



Artigo recebido em  
21/09/2016  
e aprovado em  
04/11/2016.

V. 6 - N. 12 - 2016

Doctoranda en Letras en  
la Universidad Católica de  
Argentina (UCA). Email:  
estrellakoira@gmail.com.

## Desde la impertinencia hacia la innovación semántica: metáfora nupcial y comunión salvaje en Miguel Ángel Bustos

From the impertinence to semantic  
innovation:  
nuptial metaphor and wild  
mysticism in Miguel Ángel Bustos

Estrella Koira\*

### Resumen

Designado por la crítica argentina como integrante del grupo de los poetas místicos nacionales -junto con Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley- Miguel Ángel Bustos presenta una poesía de ensoñación, visual y mítico-simbólica que pregunta por el origen del hombre, del mal y busca la plenitud del ser en la unión con lo divino. Desde una coordenada latinoamericana y en el contexto de los años 60 y 70, su propuesta poética es excepcional por el trabajo con imágenes cargadas de significaciones, por su compromiso con el ser humano y por sus asedios artísticos al misterio. A partir de la caracterización realizada por Paul Ricoeur de la estructura metáfora en general hacia la metáfora nupcial en particular, analizamos los "Fragmentos" de Visión de

los hijos del mal atendiendo a los rasgos eróticos que evocan la nupcialidad y que, desde el dolor de la ausencia, construyen figuras de oscuridad y de muerte.

**Palabras clave:** Mística, Miguel Ángel Bustos, metáfora nupcial, ausencia, otredad.

## Abstract

Designated by argentine critics as a member of the group of national mystic poets -together with Jacobo Fijman and Hector Viel Temperley-Miguel Angel Bustos presents a dreamlike poetry, visual and symbolic-mythical asking about the origin of man, evil and seeks the fullness of being in union with the divine. From a Latin American coordinate and in the context of the 60s and 70s, his poetic proposal is exceptional for working with images loaded with significance, for their commitment to the human being and his art to the mystery sieges. From the characterization performed by Paul Ricoeur metaphor structure in general and the bridal metaphor in particular, we analyze the "Fragments" Vision of the children of evil attending the erotic features that evoke the marriage and that from the pain the absence construct figures of darkness and death.

**Key words:** Mysticism, Miguel Ángel Bustos, nuptial metaphor, absence, otherness.

## Introducción

La poesía de los años sesenta en Argentina renovó su lenguaje acercándose al habla cotidiana, incorporando discursos de diferentes esferas de la actividad humana y, sobre todo, abandonando la solemnidad de la palabra poética de las décadas precedentes o, mejor dicho, la pretensión de que había un solo tipo de lenguaje, temáticas o modos que podían ingresar a ella. Este giro llamado "coloquialismo" fue, como siempre ocurre en el arte, consecuencia de discusiones y cruces entre diferentes posturas que se expresaron en revistas literarias de la década anterior y en las cuales se fue tomando posición respecto de las estéticas heredadas, de los aportes de los poetas extranjeros y de la relación entre la poesía y la vida. Para Freidemberg, este fue un momento de "autoafirmación" donde los paisajes urbanos ganan terreno,

la vida cotidiana es objeto de atención y el orden social es cuestionado. También se inicia un proceso de desafiliación de los modelos europeos y, paulatinamente, y como consecuencia de los acontecimientos políticos de Latinoamérica y el llamado Tercer Mundo, un acercamiento a la cultura de estos pueblos. Para Noé Jitrik, los sesenta involucraron una actitud más que nada, una nueva sensibilidad que los llevó a

“entender la poesía como expresión de la realidad, tanto la cotidiana como la más misteriosa; entenderla como vehículo de comunicación; concebir la palabra como instrumento y no como finalidad; proponer una visión rebelde de la vida; incorporar la persona del poeta a los riesgos del poema; incluir la lucidez sobre los límites del oficio poético dentro del poema mismo; ejercitar toda libertad formal y de invención; ser, de alguna manera, la penetración y la conciencia sobre el tiempo que les ha tocado vivir.” (Freidemberg, Herencias y cortes: Poéticas de Lamborghini y Gelman 184)

En este marco, Miguel Ángel Bustos publicó en 1967 *Visión de los hijos del mal*, libro de poemas que ganó el segundo Premio Municipal de Poesía en 1968 y cuyo prólogo realizara Leopoldo Marechal, su maestro.

Para Bustos, la poesía era como bien señala Jitrik “expresión de la realidad más misteriosa” y dentro de este “misterio” estaba tanto el mundo exterior (la creación toda) con su historicidad, como su propia intimidad donde la huella de la infinitud y del amor desmedido de un Dios siempre deseado, lo había herido para siempre.

Su oficio fue rebelde, singular y minuciosamente elaborado, plástico y polifónico; tomó la palabra sencilla, pero la dispuso en imágenes visionarias escritas como en duermevela, muchas veces fragmentariamente, nutridas de tradiciones precolombinas y de filosofías como el hinduismo, la filosofía china, el esoterismo, la mitología clásica, el neoplatonismo y el orfismo. Trabajó con el

mito y el símbolo. Realizó la pregunta fundamental sobre el origen del dolor y del mal en el hombre y en nuestro continente.

Su compromiso con la creación poética y con su momento histórico fue total, fue “penetración y conciencia del tiempo” que le tocó vivir. Sus herramientas para expresarlo fueron una absoluta libertad formal en la escritura, al margen de las estéticas dominantes, y la lealtad política con el pueblo latinoamericano<sup>1</sup>.

## Amor en luto

El libro de poemas se presenta en términos de “visión” y afirma la presencia del mal en tiempos de desamparo social, político, humano.

Para explicar esta presencia, se recurre al símbolo y al mito<sup>2</sup>, tal como Paul Ricoeur explicara en *Finitud y culpabilidad*:

“el pecado constituye una experiencia acaso más sorprendente, desconcertante y escandalosa que el mismo espectáculo de la naturaleza: es quizá el más rico manantial del pensar interrogativo... y para contestar y conjurar la amenaza de esas cuestiones sin sentido, surge el mito para contarnos “cómo empezó la cosa”, ... ¿de dónde emana el mal? y moviliza toda su maquinaria explicativa.”

Esta presencia del mal involucra al sujeto lírico que desde el inicio del libro se presenta como un hijo más, “Oye cielo/ tu hijo

1. Dice su hijo en el prólogo a la recopilación de la prosa de Miguel Ángel Bustos: “Luego de la desaparición física de Bustos [mayo de 1976] se inicia el proceso de desaparición simbólica” de su obra, de suma importancia en las décadas del 60 y 70, que recién se comenzó a restituir con la publicación de la antología *Despedida de los ángeles* en 1998.

2. Acerca de *Visión de los hijos del mal* como reformulación del mito de la caída Cfr. Koira, Estrella “Desde «el bosque simbólico» hacia la representación mítica del mal. Una lectura de *Visión de los hijos del mal* de Miguel Ángel Bustos” en *Teoliterária. Revista Brasileira de Literaturas e Teologias* V. 3 -N. 6 – 2013.

maligno pide el oro inmortal”, que expresa la conciencia/dolor de haber sido desterrado del Paraíso: “Hierde todo el mar el grito de mi pecho ahogado. / Por el náufrago / por el muerto que nació vivo ... Por el amor en luto y no en celo maligno dame oh dios un horror que iguale tu santa ausencia /...” La ausencia de dios es dolorosa e inmensa, es herida que se conjura con más dolor como si habitar la marca del ausente confortara de manera transitoria.

El amor está “en luto” y no hay un sujeto *de* luto porque todo el amor se oscurece en la distancia. Desde esta puerta sombría del amor, la del dolor, se abre un poemario de búsqueda formal y metafísica, abierto a lo inmemorial y parado a la vez en el presente.

Para hablar de este amor en luto las palabras, “islas verbales”, deben componerse en “archipiélagos”<sup>3</sup> que el poeta conformará del mismo modo que fueron hechos los códices mayas y con ese instrumento plástico-verbal abrirá un camino para “habitar una tierra que tiemble como un pulmón de niño”, mundo en armonía del hombre con el cosmos, donde haya dulzura y sensibilidad. “No era un derrotado”, señala Leopoldo Marechal en el prólogo a la obra, “sino un agonista de su mundo interior y la vez del mundo externo que compartimos todos; y esas dos «agonías», cuando se dan en un auténtico poeta, se traducen en una serie de batallas y de contradicciones íntimas que hallan su ineludible manifestación en el verbo, apenas el artífice convierte la materia de su dolor en la materia de su arte” (Bustos, *Visión 7*).

Con un idioma crucificado que espera más dolor en su apertura al decir -que es ver- “en la cruz el idioma”, comienza su trabajo desgarrador y desvelador del ser. Se desgarrar y desgarrar el ser, es

---

3.La tercera parte del libro se denomina “Islas verbales” y en ella se establece una poética.

agonista y fiera a la vez: “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”. En lucha salvaje hacia el misterio avanza la escritura del poeta y comienza su proceso ofreciendo “fragmentos” de lucidez.

## Fragmentos

Son ciento veintisiete y son “Músicas / sagradas armonías cúpulas abiertas. / Delirio lanzado al futuro”<sup>4</sup>. El primero de ellos habla de la extrema sensibilidad del yo lírico, de su transparencia y consustanciación con lo viviente, de la disolución de la corporalidad: “Afuera oigo la lluvia, adentro siento la lluvia. Mi cuerpo / de barro se deshace”; el siguiente, de la presencia del Espíritu y de una misión torturante e infinita:

“En medio de los ruidos y los 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”.

Los temores siempre acompañan, pero también delatan certezas: “La única verdad que poseo es mi muerte. La única mentira es mi vida”. La noche es madre y destino, no se puede escapar del dolor de la existencia, solo una luz que viene del pasado es delirante alivio: “Esta espantosa reliquia del dolor: la alucinada memoria”. Delirante, porque esta memoria/visión que atraviesa la apariencia de lo real está desencajada de la normalidad de lo “perceptible” y difícilmente se pueda compartir: “En el país de los ciegos no digas nunca veo *mares de luz*. / Te azotarían con palabras”.

---

4. Completan el libro las siguientes partes: “Monte Calvario”, “Navidad en los infiernos”, “Alucinaciones infantiles”, “Visión de los hijos del mal”, “In Gloriam”.

El desprendimiento de lo accidental que ya comenzó por el propio cuerpo es condición para que el yo lírico trabaje en respuesta a ese llamado -que es personal, invasivo y conmovedor- poniendo en movimiento la maquinaria poética en un decir abismado de imágenes y símbolos que dará cuenta de la experiencia de lo inefable a través de un laberinto/mapa hecho con los ecos de la luz que existe en todo lo real, parándose “en el filo de todo” y haciendo “murales con el alma del hombre” (Bustos, *Visión... Poesía completa* 25), como el mismo Bustos señalara en su primer libro de poemas.

Avanzamos en la lectura de los “Fragmentos” -islas verbales aparentemente desconectadas entre sí- y esta apertura al ser nacida desde el despojamiento va ganando intensidad. Asoman, en aparente contradicción, cuerpos y oscilaciones, indeterminaciones que muestran intimidad y deseo:

19

¡Oh, mapa de tu boca, mar de tu vientre, infierno de tu sexo!

33

Ella, Ella y ausente la siento. Vos, que has elegido la noche para hundir tu cuerpo en el agua oscura. Asumes, mi amor, la sombra terrible de la inmaculada luna.

34

Voy a tomar tu cuerpo para lavarlo de las pieles, las milenarias epidermis que 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.

37

Tu campo lo siento.

Tienes carne de cobalto, boca de fuego, tu memoria una selva de cristales.

Yo soy tu mar.

Yo soy tu ahogado que clama en el abismo del tiempo.

El lenguaje de la paradoja se hace presente. Una corporalidad evidente y femenina es guía, aventura y pasión. La segunda per-

sona del amor se desplaza a tercera y luego se desdobra, se hace ausencia y se hace nuevamente íntima, “vos”. El yo lírico es mar y náufrago, oscilante en su movimiento. Aparece la noche como tiempo del deseo, se abunda en caricias, en sensualidad.

El cuerpo se toma, se besa, se siente, se navega. Se purifica el cuerpo de su propia carnalidad para llegar a besar el sexo. Esta apasionada danza de los cuerpos habla de eternidades, de abismos y de cielo, propone saltar de lo material a lo espiritual. Se describe a la amada con los elementos de una naturaleza cósmica y simbólica; los cuerpos entran en movimiento (acariciar, tomar, navegar, ahogarse); los sujetos del amor son ambiguos.

Estos rasgos de indeterminación y de movimientos del amor los analiza Paul Ricoeur en su lectura del *Cantar de los cantares* como metáfora nupcial. Allí señala que las marcas de lo erótico en el *Cantar...* tienen como efecto “descontextualizar precisamente el amor erótico y hacerlo así accesible a una pluralidad de lecturas compatibles con el sentido obvio del texto”. Por otro lado, opta por la frase “vínculo nupcial” para señalar ese tipo de amor que se entrega libre y fiel, más allá de convenciones e institutos sociales, y propone metodológicamente tomar “como indicios de lo nupcial... todos aquellos rasgos metafóricos que tienen que ver con lo erótico” (Ricoeur 278).

En este sentido, los “Fragmentos” de *Visión de los hijos del mal* siguiendo su propuesta metodológica, proponen un juego del lenguaje regido por la imprecisión que nos hace entrever analogías y nuevas significaciones: lo poetizado no posee sucesión temporal clara, la primacía de los movimientos del amor más que de la identidad de los amantes hace que estos se desdibujen, desdoblen o inviertan sus roles.

En efecto, no sabemos si hay dos o tres participantes: yo, vos y Ella, que a su vez es Ella y ausente como si se refiriera a su ausencia como una cuarta persona. Escapando a una referencialidad precisa, en la lógica connotativa propia del discurso poético, el texto se abre a otros sentidos donde el papel del lector es clave.

El texto va a avanzando hacia la consumación y con un beso/sello se instala tradición precolombina<sup>5</sup>. Este aporte intertextual (otro rasgo más que aparece de los que propone Ricoeur) envuelve en más significaciones a este significante escurridizo registrando polisémicamente una cultura en otra permitiendo que “el texto hable al lector desde su marco particular” (Ricoeur, “La metáfora”, 306), en este caso, asociándose posiblemente con la búsqueda de una identidad latinoamericana, propia de los años sesenta.

Por otro lado, y más adelante, a estos rasgos de indeterminación se le asocian las figuras de la herida que deja el amado después de la insinuada consumación y que alimentan el deseo de más: Haber sido habitado por él/ella es sentir posteriormente el cuerpo como noche y anhelar el alba final, es sufrir la frialdad de la distancia:

50

¿Quién, quién ha puesto los clavos? ¿Quién los maderos para que yo viva en esta Cruz?

53

¿Quién se ha puesto en mí como un sol moribundo, quién hace la noche en mi cuerpo?

...

59

¿Quién cuenta mis días con voz de nieve?

...

---

5. “Se trata del relato del nacimiento de este hijo mítico, el Pez de Oro o Khorí-Challwa, engendrado por la unión del Puma de Oro o Khorí-Puma con una sirena del Lago Titicaca, tras una serie de búsquedas y pruebas... y que acompañan el cambio de era que supone la caída del Lodo ardiente.” (Usandizaga 806)

Los amantes se buscan, hay un dramático dinamismo de mostrarse y esconderse que Ricoeur llama “juegos del deseo”. Estos tienen como función resaltar el momento de mutua posesión que el poema “no describe ni muestra, sino que solo evoca, en el más estricto sentido del término”: “Tu campo lo siento. / Tienes carne de cobalto, boca de fuego, tu memoria una selva de cristales”. El azul del espíritu y la eternidad de la memoria (como presencia espesa del símbolo), entramados en la extensión del cuerpo y en el fuego de la pasión, confunden cuerpo y espíritu y “cuando lo nupcial irrumpe en lo erótico la carne es espíritu y el espíritu carne”, y de este modo la torsión que propone la metáfora nupcial pone de manifiesto su potencia y muestra una nueva significación. Estos escauceos entre amantes, en realidad, nos hablan de la savia que recorre el bosque de símbolos de *Visión de los hijos del mal*: el amor de Dios vivido como nupcialidad teologal.

## El amor en el centro

En efecto, la metáfora nupcial es forma suprema de referirse al amor entre Dios y el hombre, así lo proponen Avenatti y Bertolini a partir de su lectura de la obra de san Juan de la Cruz. Para ellos, la novedad de san Juan de la Cruz es colocar la nupcialidad en la vida trinitaria previa a la creación del mundo: “Como amado en el amante uno en otro residían”. Hay una plenitud originaria en esta trinidad que, según la lógica del poeta, llama a toda la creación para participar.

Enuncian, a su vez, notas teologales de la nupcialidad: reciprocidad e intimidad, exclusividad inclusiva y fecundidad y corporeidad. Vamos a referirnos a la segunda nota entendiendo que de algún modo las otras fueron abordadas en este análisis. Nos refe-

rimos a la “exclusividad inclusiva y la fecundidad” que los autores definen como una intimidad dramática y exclusiva, pero paradójicamente comprensiva que está llena de rostros de los “otros” (91).

Advierten, además, que “La paradoja de la exclusividad inclusiva es pensable solo gracias a una identificación de este Amado con el Cristo total que prolonga su cuerpo en la historia” (92). En *Visión...* el cuerpo de Cristo se prolonga en la historia del pueblo latinoamericano como en “Epístola de san Pablo a los Mayas, Incas y Aztecas”, como también en la violencia social que le es contemporánea: “Aún suenan los lirios minerales de dos cuchillos en la noche” (“Alquimia del odio”), “Si en la noche inmóviles policías sujetan perros yo tiemblo” (“Luna de Herodes”). Dolores e injusticias sufridas por los otros que se recogen en esta intimidad fecunda y donada.

## La inocencia del amor

*Visión de los hijos del mal* se sitúa en un contexto: en el mito de la caída. Desde allí se plantea una poética, se usa ese lenguaje y se abreva para su desarrollo en la fuerza mística de la revelación del amor de Dios que ilumina el corazón del poeta y, en reciprocidad, a Dios mismo: “La fortaleza mística es el corazón iluminado”, “Dios se ilumina en mi corazón”. Es una dinámica perijorética que tiene la fuerza de la luz, del Espíritu, como tercer elemento de esta relación, que antes fuera lengua y ritmo en el momento de construir el código de la poesía.

Leído en clave intertextual, es decir, en intersección con el Génesis, el poema, del mismo modo que el *Cantar...* para Ricoeur, podría celebrar “la inocencia del amor en la vida cotidiana”. En el caso de *Visión...*, entendemos, llevándolo a su contexto, nos ha-

blaría de la presencia de un amor incondicional y fontal en un convulsionado momento histórico caracterizado por persecuciones, proscripciones y violencias.

Siguiendo nuevamente a Ricoeur, la recreación permanente del amor en lo cotidiano que se observa en el *Cantar...* mostraría la inocencia del amor frente a Dios. Para nuestro poeta, la recreación del amor se daría en la misma poiesis, donde da testimonio de ese amor y se brinda como virgen para ser poseído: “Señor, Señor, estoy disfrazado de virgen. Engendra en mí un creador. Sobre el horizonte espera la Cruz la última aurora”.

## De la impertinencia a la innovación

Finalmente, la metáfora viva propuesta por Bustos sobre el amor de Dios tiene su impertinencia semántica en la asociación con la violencia, el dolor y el mal: “Me como a Dios, como mi salvación y mi espanto”. Sin embargo, teniendo en cuenta la luz que impone la metáfora nupcial en el corazón de la obra vemos que esta impertinencia se abre a una innovación semántica conmovedora al entrever el amor de Dios en medio de este dolor diseminado en el entorno, en la violencia ejercida sobre los pueblos latinoamericanos<sup>6</sup>, en la propia desesperación.

En medio del bosque de símbolos<sup>7</sup> de *Visión de los hijos del mal* anida una metáfora viva, la metáfora nupcial propia del discurso de los místicos. Ella nutre la savia de cada árbol de este bosque con el amor de Dios y se expresa paradójicamente hablando desde la huella, la herida y la distancia.

---

6. Esta cuestión será central para su libro posterior, *El Himalaya o la moral de los pájaros*, donde el mito poetizado será el del origen.

7. Así denomina al poema Leopoldo Marechal en su prólogo.

111

Jamás vi su espalda, jamás vi su frente. Sólo sé que camina en mí con sus ojos de hueso, sediento. Recuerdo: la Noche Cósmica vigila eternamente; que en un jardín deshecho por la luna entre árboles de oro, él entró en mi alma callado, inmortal.

## Bibliografía

- Avenatti, C. y Bertolini, A. "La nupcialidad entre la estética teológica y la teología trinitaria" en Revista Teología. Tomo LII, N° 119, marzo 2016.
- Bustos, Miguel Ángel. (1967) *Visión de los hijos del mal*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bustos, Miguel Ángel. (2008) *Visión de los hijos del mal. Poesía completa*. Buenos Aires: Argonauta.
- Bustos, Miguel Ángel. (2007). *Prosa 1960-1976*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Freidemberg, Daniel. "Herencias y cortes: Poéticas de Lamborghini y Gelman" en Cella, S. (1999). *Historia crítica de la Literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Vol. 10. Buenos Aires: Emecé.
- Friera, Silvina. "Devolver la memoria al poeta". Página/12. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11711-2008-10-20.html>. Consultado el 20 de agosto de 2012.
- Ricoeur, Paul. (1969) *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. "La metáfora nupcial" en La Coque, A. y Ricoeur, P. (2001) *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Barcelona: Herder.
- \_\_\_\_\_. (1977) *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megalópolis.
- Salas, Horacio. "La generación de 60" en Andrés, A. (Coord.) (1969) *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.