

# Puesta en abismo para reconstruir el reino. Diálogo entre lo verbal y lo visual en Miguel Ángel Bustos

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA  
*Centro de Investigación en Literaturas de la Argentina,  
Universidad Católica Argentina /  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
marancet@uca.edu.ar*

Recibido: 19 de abril de 2024 – Aceptado: 3 de mayo de 2024.  
<https://doi.org/10.46553/LET.89.2024.p167-189> CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

**Resumen:** En el presente trabajo analizamos el diálogo entre los códigos verbal y visual en *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), último libro del argentino Miguel Ángel Bustos (1933-1976). Postulamos que los dibujos que el autor incorpora no son meras ilustraciones, sino que integran el tejido del relato aportando información y niveles de lectura que lo puramente verbal no dice. Para su realización recrea mitos de origen y de destino de distintas tradiciones. Aquí solo sopesamos la europea de la época de la Conquista y la precolombina de los principales pueblos originarios. Hallamos que, en su vasta erudición, emulando códices el creador confronta tales acervos, los cuestiona y los hace abrirse a nuevos efectos de sentido y a temporalidades superpuestas. Un motivo central del análisis es el libro como objeto. Ante la vista de estos procedimientos hallamos que hay una estructura que explica desde el mecanismo del detalle hasta la obra entera: la puesta en abismo. Teniendo en cuenta el resto de sus libros anteriores explica la poética propia de nuestro autor.

**Palabras clave:** *mise en abyme*; interdisciplinariedad; cultura precolombina; Miguel Ángel Bustos; superposición temporal.

## ***Mise en abyme to Rebuild the Kingdom.*** **Dialogue between the Verbal and the Visual in Miguel Ángel Bustos**

**Abstract:** In the present work we analyze the dialogue between the verbal and visual codes in *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), last book by the Argentine Miguel Ángel Bustos (1933-1976). We postulate that the drawings incorporated by the author are not mere illustrations, but rather integrate the fabric of the story, providing information and levels of reading that words alone do not say. To create it, he recreates myths of origin and destiny from different traditions. Here we only weigh the European one from the time of the Conquest and the pre-Columbian one of the main native peoples. We find that, in his vast erudition, emulating codexes, the creator confronts such traditions, questions them and makes them open to new effects of meaning and overlapping temporalities. A central motif of the analysis is the book as an object itself. In view of these procedures we find that there is a structure that explains from the mechanism of the detail to the entire work: the *mise en abyme*. Taking into account the rest of his previous books, it explains the entire poetic of our author.

**Keywords:** *Mise en abyme*; Interdisciplinarity; Pre-Columbian Culture; Miguel Ángel Bustos; Temporal Superposition.

## Introducción

En este artículo planteamos la hipótesis principal de que en la obra *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), último libro publicado del argentino Miguel Ángel Bustos<sup>1</sup> (1933-1976), el relato, entendido en los tres sentidos que propone Genette ([1972] 1989) de historia presentada, discurso narrativo y acto mismo de narrar en su enunciación, se construye mediante dos códigos combinados: el verbal y el visual o plástico. Con anterioridad ya analizamos<sup>2</sup> esta doble vertiente en el primer libro de nuestro autor, *Cuatro murales* (1957) (cfr. capítulo 2, “Diseños cabalísticos”: Arancet Ruda, 2018), lo cual fundamenta el continuar indagando en la misma doble vía para producir sentido. Aquí, por razones de espacio, recorreremos *El Himalaya...* para detenernos solo en algunos de sus dibujos y en algunos fragmentos de cita textual, con el objetivo principal de estudiar cómo se corresponden y/o se complementan estos dos lenguajes.

Para llevar adelante el trabajo, además de indicar algunas conexiones con los contextos del autor, específicamente vínculos con el campo plástico (Pellegrini, 1967; 1970) y el literario de la época (Salas, 1971; Espejo, 2009), vincularemos la producción en uno y otro código con una estructura que les otorga sentido: la puesta en abismo (Grupo M, [1982] 1987; Beristáin, 1993-1994; Tena Morillo, 2019). Más aún, propondremos la *mise en abyme* como caracterizadora de su poética general. Esta manera de definirla está en armonía con la consideración del momento histórico a la luz de las reflexiones de la última conferencia dictada por Rodolfo Kusch ([1978] 2012).

## De los dos códigos en *El Himalaya o la moral de los pájaros*: santo y seña para su poética

Primero nos referiremos a la puesta en abismo. Como señala concisamente Helena Beristáin, el nombre en francés de esta estructura, *mise en abyme*, parece proceder de Claude-Edmonde Magny en relación con la novela de la década de 1950; la idea viene de antes, de los simbolistas franceses; de André Gide; y de Jean Paul, es decir, del siglo XIX (1993-1994: 236). Sin embargo, más adelante se ocupa de señalar lo que sospechamos: “Estamos ante una veta retórica difícilmente agotable” (Beristáin 1993-1994: 241) y “Es una tradición milenaria” (1993-1994: 248); baste pensar en *Las mil y una noches* o, más cerca, en Boccaccio.

El Grupo M o grupo de Lieja toma la puesta en abismo entre las figuras de la narración, específicamente como de “supresión-adjunción negativa”, que “contesta la significación del relato” ([1982] 1987: 300). Para Genette ([1972] 1989) la *mise en abyme* es un relato en segundo grado. En *El Himalaya...* lo es, sin dudas, incluso se da antes, en su obra previa. Sus funciones decisivas aquí son: 1/ la reproducción *ad infinitum*; 2/ el efecto de que unas cosas se engendran en otras, al estilo “matriochka” (Grupo M, [1982] 1987: 299); 3/ la correlación espejada en la que no se sabe qué refleja qué.

Tomamos la definición de *mise en abyme* por la que opta Lucía Tena Morillo, quien la entiende como “toda obra en segundo grado que mantiene con la básica una relación temática según la cual la primera puede considerarse señal de aquella en la que se integra por recordarla, explicarla, establecer un contraste o adelantarla” (2019: 483). Coincidimos con esta manera de verla, pero

<sup>1</sup> En adelante nos referiremos a él como MAB.

<sup>2</sup> Anteriormente ya hemos estudiado esta vinculación entre dos códigos en otros artistas, como Beatriz Vallejos, poeta y laquista, y Kiwi, poeta y alfarero.

con el acento añadido de que en MAB la mayor importancia reside en la difuminación de los límites entre tiempos y entre espacios que habilita la proyección *ad infinitum* de lo visto, pensado, vivido, escrito o dibujado, por tanto, siempre es inquietante, cuestionador y, muchas veces, escalofriante, porque retira toda certeza acerca de lo supuestamente manejable para el humano.

Dentro de la obra que nos ocupa, identificamos esta figura en el aspecto plástico especialmente en la sibila y en la montaña, aunque representen dos maneras de *mise en abyme* distintas. La primera presenta el juego de espejos enfrentados, que multiplican las imágenes *ad infinitum*. La segunda principalmente se presenta a Aldo Pellegrini, que la detecta en el catálogo de la única muestra plástica en vida de nuestro autor, aunque no la llame de este modo. Es evidente cuando señala que MAB no ofrece un mundo en disolución “sino en perpetuo nacimiento” (1970: s.p.). Luego lo desarrolla con precisión: “Nacen proyectos ardientes, renacen los mitos primordiales, chisporroteo de visiones, las cosas se abren para mostrar su interior; la mirada de la nieve, el ojo sin párpado del vacío; los sueños crecen con la arborescencia vertiginosa de las madréporas” (1970: s.p.).

Se trata, entonces, de una estructura, que en el caso de MAB consideramos que figurativiza — al decir de Greimas— su íntima visión del mundo. Estructura ya presente antes en la obra de MAB, en *Fragmentos fantásticos* (1965), donde a menudo se genera una espacialidad sin límites y/o un tiempo que no acaba. La reiteración irradia, se refleja, repercute y se proyecta extendiéndose siempre más allá. Por ejemplo, “Yo sueño que sueño que yo sueño que yo sueño...” (versículo 71, Bustos, 1965: 28). Otras veces, la puesta en abismo está más sugerida, como en el versículo 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). Donde parece que algo termina, vuelve a comenzar exactamente igual, como en los versículos 10, 20 y 33: “En el último árbol del bosque, comienza el bosque” (v. 10, 1965: 16); “En el centro del Infierno hay una puerta. Ahí comienza el Infierno” (v. 20, 1965: 17); “Una flor refleja otra que está en otra Parte” (v. 33, 1965: 19). Alguna vez la puesta en abismo está un poco más desarrollada discursivamente, como en este caso: “Subí varios pisos de la torre del / mar. Entonces cansado pregunté por el último para dormir. // —Estás aún en los subsuelos —me dijeron” (v. 8, 1965: 17-16). Son imágenes paradójicas, pues, por un lado, hay inmovilidad, ya que no es posible salir ni ingresar; por otro, la movilidad es interminable. Como fuere, escapan al control de la razón. Estas *mise en abyme* en particular se asemejan a algunas pesadillas. Tal onirismo, incluso, es reconocido por este sujeto poético como el único ámbito hacia el cual el pasaje es viable: “Abre la puerta, la única puerta. La puerta del Sueño” (Bustos, 1967: 31).

Una de las mayores dificultades que esta obra ofrece al lector radica en que no cumple con ningún horizonte de expectativas, por lo pronto architextuales (Genette, [1972] 1989), como para saber si lo que se va a leer es poesía, novela, historia, crónica, o qué. Este salirse de toda categoría cerrada es deliberado. Para una mentalidad occidental muy rígida posiblemente cabría hablar de hibridez genérica. Pero, para alguien que, como MAB, está acechando una realización comunicativa verbal y visual nueva y antigua a la vez, además de estar atravesado por el surrealismo hispanoamericano, es lo más adecuado. Desasosiego y desconcierto primero, fascinación o rechazo después: mínimamente, son los efectos inmediatos de *El Himalaya*... en

quien lo recibe. Respecto de su complejidad<sup>3</sup>, aspecto en el que no indagaremos *per se* ahora, traemos a colación una de las harto lúcidas observaciones de Enrique Pezzoni, quien lo presenta como un “poema seductor, exasperante (porque no es posible respirar mucho tiempo seguido su atmósfera), luminoso y caótico” (1970: s.p.).

Es tal la multiplicidad de hipotextos que, como se apreciará fácilmente, hace falta una edición crítica. En verdad, la intertextualidad es múltiple, abundante y se conjuga de maneras salvajes, si nos dejamos contagiar por sus campos semánticos, que no pueden ser determinados del todo. A veces las relaciones son evidentes y directas; otras, debemos atenernos a identificar alusiones tan veladas, que frecuentemente se torna casi imposible reconocer el origen.

Efectivamente, *El Himalaya...* está creado por símbolos, algunos rastreables, y la mayoría quizá conocidos solo por el inconsciente colectivo, del que esta obra es una suerte de catalizador. En su universo, urdido por medio de palabras y de dibujos, se cruzan de manera diversa los dos mundos puestos en contacto por vez primera entre los siglos XV y XVI, cuando el llamado descubrimiento de América y su Conquista. Si bien el referente histórico más llamativo y extendido está anclado en aquella época de choque de culturas, de aculturación y de transculturación, también apunta a otros momentos del pasado, personal y comunitario. Pero no solamente, porque, asimismo, se adelanta el futuro, como mucha de la mejor escritura poética, signada por lo supra racional. En *El Himalaya...* asistimos a la destrucción de un mundo y a la instauración de otro, una y otra vez, desde la sintaxis hasta la historia; desde la implícita alusión a la Atlántida platónica del *Timeo*, o Heliópolis (Bustos, 1970: 30<sup>4</sup>), hasta el inicio de la Modernidad en las fechas antes mentadas, llegando hasta nuestros días, cuando la masa anula al individuo y es el planeta el que colapsa con nosotros adentro. Esta es la crisis que desde la filosofía y la antropología venía delatando largamente Rodolfo Kusch (1978).

Así, en ese mundo móvil, el protagonista se abre paso hacia la cima del Himalaya sin saber qué le espera. Es el sujeto que enuncia y también el del enunciado. No tiene nombre, apenas posee unos fuertes recuerdos —primer juguete, Primera Comunión, el colegio, el jardín zoológico—. Es un solitario casi sin rasgos personales. Solo sabemos que es varón, que posee un cristal a modo de talismán y brújula que lo guía (Pérez Martín, 1985; Stoppelman, 1999) y que se mueve por un espacio-tiempo que conjuga edades y lugares, cuya apariencia es laberíntica. Este “Everyman” —representante de la humanidad toda— sale en busca de una región o reino, para acceder al cual debe ir por un dédalo cuyo trazado es la totalidad del libro. Hay indicaciones descriptivas muy precisas y, a la par, imposibles de identificar, como —otra vez— en el *Timeo* de Platón, a quien Bustos menciona. En la cima del Himalaya está el reino al que aspira, pareciera que de índole espiritual, del que casi nada puede decir, porque al acceder a él se acaban las palabras y la obra. Este laberinto, plagado de dificultades, no define límites entre la espacialidad exterior y la interior, y su tiempo es pasado, presente y futuro en simultáneo. Podría decirse que la geografía compartida, el mundo de aspecto onírico y las imágenes de una fantasía desbordada son una sola cosa, que delinea un viaje en una temporalidad paralela.

<sup>3</sup> Junto con la insistencia en la complejidad, es menester destacar el logro de MAB al componer un todo orgánico, a pesar de los muchos niveles superpuestos, referenciales y simbólicos.

<sup>4</sup> En adelante, cuando citemos de *El Himalaya o la moral de los pájaros* lo haremos solamente con el número de página.

En relación con el innominado protagonista que trabajosamente avanza por el laberinto hallamos que especialmente uno de los dibujos podría representarlo (ver Imagen 1). La imagen aporta características que el discurso verbal escamotea. Vemos a un caminante que, por la cabeza y las garras, es un guerrero águila (ver Imagen 2):

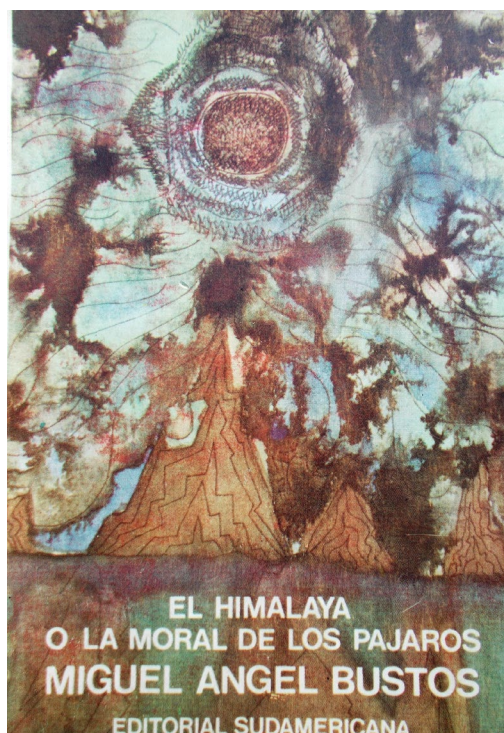


**Imagen 1.** Hombre pájaro, segunda imagen dentro del libro.



**Imagen 2.** Escultura de guerrero águila (Templo Mayor, México).

Este caminante, “errante” (33) como el protagonista del enunciado, avanza. Como todo guerrero águila entre los aztecas proviene de la nobleza y debe ser un héroe entrenado y probado, listo para el combate. Marcha de derecha a izquierda, tal como se lee un códice mesoamericano, en la dirección contraria al libro occidental. En el fondo vemos la montaña, dispuesta en un nivel más arriba aparte, aunque conectada por tres vías o emanaciones, que horizontalmente se unen con un marlo y unas flores: los frutos de la tierra. Acaso sea la montaña central que se encuentra en la tapa del libro (ver Imagen 3):



**Imagen 3.** MAB, *El Himalaya...* (tapa).

Aquí se distinguen cuatro picos que podrían emular el Himalaya como sistema montañoso, el más alto del mundo en el este asiático. Uno de ellos, quizás el central, podría ser en simultáneo el cerro Coatepec, donde se desarrolla el mito de origen de la cultura azteca. En él Huitzilopochtli nace de Coatlicue. Este hijo, que nace en la cima del monte completamente armado para defender a su madre de quienes querían asesinarla, los mata primero. Desde la cumbre hace rodar el cuerpo desmembrado de la líder del ataque. Por tanto, la pirámide copia el cerro en cuestión. Así, desde la tapa, la montaña / pirámide informa que el significado cosmogónico es inseparable del sacrificial. Los Himalayas constituyen una región, que simbólicamente son el reino, si tomamos la etimología de la palabra, al que el protagonista quiere acceder, aunque sea muy afanoso. Plásticamente el motivo de la montaña ocupa el eje central del encuadre, está representado como una serie de cajas chinas, un diseño dentro de otro y se duplica a modo de reflejo en el plano inferior. En este juego de reflejos, de imágenes enfrentadas que se reproducen a sí mismas, puede perseguirse la unión con lo sagrado.

Respecto del diseño lineal de una montaña sobre otra, en distintas capas, sabemos por arqueólogos que objetivamente así es como se construyeron muchas pirámides en distintos lugares del mundo, como señalaremos respecto de Pakal, más adelante. A su vez, las distintas capas connotan las eras geológicas superpuestas. Además, el diseño intrincado de estas montañas (ver Imágenes 1 y 3) se corresponde con la diégesis verbal (Genette, [1972] 1989), en que el yo del protagonista tiene que recorrer espacios alambicados, entrar, subir, bajar, cruzar.

Tal correspondencia entre lo verbal, lo plástico y el simbolismo referido es acrecentada, si sumamos algunos detalles. La montaña / pirámide es el camino que ha de recorrerse para acceder al más allá de esta vida: primero, el inframundo (*xibalbá* entre los mayas; *mictlán* entre los aztecas; *averno* para los romanos; *hades* para los griegos; *infierno* para el catolicismo; *sheol* para los hebreos);

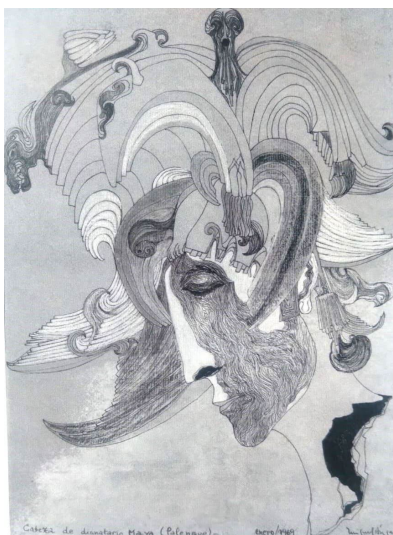


y, después, el mundo superior, que exige un proceso sutilizador de lo corpóreo hacia lo espiritual. Así, el monte no pide solo subir, sino primero pasar por una cierta muerte para ser purificado y trasmutado.

Aparte del pájaro caminante (ver Imagen 1), las imágenes de “Huehuetéotl, el dios viejo” (ver Imagen 4) y de la “Cabeza de dignatario maya (Palenque)” (ver Imagen 5) también ofrecen algunos aspectos del sujeto protagonista que en lo verbal no son claros: su poder y su sabiduría, si hace el camino indicado. Estos dibujos representan, respectivamente, al dios del fuego y a Pakal el Grande<sup>5</sup>, que fuera gobernante hacia el siglo VI d.C. en Palenque, en el actual estado de Chiapas (ver Imagen 6):



**Imagen 4.** Huehuetéotl, dios viejo.



**Imagen 5.** Cabeza de dignatario maya (Palenque).



**Imagen 6.** Cabeza de Pakal el Grande, K'inich Janaab' Pakal.

---

<sup>5</sup> Su tumba fue encontrada por Alberto Russ en 1952, de manera que es un conocimiento muy reciente para el momento en que MAB compone *El Himalaya...* Sabemos que en su biblioteca había un ejemplar de *Palenque. Una ciudad maya* (1952), de Laurette Séjourné.

El dibujo “Cabeza de dignatario maya (Palenque)” está evidentemente basado en la escultura realizada en estuco de Pakal el Grande<sup>6</sup>, hallada 1952 en una cripta subterránea, debajo de su sarcófago en la pirámide<sup>7</sup> llamada Templo de las Inscripciones. En el lugar del libro donde se ubica este dibujo (58) se suceden numerosas visiones; hay una serie de seis bloques encabezados por el sintagma “ya vi” (59-60). Entonces, el llamado gran Pakal, o “escudo solar resplandeciente”, entre otros nombres, trae iluminaciones.

Gracias al hallazgo de la tumba de Pakal queda en claro que la pirámide en Centroamérica no solo tenía fines sacrificiales, sino que también era monumento funerario, como en Egipto. Así, primero se construyó el sepulcro y encima de él, en este caso, el Templo de las Inscripciones, de manera que el descenso inicial promovió un ascenso, físicamente hablando; y, más tarde, hubo que ascender para descender. Esta aparente confusión, representa casi literalmente los múltiples movimientos en el derrotero del protagonista de *El Himalaya...*

A esta altura, mediante la vinculación entre texto verbal y texto plástico conocemos mejor al protagonista sin nombre. Sabemos que el yo que camina, que ve, que orienta el derrotero hacia la cima de los Himalaya cuenta con los recursos necesarios: además de estar asistido por su cristal, es poderoso y es sabio. Es el mismo que recuerda, que dice, que habla y/o escribe como un sujeto mestizo, según sus figuraciones, pues aúna en sí lo precolombino y lo novohispano. Caminar, escribir, leer y escribir resultan aquí acciones equivalentes, en tanto todas ellas denotan las de desplazarse y avanzar, en alguna dirección. Asimismo, es sustentado por el poder del fuego —que forja, cuece, calienta, depura— y del gobierno —autoridad, direccionalidad, control—.

El castellano como lenguaje verbal y el dibujo como lenguaje visual están profusamente atravesados por citas, los intertextos aludidos. Además de la complementación entre los códigos, que MAB ya había practicado antes (Bustos, 1957), es necesario tener muy presente que los códices, que son su modelo, estaban escritos mediante dibujo y pintura. Así lo indica explícitamente en dos entrevistas. La primera, en la revista *Análisis*, donde afirma:

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 segunda, realizada por Alicia Dujovne Ortiz, Bustos asevera querer 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] 1993: 485).

Aparte del prehispanismo y del surrealismo como categorías estéticas y visiones de mundo, en *El Himalaya...* hay otras tradiciones que, aunque aquí no las analizaremos, modulan la

---

<sup>6</sup> Este rey fue hijo de Sak Kuk, una de las pocas mujeres gobernantes en Mesoamérica, al menos conocidas.

<sup>7</sup> Es decir que además de lugar de sacrificios, la pirámide mesoamericana también sirvió como monumento funerario.



combinación de lo precolombino y lo surreal. Dos muy importantes son el romanticismo en su faz de malditismo y el barroco, incluso manierismo. En un orden menos ceñido a lo estético, son muy importantes varios acervos espirituales, como el hermetismo, especialmente el de la alquimia y el de la cábala, el budismo hindú y el taoísmo. por ejemplo. Naturalmente, frente a tamaña complejidad, pondremos el foco solo en algunos pequeños recortes, para no desbordar la extensión del artículo.

### **El libro. El libro como objeto. El libro al infinito. Siempre ‘el libro’**

*El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970) es un libro polifacético y ajeno a las discursividades literarias predominantes en su época, como el coloquialismo, el relato de personajes de corte existencialista y la protesta social y política explícita. Sin embargo, Enrique Pezzoni lo enfila en la continuidad del *Adán Buenosayres* (1949), de Leopoldo Marechal, por sus “sentencias crípticas con densas marejadas de símbolos” (Pezzoni, 1970: s.p.); y, luego, en la de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, como “alegoría del desgarramiento que es el argentino, un desterrado de la perfección y la unidad (Pezzoni, 1970: s.p.). Según este crítico, “Miguel Ángel Bustos prolonga esa fuga de interpretaciones y creaciones” (1970: s.p.). En ese terreno, que algunos llamaron *post boom*, por estética y peculiaridad architextual se emparenta con la narrativa histórica cuando no se separa de la poesía. El ejemplo argentino más conocido de tal peculiaridad es *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), de Enrique Molina. Salvo que Bustos se extiende sobre lo latinoamericano, además de emplear claves simbólicas mucho más complejas.

En ese mismo año, 1970, se publicaron también los poemarios *Los poemas de Sidney West*, de Juan Gelman; *Valores diarios*, de Alberto Girri; y *Puntos luminosos*, de Alfredo Veiravé. Asimismo, *Megafón o la guerra*, de Leopoldo Marechal —apenas unos días después de su muerte—, que tematizó la imperiosa necesidad del diálogo en el país; *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges; y *Los días de la noche*, quinto volumen de cuentos de Silvina Ocampo (Salas, 1971: 48-49). Además, fue el año en que murió Jacobo Fijman, el 1 de diciembre, un día antes de inaugurada la exposición de MAB, que mentamos más adelante.

Bustos construye una obra genéricamente inclasificable. Alguna vez él mismo la llamó novela; en otra ocasión dijo que quería emular los códigos, como ya vimos; por otro lado, la discursividad es innegablemente poética. Por nuestra parte, hemos hallado que, entre otras cosas, puede vérsela como épica utópica (Arancet Ruda, 2018), en los términos de György Lucáks en su *Teoría de la novela* ([1916] 2010).

La conexión con el saber indígena prehispánico, que al decir de Laurette Séjourné (1962) continúa vivo, se hace evidente en el libro más conocido de un poeta cordobés de culto, Romilio Ribero (1933-1974), cuya producción está en el aura de la de MAB, en cuanto a acercarse a la cultura prehispánica. Por ejemplo, en su libro más conocido<sup>8</sup>, *Libro de bodas, plantas y*

---

<sup>8</sup> En algún momento fue una suerte de protegido de Manuel Mujica Láinez. La tapa de su primer libro, el mencionado, la realizó Xul Solar. También producía obra plástica. Actualmente, la editorial Alción se encarga de

*amuletos* (editado por Losada en 1963). No sabemos si se conocieron, pero no dudamos de que habrían coincidido en varios puntos.

Para seguir situando la obra en su momento propio<sup>9</sup> añadimos que asume el latinoamericanismo revisionista y defensor de la propia identidad, especialmente combativo en los años 60 y 70 del siglo XX (Devés Valdés, 1997). De esta manera, indirecta, *El Himalaya...* reviste fuertes implicancias éticas y políticas, pero de modo sesgado. Primero, Bustos toma los siglos XV y XVI sin mencionarlos. Esta “novela histórica” —permitámonos un rótulo, provisoriamente— explora el momento de encuentro y choque de culturas, lo precolombino y algo de lo que florecía por la misma época en Europa. Por un lado, lo conocido de las cosmogonías de los pueblos originarios más grandes. Por otro, la cultura europea renacentista de aquel siglo de viajeros, que ampliaron su orbe de acción al descubrir las Indias Occidentales y al hacer más frecuentes los viajes al Oriente Medio y Lejano. La introducción en el libro de diversas maneras de la intertextualidad, aparte de ser demostración de la enorme erudición de Bustos, cumple la función de representar el contacto entre cosmogonías diferentes.

Aparte de este mínimo contexto elegimos abordar lo verbal de *El Himalaya...* centrándonos en el libro como objeto significativo en sí mismo. Desde lo simbólico general, el libro es sabiduría y conocimiento. De distintas maneras, como objeto es situado en primer plano constantemente. ¿Por qué ‘el libro’?

La obra escrita de MAB se compone de cinco libros, a saber: *Cuatro murales* (1957), *Corazón de piel afuera* (1959), *Fragmentos fantásticos* (1965), *Visión de los hijos del mal* (1967) y *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). En este último retoma partes de los anteriores, incluso los continúa<sup>10</sup>. Esta idea de un único libro que incluye a los demás está dicha dos veces en *El Himalaya...* de manera muy diferente, pero en lugares clave: al principio y sobre el cierre. La primera frase, en la “*Obertura*” señala: “*Quiero que este Libro o Libros, que es uno, el mismo, mi único*<sup>11</sup> [...]” (15); y dos párrafos antes de terminar la obra inserta una cita en francés de una carta de Stéphane Mallarmé a Paul Verlaine donde aparece esta misma idea: “...le Livre, persuadé qu’au fonde il n’y en a qu’un...” (122).

Por otra parte, internamente *El Himalaya...* se divide en ‘libros’, según la usanza, del siglo XVI, en obras integradas en la composición, como la crónica de *Historia general de las cosas de Nueva España* ([1540-1585] 1981), de Sahagún, conocido asimismo como código florentino y, antes, laurentino. Tales divisiones son cuatro libros: “Libro primero: El Sol Antiverbal”; “Libro segundo: Mare Tenebrarum”; “Libro tercero: Polifemo”; y “Libro cuarto: Monte silencio del Verbo”.

---

publicar la mayor parte de su obra, inédita. Se han dedicado a estudiarlo María del Carmen Marengo y Aldo Parfeniuk.

<sup>9</sup> Es elocuente el testimonio de Ana María Shúa respecto de sus inicios en la lectura de poesía en su adolescencia: “Pero de todos los poetas del mundo que estaba empezando a descubrir, si debo ser sincera conmigo misma, en esos años ninguno me gustaba tanto como el argentino Miguel Ángel Bustos, en su libro *Visión de los hijos del mal*” (2003: 186).

<sup>10</sup> A partir de esta modalidad acuñamos para él y para otros autores la categoría de “libro final” (Arancet Ruda, 2024); es un estudio que habrá de continuarse.

<sup>11</sup> MAB en *El Himalaya...* constantemente alterna entre bastardilla y redonda. Respetaremos esa elección.

A esto se suma que en la historia misma se menciona varias veces un manuscrito —códice, tal vez— que irá mostrando diversas cosas, como si estuviera vivo: “[...] 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” (24). En su mutación “el trazo surgido *parece* un signo hecho por mí [el protagonista], un signo luminoso *detenido* sobre una hoja o plan-/cha de ópalo o cuarzo *frío*” (24-25). El ‘trazo’ se refiere a una línea o raya, independientemente de que sea dibujo o grafía preestablecida como escritura. Así, la discursividad verbal ha de ser considerada también en su trazo, aunque inevitablemente en un libro impreso esto revista carácter principalmente metafórico. Quizá la manera más precisa de sopesar este aspecto tan escurridizo en páginas de imprenta sea considerar la sintaxis, es decir el cómo se va hilando el discurso para avanzar, así como una figura es definida en un alto porcentaje por su trazo, grueso, fino, firme, trémulo, continuo, entrecortado, rectilíneo o curvilíneo, entre otras posibilidades. En consecuencia, podemos observar que la sintaxis de esta obra es temblorosa, vibrátil, entrecortada a veces, de calidades variables pero siempre abigarrada, puesto que generalmente no sigue la lógica gramatical. Las mismas características posee el trazo de sus dibujos.

Respecto del manuscrito, el sujeto que lo encuentra cuenta que aparecen “notas marginales [...] *literalmente*, satélites del escrito mayor” (25), donde entendemos por yuxtaposición que ve “Dibujos a pluma de cuevas, ventanales, puertas, ojos de buey y pozos u orificios alzados en muros de esmalte y maderas terriblemente brillantes” (25), todo lo cual anticipa el paisaje que recorrerá poco más adelante.

Este sistema de cajas chinas se hace presente, también, por medio de la mención de otros libros dentro de estos libros. Así, por ejemplo, la que inserta 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*, mediante alusiones y citas en el “Libro segundo” (54-55). También la mención en el “Libro cuarto” del personaje Diótima, que, además, se multiplica, ya que en MAB puede ser a la vez la de Hölderlin y la de Platón en “El banquete” (109). Los libros mentados y citados —aquí hay apenas dos ejemplos— son, a su vez, espacios enclavados, siempre abriéndose a otro espacio más allá del evidente: otra forma de puesta en abismo.

Aparte, tenemos la “Biblioteca del MANICOMIO DE LOS MURALES” (53), con “libros”, “manuales, “grandes / Atlas” (53-54) y lo único que el protagonista elige leer: “los manuscritos anónimos de los errantes prisioneros del Asilo. Cuadernos sucios, casi deshechos, con la historia de un solo llamado” (54).

El/los libros se presentan como motivos, como referentes y como símbolos. Uno está dentro de otro, sin término, sea en lo paratextual de los títulos o en las inserciones de libros, manuscritos y sus posibles variantes en la diégesis (Genette, [1972] 1989). Vemos que mientras se va urdiendo la obra a la par está enteramente ocupada en señalarse como texto, lo que es propio de la estructura abismada. Mientras leemos asistimos a la lectura / escritura del texto por parte del autor, que es también lector.

## Lo visual en diálogo entonces y ahora

Afuera oigo la lluvia, adentro siento la lluvia. Mi cuerpo de barro se deshace.  
Miguel Ángel Bustos, *Visión de los hijos del mal*.

Este es uno de los “Fragmentos fantásticos” de *Visión de los hijos del mal* que, por gusto, elige Ana María Shúa (2003: 187). Lo citamos porque es elocuente respecto de la continuidad del adentro en el afuera y viceversa, con el borramiento de límites ya mencionado, que se da asimismo en lo visual, e incluso en la relación entre lo verbal y lo plástico.

Las imágenes del libro son ocho, en general con título y con fecha, excepto dos: 1º en la tapa: paisaje con montaña, dibujo y óleo —el único; los demás son dibujos en blanco y negro—; 2º “Huehuetéotl (El Dios Viejo), 20/2/69<sup>12</sup>”, en la guarda externa, antes de la portadilla; 3º Dibujo de un pájaro caminante, sin título, aparentemente de 1968 (13); 4º “Coatlícue. Dama de la falda de serpientes (guerrero azteca con el traje de la dama) 21/2/69” (32); 5º “Cabeza de dignatario maya (Palenque) enero/1969” (58); 6º “Gestación de Quetzalcóatl 27.feb.69” (73); 7º “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán 13/febrero/69” (111); 8º “Caída de Tenochtitlán 5.febrero.69” (119). Diríamos que junto con el texto verbal siguen un orden secuencial, aunque no transparente.

Respecto de la producción plástica de MAB es importante considerar algunos hechos. Por un lado, incluye lo visual en su primer libro (1957), por lo que es claro que el diálogo entre ambas formas ya estaba presente como parte de su proceso creativo. Volvemos a encontrarlo en *Fragmentos fantásticos* (1965), con dos dibujos, y en *Visión de los hijos del mal* (1967), con uno.

Por otro lado, es relevante que MAB hace taller con Juan Batlle Planas<sup>13</sup> (Girona, España<sup>14</sup>, 1911-Buenos Aires, Argentina, 1966), brevemente porque el maestro muere el 8 de octubre ese año, a la edad de 55<sup>15</sup>. Según Emiliano Bustos, ese es el momento en que “el dibujo comienza a ocupar un espacio definitivo, fundamental” (2008: 456). Batlle en sus clases, acorde con el nutrido universo cultural de MAB, junto con lo puramente técnico hace alusiones “a Freud, Jung, al budismo, al hinduismo, a Gurdjieff, a W. Reich, a Merleau Ponty, al yoga y a la cábala” (Francone, 2019: 98). En consonancia, MAB en *El Himalaya...* va urdiendo un personal mito del origen y del destino humanos, fundado en tradiciones varias: Platón; neoplatonismo particularmente en su aspecto más hermético y místico; alquimia; cristianismo; judaísmo cabalístico; cosmovisiones precolombinas, en forma directa —*Pop Vuj*, cantos en náhuatl, *Códice Borgia*— o indirecta, como la *Historia general de las cosas de Nueva España*. También se cruzan textos de la ya configurada literatura occidental, por ejemplo, la *Divina comedia*, de

<sup>12</sup> Indicamos título y fechas en el formato con que están consignados en cada dibujo.

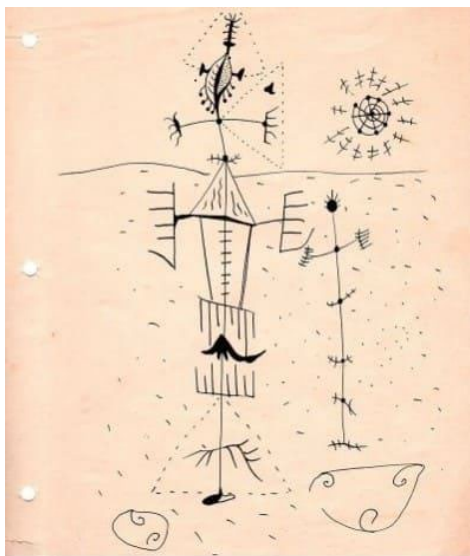
<sup>13</sup> Posiblemente en el Instituto Privado de Investigación de la Forma creado por el artista plástico en 1960, en la calle Vicente López 2236, de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>14</sup> Este catalán afincado en Buenos Aires —nunca abandonó su nacionalidad, incluso cuando se le propuso ser miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, para lo cual la nacionalidad era un requisito— quizá ha sido menos reconocido que Antonio Berni como representante del surrealismo en la Argentina. Sin embargo, repararon en él críticos como Juan Eduardo Cirlot y Juan Manuel Bonet. Recientemente, en 2018, la Fundación Juan March realizó la muestra *Juan Batlle Planas: el gabinete surrealista*, en el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca.

<sup>15</sup> Véase <https://batlleplanas.net.ar/bio.html>.

Dante Alighieri; las diversas Alicias de Lewis Carroll; poesía de Gérard de Nerval; poemas y cartas de Stéphane Mallarmé; cuentos de Edgar Allan Poe; asimismo se insertan, en menor medida, tradiciones orientales, como la del *Bhagavad-Gita*, el yoga del Tíbet y algunos referentes de literatura china antigua<sup>16</sup>.

Junto con las curiosidades afines entre maestro y discípulo, encontramos un posible parentesco de los dibujos de Miguel Ángel con algunos de los del joven Batlle Planas y con la serie de sus “Radiografías paranoicas” (ver Imágenes 7 a 10):



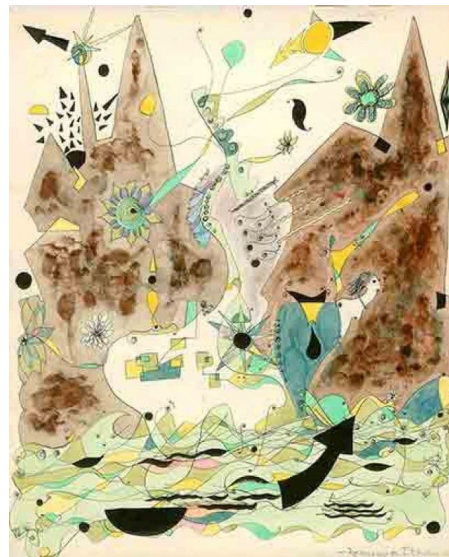
**Imagen 7.** Batlle Planas, *Composición* (tinta), 1935.



**Imagen 8.** Batlle Planas, *Radiografía paranoica* (témpera), 1936.



**Imagen 9.** Bustos, “Habitante del cielo”, 28.7.64.



**Imagen 10.** Bustos, “Regreso a Ítaca”, sin fecha.

<sup>16</sup> En verdad, hay muchos hipotextos más, que ameritan un desarrollo por separado.

No nos detenemos en el análisis de estas obras, que sería riquísimo, para no salirnos de nuestro eje de trabajo. Pero hallamos que basta una ligera apreciación para encontrar proximidad, especialmente en el trazo y en la composición que conjuga varios planos; y, también, en el tratamiento de motivos que, sin ser del todo arte abstracto, construyen una visión enfocada en lo interior, que indaga en la propia psiquis hasta llegar a lo colectivo.

Juan Batlle Planas<sup>17</sup> desarrolla una notable variedad de formas creativas. De ellas nos consta que MAB resuena con los cuadernos, pues después de haber asistido al taller elabora, como hacía su maestro, “dos diarios gráficos titulados *Memorias de otra parte*” (Bustos, 2008: 456). Y sospechamos que algo similar ocurre con las cajas realizadas por el catalán, de la década del 30 y del 60, de las que solo quedan fotografías<sup>18</sup>. Es factible que teniéndolas en mente MAB las introdujera desarrollándolas como motivo en el “Salón de los Retablos o de las Cajas-Milagro” (46), al que se refiere en el apartado 3 de la “Primera parte (*La partida*)”. De ellas se predica: “[...] si parecen cajas, al mirar por orificios (cortados al modo de flores diminutas o rostros) se convierten en maravillas: orbes autónomos e inagotables, sucesión irreplicable de fábulas” (46). Las escenas que transcurren dentro de las Cajas-Milagro son historias enmarcadas, esto es: puestas en abismo del enunciado.

La práctica plástica de MAB adquirió creció y fue valorada. Tanto, que el 2 de diciembre de 1970 se inauguró su única exposición en vida<sup>19</sup>. En el local de la Asociación Argentina de Artistas Plásticos, en calle Florida 846, MAB expuso dibujos y pinturas, cuyo catálogo fue escrito por Aldo Pellegrini (Bustos, 2008: 457), con quien coincidimos completamente cuando afirma que “lo verbal y lo visual no se superponen, sino que se complementan. Por cada uno de esos canales el poeta transmite una parte de su verdad” (1970: s.p.). Asimismo, cuando señala rasgos del estilo que ya hemos encontrado en su arte verbal. Tal es el caso de su línea, trémula —“de características temblorosas y palpitantes” (Pellegrini, 1970: s.p.)—, que se corresponde no solo con la mención y la tematización del ‘temblor’ a lo largo de sus cinco obras literarias, sino con una discursividad escurridiza, que por instantes se presenta nítida, para inmediatamente disgregarse en múltiples posibilidades, desde lo sintáctico hasta lo semántico. “Sus imágenes no están estructuradas sino [que] fluyen. Lo remoto se aproxima, lo próximo se vuelve lejano” (Pellegrini, 1970: s.p.). Lo que Pellegrini predica de la obra plástica de MAB es perfectamente aplicable a su obra verbal, sobre todo a *El Himalaya...*:

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. [...] 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

<sup>17</sup> Batlle Planas, además de ser un artista plástico muy relevante internacionalmente, desempeñó una función de convocador cultural. En su momento colaboró en la revista *A partir de cero*, incluso con poemas; fue amigo de Enrique Molina; impartió clases de taller también a Alejandra Pizarnik y a Roberto Aizenberg, entre otros.

<sup>18</sup> Véase <https://tochocho.blogspot.com/2018/05/juan-batlle-planas-1911-1966-el.html>.

<sup>19</sup> Póstumamente se realizó otra, conjuntamente con dibujos de Emiliano, en el *Centro Cultural Borges*, planificada para permanecer entre diciembre de 2013 y febrero de 2014. Lamentablemente, alguien robó un dibujo de Miguel Ángel y la muestra se levantó antes de lo previsto.



entrañas atado a su fulgor y *yerra*, *yerra* la flor en su azul de espumas muerto ante el violeta-sangre de mi corazón (56).

De los dibujos que integran *El Himalaya...* resulta especialmente significativo, por su condensación, la “Gestación de Quetzalcóatl” (73). En ella se cruzan dos intertextos visuales muy evidentes. Uno es harto conocido: la sibila délfica, de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), en la cúpula de la Capilla Sixtina, pintada entre 1509 y 1512 (ver Imágenes 11 y 12). El otro estimamos que es el *Códice Borgia*, del que se desconoce la fecha exacta; se supone que fue realizado entre el 1000 y el 1500<sup>20</sup>, del cual había en la biblioteca de MAB un ejemplar con comentarios de Eduard Seler<sup>21</sup>:



**Imagen 11.** Sibila Délfica.



**Imagen 12.** Gestación de Quetzalcóatl.

Este Códice era mántico o *tonolamatl*. Trataba de adivinación, festines y rituales en relación con la cuenta de los años, por lo que fue considerado peligroso en la época de la primera evangelización. Dice

---

<sup>20</sup> En relación con los códices adivinatorios, “El gran avance llegó en 1887, con la investigación del americanista alemán Eduard Seler, quien reconoció la directa afiliación de varios códices adivinatorios y, en un artículo que hizo historia, definió lo que llamó el Grupo del Códice Borgia y explicó su naturaleza religiosa y adivinatoria. Este artículo estableció una base firme para los análisis de las dos décadas siguientes. Seler también contribuyó con un extenso artículo en el que explicaba el Tonalámatl Aubin y los otros manuscritos calendáricos, de 260 días, del centro de México” (Hill Boone, 2014: 29). Seler, antropólogo alemán (1849-1922), y su esposa, Caecilie Seler-Sachs, son tomados por muchos como los fundadores de los estudios académicos de la cultura precolombina mesoamericana (Dolinski, 2018).

<sup>21</sup> “Después del descubrimiento y conquista de América por los españoles, el desarrollo propio de los pueblos indígenas y los logros civilizatorios que habían alcanzado, permanecieron desconocidos en Europa por casi trescientos años. Fue apenas en 1806 cuando, gracias a los códices y objetos de arte adquiridos por Alexander von Humboldt en México en 1803 y 1804, y que llevó a Berlín, surgieron los primeros debates científicos sobre la cosmovisión de las altas culturas de Mesoamérica. A Eduard Seler le corresponde el mérito de haber dado al estudio de esta ciencia en México bases profesionales, al dotar a este campo de estudio de las secciones que se avocan [sic] al análisis de las lenguas, de la etnología y de la historia antigua, ya que esta área se encontraba plagada de especulaciones. Entre las consecuencias más notables de sus logros, se encuentra el desciframiento casi total de los más importantes códices mexicanos, con lo que pudo reconocer la estructura del panteón mesoamericano, y así equiparar la construcción astrológica del sistema calendárico de los mayas y aztecas con el sistema europeo” (Dolinski, 2018: 33).

Elizabeth Hill Boone que presentaban “ciclos del tiempo adivinatorio como armaduras entrelazadas a las que se asignaban significados” (2014: 19), de los que, además, explicaban cuáles fuerzas sobrenaturales influían sobre ellos<sup>22</sup>. En tanto adivinatorios, estos libros son radicalmente distintos de las historias pintadas, pues señalan el futuro, y no el pasado, lo mismo que las sibilas. Se concentran en un presente que continúa, de manera que muestran potenciales peligros y triunfos. No se refieren a un solo lugar ni a una persona, sino a energías generales fastas o nefastas para tal o cual tipo de actividad. MAB en el “Monólogo de Marina en el día de Malinal” introduce una cita de la *Relación de la conquista*, de 1528, escrita por informantes anónimos para señalar la fecha de la caída de Tenochtitlán según este tipo de precisiones temporales: “«En un año 3-Casa (1521), fue conquistada la ciudad. La fecha en / que nos esparcimos fue en Tlaxochimaco, un día 1-Serpiente...»” (103-104).

Una primera lectura del dibujo “Gestación de Quetzalcoatl<sup>23</sup>” (73) es, evidentemente, la de la unión de lo europeo y lo americano. Como es natural, en la asociación se destacan similitudes y diferencias. En el plano verbal esta confrontación y asimilación encuentra su equivalente en los personajes femeninos de Aquelarre y Marina, la Malinche. Encuentro y separación, vínculo y choque que culmina en el sacrificio de Marina a manos de Aquelarre, cuando le arranca el corazón y, al mismo tiempo, la libera (105). Este dibujo está en el tramo de *El Himalaya...* en que hay una tripulación a bordo de un barco en el océano, el punto moralmente más bajo del libro, pues en la oscuridad y desesperación totales los marineros cometen autofagia.

La dicha lectura del encontronazo es la primera que se hizo en el momento de publicación, con clara inclinación hacia el latinoamericanismo de la época. Así se ve, por ejemplo, en el comentario de esta obra por parte de Horacio Salas, donde MAB es “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 llegados para contaminar el asombro y destruir la ingenuidad” (1971: 49).

La Sibila Délfica<sup>24</sup> de Michelangelo, proveniente de la mitología grecorromana, aquí es ornamentada como un personaje mesoamericano, posiblemente azteca. La sibila es una mujer sabia con dones proféticos, ella ve lo que está por venir, lo mismo que Aquelarre, la “ungida del País de Ta-Ts’in” (72). En la versión de Bustos esta mujer que ve el futuro será madre — está gestando— de quien proveerá la salvación: Quetzalcóatl.

<sup>22</sup> Añade Hill Boone: “Los hijos de los señores aztecas que ayudaron a fray Bernardino de Sahagún en su gran proyecto etnográfico describieron estos y otros libros pintados como guías, reglas, modelos, normas y hasta como antorchas que iluminaban el camino del pueblo azteca” (2014: 19).

<sup>23</sup> “Quetzalcóatl, ‘Serpiente con Plumas de Quetzal’: dios creador y héroe de la cultura, trajo el maíz a la humanidad, patrón de la enseñanza y la curación; patrón del número 9, signo del día Viento y segunda trecena / Jaguar. Atributos: rostro pintado de rojo, negro y amarillo; a menudo con barba; collar de conchas; pendiente de una concha partida; adornos de concha en las orejas; tocado cónico, de piel de jaguar, y flor con un colibrí” (Hill Boone, 2014: 103). Es fundamental la lectura que MAB hizo de *El universo de Quetzalcóatl*, de Laurette Séjourné. No nos extendemos en este aspecto porque nos desviaríamos y extenderíamos en exceso.

<sup>24</sup> En la Capilla Sixtina, la pintura de cuya bóveda fue encargada por el Papa Julio II a Michelangelo, hay un nivel dedicado a los profetas del Antiguo Testamento y a las sibilas o profetisas de la Antigüedad griega, a saber: la de Delfos, la de Cumas, la de Eritrea, la de Persia y la de Libia.

Esta deidad es quien trae, por ejemplo, el saber de la agricultura. Sin embargo, a causa de que una de sus representaciones es la de un hombre barbado, cuando llega Hernán Cortés algunos pueblos lo identifican con Quetzalcóatl<sup>25</sup>, cuya segunda venida estaba profetizada. Esta sibila mesoamericana gestante será, entonces, madre de vida y de muerte, lo cual está en armonía con Quetzalcóatl, que era una divinidad dual.

Desde el ángulo de la estética prehispánica, deducimos que se trata de una princesa y/o deidad por el adorno. Esta imagen se puede asociar, remotamente, con Tezcatlipoca, ser divino que reúne lo masculino y lo femenino. Su tocado es muy elaborado y la pintura facial, abundante: en los ojos y en líneas ornamentales horizontales que atraviesan el rostro enriqueciéndolo en tres zonas: a la altura de la frente, de los pómulos y del tabique nasal y del maxilar inferior. Este tipo de pintura tiene referentes en el *Códice Borgia*, aunque no sea absolutamente claro.

Es indiscutible que este dibujo combina culturas. El *cinquecento* italiano, cúspide del Renacimiento nada menos que en el epicentro del mundo católico, y una de las estéticas prehispánicas mesoamericanas dominantes, proveniente de un libro de adivinación. En esta mujer hay dos, como fueron Aquelarre y Marina antes del sacrificio. ¿Qué hace? Dice tanto la colisión cultural, cuanto el mestizaje como sello de lo hispanoamericano. Indica alarma, miedo, prevención y, fundamentalmente, que lleva en su seno vida por nacer, según indica el lenguaje verbal. ¿Horror o esperanza? Esta Sibila Borgia, si se nos permite el nombre, mira hacia el futuro, como su función indicaba, como di fuera presente, varios presentes: el de la profecía; el de la Conquista; el de Latinoamérica en las décadas del 60 y el 70; el de lo que acontece a MAB en su final; incluso, el de hoy. El dibujo muestra, también, que estas dos mujeres en una, además, se miran entre sí y se espejan, sin fin.

Angélica Baena Ramírez (2018) estudia las láminas del *Códice Borgia* —señala que pueden tener varios significados— y opta por interpretar que en las centrales los sacrificios rituales se perpetran para acceder al poder y para consolidarlo. En esa secuencia se conjugan dos mujeres -como Aquelarre y Marina- que acompañan a la deidad que ejecuta el acto sacrificial. Esto nos lleva a leer “Gestación de Quetzalcóatl”, asimismo, como un índice que apunta a la necesidad de constituir un sujeto americano que se conozca a sí mismo y que reconozca al otro, con conciencia de su corto alcance.

Más adelante encontramos el séptimo dibujo, “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán” (111; ver Imagen 13). Parte de la historia de este personaje histórico se introduce por su propia boca en la conmovedora escena del “Monólogo de Marina en el Día de Malinal” (99-105). Se presenta como la mujer tres veces esclava, enamorada, ilusionada y desengañada, usada, abandonada y devastada. De hecho, aparece en el piso acurrucada y sin reacción: “*Vale que sí*, que reste así en cuclillas mirando el *lento* suelo gris del vasto patio, mirando un único punto sucio y gris, que graba sin límites la fuga del Sol” (101). Hacia el final da cuenta de su sentimiento de irrelevancia: “[...] vi, en mi alma, que no era yo la que hablaba ni traducía palabras: soy un resplandor fugitivo de algún fuego central que refleja el paso de los soles ocultos” (103). Poco

---

<sup>25</sup> Aparte de que esta afirmación proviene de las *Cartas de Relación* que Cortés preparó para el rey español Carlos V, para cumplir y quizá como una estrategia legal, la repite Marina en su monólogo: “Eres Quetzalcóatl; 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’?” (103).

después, apenas iniciado el libro siguiente, está la única representación visual directa de Marina, camuflada en medio de los soldados españoles, como una más, pero no del todo, pues se destaca por el borde inferior de la falda, *cueítl*, que lleva una greca característica; y por la boca delineada, redondeada y más oscura, como labios pintados, estereotipadamente femeninos:



**Imagen 13.** “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán”.

En este dibujo se ven además los supuestos cascos de los conquistadores españoles, que no son en verdad tales, sino copiados del “Pickelhaube”: famoso casco prusiano creado en el siglo XIX, usado solo durante los dos primeros años de la Primera Guerra Mundial —porque para una guerra de trincheras era un blanco fácil— y al menos en las dos primeras décadas del XX por los cadetes del Colegio Militar de la Nación, en la Argentina. En la composición total, mayormente vertical, se adivina la figura de un caballo, que fue un elemento extravagante para los nativos. Está esbozada de manera que tiene dentro de sí al “ejército español”, evocando el famoso caballo de Troya, decisivo también para el triunfo, o la derrota, depende del punto de vista, lo cual vuelve a espejar la escena. A la izquierda están la cola, un anca, el cuerpo insinuado mediante los escudos de los soldados, las patas y, a la derecha, el pecho y la cabeza, que coincide con la de un infante. La evocación intertextual de *La Iliada* más el *cueítl* que se deja ver claramente, muestran que la victoria / caída se produce porque hay elementos que actúan desde adentro. ¿Qué más encierra este dibujo? “En todo reflejo hay, en algún grado, un fenómeno de mimetismo” (Beristáin, 1993-1994: 242). Lo hay dentro del dibujo mismo, hacia afuera y hacia nosotros lectores. Todo lo que el texto en segundo grado evoca (Beristáin, 1993-

1994: 239) es una nueva expansión, incluso aunque sea antitética respecto del sentido primero. Este retrato es, entonces, un relato magistralmente condensado. Es analéptico, en tanto explica el pasado; y, también, proléptico, puesto que por los personajes implicados es profético.

Separadas o superpuestas las temporalidades de los relatos en primero y en segundo grado se ven severamente afectadas. Beristáin señala que, a veces, el relato interno o de segundo grado reorienta al primero (1993-1994: 239). Creemos que esto ocurre, para empezar con “Gestación de Quetzalcóatl”, donde se espía al otro y se entrevén secretos o factores ignorados. Lo mismo que en “Marina y el ejército español frente a Tenochtitlán”, donde vencedores y vencidos, se miran, se miden y se mezclan, lo cual aumenta la tensión. En estos dibujos son harto elocuentes las miradas. En el caso de la sibila de Michelangelo es horizontal; en el de MAB, está dirigida hacia arriba, unos cuarenta y cinco grados, como quien contempla algo que excede la inmediatez. En las del ejército, hay una diversidad de miradas: dos vacías —las de los extremos—; tres con un único ojo, que anticipan el libro que sigue “Polifemo”; una sola de contacto visual pleno, con dos ojos, aunque embozado.

El cruce o yuxtaposición de miradas cambia el efecto de sentido (Beristáin, 1993-1994: 240). Estos dos dibujos ofrecen un primer efecto que, si se atiende a la superposición de temporalidades, muda para continuar haciéndolo, quizás indefinidamente.

Leemos la dominación española. Luego, la complicidad de algunos pueblos que acompañaron la Conquista. Más adelante, la opresión. Luego, la fascinación. Después, el miedo al que sigue la identificación, para pasar en algún momento al rechazo por abyección, todo en una estructura circular. En algún punto, la mirada se fuga hacia el lector y le pregunta de qué lado está, o si está integrado por distintas partes que reconoce, o no. En ambos hallamos la mirada que mira la mirada que la mira mirar. Así, la lectura puede variar de un extremo al otro, depende de nosotros como lectores refractantes, ya claramente implicados en el funcionamiento de este enorme mecanismo que es *El Himalaya...*, donde los dibujos no son un paratexto (Genette, [1987] 2001). No ilustran lo presentado en palabras, sino que conforman la urdimbre del tejido.

### **Conclusiones. “Y el jardín engendraba al infinito” (50)**

Al cabo del análisis la principal conclusión es que la poética de MAB solo queda verdaderamente en claro, si cabe, cuando se considera el tejido que incluye lo verbal y lo visual. A partir de tal consideración integral y habiendo visitado largamente su obra, aunque quede mucho por hacer, podemos afirmar dos certezas. La primera: MAB es un creador visionario, que responde a una problemática que comenzó en tiempos remotos y que continúa, más allá de lo que su conciencia tenía inmediatamente delante. La segunda: la puesta en abismo es la figura que mejor representa su poética. Desarrollamos a continuación, a partir de lo previamente analizado.

En primer lugar, en el presente trabajo indagamos en el diálogo entre código verbal y código visual generado por un mismo creador, en este caso MAB en su último libro publicado, *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). Mediante la introducción de registros de las dos principales corrientes culturales puestas en relación por primera vez oficialmente en 1492 *El Himalaya...* da cuenta de lo que parecía inconciliable. El choque es escenificado mediante

menciones, alusiones y citas verbales y visuales de personajes históricos, de obras literarias y plásticas, y de autores, en forma explícita o implícita.

Pero no se trata solamente del choque histórico durante el período de la Conquista de América, sino que MAB representa la caída de un mundo a manos de otro, que a su vez está caído. Tanto las grandes civilizaciones como los pueblos precolombinos menores o sojuzgados quedaron, antes o después, doblegados por los conquistadores. Y, además, Bustos escribe esta obra en la década del 60, cuando la supuestamente civilizada Europa llevaba adelante junto con los EEUU la Guerra Fría después de haber realizado la más atroz de las barbaridades en la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué se podía esperar de esa Europa y de esos EEUU, al cabo de la demostración de degradación, codicia y afán de poder a cualquier precio? Frente a tal cuadro degradado, MAB encuentra vitalidad en las raíces de los pueblos americanos, lo percibe, lo estudia, hace de este tema un aspecto recurrente en su obra, hasta llegar a su elaboración más compleja en *El Himalaya...* Por la misma época, aproximadamente, se dan los estudios que indagan en la profunda América de Rodolfo Kusch, en la misma dirección.

Ante la caída de la civilización en que vivimos, *El Himalaya...* revisita imaginaria y mitos de tradiciones antiguas con el fin de hallar un basamento nuevo en lo que antes fuera doblegado, dejado de lado y, en muchos casos, destruido. De ese bagaje mucho perduró en monumentos, desde arquitectónicos hasta literarios, y en la vida callada de la gente del pueblo, en su cultura silenciosamente conservada en la cotidianidad., la que también conoció MAB en su viaje a pie por el norte de la Argentina, Brasil, Bolivia y Perú.

MAB en y con su obra está contestando vitalmente a su época, a la violencia en la Argentina en particular y en Hispanoamérica en general. Pero su época es también la nuestra, signada por el arrasamiento de las culturas locales —en sus distintos niveles— y por la destrucción del planeta Tierra, la casa común que nos alberga. Frente al asolamiento, como elaborada reacción, *El Himalaya...* plantea la constitución de un sujeto, cuando parece que ya le fue arrancado todo espíritu. Para hacerlo acude a los tres grandes ejes de una cosmogonía: creación, caída y redención (Kusch [1978] 2012: 12). Todo ello por medio de un relato que gracias a la anécdota del viaje mantiene un plano lineal de avance, pero que en la discursividad parece disgregarse por la multiplicidad de niveles espaciotemporales y simbólicos superpuestos. En este punto podríamos decir que esta obra es barroca, lo cual la inscribe aún más fuertemente en la más acendrada tradición hispanoamericana.

En segundo lugar, no planteamos la comparación de artes, sino el investigar acerca de la construcción conjunta, entre dos disciplinas, de una única poética. En el caso de MAB dicha poética está marcada, por ejemplo, por la mezcla a veces confusa, por el encimar capas de sentido y por la afición al detalle sin fondo, tanto, que se le adjudica fuerza transformadora. En su discurrir heteróclito *El Himalaya...* reúne preponderantemente dos modalidades discursivas



que terminan siendo afines, por no responder al logos occidental, uno espontánea y el otro deliberadamente: lo precolombino y el surrealismo, que, en este punto, se tocan<sup>26</sup>.

Hemos sopesado cómo y cuánto lo plasmado plástica y verbalmente coincide o genera tensión para crear un mundo, región o reino al que, indefectiblemente, el innominado y solitario sujeto protagonista anhela volver. Aquí se instala recurrentemente como respuesta la *mise en abyme*, que en sus diversas formas es característica de MAB, ya no solo como un ocasional metaplasmo, sino como figurativización que condensa y explica su poética. En sus diversas versiones, “con o sin enclave, encastre, traslape o dilatación” (Beristáin, 1993-1994: 241), este mecanismo es casi constante en *El Himalaya...*, por eso la impresión de cascada vertiginosa del tejido discursivo. Según Beristáin la estructura en abismo atrapa e hipnotiza (1993-1994: 248); o repele, añadimos. Por eso, *El Himalaya...* se lee todo de corrido, o uno se queda afuera.

El rasgo común de las variantes de estructura abismada consiste en que todas crean la ilusión de generar otro espacio. En ese espacio hay “explícita o implícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectivas, [...] la actualización de contextos extrasistémicos que se introducen en pos de una expresión alusiva, o de una figurada [...] conformando así series escalonadas de expresiones acunadas unas en otras” (Beristáin, 1993-1994: 241).

Esta estructura retórica produce efectos de sentido que operan desde lo micro hasta lo macro. En MAB la detectamos en lo mínimo sintagmático, en Aquelarre como “niña de las niñas”; hasta la tapa que es presentación de toda una obra, con montañas reflejadas en el plano inferior del encuadre —una base tal vez líquida, espejo de agua, si queremos encontrar un referente figurativo—, de manera que no se sabe cuál es el original, si es que lo hay. Acaso lo original, o más bien lo que puede aprehenderse, sea el refractarse<sup>27</sup> mismo, al modo platónico. Es posible explicar esta manera de concebir el conocimiento desde el mito de la caverna de Platón. En MAB hay un vivo interés epistemológico, pero no solamente. Le interesa, además, el problema del ser humano en su “domicilio existencial” (Kusch, [1978] 2012: 18).

El hecho de que MAB retome numerosísimos elementos de sus obras anteriores —sintagmas, sean vocablos o frases; motivos, literalmente o con variantes; historias que continúa; personajes; escenas— crea una variante de la puesta en abismo que es el endentar, según el *Diccionario de la lengua española*, de la RAE: “Encajar algo en otra cosa, como los dientes y los piñones de las ruedas” (Real Academia Española, 2014). Es decir que su obra toda funciona como una mega estructura en abismo, con sus engranajes. O como un gran rompecabezas que varía según dónde se ponga el mosaico mágico o milagroso, según narra en el primero de sus *Cuatro murales* (1957).

---

<sup>26</sup> El surrealismo en Francia había querido reaccionar contra la razón cartesiana liberando la imaginación, siguiendo un campo de posibilidades prohibidas para la civilización occidental. Lo encontró desplegado en la América originaria.

<sup>27</sup> Según en el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 2014), “refractar: Fís. Hacer que cambie de dirección un rayo de luz u otra radiación electromagnética al pasar oblicuamente de un medio a otro de diferente velocidad de propagación”. Por cierto, una de las peculiares insistencias semánticas en *El Himalaya...* es la de los campos electromagnéticos, de manera que todo funciona como un irradiar y espejarse.

En las alusiones al objeto libro identificamos al escritor que se mira escribir y es modificado por su propio accionar, como al lector que se mira leer (Beristáin, 1994-1993: 249). Desde este enfoque el inicio de *El Himalaya...* muestra claramente el acto re-flexivo del escritor que sopesa, considera, evalúa y reorienta su acto escriturario, tanto el verbal como el visual; quiere que el trazo 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*” (15). Desde el comienzo instala la difuminación de límites, por lo que el sujeto se ubica siempre en el umbral, entre vigilia y sueño, lugar dilecto de los surrealistas —cuando verdaderamente pueden hacerlo— y cantado por la poesía náhuatl: “Solo venimos a soñar” (103).

En *El Himalaya...* MAB construye con lenguaje poético verbal y visual un relato que regresa al drama original del humano, individual y comunitario: el de separación en términos de creación, caída y salvación. Y pone en evidencia que no es posible armar una vida ni montar una sociedad sin tener en cuenta las raíces y el entorno propio para la constitución del sujeto (Kusch, [1978] 2012: 19). MB vuelve a recorrer como propio ese relato de formación. Para hacerlo toma la estructura del mito, pero no al modo occidental, sino precolombino, donde orden y caos coexisten, abismadamente.

### Referencias bibliográficas

- ARANCET RUDA, María Amelia, 2018, *Miguel Ángel Bustos. En el filo de todo*, Buenos Aires, TeseoPress. Disponible en: <https://www.teseopress.com/bustosmiguelangel/>.
- , 2024, “La muerte o el revés de la trama en *Los conjurados*, libro final de Borges”, en Lucas Adur y Edna Goldman (eds.), *Borges, poeta*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges / Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 215-230. Disponible en: <http://publicaciones.filo.uba.ar/borges-poeta>.
- BAENA RAMÍREZ, Angélica, 2018, “Las láminas centrales del llamado Códice Borgia. Una secuencia ritual de acceso al poder (láminas 35 a 43)”, en Juan José Batalla Rosado, José Luis de Rojas y Lisardo Pérez Lugones (coords.), *Códices y cultura indígena en México. Homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Madrid, BRF Servicios Editoriales, pp. 11-44.
- BERISTÁIN, Helena, 1993-1994, “Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)”, *Acta poética*, 14-15, pp. 235-276.
- BUSTOS, Miguel Ángel, 1957, *Cuatro murales*, Buenos Aires, Edición del autor.
- , 1959, *Corazón de piel afuera*, Buenos Aires, Nueva Expresión.
- , 1965, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo.
- , 1967, *Visión de los hijos del mal*, Prólogo de Leopoldo Marechal, Buenos Aires, Sudamericana.
- , 1970, *El Himalaya o la moral de los pájaros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo, 1997, “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: La reivindicación de la identidad”, *Anuario de Filosofía Argentina y Americana, Uncuyo*, no. 14, pp. 11-75.
- DOLINSKI, Eckehard, 2018, “Eduard Seler y Caecilie Seler-Sachs, fundadores alemanes de los estudios científicos precolombinos”, Cecilia Tercero (trad.), México D.F., Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/seler/409.html>.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia, [1971] 1993, “Reportaje a Miguel Ángel Bustos (fragmento)”, *Cantos australes. Poesía argentina (1940-1980)*, Selección y prólogo: Manuel Ruano, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, p. 487.

- ESPEJO, Miguel, 2009, “Los meandros surrealistas”, *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), vol. VII, *Rupturas*, Celina Manzoni (dir.), Buenos Aires, Emecé, pp. 13-47.
- ESPINOSA RAMOS, Jaime, 1965, *Códice Borgia*. T. I., Eduard Seler (comentarios), *Anales de Antropología*, vol. 2, no. 1. Disponible en: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/37676>.
- FRANCONE, Gabriela, 2019, *Argentina surreal: redes, obras y artistas para una historia posible*, San Martín, UNSAM EDITA.
- GENETTE, Gérard, [1972] 1989, *Figuras III*, Carlos Manzano (trad.), Buenos Aires, Lumen.
- , Gérard, [1987] 2001, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GRUPO M, [1982] 1987, *Retórica general*, Buenos Aires, Paidós.
- HILL BOONE, Elizabeth, 2014, *Ciclos de tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- KUSCH, Rodolfo, [1978] 2012, “Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico-filosófico”<sup>28</sup>, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fundación Ross, pp. 7-19.
- LUKÁCS, György, [1916] 2010, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Micaela Ortelli (trad.), Buenos Aires, Ediciones Godot [Col. Exhumaciones].
- PELLEGRINI, Aldo, 1967, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 9 al 28 de junio.
- , 1970, “[Un poeta que pinta...]”, texto del catálogo de la muestra de dibujos de Miguel Ángel Bustos, inaugurada el 2 de diciembre de 1970 en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.
- PÉREZ MARTÍN, Norma, 1985, *Aproximación a la poética de Miguel Ángel Bustos*, Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, pp. 5-25.
- PEZZONI, Enrique, 1970, “La invención del principio”, *Panorama*, no. 185, 10 de noviembre de 1970, s.p.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.7. Disponible en: <https://dle.rae.es>.
- “Relación de la conquista (1528) por informantes anónimos de Tlatelolco”, *Guaraguo*, a. 7, no. 17, 2003, pp. 189-205.
- SALAS, Horacio, 1971, “70: memoria y balance”, *Análisis*, no. 512, 5 al 11 de enero, 48-49.
- S. W., 1970, “América: antes de la violación”, en *Análisis*, no. 508, del 8 al 14 de diciembre, pp. 50-51.
- SAHAGÚN, Bernardino de, [1540-1585] 1981, *El México antiguo (Selección y reordenación de la Historia general de las cosas de Nueva España, de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas)*, ed., prólogo y cronología: José Luis Martínez, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Código disponible en: <https://www.bmlonline.it/il-codice-fiorentino-della-biblioteca-medicea-laurenziana/> o <https://florentinecodex.getty.edu/es>.
- SÉJOURNÉ, Laurette, 1952, *Palenque. Una ciudad maya*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 1962, *El universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SHÚA, Ana María, 2003, “La poesía: compromiso y misterio”, *Libros prohibidos*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 183-192.
- TENA MORILLO, Lucía, 2019, “Sobre la mise en abyme y su relación con la écfrasis y la intertextualidad. Aproximación a una tipología”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, no. 3, pp. 481-505. Disponible en: <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2019.3.020>.
- STOPPELMAN, Gabriela, 1999, “Miguel Ángel Bustos: poética del cristal”, *Tamaño oficio*, a. 14, no. 22, Buenos Aires, junio.

---

<sup>28</sup> Conferencia dictada en Buenos Aires el 6 de octubre de 1978. Mientras estaba en prensa falleció el autor, el 30 de septiembre de 1979.