamente, desconocida. Es la apertura del yo a todas sus posibles e improbables otredades. El sujeto se erige como enigma para sí mismo; enigma que puede ser un peligro, o una esperanza; enigma conectado con la sexualidad en su sentido más pleno de búsqueda de completud, que no encuentra jamás su término, sino en la muerte (Bataille, 1957); enigma como lo animal, esa parte más o menos desconocida que se suele negar o, al menos, se pretende domesticar. A modo de ilustración de este último caso traemos a colación un texto de *Visión de los hijos del mal* (1967), “Petro del confín”:

Pasan años y corro por valles y ciudades semejantes a glaciares montado en mi petro de luz y temblor. El animal desaforado que anhela ya no da, ya no da más. Las crines

se enredan en bocas y rejas. Los agrietados cascos lanzados entre piedras, oh piedras de bondad, van en sangre. Un largo sueño señala, señala nuestro paso.

Piedad para mi animal piedad por nosotros.

Perdida la esperanza vamos tanteando la hirviente sombra, rasgando la noche el aire con sordo aullido. Sólo pedimos una calle un hueco de piedad.

Pero cuando sienta mis piernas calcinadas en sudor animal que alza un quieto calambre. Pero cuando lllore la agonía del negro potro levantaré mi mano, la piedra del toque final, la hundiré en su garganta la que amo.

Para acabar sólo para dormir potro del confín. (1967: 95)

En “Potro del confín” lo animal es un ir y venir agotador y desenfrenado hacia y desde el límite inalcanzable, la zona de zozobra. El yo que habla, por tanto civilizado, no logra armonizarse con el ‘él’ “desaforado” del potro. El conflicto y la tensión son desesperadamente insuperables, llegan hasta el límite.

Sagrado/profano

En *El Himalaya...* las fronteras se desdibujan^[16], no hay separación entre lo profano y lo sagrado. En otros términos: lo supuestamente sagrado, en tanto relativo a la religión, es puesto en un lugar inadecuado hasta la herejía, cosa que Bustos viene haciendo de diversas maneras desde su primera obra. Por ejemplo, en *Cuatro murales* (1957) hay un niño que, de pura soledad y aburrimiento, fabrica un golem; y un adolescente, al que su padre cree loco, cuyo destino –así lo descubre– es ser profeta. En *Fragmentos fantásticos* (1965) y en *Visión de los hijos del mal* (1967) leemos enunciados claramente heréticos mediante los cuales se busca escandalizar, a la par de reírse de una solemnidad infructuosa en el terreno de la íntima experiencia religiosa. En especial, Bustos toma elementos propios de la religión católica, la que le es más afín culturalmente –

pero no es la única religión que conoce—, y con toda deliberación los expone burlescamente desde el lugar del *maudit*.

En *El Himalaya...*, en cambio, la actitud provocativa aminora, o, al menos, no constituye el primer plano intencional. Todo es sagrado, en tanto el propósito expreso de Bustos al componer este último libro fue el de elaborar algo similar a un código precolombino; y los códigos precolombinos son de materia sagrada. Más aun: las culturas originarias en América son netamente religiosas y su cosmovisión está organizada y orientada por tal sentido trascendente.

En *El Himalaya o la moral de los pájaros* hay un sujeto “errante” que desde el prólogo/ “*Obertura*” plantea una búsqueda personal. Búsqueda que será desarrollada como un viaje a través de un espacio interior y a lo largo de un tiempo imposible, que es milenios en un instante. En la profusión de la obra, generosa hasta la exacerbación que marea y que confunde, este mitema del viaje a través del laberinto sirve de guía al abrumado lector.

El andar del huidizo yo poético transcurre en zona límite constantemente; límite entre vida y muerte, límite entre locura y sanidad mental, límite entre lo bueno y lo malo. Es decir que habita en zona de frontera, donde cada una de estas categorías recién aludidas es puesta en tela de juicio. Esta misma actitud desbaratadora de certezas opera sobre la occidental dicotomía sagrado/profano.

¿Dónde está lo sagrado en *El Himalaya...*?

Para comenzar de la manera más fácilmente asequible, diremos que en *El Himalaya...* lo sagrado está presente mediante la alusión a prácticas rituales, como, por ejemplo, la comunión eucarística y el sacrificio humano. En el párrafo “3” del “Libro Primero”, el sujeto recuerda haber tomado la Primera Comunión y, sin quitarle la

validez que este sacramento tiene, le agrega otra, que él llama “salvaje”:

Avancé por la nave, sin mar, sin cielo, hasta el altar y comulgué, tomé sí el pan del dios de los cristianos y lo sumé a mi pecho salvaje, antiverbal.

Allí, en la cueva de los átomos divinos, unido al estruendo de los ángeles custodios de su misterio alcé *mi* Señor, mi cristal. (1970: 20)

No es fortuito, aunque sí enigmático, que, inmediatamente a continuación, aparezca por vez primera Aquelarre, extraño personaje recurrente con trazas de naturaleza divina: “Aquelarre, la desnuda la inocente que camina sobre campos de fuego, en campos de llamas frías ramas del árbol de la muerte comulga en su cuerpo.” (1970: 20) Según los sabios aztecas de Anahuac, la divinidad de la que emanó todo el universo es de carácter dual, masculino y femenino. En su aspecto masculino, al creador lo nombraron Ometecuhtli (*ome*= dos, *tecuhtli*= señor), y al principio femenino, Omecihuatl (*ome*= dos, *cihuatl*= señora). Son el *Señor y la Señora de la Dualidad*^[17]. Los Nahuas representaban a Ometecuhtli con túnica bellamente adornada y falo de pedernal, símbolo de luz. Él es Huehuateotl, el Dios Viejo, padre de los dioses y de los hombres. Omecihuatl tiene toda la presencia de la Virgen, la madre Tonantzín; los Nahuas la representaban con manto azul de extraordinaria belleza. Tanto este color como sus atributos esplendorosos son los propios de Aquelarre cada vez que aparece en *El Himalaya...*, salvo en el sacrificio de Marina, la Malinche, donde solo es nombrada, sin mención de su aspecto físico.

Si bien son ritos diferentes, indudablemente, ambos –Primera Comunión y extracción del corazón– son sacrificios: hay una ofrenda de cuerpo y de sangre para que otro viva, sea el sol, sea el

que recibe la forma eucarística; siempre, en última instancia, es en pro de la humanidad entera. El cristal que cuelga del cuello del niño, que yace sobre su pecho cuando toma su Comunión Primera, es anticipo y remoto equivalente del puñal de obsidiana de Aquelarre. ¿Por qué acude MAB reiteradamente al sacrificio? En primer lugar, es el modo de hacer sagrado, como lo dicta la conocida etimología latina; aparte, es el ámbito donde los seres, las cosas, pierden su faz utilitaria y a través de la destrucción son devueltas a su pura intimidad donde irradia el ser, la vida exuberante y sin otro fin, en términos de Georges Bataille (2007); es un instante de presente absoluto.

Asimismo, lo sacro se introduce mediante la referencia a personajes y a elementos de variada índole religiosa, por ejemplo: el Golem de la Cábala judía; las deidades Huehuetéotl, Coatlicue y Xipe-Totec del panteón azteca; el concepto de Dharma y el personaje de Arjuna del budismo que, según algunas opiniones, no es exactamente una religión, sino una filosofía práctica orientada a la búsqueda trascendente. Es decir que en *El Himalaya o la moral de los pájaros* lo sacro se considera en su dimensión antropológica. Pero no se queda en este punto de enciclopedia cultural.

A su vez, lo sagrado está presente como aquello inasible, o intransmisible, con lo que el hombre se relaciona, es decir 'lo otro'. Rudolf Otto, en *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* se centra en la captación de lo 'numinoso', término con que designa la voluntad y el poder divinos obrando en la criatura humana. De esta manera lo 'numinoso' refiere una experiencia que Raúl Dorra describe del siguiente modo:

[...] un estremecimiento originario que abre el espíritu a una dimensión desconocida, peligrosa, pero también fundante del «sentimiento de criatura» sin el cual no habría

religión puesto que ese sentimiento hace que el sujeto se reconozca tal como es en su «absoluta dependencia». Lo numinoso sería algo que sobreviene y sobrepasa pero que también resulta una experiencia creadora, la que, no por carecer de palabras carece de capacidad performativa: la experiencia es una revelación y a la vez también una producción del misterio del *numen*. (2009: 27)

En *El Himalaya...* lo numinoso, “que sobreviene y sobrepasa”, es presentado frecuentemente en relación con un objeto: “el cristal”. Este objeto hace las veces de talismán protector, de fetiche poderoso, de nagual en la catábasis –animal que es compañero inseparable, según la mitología azteca–, de *alter ego* del sujeto, etc. Como fuere, es un objeto misterioso e inquietante, que posee valor simbólico en varios planos. Por el momento, nos detendremos en su aparición en la “*Obertura*” y en el “Libro Primero”.

En la “*Obertura*” el cristal es en el sujeto una leyenda viva (“la leyenda, en mí viva, del cristal^[18]” (1970: 15) y lo define como “mágico instrumento”:

Perdura el mágico instrumento en todo lo que hago, a pesar de haberse manifestado en aquel gran Vacío de Plenitud sin tiempo, sin espacio porque soy tiempo encarnado que sólo en días y años puede dar testimonio del Todo que no sucede, que no dura sino que es, que está en unidad que se ilumina y nos ilumina. (1970: 15)

En el párrafo siguiente el cristal es definido en tercera persona mediante una serie de construcciones metafóricas paralelas, recurso, además de poético, propio de la discursividad precolombina:

Es tal vez, el cristal emblema o sendero del Eterno Retorno que vuelve como un llamado de salvaje inocencia. O el temblor, el relámpago de la Gran Pulsación que en los soles innumerables hiere mi corazón y ya no es selva oscura lo tocable, el visible-invisible. (1970: 15)

Hacia el final se define también mediante el difrasismo^[19] “visible-invisible”.

En el cierre del prólogo el cristal es el o la guía: “Yo sigo la vía del centro irradiante de mi cristal”. En lo restante de este párrafo el sujeto se confunde, no está claro de quién o de qué se predica “su no ir en el tiempo”; según leímos antes, podría ser el cristal:

[...] y es mi juego el cosmos pero es mi cuerpo, verbo que hace la Noche del Verbo. Y su no ir en el tiempo de algún modo es mi tiempo, pero yo dejo mi sangre para luego estar en el Instante Único, aquí o allá en cualquier universo, sin pasado sin futuro, al pie del Himalaya erguido sobre el Mar de las Tinieblas. (1970: 16)

En el “Libro Primero” y ya en el apartado “1”^[20] reaparece el cristal y es conectado con un objeto que había aparecido en el primer libro de Bustos, *Cuatro murales* (1957): “Que recuerde, el primer juego-juguete que vino a mí y ya no se irá de mí por nunca fue un cristal.” (1970: 19) Aquí “juego-juguete” es difrasismo por “cristal”. En este apartado “1” el sujeto describe un comportamiento del cristal que pone de manifiesto su naturaleza paradójica y ya salvaje:

[...] pero qué cristal; algo líquido y duro que no caía por milagro del arco bronce que lo ataba:

Bajo el agua es más que el agua porque está detenido y es móvil. Si toco una llama con mi cristal, soy invierno: el fuego gira y *no* es su resplandor ya más. Por hábito y piedad cada tanto lo arrojó en las brasas para que devore y llene el Fulgor con su siesta de infierno. (1970: 19)

En el párrafo “2” el cristal habla y da un mensaje, con las antedichas imposibles coordenadas temporales:

Una vez, hace mil días y hará cien años el cristal, pero sin arco en ese siglo, dio un mensaje: soy Palenque, el pez oculto del Mar Dulce, la espada de quetzal que corta las plumas de hierro, el anhelo del jaguar que comulga cristianos en el corazón del peyote; soy el que ha de venir: el sin dos manos niño del sol antiverbal./ Así dijo y nadie puede negar su santa voluntad de ser vitral, Polifemo; porque en la Noche del Verbo, en su muerte, ¿cómo ser engendro de vislumbres y no torrente de flores malsanas? (1970: 19/20)

En el párrafo “3” el yo biográfico evoca, como vimos, su Primera Comunión:

En mi Primera Comunión [...] llevé mi cristal. Colgado de mi cuello lo mecía, alejado caía sobre mis huesos, jugaba con sus infinitas caras con su enigma: dragón-madre de enigmas.

Centrado, perdido, salvado en su punto emisor de lanzas vivas no veía el gris amarillo terrible de las carnes ausentes de cristales de resurrección. (1970: 20)

En el párrafo “4” aparece nuevamente, cada vez de manera más compleja, porque se van sumando planos sin orden jerárquico, se suman en co-existencia. Ahora el cristal empieza a asociarse con el lenguaje (“Artículo mi idioma en el corazón de mi cristal [...]”

(1970: 21), con su surgimiento y con sus posibilidades extremas. También se dice algo clave, cuya claridad se pierde en el *maremagnum* discursivo: “dar con lengua y signo, la muerte la vida, que es tributo de posesión *sin fuga* por un cristal semejante?” (1970: 21) Este apartado empieza con una pregunta diáfana en medio de toda la oscuridad: “¿Hasta qué límite [...]?” (1970: 21). Hay noción, entonces, de que el camino emprendido, que es dictado por el cristal como por un ser superior, es extremo, pide todo –pide “tributo”– y lleva más allá de lo conocido (“[...] sigo su valle, su río, sus montañas aéreas que en quietud me miran [...]” –1970: 21–). En efecto, en el tercer párrafo de los cuatro de este apartado, se muestra el funcionamiento mágico del cristal:

Para cegar; aunque no lleve a parte clara u oscura creer que lo que es fuego molesto para muchos [¡he aquí lo abyecto!] vaya a excitar su hueso de pájaro o tigre; para hacer de un ciego momentáneo un niño en la noche sin luna saco mi cristal y un milenio de peces de nieve en llamas abren un cielo blanco. Es el amanecer, es la luna que alza el mar, son las ciudades que arden en el sueño. Así dicen y es mi cristal, invisible en su manifestación que los pierde. (1970: 21)

En el párrafo “5” aparece el “*génesis*” donde, nuevamente, se alude al inicio del lenguaje y a lo que quiere hacer con él: quiere “traducir en mi [su] lengua y usarlos según un *modo manual* que transformara en arco iris violador de cielos a la materia dormida y errante que hallaba.” (1970: 22) Esta es una declaración de deseo que coincide con lo que afirma como búsqueda en entrevista con Alicia Dujovne Ortiz: “[...] la palabra dibujada, escribir en imágenes, tratar el verbo como algo manual, visible, como lo hacían los códices aztecas y con la misma adoración por la palabra de la mística judía, de la Cábala.” (1971: 485)

En la parte “8” ya el cristal materializa un manuscrito: “Así, el Sol Antiverbal, el sol anterior y enemigo del verbo, en la agonía, hizo nacer en el centro enfurecido de mi cristal el rayado silencioso de un manuscrito de siglos.” (1970: 24) He aquí que un Sol, en este caso “Antiverbal” al morir –como en la cosmología azteca, donde ya han muerto cuatro soles, o eras– da lugar al manuscrito, al códice. En efecto, cuando el sujeto presenta el objeto describe su materialidad, que, según hemos visto, es el aspecto del lenguaje que intenta enfatizar: “El trazo surgido *parece* un signo hecho por mí, un signo luminoso *detenido* sobre una hoja o plan/cha de ópalo o cuarzo *frío*. Tres ruedas-engranajes dan al texto un movimiento que presiento como un segundo sentido tal vez *contrario* al manuscrito.” (1970: 24/25)

En este apartado ve y experimenta al cristal en plena acción, primero comunicando en manuscritos y en imágenes para luego directamente manifestarse en su ser en expansión:

Vi que el cristal, en su centro irradiante, comunicaba dando los opuestos del verbo. En notas marginales; como pájaros atacantes; letras pequeñas son, *literalmente*, satélites del escrito mayor. Dibujos a pluma de cuevas, ventanales, puertas, ojos de buey y pozos u orificios alzados en muros de esmalte y maderas terriblemente brillantes [esta enumeración anticipa sintéticamente parte del camino que emprenderá en el “Libro Segundo”], moviendo suave mi cristal reflejan, curiosamente, el dictado oculto del primer manuscrito. Desde una región que llamaré VACÍO mi cristal, ante la casi muerte del Sol Antiverbal comenzaba fuera de todo tiempo, mejor: sin tiempo (mientras que para mí el centro irradiante es tiempo, mortalidad) su enseñanza, su asedio y subida al Himalaya. (1970: 25)

Y luego habla acerca de cómo es su visión: “Pero mi visión es limitada-efímera, confundo una llanura de nieve calma, con cuatro

soles negros suspendidos *en* ella con un vocablo, un único vocablo (ya que la función del cristal es verbal) que, sumado a otros, ha de crear frases con algún sentido *inmediato*.” (1970: 25) Continúa el ir y venir entre la escritura y el mundo en sí; parece no haber clara separación.

El tema, cada vez más, es la construcción de una lengua, la generación de vocablos, de la palabra que MAB entiende como el “temblor-sonido desti/nado a engendrar y proyectar [...] algo desconocido, TODO será ambiguo” (1970: 25/26).

El cristal es ya el sostén de su vida: “niño, sabio, repetidor de alfabetos perdidos existo por el cristal ígneo-frío, ilimitado, santo.” (1970: 26) Incluso es él mismo, cuando en el apartado “12” se refiere al texto que está produciendo y expresa un intenso deseo: “Que este Libro primero sea el *mapa* original de mi encarnación y ascenso [...]. // Porque yo soy el que ha de subir pero soy el que sigue el cristal, él es el ritmo de mi sangre y mi confusión y mi desvío.” (1970: 31) El texto manuscrito está en el cristal, en tanto fue emitido por este; texto que el sujeto seguirá, bajo la protección del mismo cristal; y en ese camino, él mismo no es más que ese cristal.

Revisada esta primera parte del historial del “cristal”, saltan a la vista algunas consideraciones. En primer lugar, resulta llamativo que el cristal suele estar asimilado al propio cuerpo y, a veces, a la identidad entera del yo; o, más bien, diríamos que la sustituye. El sujeto aparece, entonces, expuesto a una sacralidad que lo anula, lo anonada, en su ser limitado, tal como lo han referido místicos pertenecientes a diversas tradiciones. En este sentido, es natural, y esperable, que se lo conecte con un estado no civilizado, aunque superior, con lo cual se subvierten las valoraciones convencionales en nuestra sociedad y tornamos a ponernos frente a ‘lo otro’. Este es el aspecto revolucionario de lo sagrado, que no se amolda a sistemas

de producción. “Salvaje” es el atributo con capacidad de otorgar la faz de libertad: lo sagrado no es domesticable.

Por otra parte, los rasgos que se le atribuyen al cristal mediante los difrasismos “ígneo-frío” y “visible-invisible” dan cuenta del excedente de sentido que constituye su sema nuclear, en términos de semántica estructural.

Finalmente, señalamos que el cristal opera en el sujeto como lo numinoso, ya que en el momento del pleno contacto se da una especie de iluminación negativa y el sujeto advierte que *es* en la medida en que *no es*: “Si alguien me preguntara *qué* soy; porque cier/tas sombras marean; le diría: no soy todo, ni nada, ni algo. Con mi cristal soy el planeta que te lleva por mares a tierras de oro y rapiña y el horizonte te lo doy yo.” (1970: 23/24).

Lo otro en el centro de lo uno

En *El Himalaya o la moral de los pájaros* ‘lo otro’ se presenta de muy diversas formas. Tal recurrencia variopinta se debe a que esa ‘otredad’ está en la base de su constitución. Representa tanto el discurso del otro –que es lo nativo rechazado hasta el exterminio e, incluso, la negación–, como la puesta en discurso de ‘lo otro’, aquello que escapa a una única definición y que, al menos en este caso, se toca de manera innegable con lo sacro. Volvamos a Dorra cuando dice que lo numinoso “no por carecer de palabras carece de capacidad performativa” (2009: 27).

A su vez, insistimos en el carácter subversivo de lo sagrado en este texto, puesto que a fines de la década del sesenta y a principios de la del setenta no era precisamente la temática religiosa la que tenía preeminencia en la literatura argentina. Sin duda, Bustos es un marginal y un revolucionario al permitirse la elaboración de una obra que se aparta de las sendas en ese momento legitimadas. Construye una obra que incide tanto en lo político como en lo más

íntimo, recorre esta amplia y ambiciosa gama –declarada, por cierto en el párrafo inicial de la “*Obertura*”: “*Quiero que este Libro o Libros [...] sea la historia de [...] algo que unió la imagen de milenios del hombre y los cielos en mi corazón*” –1970: 15–). Y lo hace sin sumarse a cánones de ninguna índole, lo cual resulta altamente coherente, si el móvil de base, al menos uno de ellos, es dar cuerpo a ‘lo otro’. Dice Miguel Ángel, en larga cita:

Estoy en un perpetuo temor de esta civilización. Temo las casas sin color. Todo se ha convertido en un envilecimiento paulatino. Sé que nos están envileciendo. A los millones de indios que aún hay en el continente nunca se les devolverá la piel.

[...]

Creo que los indígenas, los mayas, los aztecas, gozaban de un ojo más abierto, un tercero [sic] ojo, un cuarto ojo, un quinto, que les permitía ver más colores, más músicas, y soles que los que podemos nosotros ver. Cuando un continente es violado en esa forma, hay que rehabilitar esa tierra de algún modo, aunque habrá de quedar más pálida después, más triste. habrá madurado entonces, no sé, tal vez. Se habrá ido aquello que tenía: el goce de músicas que las montañas transmitían. Callaron –toda la naturaleza calló o cambió de voz– cuando gente de otro imperio entró a esclavizar y transmutó la visión en vino para esclavizar mejor. ¿Qué les habrán parecido los españoles en armadura y a caballo, un animal que había desaparecido hacía miles de años del continente? Eso era un paraíso, con su crueldad particular, pero un paraíso. Un paraíso aislado por un mar, un mundo que se equivocó en una sola cosa: había una crueldad mayor y ya inventada que navegaba hacia él. (S.W, 1970: 51)

En términos generales, acudir a lo precolombino es para MAB el necesario camino de regreso, al menos una de sus posibilidades. Con sus variantes, todas las culturas precolombinas comparten el hecho de estar conectadas con lo sagrado, esto es: con esa dimensión asumida como salvaje solo por desbordar la civilización.

Volver a lo precolombino es, además, una forma de compensación por todas las atrocidades cometidas con los pueblos originarios. Y, en su aspecto más optimista, lo precolombino en *El Himalaya...* representa la más o menos probable vía de sanación para nuestras sociedades.

-
1. En reseña publicada en *Panorama*, n° 185, el 10 de noviembre de 1970.↵
 2. Se cree que este códice es anterior a la conquista de México. Está pintado sobre piel de animal plegada en 39 hojas unidas, como era costumbre, en acordeón; se lee de derecha a izquierda. ↵
 3. Los animales simbólicos más extendidos en América precolombina son el águila, el tigre y la serpiente.↵
 4. Esta información, acerca de la bibliografía sobre cultura precolombina, Descubrimiento y Conquista conocida por Miguel Ángel Bustos, nos fue brindada oportuna y muy amablemente por su hijo, Emiliano.↵
 5. En verdad, este procedimiento de denominación es propio de muchas lenguas antiguas. Como ejemplo más o menos equivalente podemos enviar al ensayo de Jorge Luis Borges sobre “Las kenningar” (1953: 43-68), propias de la poesía islandesa hacia el año 100.↵
 6. La separación en versos, en estos tres casos, es nuestra, a fin de apreciar mejor el paralelismo.↵
 7. En relación con la lengua náhuatl, e incluso en relación con el maya-quiché, estas formas han sido nombradas de diversas maneras: metáforas, binomios, difrasismos, frases pareadas. El nombre “difrasismo” se debe al padre Ángel María Garibay, uno de los primeros estudiosos de la lengua y de la cultura náhuatl en México.↵
 8. Recordemos que la traducción usada es de Luis Maristany.↵
 9. El nombre correcto es Dodgson. Nos preguntamos si el error es voluntario, para decir “hijo de perro”. Creemos que es muy probable que así sea, dado que Bustos conocía perfectamente el idioma inglés como el nombre real de Lewis Carroll. Considerando la presunta pedofilia del famoso autor inglés, podemos aventurar cierta intencionalidad, aunque, desde ya, no es más que una conjetura personal.↵
 10. En tanto animal compuesto, serpiente y tiburón, es pariente o equivalente de Quetzalcoatl, pájaro y serpiente. ↵
 11. Esta codificación indica una especialización de la lengua a través de una valoración simbólica de determinados elementos. La asociación de los términos no es fortuita; está determinada por un contexto cultural y social específico y por lo tanto está directamente vinculada con la experiencia cotidiana. Los términos empleados pertenecen a la lengua común y su asociación remite a marcos o dominios de experiencia. (Montes de Oca Vega, 1997).↵
 12. “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un adentro o de un afuera exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta” (Kristeva, 1980: 7).↵

13. “Del objeto lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente, a él, por el contrario lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae allí donde el sentido se desploma.” (Kristeva, 1980: 7).↵
14. Hemos de aclarar que encontramos esta entrevista mucho después de desarrollar este apartado.↵
15. La expresión ‘gtum-mo’, proveniente del sánscrito, designa un ejercicio del yoga tántrico, que ya aparece en el Rig-Veda. Se lo conoce como ‘yoga del calentamiento interior’ o como ‘calor psíquico’. Su traducción literal sería ‘mujer fogosa’. En el cotexto aparece antes referido como “palabra que arde en la nieve” (1970: 81). Son conocidas las prácticas de esta meditación sobre todo en algunos centros de budismo en el Tíbet. Como ya referimos en nota al pie en el capítulo 4, bajo esta meditación los monjes podían secar sábanas mojadas colocadas sobre sus cuerpos estando el ambiente a temperaturas cercanas al punto de congelación. Al parecer, se pone en juego la capacidad del organismo de regular la temperatura por medio del dominio metabolismo, con un entrenamiento adecuado.↵
16. Cfr. “Miguel Ángel Bustos: un borramiento de límites a alta velocidad”, en *Plebella. Revista de poesía actual*, n° 15, Buenos Aires, 2008, pp. 54-57.↵
17. Este Dios-Diosa tuvo cuatro hijos, los cuatro Tezcatlipocas: Xipetotec, el colorado; Tezcatlipoca, el negro; Quetzalcóatl, el blanco; Huitzilopochtli, el azul.↵
18. Todo el texto de la “*Obertura*” está en bastardilla en el original.↵
19. Recordemos sintéticamente lo dicho más arriba: que, según Ángel María Garibay K. (1963) un difrasismo es una entidad conceptual construida a partir de dos sintagmas, cuya unión resulta en un significado distinto del que enuncia cada palabra.↵
20. Tiene doce apartados marcados con números arábigos.↵

Poética: ante todo, movimiento

“...un temblor-sonido desti/nado a engendrar y proyectar...”.

(Bustos, 1970: 25-26)

Eppur, si muove...^[1]

En *El Himalaya...* la inmovilidad no se realiza jamás. Aun cuando hacia el final de *El Himalaya o la moral de los pájaros* parezca haberse llegado a un punto de quietud por la meta alcanzada: “Fui, en aquel *sin* tiempo, un perpetuo amanecer y *pasé* la celeste muralla; región de banderas y soles llevados por dioses; crucé su puente de llamas, encarnación de las niñas, dejé la mañana y entré en la noche del Verbo” (1970: 122). Aun cuando en el cierre el sujeto concluye, entonces, haber llegado a la cima del Himalaya.

Al cabo de nuestro estudio de la poesía édita de Miguel Ángel Bustos, en este capítulo tomaremos cuatro aspectos muy dispares entre sí para comprobar que, desde ángulos notablemente diversos, accedemos a idéntica conclusión respecto de lo esencial de su poética: la movilidad. Tanto su percepción del mundo (exterocepción) y del sí mismo (propio- e interocepción), como su plasmación discursiva tienen como eje el movimiento. Incluso más: esta cualidad de ser móvil se asocia con un procedimiento generador ininterrumpidamente experimentado por el sujeto desde variadas

ubicaciones. Desde este dinamismo constitutivo resulta más que justificada la figura del “temblor” que atraviesa toda la obra de Bustos, con su multiplicidad de posibilidades significativas simultáneas.

Desde lugares bastante diversos veremos cómo la movilidad es lo que en Bustos deja siempre su sello de agua. Lo destacaremos especialmente en relación con la indagación y la meditación del sujeto sobre el propio lenguaje poético. En primer lugar, elegiremos un fragmento especialmente hermético de *El Himalaya...*, extracto donde, en relación con la física, se analiza cómo debe ser la lengua del poema y cómo se forma. En segundo lugar, tomaremos en consideración otro escrito, más directamente metapoético: un ensayo inédito hasta 2007. En un tercer momento, nos detendremos a observar una frecuente formación sintagmática en *El Himalaya...*; específicamente, prestaremos atención a un modo de generar significancia por difrasismo y por paralelismo, rasgos propios de algunas lenguas precolombinas. Y en el cuarto ítem, consideraremos la configuración pasional del entusiasmo, por la cual el yo se sale de sí en su proliferación visionaria y discursiva.

Aparte de la conciencia sobre el quehacer poético que denotan los cuatro aspectos estudiados, todas ellos comparten el gen de la movilidad incesante asociada con un mecanismo para adquirir conocimiento. Otra coincidencia es que al menos tres de estos abordajes son de índole interdisciplinaria: lenguaje verbal y física, lenguaje verbal y pintura, lenguaje verbal y antropología.

Derivación y transmutación

Desde el inicio, en su poesía Miguel Ángel Bustos se refiere a la palabra en sí misma. En principio, por el valor mágico y simbólico que le otorga, acorde con las tradiciones sobre las que leía apasionadamente; entre ellas nos hemos referido con mayor

detenimiento a la cábala. Esta atención puesta en la palabra como objeto es especialmente importante en su última obra, donde hay varios fragmentos metapoéticos. En ellos al aludir a su *poiesis* busca explicar de qué manera se produce la actividad poética: registra una serie de mecanismos anímicos, intelectuales y materiales que desembocan en la plasmación discursiva.

Entre estos fragmentos metapoéticos en *El Himalaya...* encontramos uno de notable relevancia y visaje altamente delirante que, sin embargo, es el que mejor expone la gestación y el nacimiento del poema. Nos referimos al fragmento acerca de los “campos en movimiento”, parte del “Libro Primero. El Sol Antiverbal”, más precisamente el apartado número 8. En él Bustos muestra y explica cómo surge la palabra poética, desde la interioridad hasta la página, por vía de operaciones espirituales en que las imágenes^[2] son inicio, medio y fin.

La imaginería que elabora Bustos es apabullante; de corte surrealista por un lado, afín a lo prehispánico, por otro. Ella es lo primero que percibe el lector, sumido en una atmósfera casi asfixiante, de carácter “seductor, exasperante (porque no es posible respirar mucho tiempo seguido su atmósfera), luminoso y caótico, es una nueva odisea hacia la unidad y el absoluto” (Bustos, E., 2007: 405), en palabras ya citadas de Enrique Pezzoni^[3] al referirse a *El Himalaya...*

Estas imágenes en su devenir, esto es en su surgimiento y en su plasmación, son las que materializan la estetización de los bordes donde se erige el discurso de Bustos. En esta puesta en discurso de la frontera predominan dos operaciones: la derivación (‘acción y efecto de sacar o separar una parte del todo’, RAE) y la transmutación (‘mudar o convertir algo en otra cosa’, RAE): de una configuración deriva otra, y de esta otra, y otra, y así,

transmutándose sucesivamente e incluyendo diversos sentidos corporales, especialmente la vista y el oído, que se yuxtaponen, a veces, sinestésicamente. Veámoslo en el párrafo siguiente:

[...]

Aquel planeta del Sol Negro abre ahora sus muros azules y dibuja en la arena, en la sangre, en el mar, en el rostro que quiero, un mensaje de cifras delirantes. Crecido en mí un coro clama con voz de niña: cuando sufras lo que llaman muerte, atrapado en un río de luz, irás a sumirte en la Memoria del Cielo. (1967: 111)

En general, la derivación se da primero y la transmutación, después, mediante múltiples vías asociativas. Lejos de cualquier rigidez, actúa un mecanismo dinámico conductor del desarrollo textual. A modo de consigna el procedimiento está esbozado en el versículo 35 de *Fragmentos fantásticos*: “Escribir con la velocidad del sueño, el sueño que soñaré”. (1965: 19) Esta celeridad onírica de la escritura que anticipa, inclusive, lo que todavía no existe, es en Bustos un mandato poético poseedor de inagotable productividad. El procedimiento de las derivaciones es descrito condensadamente, por ejemplo, en el sintagma: “[...] la palabra [...] su tejido es selva y su selva tejido de la selva” (1970: 21). En este caso es una derivación centrípeta, va hacia adentro cada vez más, hacia el microcosmos solo perceptible con un microscopio electrónico, experiencia de la que da cuenta en “Aumento 1: 1.500”, de *Fragmentos fantásticos* (1965: 49) [4]

En el marco de la neorretórica, la derivación y la transmutación^[5] básicamente afectan a la morfología de las palabras, es decir que forman un metaplasmo que consiste en repetir la parte invariable de la palabra sustituyendo cada vez alguna porción variable, como un morfema derivativo y/o gramatical. Pero,

finalmente inciden en lo semántico, sobre todo en *El Himalaya...*, donde estos mecanismos se dan tanto por similitud como por disimilitud de los rasgos distintivos. Por lo tanto originan, además, un metasemema.

El veloz encadenamiento de sintagmas producido por ambas operaciones está acorde con la suerte de metapoética que es la prosa “Filmpoema^[6] (o cortometraje del crecimiento de un poema)” (Bustos, E., 2007: 357/358), título donde “crecimiento” refiere la movilidad por la cual unas cosas dan origen a otras, engarzándose, llamándose entre sí para crecer, para ser más plenamente. Como ejemplo tomemos el v. 52 de *Fragmentos fantásticos*, donde entre humor y patetismo, los sememas se van modificando:

52. Oh amor! Yo he arañado tu puer/ta donde vive la loca de la casa con su pollera campana y sus piernas de leche.

Pero nadie ¿oís? contestó mi llamado.

Un aire de lechugas, manzanas cortadas y gladiolos cayó sobre mí.

Arrastré los huesos

a la boca de un lobo

se puso a chupar.

Toc toc montecapiango, dicen en Bolivia del triste que muere sin luna.

Mi luna te la di a vos, mi buena, mi amor, mi cabeza no da.

Y ahora ¿qué hacemos? Mi padre me llama a grandes voces, y yo, que nunca le obedecí, tejo mi cuerda.

Sereneiyon, Serenación, Sereobsenidad, Seremort.

Quemado voy, una llama me atraviesa como daga, acomodada, ascomedada, asco me da la nada, y yo caigo como las flores que tú sabes nacidas por un día, muertas por un ayer.

Atail, Atail! Ángel mío, tóname, hazme tu mujer. He aquí mi boca tu puerta quebrada. Albión! (1965: 23/24)

¿Cómo operan derivación y transmutación? Los elementos van transformándose por asociación fónica, por polisemia generadora de nuevos decursos, distintos de los que ocupaban el primer plano discursivo, o porque los sememas denotan o connotan, en este caso, algún sema de ‘apertura’, metafórica o literal, para pasar a otro cuadro, trátase de un verbo –como, por ejemplo, ‘abrir’ o ‘dibujar’– o de un sustantivo –como ‘puerta’ o ‘boca’–. En otro punto de *Fragmentos fantásticos* se inserta una enunciación muy sintética y rotunda que afirma esta tendencia expansiva: “Todo lo mío se encadena eternamente”; he aquí implícitas derivación y transmutación. (1965: 41) En verdad, podría ser mencionado casi cualquier elemento, acción u objeto, lo que importa es que las imágenes están concebidas de manera tal, que no se cierran en sí mismas ni exigen nexo lógico que las ligue^[7]; esta ligazón se establece luego, o no, según la competencia del lector. Leamos otro fragmento:

[...] oh cielo te me abres. Todos los azules, los rojos, las clarinadas./ Oh señor, hazme un cuero y una buena agua para esas estrellas. Miró.

Trescientos círculos de sangre brotaron una boca dos puertas cuatro espaldas ajedrez. Corrió un viento entre las montañas de cinc.

Saltó una luna de yodo por la flora, un paladar suspiró.

(1965: 49/50)

Expansión por transmutación, como en la alquimia: de una sustancia en otra, siempre mejor o superior. Esos son la lógica y el sentido. Y tal alquimia del verbo, si se nos permite la extrapolación rimbaldiana, halla expresión por vía del léxico ya no solamente protocientífico, como el alquímico, sino también estrictamente científico, específicamente el de la física. Recurriendo a tal suerte de

interdisciplinaria se explica la consigna en el fragmento acerca de los “campos en movimiento”: prontitud en el movimiento para la generación.

Campos en movimiento, campos magnéticos, fisión nuclear

Esta poética posee la peculiaridad del dinamismo; incluso en el versículo 106 de *Visión...* afirma que “toda lectura es movimiento con los soles”. (1967: 53) Este rasgo, sobre todo en relación con la composición, es precisado y más o menos desplegado en el fragmento en cuestión, que enuncia la teoría de los “CAMPOS EN MOVIMIENTO” (1970: 26/28), con la que el sujeto da cuenta de cómo lograr la Revelación, es decir el saber de una verdad oculta.

Este texto aparece en *El Himalaya...* como parte de un manuscrito que emerge del centro del cristal, en sí misma manifestación reveladora e insólita: “Así, el Sol Antiverbal [...] en la agonía, hizo nacer en el centro enfurecido de mi cristal el rayado silencioso de un manuscrito de siglos” (1970: 24). Antes de empezar a hablar del manuscrito enuncia la presencia de algo, innominado y material, que ejerce el movimiento que venimos refiriendo: “Tres ruedas-engranajes dan al texto un movimiento que presiento como un segundo sentido tal vez contrario al manuscrito”. (1970: 25) Y luego viene la descripción de las “notas marginales”: “En notas marginales; como pájaros atacantes; letras pequeñas son, *literalmente*, satélites del escrito mayor. Dibujos a pluma de cuevas, ventanales, puertas, ojos de buey y pozos u orificios alzados en muros de esmalte y maderas terriblemente brillantes [...]”^[8]. (1970: 25)

En el mismo camino preparatorio, con anterioridad a su teoría, el yo de la enunciación establece una diferencia entre dos lenguajes: uno, activo y poderoso; otro, mundano, meramente oral y comunicativo de contenidos, no creador de otra cosa más que de

palabras. Así, el lenguaje potente: “Si yo soy mortal y mi visión ignora cuándo es vocablo un mar que estalla y no, ya no, un temblor-sonido desti/nado a engendrar y proyectar, recién en quién sabe qué día lejano (día que sucede sólo en mi vida que muere) algo desconocido, TODO será ambiguo”. (1970: 25/26); El CREADOR DE CIELOS conocerá el universo perdido y encontrado a través de un *campo en movimiento*.” [...] (1970: 28) Y, por otro lado, el lenguaje inane: “[...] El que no tiene universos que lanzar sólo hará palabras” (1970: 28).

Para establecer mejor esta diferenciación entre dos formas de lenguaje, es necesario definir qué cosa es “nombrar” en el mundo y en relación con otros, ya que para el sujeto aisladamente es un acto de habla absoluto. Dice que “Nombrar es imaginar, en otros, la tempestad que acecha y golpea siempre en mí.// Así, la palabra, yace secreta en un vasto silencio.// Nombrar es volver a la tierra original que *piensa* el Nombre de los Nombres”. (1970: 26) El mismo sentido cabal fue anticipado en el epígrafe a “Islas verbales”, de *Visión de los hijos del mal*: “Cuando escribo *muero*, un puñal entra tiernamente en mi corazón. Cubierto de sangre como un tigre mis ojos no alcanzan el final en sombra de la palabra” (1967: 21).

El texto en que se despliega la teoría de los “campos en movimiento” resalta en su cotexto por contraste, debido a sus trazas de ciencia física. Va desgranando una teoría que evoca el modo de enlazarse los átomos y las partículas. A la par, posee una estructura de instrucción, de *explicatio* orientada a la práctica, marcada sobre todo por la primera persona del plural, como si se tratase de una receta o de un ejercicio:

CAMPOS EN MOVIMIENTO Para alcanzar la Revelación es necesario reemplazar el menudo campo de las letras habladas por los grandes campos de la imagen en

movimiento./

Campos en movimiento. Para andar en las estrellas primero los campos en movimiento de exploración, luego los grandes satélites de palabras tripulados.

Yo pienso masivamente. Mi pensamiento se mueve por masas. Entro en el gran camino de los elementos.

Con los campos en movimiento creamos en el corazón de la materia. Desplazamos las grandes masas para su mejor matemáticas.

[...] (1970: 26/27)

Esta combinación de términos provenientes del discurso de la física y otros relacionados con el manejo de las palabras engendra, entre otras cosas, cierta perplejidad en el lector. La metapoética visionaria de Bustos en principio induce siempre al asombro, alternativamente por rechazo o por admiración. Pero, más allá de primeras reacciones, su metapoética pauta una manera de conocer el universo en la que se consideran “campos”, ‘masas’, desplazamiento, “matemáticas”, ‘integrar’ y ‘desintegrar’. Esta concertación está basada, entre otras cosas, sobre una concepción del lenguaje como factor concreta y eficazmente operativo en la realidad, al modo antiguo –no olvidemos su amor por las cosmogonías–, o bien al modo de algunas vanguardias poéticas, como el creacionismo chileno en los 20 y el invencionismo argentino en los 50. Las referencias a la ciencia física que introduce son vecinas de nociones como ‘campos eléctricos’, ‘radiación’, ‘química’, ‘flujo de cargas’, etc. Esta idea de la formación de campos se asocia con el magnetismo y, en relación con el lenguaje poético, encuentra eco en sintagmas recurrentes en *El Himalaya...* como: “polo”, “norte”, “sur”, “magnética”, “espacios cardinales”, “mercurio”, “llamado de los imanes”, “brújula”, etcétera.

En tanto fenómeno físico, los “campos en movimiento” se crean por fuerzas de atracción o de rechazo magnético, de manera tal que, en este ámbito, “en movimiento” y ‘magnético’ son cualidades equivalentes. Un campo magnético es una propiedad del espacio por la cual una carga eléctrica puntual, que se desplaza a una velocidad determinada, sufre los efectos de una fuerza que es proporcional tanto a la velocidad como al campo.^[9] Un fenómeno similar refiere Bustos cuando alude a la velocidad de desplazamiento “Al lanzar el campo en movimiento de imágenes, trasladarse simultáneamente (en tiempos iguales) a cada objeto del mundo vivo–muerto”. (1970: 27) Estas imágenes puestas en lenguaje, ‘lanzadas’ al espacio, funcionan como una carga eléctrica que modifica su entorno y, a la vez, es modificada por él.

Tales campos magnéticos, que también son eléctricos, tienen que ver asimismo con la luz, relación que justifica algo más el párrafo donde el sujeto poético se refiere a la “luminosidad”: “Ahora, lo que yo hago sencillamente, es saber en qué consiste la *luminosidad* de un campo en movimiento, su chocar con otro semejante, su juego entre las cosas visibles e invisibles.” (1970: 27) Un campo magnético de palabras enfrentado a otro genera tal “luminosidad”.

El movimiento de una carga eléctrica con velocidad constante (he aquí los “tiempos iguales” que acabamos de citar) produce un campo magnético. La variación de un campo magnético es su desplazamiento, y en lo relativo al lenguaje está ligado con los movimientos de derivación y de transmutación antes aludidos. Tal movimiento da origen a un campo eléctrico, dentro del cual la motilidad acelerada de cargas eléctricas genera ondas electromagnéticas. Esto último, las ondas electromagnéticas en acción, representan el poema en su decurso, que afecta tanto a quien

lo escribe, como a quien lo lee, para quienes estas ondas no son inocuas.^[10]

Más adelante en este fragmento de *El Himalaya...* se incorpora otra rama de la física mediante la alusión a átomos y a moléculas. Además, el mentar fenómenos como “*cohesión-revolución atómica*” e “*Integrarse – Desintegrarse*” introduce también la física atómica, asociada con la energía nuclear y con las bombas nucleares. No olvidemos que en *Corazón de piel afuera* (1959) Bustos, como tantos otros poetas de los 60, dedicó varias composiciones a las tragedias de Hiroshima y de Nagasaki.

Un fenómeno central de la física atómica es la fisión, que es una reacción acontecida en el núcleo del átomo. En poesía el núcleo estaría donde “la palabra, yace secreta en un vasto silencio” (1970: 26). Allí ocurre la fisión^[11] (del lat. ‘fissio, -ōnis’ > ‘escisión, rotura’, RAE), y consiste en que un núcleo/palabra se divide en dos o más núcleos/palabras nuevos/as, y se liberan importantes cantidades de energía que se expande. Este procedimiento de expansión por fisión de la palabra/silencio y su posterior movimiento es lo que origina la derivación y la transmutación de imágenes a que nos hemos referido al comienzo como característica de la discursividad de Bustos. A su vez, muchas de las estructuras duales podrían responder a esta misma lógica de liberación de energía. La energía liberada se emite, tanto en forma de radiación como de energía cinética de los fragmentos generados, que calentarán la materia que se encuentre alrededor del espacio donde se produce la fisión. La fisión, entonces, modifica el entorno, por lo cual podemos leer aquí, nuevamente en proporción directa, la derivación de imágenes y, además, la transmutación, ambas actuando a gran velocidad: v. 35. “Escribir con la velocidad del sueño, el sueño que soñaré.” –1965: 19– y alterando, naturalmente, el espacio circundante, esto es el cotexto.

Los procedimientos para lograr la fisión, es decir la escisión del núcleo/palabra, son variados. A continuación reproduciremos casi literalmente la explicación que nos ha sido dada^[12], porque consideramos altamente enriquecedora la posibilidad de ir estableciendo el paralelo entre estos fenómenos físicos y los procedimientos lingüísticos en poesía; tomaremos tanto el extracto referido a los “campos en movimiento” como el poema ya citado “Oboe para metales y palabras”.

¿Cómo se puede provocar la fisión en la palabra? Se puede bombardear –este es el término usado– el núcleo de un átomo fisionable con otra partícula de la energía correcta; este acto de bombardeo puede leerse en Bustos: “Nunca un sonido desnudo nada más. Satélite perdido que cae silbando fuego.” (1965: 73). La lengua en su materialidad sonora es una fuerza emitida que afecta a cuanto la rodea. La otra partícula, la que opera irrumpiendo, es generalmente un neutrón libre; estas son las asociaciones libres propias del Surrealismo, donde al menos un campo semántico invade otros. Este neutrón libre es absorbido por el núcleo, volviéndolo inestable, de manera que se partirá en dos o más pedazos (“Escucha como ha de ser la nueva boca del sonido aquél. Palabra masa de los cielos. No la muriente escala de las voces solitarias masturbándose en el vacío no un clavo de la cruz aérea de cada hombre” –1965: 73–). Nada permanece igual. Los elementos que se produzcan son resultado del azar (“Ya la palabra dejó de ser amante sola para ser masa. Mar tierra son espesas chocan contra el aire son.” –1965: 73–). Los productos de la fisión son, en general, altamente radiactivos, no son “isótopos^[13] estables”, por lo tanto, decaen, mediante cadenas de desintegración. Esta es la “Integración – Desintegración” que incluye Bustos: “Billón de estrellas. Mareas de palabras marea de cada día orde/naré el mar que habla y se va a

los cielos.” (1965: 73/74). Cada palabra/átomo se destruye para, al fragmentarse, originar nuevos núcleos potenciales^[14]:

[...]

Integrarse – Desintegrarse

El procedimiento para lograr un campo en movimiento de imágenes es: poseer la cohesión-revolución atómica de la materia haciendo con palabras lo que es, en su totalidad, un fenómeno de unidad cósmica. Las palabras nacen para engendrar en luz un campo en movimiento que está en perfecto acuerdo con sus moléculas *sonoras*. (1970: 28)

Hay implícita una noción de inestabilidad generatriz que luego desarrolla.

Teniendo presente que en este fragmento metatextual numerosos términos aluden a la física nuclear, el texto es mucho menos inasible de lo que parece a primera o a segunda vista. Miguel Ángel Bustos establece una paridad entre poesía y física, explicando mediante fenómenos centrales de la ciencia dura de qué manera los sonidos, las palabras y las frases se atraen o se repelen^[15]. Asimismo, intenta observar cómo de unas salen otras y afectan a su cotexto; y, claro está, el objeto es conocer el mecanismo para poder dominarlo y, luego, usarlo: “Ofrecer resistencias con estos objetos (manejados por nosotros) al campo en movimiento llevado también por nosotros” (1970: 27).^[16]

Pasada la *explicatio* parte por parte, un párrafo condensa de modo menos interdisciplinario este mismo procedimiento de los “campos en movimiento”; al otorgarle una finalidad, un para qué, lo llama “Un modo de tripular el Verbo, antes que se haga la noche para él, una forma de intuir sonidos y vocablos futuros, un arte de agonía para recuperar la Imagen-madre de todo idioma hablado o de

signos, aquí, en el Universo.” (1970: 28) Claramente, Bustos se retrotrae a la instancia preverbal: “Un territorio que, por estar en el Vacío de todo opuesto, da a la imaginación un poder *manual*, visible.” (1970: 28)

Lo más interesante, revolucionario y antiguo al mismo tiempo, es cuánto liga Bustos el lenguaje con la materia. Respecto de *El Himalaya...* Bustos dice: “Traté de que las palabras tuvieran volumen, aristas, cuerpo, rapidez”. (Bustos, E., 2007: 413) Y en uno de los párrafos antes citados insiste en esta materialidad conforme la cual debe ser visto y oído el poema: “Mar tierra son espesas chocan contra el aire son”. (1965: 73) El lenguaje es experiencia del cuerpo, es cuerpo, es materia; por eso la unión con la física para pensar los procedimientos de creación poética no es del todo extraña. Menos extraña todavía, si tenemos en cuenta que diversas formas del esoterismo, tan caro a Bustos, también se conectan con fenómenos físicos.

El poeta-pintor

En el artículo de Bustos antes citado, “Filmpoema (o cortometraje del crecimiento de un poema)”, hallamos, puesta en otros términos, la misma poética del movimiento que a partir de la fisión genera la íntima división incesante. En la recopilación de su prosa este trabajo está incorporado en la sección “Prosas dispersas. Fragmentos”. Por medio de la nota al pie que incluye su hijo Emiliano sabemos que había un programa de trabajo^[17], del cual, evidentemente, MAB solo llegó a concretar una pequeña parte. Antes del artículo propiamente dicho, Emiliano Bustos transcribe una nota manuscrita^[18] que estaba adosada al cuerpo del texto. En ella habla de un libro que lamentablemente nunca concretó, el cual quería que fuera “como el agua que para correr se manifiesta. El agua no explica absolutamente nada. Es tema, forma y contenido en sí misma.

Humedece, sumerge, incorpora a su cuerpo ilimitado objeto y sujeto. Es decir, *se ahoga y ahoga a otro*". (Bustos, E., 2007: 357)

De manera muy sintética reitera la idea central antes señalada en este capítulo, la de una poesía dinámica que refleja el universo igualmente movedizo en que estamos sumidos, concepción indicada sobre todo a través de la imagen del agua que todo lo subsume o, mejor aun y más acorde con el universo torturado de Bustos, en que todo está ahogado.

El trabajo en cuestión comienza con la siguiente pregunta: "¿Qué es la imagen sino el movimiento «siempre andando», agua de un mar a otro mar, átomo de la palabra?". (Bustos, E., 2007: 358) En esta frase inicial ya están presentes la voluntad de indagación, los conceptos de derivación y de transmutación –usados para poner en claro y para describir el mecanismo de producción discursiva de Miguel Ángel Bustos–, y, también, la noción que el autor mismo implica en su teoría de los campos en movimiento, esto es la de fisión del átomo/palabra.

La propuesta del "filmpoema" se va haciendo más compleja cuando enumera los requisitos de la poesía: color, sonido, velocidad y dureza. Para que estos cuatro componentes efectivamente estén presentes, debe cumplirse antes con otras tres condiciones: 1) "poeta vida", y toma como ejemplo a San Juan de la Cruz; 2) "imaginería"; y 3) "espacio de dolor". (Bustos, E., 2007: 360), circunstancia poco clara, tal vez por falta de desarrollo^[19]: "Lo que yo llamo *espacio de dolor*, esta plana dureza, es de nuestro tiempo. Dentro de cientos de años este plano será otro en lucha con la *imaginería*". (Bustos, E., 2007: 360)

Aquí, asimismo, introduce los conceptos de "pintor-poeta", cuyo arquetipo es Paul Klee, y de "poeta-pintor", con su realización emblemática en Federico García Lorca. Esta es la introducción

explícita de estas dos elaboraciones conceptuales, pintor-poeta y poeta-pintor, porque en verdad ya estaba implícita desde la producción de su primer libro publicado, según vimos en el capítulo “Diseños cabalísticos”, donde, de hecho, actúa como poeta-pintor.

Inmediatamente, se detiene en cada uno de los cuatro requerimientos enumerados y los puntualiza, tanto respecto del pintor-poeta, como del poeta-pintor. De los cuatro despliegues, el más nítido es el que se expone acerca de la velocidad: “Velocidad es fluidez de las masas [con ellas se refiere al color] unas en otras en la pintura y ritmo de la *imaginaria* en la poesía”. (Bustos, E., 2007: 362) Específicamente respecto de este logro en el poema dice:

[...]

Para llevar velocidad al poema, el poeta-pintor da a las palabras un ritmo interior: en el interior de la palabra, un ritmo entre las palabras, que nos produce la sensación de gotear, de luz reflejada en mil vidrios y que conserva el ritmo que tienen las imágenes en el mundo cotidiano. Transforma el ritmo de las imágenes exteriores, ese concierto que todos estamos oyendo perpetuamente, en imaginaria engendrada en las palabras [...]. (Bustos, E., 2007: 362)

La velocidad es la marca de la poética y, a la vez, es el sujeto que allí se constituye. “Pensar el ritmo es articular el cuerpo al lenguaje” (Meschonnic, 2007: 9), dicen Hugo Savino e Isabel Goldemberg en la presentación de su traducción del libro de Meschonnic. El ritmo que tienen las imágenes en el mundo cotidiano de Buenos Aires ya era entonces un ritmo de aceleración absoluta. Sin embargo, no es solamente un correlato con la época. Tal aceleración acentuada responde, además, a la peculiar porosidad perceptiva de este sujeto. Citemos un fragmento de *El Himalaya...* para sentir ese ritmo:

[...]

Y miré el mar y su agua que lo hace sensible y vi que las olas al unirse en planos y esferas absorbían la luz, multiplicando su poder en lunas y al liberarse de la superficie del mar dejaban su estado de cúpulas para ascender, como muertos planetas, al cielo. Que al tomar un poco de esta misma agua en mis manos no me moja. Que es pesada, suave y manual. Que su manifiesta ana/logía con el mercurio sólo logra hacer más radiante el Universo VIVO del extraño mar (mar radiante porque su luz repite, en unidad, el fuego del cielo) que atravieso en la noche naciente.

[...]

(1970: 71/72)

Siguiendo, nuevamente, a Henry Meschonnic, “el ritmo no es el sentido, ni redundancia ni sustituto, sino materia de sentido, incluso la materia del sentido”. (2007: 91) Este ritmo es el sujeto ávido, que recorre en el plano anecdótico –del enunciado– de *El Himalaya...*, que genera un discurso, sin pausas orquestadas, agotador por el acelerado inhalar y exhalar.

La observación respecto de la “plana dureza” asociada con el “plano de dolor” se relaciona íntimamente con el modo característico de proceder de la poesía de Bustos, que quiere producir ese efecto rotundo, duro, doliente. Acota: “uso el término duro en la acepción de *unidad que nos golpea*” (Bustos, E., 2007: 363). Esta “unidad” no tiene que ver necesariamente con el contenido. Se relaciona con el equilibrio interno de unas frases, unos versos o unas palabras que se recortan nítidas e impactan sin posibilidad de evasión, más allá de la inteligibilidad de lo dicho. Nuevamente, un ejemplo: “Vi el mercurio quebrarse y hervir, y soltar Soles Negros que en vuelo devoraron la luz”. (1970: 72) Es también, indudablemente, la unidad de “la rima y la vida; el poema, la ética y lo político” (Meschonnic, 2007: 205). Con la certeza plena

de que esa unidad realmente golpea, tomamos tres ejemplos de tal nítido impacto:

1/ algunas líneas de *El Himalaya...*:

[...]

¿Eres Quetzalcoatl; dominador de los infiernos; que vuelves a restaurar la antigua inocencia del «rostro y el corazón» soberanos en el País de la Dualidad?

[...]

Porque yo: Malinche, tu esclava y amor: Marina; voy errante bajo el Cu de mis dioses guerreros y bajo el altar de tu dios de rapiña y nada hallo ni veo más que este campo de mágicos soles acosado por la muerte, el odio y el interminable castigo.

[...]

(1970: 103)

2/ un versículo de *Fragmentos fantásticos*: “80. Lodo, barro, horizonte baldío, padre mío perdido en el olvido.” (1965: 29);

3/ y un poema inédito, “Elementos”^[20]:

Todo lo que ves es simple

unas pocas cosas

unas pocas palabras

el fuego en el agua.

Mi lengua

en tu lengua

el sol es simple.

Tu cuerpo lo cubre

tu cuerpo lo aclara.

(Szpunberg, 1998: 30)

Carece de relevancia descifrar el referente para que actúe el coeficiente comunicativo; lo que cuenta es el efecto masivo, transformador y sin freno, que Bustos ha mencionado en más de una ocasión. Sin dudas, con *El Himalaya...* necesariamente se revoluciona la percepción lectora.

Difrasismos

Apenas mencionamos aquí este aspecto, ya desarrollado en el capítulo 8. La movilidad, que es marca de la poética de MAB según los textos metapoéticos vistos, donde alude a su quehacer, tiene en *El Himalaya...* una muestra lograda. A la par, algunas de sus realizaciones son ideológicamente elocuentes, porque dan cuenta de las ya mentadas alta estima y especial valoración de los pueblos originarios por parte de la intelectualidad, aprecio que, como sabemos, vio un momento de auge en Latinoamérica en los años 60. La poesía móvil y motriz de Bustos se hace presente en este último libro a través de la mimesis del mecanismo productor de sentido propio del difrasismo, mecanismo que incide en principio en la sintaxis y en la semántica. El difrasismo no es una modalidad lingüística usual en castellano; en cambio en maya quiché es del todo natural. Estimamos que la sensibilidad de Bustos en relación con la estructura de esta lengua precolombina tuvo que haber sido poderosa; o, más bien, la intuición poética al acercarse al *Popol Vuh*^[21] le facilitó la comprensión. Lo cierto es que en nuestro idioma, necesariamente el término construido o aludido es huidizo, casi imposible de fijar.

Entusiasmo

En íntima relación con la movilidad que venimos identificando está una de las configuraciones pasionales del sujeto poético de Miguel Ángel Bustos, distinta de las vistas en capítulos anteriores. Se trata del entusiasmo. Recordemos que el punto no es la lexicalización de

las pasiones, sino la articulación de los efectos de sentido pasional en el discurso, según señala Fontanille. (1993: 109) El entusiasmo (‘entusiasmo’ < del lat. tardío ‘enthusiasmus’ < del gr. ἐνθουσιασμός) es un estado anímico de exaltación en que el sujeto es tomado por otro, de origen divino. Todas las acepciones que da la RAE vienen al caso en Bustos: “1. m. Exaltación y fogosidad del ánimo, excitado por algo que lo admire o cautive. 2. m. Adhesión fervorosa que mueve a favorecer una causa o empeño. 3. m. Furor o arrobamiento de las sibilas al dar sus oráculos^[22]. 4. m. Inspiración divina de los profetas. 5. m. Inspiración fogosa y arrebatada del escritor o del artista, y especialmente del poeta o del orador”. Sintetizando todos estos puntos llegamos a que la fascinación y las percepciones extraordinarias, propias de cierto tipo de epilepsia, tiene un representante y una caja de resonancia en Bustos, al menos eso es lo que él afirma en una de sus respuestas a Dujovne Ortiz.

El entusiasmo, además, es el estado anímico del cordial, aquel en quien la representación del corazón es clave, como lo es en Miguel Ángel Bustos desde su segundo libro. Y no es casual que “el referente esencial del corazón simboli[ce] el ritmo como cualidad” (Chiozza, 2009: 74)

Con epilepsia o sin ella, el entusiasmo subjetivo responde a una percepción de la maravilla, no necesariamente feliz –en Bustos suele estar ligada con el espanto–. Se trata de una hiperestesia que genera en el sujeto ese estado de fascinación, traducido en el discurso a través de imágenes polisémicas y velozmente generadoras de otras nuevas. Su discurso funciona en catarata. Es un discurso sin cesuras, que provoca un efecto de mareo por exceso de estímulo. Frente a un texto de Miguel Ángel Bustos las capacidades perceptiva y, desde ya, imaginativa, se ven enfrentadas con pruebas dificultosas. Por cierto, la densidad de la poesía de Bustos no es

exclusiva del último libro , se halla en toda su obra, aunque por la modalidad discursiva más extensa y abigarrada en *El Himalaya...*, no queda margen en él para cambiar el aire. En consecuencia, la saturación llega en seguida. No la ofuscación de Bustos, sino la que experimenta el lector, por la multitud de imágenes, de sensaciones, de evocaciones, de proyecciones y de vislumbres convocadas. Es una poesía que exige un acendrado hábito de convivencia consigo mismo.

Desafiante movilidad. Recapitulación y conclusiones

A lo largo de toda su obra Miguel Ángel Bustos reflexiona acerca de su quehacer poético, o más bien acerca de la palabra, que parece no poder desligarse de la poesía ni de lo sagrado como raíz primera. Hacia el final, lo que resulta más llamativo e interesante acerca de este tipo de pensamiento es que no se trata de una mera especulación teórica, sino de una explicación de la actividad poética propia, inmediatamente previa o bien concomitante a la plasmación discursiva. Esta metapoética, que da cuenta de la experiencia que el sujeto atraviesa, se construye en el cruce con otra disciplina: la física. Esta interdisciplinariedad no resulta azarosa, sino que confirma la noción de que el lenguaje es cuerpo. La fisión nuclear, en el átomo de la palabra, es lo que acontece al sujeto, a modo de herida, cada vez que dice “*muerdo*”. Este lenguaje activo escinde, separa, sobre todo de la instancia prenatal, cuando era uno con la madre.

A su vez las nociones de “film-poema” y de “poeta-pintor” refuerzan la conciencia del propio quehacer y la autoconciencia, así como también, una idea que hemos desarrollado con anterioridad: la de que todo lo hecho es hecho para alguien cuasi omnipresente, sea

la madre recién mentada, sea el público lector o sea alguna instancia trascendental.

Por otra parte, el predominio del entusiasmo como configuración pasional y la puesta en discurso del movimiento a través de la inserción de difrasismos, aunque elementos muy dispares entre sí, apuntan a sostener que en Bustos el movimiento es la llave de entrada y de salida de la escritura y de la lectura.

Miguel Ángel Bustos en tanto asume la figura del poeta maldito es naturalmente provocativo. Pero su desafío es más radical. No solo tiene visos de escándalo moral; sino que pide una competencia lectora de enorme capacidad aeróbica para poder seguirlo en su veloz movimiento. Miguel Ángel es un revolucionario constitutivo; lo fue en su vida, con su militancia, y lo es en su discurso poético.

Retomamos la pregunta formulada por nuestro autor: “¿Qué es la imagen sino el movimiento «siempre andando», agua de un mar a otro mar, átomo de la palabra?”. (Bustos, E., 2007: 358) Este agua fluyente es la división en el “átomo de la palabra”. Desde esta consideración final vemos el punto de unión con nuestro estudio del libro inicial, *Cuatro murales*, donde concluimos que la semiosis se produce a partir del vacío lleno o de la plenitud vacía. Este sintagma disyuntivo está marcando que los términos son intercambiables, por lo tanto, necesariamente móviles. El magnetismo de los “campos en movimiento” y la fisión nuclear están activos en esta fórmula, lo mismo que la noción de “filmipoema”, es decir el registro del movimiento en las palabras que se ven y se oyen. Allí están lo cóncavo y lo convexo de los espacios señalados en relación con la vida prenatal y la vida *postmortem*; y, asimismo, lo cóncavo y lo convexo del idioma, que refiere todo y nada a la vez. En relación con esta textualidad que avanza yendo siempre hasta el extremo, horadando las palabras hasta salir del otro lado, se encuentra la

imaginería en blanco y negro y las puestas en abismo analizadas en el capítulo “Fragmentos de un discurso maldito”.

Veloz, lúcida, material, alucinada, extrema, desbordante, provocativa, móvil: así es la poesía de Miguel Ángel Bustos, propia de la violencia de la frontera. Su poética puede cifrarse por medio de tres imágenes que hemos visto como fundantes, todas igualmente inquietantes:

1. el corazón extraído fuera del pecho, por amor para el sujeto enamorado; por mera sensibilidad para el sujeto exasperado; por sacrificio cruento en los ritos practicados sobre Marina;
2. la marioneta, en formación o en disolución, como primera proyección del cuerpo, del poder de moverse y como parodia de la corporeidad humana;
3. el temblor, por inicio o por final de la vida.

En las tres imágenes generadoras o matrices, lo abyecto (Kristeva) es la base sobre la cual se asienta la discursividad fronteriza de Bustos. Pone la palabra, esto es el cuerpo, en el borde insoportable de la inminente disolución, “en el filo de todo”, pero no anodina, por cierto, sino con un alto componente dramático. La derivación y la transmutación no son solo operaciones discursivas, sino que reflejan su percepción vital, siempre transformándose y, por lo mismo, siempre a punto de dejar de ser.

En este camino o viaje iniciático que culmina la obra de MAB, se da lo que C. G. Jung refiere del tratamiento analítico: “El [sujeto] tiene que estar solo para experimentar lo que lo sostiene cuando *él* ya no puede sostenerse a sí mismo” (1943: 39). Esta movilidad es la del yo situado en la frontera y habiendo abandonado todos los resguardos, las ilusiones de fijeza, ya “en el filo de todo”.

1. **Y no podemos dejar de lado las connotaciones de desafío y de herejía deliberada, acordes con el personaje del maldito, que suele atribuirse a esta frase, si realmente Galileo Galilei la pronunció después del juicio en que tuvo que abjurar de su teoría heliocéntrica.** ↵
2. La de Bustos es una poesía de imágenes, sobre todo, visuales; pero no dejan de tener lugar otros sentidos. Por ejemplo, en “Oboe para metales y palabras”, el oído, más específicamente la voluntad de hacer música, ocupa el centro: “Un oboe [sic] suena hijo de todos los árboles de la gran ciudad. Campana de hojas y ramas me harás llorar. Gritará tal vez. Nunca un sonido desnudo nada más. Satélite perdido que cae silbando fuego. Metales y palabras. Escucha como ha de ser la nueva boca del sonido aquél. Palabra masa de los cielos. No la muriente escala de las voces solitarias masturbándose en el vacío no un clavo de la cruz aérea de cada hombre. Ya la palabra dejó de ser amante sola para ser masa. Mar tierra son espesas chocan contra el aire son. Billón de estrellas. Mareas de palabras marea de cada día orde/naré el mar que habla y se va a los cielos.// Puedo llorar. Oboes se oyen que lastiman y uno tiene un corazón: CORAZÓN hecho de espumas muertas. Si yo tuviera sonidos quebrados ruidos musicales para toda la vida no haría poemas sino voces bajo el agua arena de voces.// Me acuerdo que éstos no son poemas hago ensayos de mundos desplazando pueblos enteros. Masa metálica parlante que siente respiraciones raras.// Poblaciones para un cielo nuevo de masas. Quisiera que me viera mi amor era noche y crecieron los mares.” (1965: 73/74) No siempre hay correlación de género ni de número y faltan signos de puntuación orientadores que acoten las posibilidades significativas. Se van sumando percepciones, primero externas, después internas; y luego el claro deseo de una palabra musical y cósmica (“Si yo tuviera sonidos quebrados ruidos musicales para toda la vida no haría poemas sino voces bajo el agua arena de voces.”). Palabra que, además, pretende ser poderosa y creadora (“Me acuerdo que éstos no son poemas hago ensayos de mundos [...]”). El discurso poético se forma, cobra otra dimensión, como él mismo acaba de presentarlo: “Ya la palabra dejó de ser amante sola para ser masa”.↵
3. En reseña publicada en *Panorama*, n° 185, el 10 de noviembre de 1970.↵
4. “Venían las cuerdas y las luces del pequeño cinc a sus ojos.// Un zumbido se oía. Los pájaros no. El jardín era mudo por los vidrios espesos.// Siguió mirando por el microscopio electrónico. Un calor subía de la partícula. Le echó algo, surgió una floresta. Dos cuernos y una trompeta. Colores de la mañana. Sol abierto y luna cerrada por una gota.// Iauú... iaú... cantó para el cielo. Ante el sonido se arrugó. Dos senderos y un valle aparecieron. // Aiaaá... oh cielo te me abres. Todos los azules, los rojos, las clarinadas.//Oh señor, hazme un cuero y una buena agua para esas estrellas. Miró.// Trescientos círculos de sangre brotaron una boca dos puertas cuatro espaldas ajedrez. Corrió un viento entre las montañas de cinc.// Saltó una luna de yodo por la flora, un paladar suspiró.// La terrible pelambre de cinc. Golpearon. Buscaban al profesor. Nunca atendería. Ve todo en un cinc perdido y resucitado de gloria, ve lo que irá a ver, clarines, un solo balde mi corazón, ¿qué más?” (1965: 49-50).↵
5. El Grupo M solo habla de “derivación”.↵
6. La misma idea de filmación dentro del poema, esto es de ‘captación de una serie de imágenes en movimiento’, aparece en *Hospital Británico*, de Héctor Viel Temperley, cuando el Christus Pantokrator le pide que filme su silencio.↵

7. En la entrevista que le realizara a nuestro poeta Alicia Dujovne Ortiz, ella le pregunta si las imágenes de su poesía también aparecen “de golpe, ya construidas, dictadas” (1971: 485). A lo que el poeta responde: “M.A.B. –Sí, El Himalaya lo escribí en un solo tirón, con la misma sensación de certeza. Y también es una poesía con el ambiguo sentido que Rimbaud le daba a la palabra «iluminación»: a la vez iluminación del espíritu y pintura. En mis dibujos, concretamente, recorro el doble camino: ilumino el manuscrito y sigo el dictado de algo que me llega.” (Dujovne Ortiz, 1971: 485).↵
8. Es curioso que esas ilustraciones en el margen de la página anticipen, como al pasar, como un objeto sin importancia, todo el recorrido espacial y anímico, que el sujeto hará después en *El Himalaya*.↵
9. El efecto y la acción de esa carga eléctrica se llama inducción magnética o densidad de flujo magnético. La aguja de una brújula pone en evidencia la existencia del campo magnético terrestre.↵
10. En el fondo está la concepción vanguardista del poema como creador de realidad, según lo postulaba Edgar Bayley en su “Realidad interna y función de la poesía”, de 1952.↵
11. En biología designa la división celular por estrangulamiento y separación de porciones de protoplasma.↵
12. Agradecemos profundamente la paciencia y la explicación que nos diera el Dr. Luis Bredeston.↵
13. Cada uno de los elementos químicos que poseen el mismo número de protones y distinto número de neutrones. Todos los isótopos de un elemento ocupan el mismo lugar en la tabla periódica y poseen las mismas propiedades químicas. Los isótopos no estables se desintegran emitiendo radiación o partículas.↵
14. Si el referente de este texto metapoético es el de la física nuclear y considerando en qué contextos ideológicos de los 60 fue escrito (guerra fría VS. pacifismo; Primer Mundo VS. Tercer Mundo), evidentemente se trata de un proceso cuyos conocimientos y manejo otorgan un poder considerable. ↵
15. En charla personal, al comentarle a Emiliano Bustos esta conexión aparentemente insólita con la física, nos contó que en la escuela su padre era considerado por sus compañeros como “el genio de la física”, disciplina que lo apasionaba. Desde ya, este dato biográfico nos alentó a sostener la relación entre poesía y física, que nos parece fundamental en Miguel Ángel Bustos.↵
16. Desde ya, estos conceptos están dichos en el presente trabajo de manera muy sintética y simple, aunque lo señalado, incluso investigado por el yo poético, sea bastante complejo y, en más de un punto, misterioso irreversiblemente.↵
17. Emiliano señala en nota al pie, entre otras cosas, cuál es el índice trazado por su padre casi a modo de plan de obra: “1) Sobre poemas leídos; 2) Filmipoema (cortometraje del crecimiento del poema); 3) Música de las esferas (Imaginería); 4) Una aventura tipográfica (poesía concreta); 5) Simultaneidad de la imagen; 6) Poesía nueva; 7) Arte y artistas purificados; Historia de los poetas de la muerte”. (Bustos, E., 2007: 358).↵
18. “Preliminar: // Comenzados en 1960, interrumpidos por espacio de casi seis años, reanudo estos escritos con el único objeto de dar una guía, un poema-guía que ayude en el sendero de tinieblas que lleva al infierno verbal.// Quiero que este libro sea como el agua que para correr se manifiesta. El agua no explica absolutamente nada. Es tema, forma y contenido en sí misma. Humedece, sumerge, incorpora a su

cuerpo ilimitado objeto y sujeto. Es decir, se ahoga y ahoga a otro.// Un poema es agua. Por el río de la saliva sube, alza la memoria, la visión, la epifanía de los Cielos. Escribo con el agua intemporal de los hombres.” (Bustos, E., 2007: 357).↵

19. Ya Emiliano dice, también en nota, que no se sabe si este texto era definitivo o un borrador.↵
20. Este poema es de julio de 1961.↵
21. Por fecha, suponemos que Bustos habrá manejado la traducción publicada en 1965, hecha por Adrián Recinos. ↵
22. No es casual que una de las ilustraciones de *El Himalaya...* sea una recreación de la Sibila délfica de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.↵

**“Toda visión es una puerta infinitas veces
repetida”.**

(Bustos, 1970: 77)

Bibliografía

Bibliografía del autor

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.

BUSTOS, Emiliano (comp. y pról.). 2007. *Miguel Ángel Bustos. Prosa 1960-1976*. Bs.As., Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”).

Poemas inéditos en

----- . 1998. *Despedida de los ángeles*. Introd.: Alberto Szpunberg. Bs.As., Libros de Tierra Firme. [Todos bailan, dir.: José Luis Mangieri]. pp. 15/42.

BUSTOS, Emiliano. 2004. “Miguel Ángel Bustos, peregrinación hacia el sol”, en: *Hablar de poesía*, n° 12, a. VI, diciembre de 2004. pp. 89/93.

Sobre el contexto poético argentino. Los 60, 70 y 80

ANADÓN, Pablo. 1995. “Poesía e historia. Algunas consideraciones de la poesía argentina de las últimas décadas”, en: *Actas de las Primeras Jornadas Internacionales de Literatura*

- Argentina/Comparatística*, 18 al 20 de octubre de 1995, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 245/251.
- ANDRÉS, Alfredo. 1960. "Poesía argentina 1960", en: *El grillo de papel*, a. 2, n° 6, octubre-noviembre, pp.18/20 y 26.
- FREIDEMBERG, Daniel. 1993. "Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, nos. 517/519, julio-septiembre, "*La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*", pp. 139/160.
- . 1999. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", en: *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir.: Noé Jitrik. Vol. X: *La irrupción de la crítica*. Dir.: Susana Cella. Bs.As., Emecé. pp. 183/ 212.
- GARCÍA HELDER, Daniel. 1999. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en: *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir.: Noé Jitrik. Vol. X: *La irrupción de la crítica*. Dir.: Susana Cella. Bs.As., Emecé. pp. 213/ 234.
- MUSCHIETTI, Delfina. 1988. "Las poéticas del 60", en: *Cuadernos de Literatura*, n° 4, Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, pp. 129/141.
- PIÑA, Cristina. 1996. Estudio preliminar a tomos I y II de *Poesía argentina de fin de siglo*. Bs.As., Vinciguerra. pp. 7/47.
- PLAZA, Ramón. 1990. "Poesía y poetas del '60: una generación sepultada", pról. a *El '60. Poesía blindada. Antología*. Bs.As., Ediciones de Gente Sur. pp. 7/17.
- PORRÚA, Ana María. 1987. "Notas sobre la poética del 60", en: *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, textos*. T. III, Actas del IV Congreso Nacional de literatura Argentina, 23 al 27 de noviembre de 1987., Instituto de

- Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad nacional de Cuyo, Mendoza, 1989. pp. 105/117.
- . 2001. "Miguel Ángel Bustos: «una salvaje profecía»", *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, nros. 52-53, otoño 200 – primavera 2001, pp. 317-325.
- PRIETO, Adolfo. 1983. "Los años sesenta", en: *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n° 125, oct.-dic., pp. 889/901.
- PUJOL, Sergio. 1993. "Canto y contracanto", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, nos. 517/519, julio-septiembre, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia", pp. 389/399.
- SALAS, Horacio. 1971. "70: memoria y balance", *ANÁLISIS* n° 516, 5 al 11 de enero, pp. 48-49
- SALVADOR, Nélica. 1988. *Poesía argentina posterior a 1950: renovación expresiva y actitud crítica*. Bs.As., Estudios de literatura argentina, 2° serie, n° 8. pp. 7/15.
- SOLA, Graciela de. 1967. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Bs.As., ECA.
- WARLEY, Jorge. 1993. "Revistas culturales de dos décadas", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, nos. 517/519, julio-septiembre, "La cultura argentina. De la dictadura a la democracia", pp. 195/207.

Bustos en antologías

- AGUIRRE, Raúl Gustavo. 1978. *Antología de la poesía Argentina Tomo III*. Ediciones Librería Fausto, Bs.As, pp. 1158-1162.
- ARA, Guillermo. 1970. *Suma de poesía argentina*. Guadalupe, Bs.As., pp. 223 y 239-241.
- FONDEBRIDER, Jorge. 2010: *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea*. Bajo la luna, Bs.As., pp. 132 y 177-178.
- MARTINI REAL, Juan Carlos. 1974. *Los mejores poemas de la poesía argentina*. Corregidor, Bs.As., pp. 358-360.

- MATURO, Graciela. 2015. *El surrealismo en la poesía argentina*. 2° ed. ampliada. Prometeo Libros, Bs.As., 150-152.
- MONTELEONE, Jorge. 2010. *200 años de poesía argentina*. Alfaguara, Bs.As., pp. 550-556.
- ROMANO, Eduardo (sel. y pról.). 1976. *El amor en la poesía argentina*. Andrómeda, Bs.As., pp. 191-192.
- RUANO, Manuel. 1995. *Cantos australes. Poesía argentina (1940-1980)*. Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 239-252 y pp. 485-487.

Bibliografía sobre MAB

- ARA, Guillermo. 1970. “Hacia nuestros días”, en su: *Suma de Poesía Argentina. 1538-1968. Crítica y antología*. Tomo I: Crítica. Bs.As., Guadalupe. [Biblioteca pedagógica; Literatura Argentina; Col. Gramma/ vol. 4]. pp. 239/241.
- BUSTOS, Emiliano. 1998. “Reseña biobibliográfica de Miguel Ángel Bustos”, en: *Despedida de los ángeles*, de Miguel Ángel Bustos. pp. 141/142.
- . 2004. “Miguel Ángel Bustos, peregrinación hacia el sol”, en: *Hablar de poesía*, n° 12, a. VI, diciembre de 2004. pp. 76/93.
- . 2007. *Miguel Ángel Bustos. Prosa 1960-1976*. Emiliano Bustos: compilación y prólogo. Bs.As., Ediciones del CCC (Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”).
- CELLA, Susana. 2007. “Miguel Ángel Bustos. Prosa. 1960- 1976”, en: *La revista del CCC* [PDF]. Septiembre-Diciembre 2007, n° 1. Actualizado: 2007-10-03. URL: <https://goo.gl/ZqfC6r>. ISSN 1851-3263.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia. 1971. “Reportaje a Miguel Ángel Bustos (fragmento)”, en: *Cantos australes. Poesía argentina (1940-1980)*. Selección y prólogo: Manuel Ruano. Caracas, Monte Ávila Editores latinoamericana, 1993. pp. 487.

- ESPEJO, Miguel. 2009. “Los meandros surrealistas”, en: *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (dir.: Noé Jitrik); vol. VII: *Rupturas* (dir. Celina Manzoni). Bs.As, Emecé. pp. 13-47.
- HERDMEIER, Jorge. 2018. *Miguel Ángel Bustos. biografía de un poeta militante*. Ediciones Lamás Médula, Bs.As.
- MARECHAL, Leopoldo. prólogo a *Visión de los hijos del mal*, Miguel Ángel Bustos.
- . 1970. “Horacio Armani y Miguel Ángel Bustos”, Bs.As. (Merlo), Eds. Culturales Olivetti.
- PÉREZ MARTIN, Norma. 1985. *Aproximación a la poética de Miguel Ángel Bustos*. Centro de Estudios Latinoamericanos [Col. Ensayos Breves/ 19].
- ROMANO, Eduardo. 1971. “El último de los malvados”, en: *Los libros*, n° 18, abril, pp. 18 y 29.
- STOPPELMAN, Gabriela. 1999. “Miguel Ángel Bustos: poética del cristal”, en: *Tamaño oficio*, a. 14, n° 22, Bs.As., junio, pp. 34/42.
- S.W.^[1] “América: antes de la violación”, en *Análisis*, 1970, nro. 508, del 8 al 14 de3 diciembre, pp. 50-51.
- SZPUNBERG, Alberto. 1990-1997. “Pretexto, puro pretexto”, pról. a *Despedida de los ángeles*, de Miguel Ángel Bustos. Bs. As., Libros de Tierra Firme. [Todos bailan, dir.: José Luis Mangieri]. pp. VII/XII.

Bibliografía teórica sobre violencia y frontera. Desde diversos ángulos (antropológico, psicoanalítico, filosófico, sociológico)

- AGAMBEN, Giorgio. 1978. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Bs.As., Adriana Hidalgo, 2004.
- ARENDT, Hannah. 1973. “Sobre la violencia”, en: *Crisis de la república*. Madrid, Taurus.

- BASTIDE, Roger. 1931. *Les problèmes de la vie mystique*. PUF (62 F)
- . 1935. *Éléments de sociologie religieuse*. Stock, 1997 (120 F)
- BATAILLE, Georges. 1957. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- . 1953. *La experiencia interior*. Madrid, Taurus, 1981.
- . 2001. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Bs. As., Adriana Hidalgo editora.
- BENJAMIN, Walter. 1972. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad.: Roberto J. Blatt Weinstein. Introd.: Eduardo Subirats. Bs.As., Taurus, 1999.
- BROWN, Peter. 1993. *El cuerpo y la sociedad: los cristianos y la renuncia sexual*. Barcelona, Muchik.
- CAMPBELL, Joseph. 1949. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* Bs.As., FCE, 1959.
- CANETTI, Elias. 1987. *Masa y poder*. Madrid, Alianza.
- FOUCAULT, Michel. 1965. *Historia de la locura en la época clásica*. México, FCE, 1990.
- . 1975. *Los anormales*. Bs.As., FCE, 2000.
- FROMM, Erich. 1961. *El lenguaje olvidado*. Bs.As., Hachette.
- GIRARD, René. 1972. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 3º ed.: 1998.
- JAMES, William. 1986. *Las variedades de la experiencia religiosa*. 2 tomos. Madrid, Hyspamérica.
- JUNG, Carl Gustav. [1943]. *Psicología y alquimia*. Trad. De la última edición alemana: Alberto Luis Bixio. Bs.As., Santiago Rueda Editor, 1957.
- . 1974. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 2a. ed. 1974. [Hombre y cosmos].

- . 1991. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1991. [Biblioteca de psicología profunda; 14].
- . 1998. *Simbología del espíritu: estudios sobre fenomenología psíquica*. México, FCE, 5º ed.: 1998. [Biblioteca de psicología, psiquiatría y psicoanálisis].
- 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].
- . 1993. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris, Fayard.
- LAPLANTINE, François. [1999]. *Antropología de la enfermedad. Estudio etnológico de los sistemas de representaciones etiológicas y terapéuticas en la sociedad occidental contemporánea*. Ediciones del Sol. [Serie Antropológica].
- LE POULICHET, Sylvie. 1996. *El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación*. Bs.As., Nueva Visión, 1998. [Col. Freud – Lacan].
- LÉVINAS, Emmanuel. 1948. *La realidad y su sombra*. Madrid, Trotta, 2001.
- . 1961. *Totalidad e infinito*. Salamanca, Sígueme, 1995.
- LISCETTI, Mirtha (comp.). 1994. *Antropología*.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1947. *Humanisme et terreur*. (trad. cast. *Humanismo y terror*, 1956).
- OTTO, Rudolf. [1925]. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Col. Selecta de Revista de Occidente, 1965.
- RICOEUR, Paul. 1960. *Finitud y culpabilidad*. Madrid, Taurus, 1991.
- SONTAG, Susan. 1996. *La enfermedad y sus metáforas (1977-78) y El sida y sus metáforas (1988)*. Taurus, 2º ed: 2003. [Pensamiento].
- STEINER, Georges. 1982. *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.

Bibliografía teórica. Poética, métodos de análisis e interpretación

- BERISTÁIN, Helena. 1989. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. [Cuadernos del Seminario de Poética/12].
- . 1985. *Diccionario de retórica y poética*. Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. México, Porrúa, 7º ed.: 1995.
- BEUCHOT, Mauricio. [1989]. *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*. Puebla, UAP. [Col. Ciencias de lenguaje, semiolingüística].
- BOSSI, Elena. 2001. *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*. Premio año 2000 del Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial Fondo Nacional de las Artes, Género Ensayo. Rosario, Beatriz Viterbo. [Tesis/ Ensayo].
- CABO ASEGUILAZA, Fernando (comp.). 1999. *Teorías de la lírica*. Madrid, Arco/Libros.
- CASAS, Arturo. 1994. "Pragmática y poesía", en: *Avances en Teoría de la literatura. (Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Darío Villanueva (comp.). Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Imprenta Universitaria. [Colección *Avances en...*, n° 3]. pp. 229/308.
- COMBE, Dominique. 1996. "La referencia desdoblada:; el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en: CABO ASEGUILAZA, Fernando (comp.). 1999. *Teorías de la lírica*. Madrid, Arco/Libros. pp. 127/153.
- DELAS, Daniel y Thomas, Jean-Jacques. 1989. *Poética generativa*. Bs.As., Hachette.

- DOLTO, Françoise. 1984. *Imagen inconsciente del cuerpo*. México, Paidós, 1994.
- . 1998. *Lo femenino. Artículos y conferencias*. Ed. establecida por Muriel Djéribi-Valentin y Élisabeth Kouki. Bs.As., Paidós, 2000.
- DORRA, Raúl. 2002. *La retórica como arte de la mirada*. Plaza y Valdés/ BUAP. [Col. Meridiano].
- DUCROT, O. y Todorov, T. 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Bs.As., Siglo XXI.
- EL DISCURSO DEL OTRO*. 2001. n°5 de *Tópicos del Seminario*, Seminario de Estudios de la Significación, BUAP.
- FILINICH, María Isabel. 1998. *Enunciación*. Bs.As., Eudeba/ Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. [Enciclopedia semiológica].
- FRIEDRICH, Hugo. 1959. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix- Barral.
- GUERRERO, Gustavo. 1998. *Teorías de la lírica*. México, FCE. [Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios].
- GUTMAN, Laura. 2004. *Puerperios y otras exploraciones del alma femenina*. Bs.As., Del Nuevo Extremo.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1974. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.
- .1976. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta.
- GRUPO M. 1970. *Retórica general*. Bs.As., Paidós, 1° ed. 1987. [Paidós Comunicación, 27].
- GUIRAUD, Pierre. 1969. “El campo estilístico del «abismo» de Baudelaire”, en: Sörensen, Hans *et al. Tres enfoques de la literatura*. Bs.As., CEAL, 1971. [Biblioteca Básica Universal]. pp. 35/52.

- Investigaciones retóricas II*. 1970. AA.VV. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. [Serie Comunicaciones].
- JACKSON, John E. [1998]. *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*. Paris, Librairie José Corti.
- JAKOBSON, Roman y WAUGH, Linda R. 1979. *La forma sonora de la lengua*. México, FCE, 1987.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1977. *La connotación*. Bs.As., Hachette, impresión: 1983. [Lengua-Lingüística- Comunicación].
- . 1993. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Bs.As., Edicial, 2º ed.: 1993. [Lengua-Lingüística-Comunicación].
- KRISTEVA, Julia. 1977. “El tema en cuestión: el lenguaje poético”, en: LÉVI-STRAUSS, Claude (coord.), *La identidad. Seminario interdisciplinario 1974-1975*. Madrid, Petrel, 1981. pp. 249/287.
- . 1985. *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil.
- LE GUERN, Michel. 1973. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 5º ed.: 1990. [Crítica y Estudios Literarios].
- LEVIN, Samuel. 1974. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra.
- MESCHONNIC, Henry. 2007. *La poética como crítica del sentido*. Bs.As., Mármol-Izquierdo Editores.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. 1989. *Teoría y análisis del texto literario*. Bs.As., Hachette.
- PICON, Gaëtan. 1953. *El escritor y su sombra. Introducción a una estética de la literatura*. Trad.: Edgar Bayley. Bs.As., Nueva Visión, 1957. [Col. Poesía y literatura, dir. por Edgar Bayley].
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1990. “Sobre la lectura”, en: *Acta poetica*, Revista del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, nº 11, otoño, pp. 49/80.
- RICOEUR, Paul. 1975. *Estructuralismo y hermenéutica*. Bs.As., La aurora.

- . 1976. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid, Siglo XXI, 2º ed.: 1998. [Lingüística y teoría literaria].
- ROWE, William. 1996. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario, Beatriz Viterbo/ Mosca Azul editores. [Estudios culturales].
- STIERLE, Karlheinz. 1997. "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en: CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.), *Teorías de la lírica*. Madrid, Arco/Libros, 1999. pp. 203/268.
- VAN DIJK, Teun. 1978. *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Con un epílogo a la edición castellana del autor. Bs.As., Paidós, 3º ed.: 1992. [Paidós Comunicación, 5].
- VERDUGO, Iber H. 1982. *Hacia el conocimiento del poema*. Bs.As., Hachette. [Colección Hachette Universidad].

Bibliografía teórica sobre percepción

- GREIMAS, Algirdas Julien. 1987. *De la imperfección*. Presentación, traducción y notas: Raúl Dorra. México, FCE/ UAP, 1990.
- 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].
- LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Claudia de (eds.). 1998. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo/ Puebla, Educ/UAP, 1998.
- LA INSCRIPCIÓN DEL TIEMPO EN LOS TEXTOS*. 2000. nº4 de *Tópicos del Seminario*, Seminario de Estudios de la Significación, UAP.
- LA PERCEPCIÓN PUESTA EN DISCURSO*. 1999. nº2 de *Tópicos del Seminario*, Seminario de Estudios de la Significación, UAP.

- LOWE, Donald M. 1982. *Historia de la percepción burguesa*. Bs.As., FCE, 1986. [Breviarios/ 430].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Ediciones península, 1975. [Historia, ciencia, sociedad/ 121].
- . 1948. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. [Col. Popular/ 632]. Bs.A.s, FCE, 2002.
- PARRET, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética*. Bs.As., Edicial, 1º ed. en español: 1995. [Lengua-Lingüística-Comunicación].

Bibliografía complementaria

- ARAGÓN, Raúl. 1972. “La legislación represiva de la «Revolución argentina»”, en: *Testigo*, n° 8, Bs.As., mayo-agosto, pp. 69/74.
- BARTHES, Roland. 1977. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo Veintiuno Editores, 12º: 1996.
- BLOOM, Harold. 1991. *Poesía y creencia*. Madrid, Cátedra, 1991. [Crítica y estudios literarios].
- BORDELOIS, Ivonne. 2003. *La palabra amenazada*. Bs.As., Libros del Zorzal, 2º ed.
- CODINA, Iverna. 1972. “Viñas de ira. La violencia, instrumento del sistema en crisis”, en: *Testigo*, n° 8, Bs.As., mayo-agosto, pp. 47/54.
- COHEN Sara. 2002. *El silencio de los poetas. Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Bs.As, Biblos.
- GRINBERG, Miguel. 1972. “Los jóvenes amenazados”, en: *Testigo*, n° 8, Bs.As., mayo-agosto, pp. *Testigo*, n° 8, Bs. As., mayo-agosto, pp. 56/64.
- ISAACSON, José (coord.). 1970. “La libertad y la violencia (mesa redonda con Victor Massuh; Rafael Braun, S.J.; Coriolano

- Fernández; Santiago Ezequiel Kovadloff; José Isacson)”, en: *Comentario*, n° 70, a. XVII, enero-febrero, pp. 9/28.
- JITRIK, Noé (comp.). 1995. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Bs.As., Instituto de Literatura Hispanoamericana, Oficina de Publicaciones CBC, UBA, [1997].
- KATSBERGER, Francisco. 1954. *Léxico de filosofía hindú. Sánscrito, pali, tamil*. Bs.As., Kier, 2ª ed.: 1978.
- KIERKEGAARD, Søren. [1985]. *Temor y temblor*. Trad. cedida por Losada: Jaime Grinberg. Bs.As., Hyspamérica. [Biblioteca Personal, col. dirigida por Jorge Luis Borges (con la colaboración de María Kodama)].
- . [2006]. *Tratado de la desesperación. (La enfermedad mortal –por Anti Climacus-)*. Trad.: Carlos Liacho. Bs.As. Quadrata, 2006.
- KRISTEVA, Julia. 1979. *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico. Seminario dirigido por Julia Kristeva y editado por Jean Michel Ribettes*. Madrid, Fundamentos, 1985. [Serie: Psicología/ 123].
- LE FANU, Mark. 1987. *The cinema of Andrei Tarkovsky*. London, British Film Institute Publishing.
- LÓPEZ BARALT, Luce; Piera, Lorenzo. 1996. *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid, Centro Internacional de Estudios Místicos/ Trotta, [Col. Paradigmas/ 12].
- MONTES DE OCA VEGA, Mercedes. 1997. «Los disfrasismos en el náhuatl, un problema de traducción o de conceptualización», en: *Amerindia* n°22, consultado el 30/3/09 en url: <https://goo.gl/8u91HX>
- SCHOLEM, Gershom. 1978. *La cábala y su simbolismo*. Trad.: José Antonio Pardo. Bs.As., Editor/ Milá, 1988. [Raíces – Biblioteca de Cultura Judía/ 11].

SELSER, Gregorio. 1972. “La autocensura: mentir por omisión”, en: *Testigo*, n° 8, Bs.As., mayo-agosto, pp. 75/84.

SEÑOR, Carlos. [1994]. *Andrei Tarkovski*. Madrid, Ediciones JC. [Col. Directores de cine/ 46].

SILBERSTEIN, Enrique. 1972. “Economía y violencia”, en: *Testigo*, n° 8, Bs.As., mayo-agosto, pp. 65/68.

-
1. Por el momento no hemos podido averiguar a quién corresponden estas iniciales.↵