
Después de la caída del 'ángel'

Ángel Bonomini:
un escritor argentino
olvidado

Alice Favaro



Edizioni
Ca' Foscari

Después de la caída del 'ángel'

Diaspore
Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

14



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Rosella Mamoli Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France) Melita Richter (Università degli Studi di Trieste, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvana Serafin (Università di Udine, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina) Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España) Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Ca' Bernardo

Dorsoduro, Calle Bernardo, 3199

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9387

ISSN 2610-8860

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/diaspore>



Después de la caída del 'ángel'

Ángel Bonomini: un escritor
argentino olvidado

Alice Favaro

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2020

Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado
Alice Favaro

© 2020 Alice Favaro per il testo | del texto

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | de la presente edición



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione aprile 2020 | 1a edición abril 2020
ISBN 978-88-6969-416-5 [ebook]
ISBN 978-88-6969-417-2 [print]

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado / Alice Favaro — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2020. — 104 p.; 23 cm. — (Diaspore; 14). — ISBN 978-88-6969-417-5.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-417-2/>
DOI <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-416-5>

Después de la caída del ‘ángel’

Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado

Alice Favaro

Abstract

Ángel Bonomini was born in Buenos Aires in 1929 where he lived until his death at the age of sixty-four in 1994. He worked for various newspapers and magazines as an art critic and translator, but always maintaining his literary activity. He inherited the tradition of the Argentine fantastic and was a prolific writer: his production includes essays, poems and fantastic tales.

Although he lived in a period of great cultural splendor and his literary talent was recognised by authors such as Borges and Bioy Casares, he fell into an unexplained oblivion, disappearing quite early from the contemporary intellectual environment. His first poems, which date back to the 1950s, were published in *Sur* magazine and some of his tales were included in well-known anthologies of fantastic literature.

Among his collections of poems there are: *Primera enunciación* (1947), *Argumento del enamorado. Baladas con Ángel* (1952) written with María Elena Walsh, *Torres para el silencio* (1982) and *Poética* (1994). In 1972 he achieved great success with the publication of his first collection of fantastic tales, *Los novicios de Lema*, followed by the publication of other books: *Libro de los casos* (1975), *Los lentos elefantes de Milán* (1978), *Cuentos de amor* (1982), *Historias secretas* (1985) and *Más allá del puente* (1996), posthumously published.

A particular use of the fantastic characterises his work and distinguishes him from his contemporary authors. In his tales there is a continuous contrast between metaphysics and existentialism; in this way, he makes a deep investigation of the reality and, at the same time, he tries to go beyond it.

This volume aims to analyse some emblematic tales by Bonomini in which it is possible to find the main *topoi* of Argentine fantastic and to understand why the author's literary work is worth studying.

Keywords Ángel Bonomini. Argentinian writer. Fantastic. Tales. Literature.

Después de la caída del ‘ángel’

Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado

Alice Favaro

Sumario

Presentación	11
1 Un escritor (ex)céntrico	15
2 Una praxis poliédrica	27
3 Lo fantástico frágil	37
4 De monstruos y otros restos	55
Notas a <i>Después de la caída del ‘ángel’</i>	
Adriana Mancini	95
Bibliografía	97

Detrás de cada narración fantástica hay siempre una pregunta sin respuesta. (Ángel Bonomini)

Presentación

Ángel Bonomini (1929-94), heredero de la tradición literaria que, mediante el grupo constituido por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, ha permitido a la narrativa fantástica argentina convertirse en un fenómeno ejemplar, fue un escritor prolífico cuya producción comprende relatos, ensayos y poemas. Pero aún viviendo en un período de esplendor cultural y formando parte de las élites intelectuales de la capital porteña, cayó en un casi total olvido, desapareciendo muy pronto del panorama literario a él contemporáneo. Aunque se haya convertido en un autor poco notorio incluso en Buenos Aires, su ciudad de origen, la presencia de algunos de sus cuentos en las antologías de la literatura fantástica, junto con el empleo de lo fantástico que lo caracteriza, envuelven su obra de un aura de fascinación que suscita el interés tanto del crítico literario como del lector. A pesar de la escasa consideración recibida, Bonomini demuestra capacidad en manejar los tópicos del fantástico y ofrecer un punto de vista original sobre la cuestión literaria del momento porque fusiona recursos estilísticos y elementos narrativos de autores de su generación.

La reciente publicación en 2017 de la edición completa de sus cuentos en el volumen *Todos parecían soñar* en la editorial española Pre-Textos, que ya en 2015 había reeditado otro libro del autor, *Torres para el silencio y otros poemas*, y la sucesiva presentación de la antología el 11 de junio de 2018 en la casa de Victoria Ocampo, a cargo de Alberto Manguel y Hugo Beccacece, se pueden considerar como una suerte de reconocimiento y homenaje a este escritor olvidado por la crítica literaria, las editoriales y el gran público.

La difusión de la obra de Bonomini, además de algunas editoriales argentinas y españolas, se debe también a la mujer Vechy Logioio,

que después del fallecimiento del marido se ha desvelado para que su producción tenga la merecida atención.¹

En el perfil de la internacionalización el autor tuvo fortuna en particular modo en Francia, España e Italia. En este último país Lucio D'Arcangelo realizó un complejo trabajo de promoción mediante la inclusión de sus cuentos en algunas antologías, y sobre todo a través de la edición de *I novizi di Lerna* (1988) traducida por Emilia Perassi. Este fenómeno no solo ha consolidado los vínculos indisolubles entre Italia y Argentina, sino que ha permitido volver a descubrir al autor, precisamente desde Italia. De hecho la perspectiva asumida en el presente estudio empieza a partir de la traducción de la obra en italiano y se realiza con la finalidad de volver a considerar un intelectual, de origen italiano e hijo de la migración, que ha caído en el olvido y que ha sido acogido en el canon de la literatura italiana, considerando que, en Italia, justamente en los años Ochenta, el interés se extiende a autores menores y olvidados de la literatura mundial gracias a figuras como Calvino, Ceserani y D'Arcangelo, y a editoriales como Fanucci, Theoria y Solfanelli.

El análisis de la producción literaria, precedido por indispensables premisas biográficas y consideraciones sobre el ambiente cultural frecuentado, resulta complejo porque el autor ha dejado una cantidad considerable de material - seis antologías que en total incluyen noventa relatos y ocho poemarios. Al analizar la biografía es posible notar en qué manera la impronta intelectual de la Generación del 40 y de la revista *Sur*, que tuvo un papel mediador determinante en las letras europeas y latinoamericanas, fueron fundamentales en los años de su formación. En la bibliografía se puede, además, rastrear la huella de los intelectuales europeos que se relacionaron con los del país argentino.

El estudio de algunos cuentos emblemáticos, que permite indagar cómo se manifiesta lo fantástico, está precedido por algunos postulados teóricos para destacar cómo el existencialismo ha influido en la cultura argentina contemporánea a Bonomini. Las indagaciones sobre el género fantástico han sufrido, en el tiempo, un fuerte deterioro a causa del alcance teórico que ha acompañado la afirmación de esta categoría. De Todorov a Alazraki, Campra, Ceserani, y Roas, los mayores intérpretes de esta tendencia, observable en la época de transición entre la modernidad y la posmodernidad, han explicitado y discutido sobre el andamiaje teórico que sostiene la naturaleza mutante del concepto de fantástico, puesto en la intersección entre varias disciplinas y varios lenguajes, desde el psicoanálisis hasta el cine. Por eso, al enfrentar un autor como Bonomini se ha preferi-

¹ De hecho es ella quien me permitió acceder a la obra bibliográfica completa y me prestó los libros difíciles de hallar incluso en Buenos Aires.

do privilegiar el efecto de lectura del *corpus* relevante de sus textos con respecto al marco en una fórmula narrativa. Además de su posición histórica, de él se ha considerado su eficacia como creador de metáforas y atmósferas fundadas sobre un principio de legibilidad y de empatía con el lector. Es decir, se ha intentado releerlo como un autor aún pendiente de descubrir y actual también desde el punto de vista del placer del texto. Por estas razones son significativas sus reflexiones acerca de la literatura y la relación con su referente biográfico, recogidas en el ensayo teórico «La experiencia literaria» (1988). Aquí, además de comprender la perspectiva del autor sobre la relación entre obra y biografía, es posible divisar su tendencia a desarrollar reflexiones existenciales y a desentrañar lo que está detrás de la realidad, mediante la especulación filosófica.

En el fantástico que caracteriza la narrativa de Bonomini se advierte una permanente contraposición entre la metafísica y el existencialismo, en una voluntad constante de indagar profundamente la realidad pero al mismo tiempo ir más allá de ella. Se podría decir que el autor tiende en sus relatos y en sus poemas a la metafísica y a la escritura existencialista. Estos elementos se fusionan con su estilo personal y constituyen su originalidad y su punto de fuerza. Además, el vínculo indisoluble que siempre mantuvo con el arte se declina, en su narrativa, en la presencia asidua del sentido de la vista que, a través de la mirada, es vehículo y mecanismo para el desarrollo y la manifestación de lo fantástico. Uno de los núcleos clave de sus cuentos se configura precisamente en la relación entre fantástico y mirada, que se constituye en un continuo movimiento de aparición y desaparición del otro, y que produce el efecto siniestro. La vista vehicula el discurso fantástico y tiene un rol preeminente que incide en la articulación del discurso narrativo en la medida en que, a partir de la actitud contemplativo-reflexiva asumida por el narrador, se organiza la narración y el discurso especulativo.

A pesar del análisis efectuado de los tópicos emblemáticos del fantástico, el estudio sobre la obra de Bonomini se presenta todavía en curso y resultaría interesante indagar las influencias literarias, de sus autores contemporáneos, en su producción. 'Después de la caída del ángel' muchas cuestiones quedan irresueltas y esta propuesta de estudio es solo una de las numerosas posibles.

1 Un escritor (ex)céntrico

Sumario 1.1 El escritor y su tiempo. – 1.2 Alrededor de *Sur* y la Generación del 40.

Nada de lo que cuento importa demasiado. Los hechos suceden y se abisman en un casi terminante olvido o en una transitoria memoria. (*Cuentos de amor*, Bonomini 2017, 385)

1.1 El escritor y su tiempo

Nacido en Buenos Aires el 13 de octubre de 1929 y fallecido el 13 de mayo de 1994 a la edad de sesenta y cuatro años, Ángel Bonomini trabajó en revistas y diarios y recibió varios premios. Sus primeros poemas se encuentran, a partir de la década de los años cincuenta, en la revista *Sur* con cuyos colaboradores – como Alberto Girri, José Bianco y Héctor Murena – trabó amistad y compartió poética.

Ya desde la joven edad el autor había manifestado un notable interés por la poesía y, a los dieciocho años, había publicado su primer poemario, *Primera enunciación* (1947), al cual seguirían otros: *Argumento del enamorado*. *Baladas con Ángel* (1952) escrito con María Elena Walsh, su pareja en aquel tiempo, *Poemas imaginarios* (1962), *Las leyes del júbilo* (1966), *El mar* (1972), *Torres para el silencio* (1982), *De lo oculto y lo manifiesto* (1991) y *Poética* (1994), con ilustraciones de Vechy Logioio.

En su biografía la actividad literaria es inseparable de la crítica artística desarrollada trabajando en importantes revistas. De hecho fue asistente de dirección de la revista *LIFE* en Estados Unidos en-

tre 1955 y 1961, donde trabajaba como traductor al español, crítico de arte en la revista *Panorama* entre 1968 y 1970 y en el diario *La Nación* entre 1970 y 1978, y colaborador en la revista *First*. Durante la estancia en Nueva York tuvo dos hijas de su primer matrimonio y luego volvió a Buenos Aires donde conoció a su segunda mujer, Vechy Logioio, una artista plástica que compartía con el autor la misma pasión por Italia, adonde la pareja realizó numerosos viajes.

Bonomini alcanzó el éxito en 1972, cuando publicó su primer libro de cuentos, el más conocido, *Los novicios de Lerna*, al cual seguiría la edición de otras obras en prosa: *Libro de los casos* (1975), *Los lentos elefantes de Milán* (1978), *Zodiaco* (1981), *Cuentos de amor* (1982), *Historias secretas* (1985) y *Más allá del puente* (1996), publicado póstumo, dos años después de su muerte.

Es precisamente con el cuento «Los novicios de Lerna» que suscitó la admiración de Bioy Casares y Borges, a quienes se atrevió a enviar el relato. Sabemos, del diario de Bioy Casares, que el 22 de agosto de 1972 él y Silvina Ocampo habían invitado a comer a Borges, como era habitual. Aquella tarde, en que Bioy Casares le propuso a Borges dos proyectos de cuentos, el del doble y el del tigre, le leyó también «Los novicios de Lerna», del cual escribió en su diario:

un largo cuento, del libro del mismo nombre, de Ángel Bonomini. Nos parece excelente. (Bioy Casares 2006, 1457)

Sucesivamente, el 18 de septiembre de 1972, Bioy Casares le envió una carta a Bonomini para expresarle su entusiasmo por el libro:

Querido Bonomini:

No le he escrito hasta ahora porque su libro fue el último placer que tuve antes de sumirme en un interminable ataque de ciática y lumbago, que me impidió toda actividad. Tan entusiasmado estoy con el libro que una noche, que vino Borges, le propuse la lectura del único cuento que todavía yo no conocía: *Los novicios de Lerna*. Nos deslumbró. La historia está admirablemente contada, con muchas sabidurías y todo en ella es un acierto, desde el agradable tono tranquilo hasta la descripción y el ambiente del lugar. Con Borges preparamos una antología de textos en que aparecen dobles. ¿Cree usted que podríamos incluir *Los novicios de Lerna*?

Reciba un cordial abrazo de Adolfo Bioy Casares (cit. en Jaramillo Agudelo 2017, 665)

La antología sobre dobles a la que se refiere Bioy Casares nunca se hizo, pero, después de un año de la publicación del primer volumen de cuentos de Bonomini, apareció la *Antología de la literatura fantástica argentina: Narradores del siglo XX* (1973) editada por Kapelusz, en que el compilador Alberto Manguel incluyó el cuento que intitula

el libro. La inclusión del relato en la antología permitió a Bonomini sobresalir como autor destacado de la literatura fantástica en Argentina. De hecho su debut en el mundo del relato se marcó precisamente con la publicación de *Los novicios de Lerna* por Emecé en 1972, con el cual ganó el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1982-83. Esto es solo uno de los reconocimientos literarios que Bonomini recibió en su vida, entre los cuales cabe recordar la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores en 1947, la Beca Fullbright en 1971, el Premio de la Fundación Lorenzutti en 1974, el Segundo Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1974, el Premio Konek en 1984 y el Primer Premio de Cuento del Diario *La Nación* en 1989 en el cual concurrió con los relatos «Marta y Camila», «Barnen y un ramo de violetas» y «Capri», luego incluidos en *Más allá del puente*. Además participó en 1983 en el Primer Concurso Internacional «Juan Rulfo» (organizado en París por el Ministerio de Cultura de Francia y la Casa de la Cultura de México) con su relato «Memoria de Punkal», seleccionado entre los ocho mejores en lengua española. En el mismo año Borges escogió «Iniciación al miedo» entre dos mil setecientos trabajos presentados al certamen del Cuento Argentino.

Pero pese a la extensión de su obra y a las ediciones y traducciones de algunos libros en Francia, Italia y España, Bonomini sigue siendo desconocido por el gran público. Tampoco en otros países hispanoamericanos su recepción ha sido significativa y se encuentran solo algunos comentarios sueltos en los periódicos, como los del venezolano Juan Liscano, quien escribió de él:

Argentina ha producido los más importantes creadores latinoamericanos de literatura fantástica, exceptuando al chileno Juan Emar y al mexicano Juan Rulfo. Esa línea de alta navegación narrativa que tiene en Borges y en Bioy dos grandes representantes actuales, no agota una inspiración que responde a cierta Argentina fantasmal, a cierto Buenos Aires espectral, a la pampa de puramente repetida, irreal, a un extremo Sur tan solitario como una isla congelada. La obra de Bonomini constituye una coherente operación lingüística que persigue perspectivas ontológicas, disfrazadas o enmascaradas en lo fantástico. La finalidad, si hubiera alguna finalidad, no sería lograr distraer con la aparición de lo fantástico, sino a través de las apariciones fantásticas de la realidad, mirada en ella misma hasta donde fuera posible, descubrir la metáfora de lo intemporal, el anuncio de la otredad, los presagios de la divinidad, los terrores demoníacos. El denominador común de su cuentística es el sentimiento de la muerte aliado con el impulso erótico, el herbolario de la infancia, los tránsitos oníricos, con sus reiteraciones como una película que vuelve hacia atrás, repitiendo la misma escena varias veces, los juegos de la memoria, las presencias insólitas. (Liscano 1979)

Como destaca Liscano, el uso del fantástico de Bonomini se desarrolla mediante una búsqueda interior que exige investigar al hombre y la existencia. No es un fantástico que se propone entretener sino indagar lo que se oculta detrás de la realidad. No obstante la peculiaridad de la obra en plantear cuestiones existenciales a través de la ficción, el autor ha caído en un inexplicable olvido y, en la recepción minoritaria de su producción, podrían considerarse determinantes su carácter, su personalidad huraña y su procedencia de la poesía, del periodismo y de la crítica de arte.

1.2 Alrededor de *Sur* y la Generación del 40

La publicación de algunos de los textos poéticos de Bonomini en la revista *Sur* es significativa en la medida en que permite entender el entorno cultural que frecuentó y su formación, considerando lo poco que se conoce de su biografía. Además, su presencia en *Sur* atestigua que recibió la consideración y la aprobación por parte de la más prestigiosa revista literaria de Buenos Aires en su época.

La importancia que tenía *Sur* en la cultura argentina se debe justamente al hecho de haber sido una revista que permitía al intelectual porteño tratar a los grandes intelectuales europeos del momento como si fueran sus iguales e intercambiar guiños y citas en francés y en inglés, sintiéndose menos lejos de la Gran Cultura y menos reclusos en el arrabal del mundo (Romano 1980, 132).

Además, la publicación regular de la revista desde 1931 hasta 1970, por casi cuarenta años, permite adentrarse un poco más en la vida literaria argentina del siglo XX. Por su longevidad *Sur* ejerció una influencia importante sobre varias generaciones y por eso debe considerarse como un proceso que se desarrolló en un determinado marco político y cultural que en aquellos cuarenta años varió considerablemente y obligó a la revista a modificar su curso a consecuencia de eventos históricos significativos como el surgimiento del fascismo, del comunismo, de la Segunda Guerra Mundial, y el ascenso y la caída del gobierno populista de Juan Domingo Perón (King 1989, 12-13).

Fundada en 1931 y dirigida por Victoria Ocampo, con el apoyo de Eduardo Mallea y otros amigos y asociados presentes en el cenáculo editorial, ya en su primer número *Sur* contaba con la colaboración de autores europeos, como se lee en la «Carta a Waldo Frank» escrita por la fundadora:

América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa. (Ocampo 1931, 17)

Frank persuadió a Victoria Ocampo en lanzar una revista literaria, escogiendo el nombre del título del relato de Borges, «El Sur», precisamente con el intento y la voluntad de mantener en la publicación una atención particular en el arte producido en el país, no obstante la fascinación que ella siempre tuvo por Europa. El mirar constantemente hacia Europa procedía de la formación de Victoria Ocampo que cada año transcurría con la familia sus vacaciones en los barrios más elegantes de París. La familia Ocampo, que pertenecía a una tradición aristocrática liberal, había ofrecido a las hijas una educación en el hogar, con diferentes institutrices que le habían permitido estudiar las lenguas extranjeras y la cultura europea, en particular la francesa. La educación políglota recibida, y el hecho de haber aprendido el francés como lengua materna, llevó a Victoria Ocampo a una especie de esquizofrenia lingüística que desembocó en la obsesión por las traducciones impecables en la revista (King 1989, 48). Además, el ser anfitriona en su casa de los más importantes intelectuales extranjeros la llevó a hacer amistad con muchas de las personalidades más notorias del escenario intelectual latinoamericano y, sobre todo, europeo. Como escribe Beatriz Sarlo:

Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo XX dos tareas formalmente contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse ‘nueva’, ‘original’ y ‘argentina’ o ‘americana’; construirla a partir del reconocimiento de lo que somos (en la escucha de la lengua, de la historia), pero también a partir de la conciencia del carácter incompleto y fragmentario de esos materiales; necesitar por lo tanto, de otros materiales (extranjeros, traducidos, importados) de otras lenguas. (1997, 262-3)

Sur inicialmente quería resaltar lo mejor de la sociedad latinoamericana mostrando el sur y Argentina como regiones distintivas y la gran capacidad de Victoria Ocampo estaba, precisamente, en la selección de sus colaboradores. Pero no obstante las intenciones iniciales, la revista europeizaba la cultura argentina de élite y era fuertemente cosmopolita, reservando un papel particular a la figura del traductor. En el momento de su aparición, en las letras europeas, predominaba la crítica al positivismo y a todas las variantes del realismo y naturalismo. La reacción había conllevado actitudes agresivas en contra de la fe en la razón positiva y los principios lógicos con la consecuente crisis de la civilización burguesa del siglo XIX (Romano 1980, 110). *Sur* tenía entre sus propósitos el de mantenerse al margen de la política porque sus fundadores sostenían la superioridad del arte y la literatura. Y, siguiendo el modelo literario de André Gide y de la *Nouvelle Revue Française*, el escritor no debía comprometerse con ninguna actividad política. De hecho *Sur* fue la *Nouvelle*

Revue Française de América Latina y muchos de sus escritores estaban en contra de la novela social y del nacionalismo y trataban de hacer invisibles los problemas sociales del continente.

Los escritores que en una primera fase gravitaban a su alrededor fueron Silvina Ocampo, María Rosa Oliver, Eduardo Bullrich - primo de las hermanas Ocampo -, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges y su hermana Norah, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Raimundo Lida, Bernardo Canal Feijóo y Carlos Alberto Erro (King 1989, 65). Precisamente por la sensibilidad de *Sur* hacia la cultura y las letras europeas, se encontraban con frecuencia los nombres de Gide, Valéry, Huxley, Joyce, Eliot, D.H. Lawrence, entre otros, a través de las traducciones y los homenajes. En particular fueron Ortega y Gasset y Waldo Frank quienes tuvieron peso en las elecciones editoriales de *Sur*. Cabe recordar que Ortega y Gasset era el director de la revista más importante del mundo cultural durante los años veinte, la *Revista de Occidente*, fundada en 1923, que se interesaba por todos los campos de la actividad cultural y abarcaba diferentes disciplinas. *Sur* siguió el modelo de este enfoque multidisciplinario pero concentrándose más en la cultura tradicional. Aunque privilegiase el intercambio cultural y los temas que tenían que ver con las culturas hispánicas y con la idea de crear una revista panamericana, su matriz dominante seguía siendo europea y con respecto a las revistas posteriores, que trataban los problemas de la cultura latinoamericana desde una perspectiva americanista, *Sur* constituía una cesura porque se proponía como puente entre América y Europa (King 1989, 62).

En la revista se publicaron también artículos de carácter antropológico, poco comunes en las otras, cuya presencia denota la incidencia que tenía, en aquella época, una determinada línea antropológica sobre lo literario. Los estudios y la influencia de Frazer, quien sostenía que el fondo mágico-mítico de toda civilización no era privativo de la occidental, junto con la teoría del inconsciente colectivo y de los arquetipos psicológicos de Carl Gustav Jung, fueron determinantes en el grupo de los 'Helenistas de Cambridge', universitarios ingleses entre los cuales estaban Jane Harrison, Gilbert Murray y Jessie Weston. Además, la traducción en 1923 con la ayuda de Ortega y Gasset de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler (publicada en 1918), en que el filósofo expresaba su pensamiento acerca de la relación del hombre con la naturaleza, la armonía con la comunidad, el vivir fundiéndose con los ritmos de la tierra, contribuyó a convertir al continente americano en fuente de inspiración de la cultura decadente europea. El desarrollo en Francia de la antropología social y de la etnografía y la traducción de *Popol Vuh* y de los *Anales de los Xahil*, dio lugar al surgir de un discurso basado en la dicotomía entre Viejo y Nuevo Mundo, entre decadencia y vitalidad, que permitió a los artistas y a los intelectuales explorar nuevos horizontes y culturas.

La presencia de Roger Caillois en Buenos Aires, llegado inicialmente para dar algunas conferencias pero luego obligado a quedarse durante cinco años con el estallido de la guerra, permitió la difusión y el conocimiento de la escuela sociológica francesa (el autor citaba con frecuencia a Hubert y a Mauss, a Lévy-Bruhl y a Dumézil) con la que compartía el interés por el mito como manifestación privilegiada de la actividad imaginaria colectiva (Romano 1980, 119). *Le Mythe et l'Homme*, escrito en 1937 y publicado en 1939, fue traducido en *Sur* ese mismo año de 1939. El libro, que sistematizaba una diferencia entre el cuento de hadas (el espíritu se somete a fuerzas superiores) y el fantástico (el espíritu se rebela contra las mismas), y entre lo maravilloso (implica el manismo estático) y lo mágico (implica el activismo chamánico), permitió superar la sujeción del surrealismo a lo maravilloso y poner las premisas para la difusión del fantástico rioplatense. El sociólogo, que aprendió el español y se convirtió en admirador y crítico de la literatura latinoamericana, no solo contribuyó a la publicación de gran parte de la serie «La Croix du Sud» en Gallimard, en 1952, sino que también dirigió la revista cultural francesa *Lettres Françaises* en el exilio, financiada por *Sur*. Otro factor notable que contribuyó a la estabilidad de la revista fue la fundación de la editorial *Sur*, en septiembre de 1933, siguiendo el ejemplo de *Revista de Occidente*.

La importancia del discurso de *Sur* reside precisamente en el intento de romper con el provincialismo cultural trayendo muchos escritores de Europa y mezclándolos, en las páginas de la revista, con los argentinos. Entre los colaboradores extranjeros que publicaron sus textos e influyeron en el desarrollo de la literatura latinoamericana, destacan tres escritores especialmente significativos: William Faulkner, André Breton y Virginia Woolf.

Faulkner en particular puede considerarse como uno de los precursores de la novela latinoamericana, y fue incluido en *Sur* probablemente por la atención que había recibido en Francia, donde, ya en 1931, la *Nouvelle Revue Française* había publicado ensayos sobre su obra y Gallimard había editado varias traducciones de sus novelas y sus cuentos por Maurice Coindreau, de la Universidad de Princeton, quien a partir de los años treinta se convirtió en su traductor oficial. *Sur* permitió a muchos escritores latinoamericanos leerlo por primera vez en español gracias a las nuevas traducciones realizadas por Borges, a partir de agosto de 1939, que destacaban por la calidad con respecto a las precedentes.

André Breton, en cambio, puede considerarse como una presencia fundamental (aparece en el número 32, de mayo de 1937), porque fue leído por Octavio Paz. La posibilidad de leer a Breton y *El libro del cielo y el infierno* de William Blake, a Paz le abrió las puertas de la poesía moderna, contribuyendo a la difusión del existencialismo y del surrealismo, a los cuales la revista siempre dedicó una

atención específica y periódica. El mismo Paz, que a partir de 1938 se convirtió en un colaborador asiduo, afirmó que para él *Sur* representaba lo que para los europeos era la *Nouvelle Revue Française*. De hecho la revista manifestaba una predilección por la literatura francesa; en el número de abril de 1936, por ejemplo, se tradujo *Persephone* de André Gide, que Igor Stravinsky ejecutó en Buenos Aires el mismo año, huésped de Victoria Ocampo. André Gide, cuyo nombre significó la edad de oro de la revista francesa, llegó mediante las traducciones de Borges y tuvo gran influencia en algunos escritores como José Bianco.

En fin, fue Victoria Ocampo quien difundió la obra de Virginia Woolf, traducida por Borges, en América Latina en una fecha muy temprana, inaugurando una reflexión acerca de los problemas relacionados con las mujeres y las escritoras femeninas. De hecho, a pesar de la fundadora, Woolf, Gabriela Mistral – su equivalente hispanoamericano por notoriedad y feminismo, no por analogías de estilo – y María Luisa Bombal fueron las pocas mujeres escritoras de la revista.¹

La elección de publicar a pocos escritores latinoamericanos, no obstante los intentos iniciales, y de privilegiar a los europeos y en particular a los ensayistas, filósofos y escritores morales franceses, es determinante si se piensa que el nombre de Bonomini aparece valorado en algunos números de la revista. Si se consideran a todos los escritores en auge en aquel tiempo que fueron excluidos de *Sur*, entre los cuales cabe recordar nombres como Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones y el grupo de Boedo, se puede comprender la estrechez de su política editorial. Con excepción de ciertos autores incluidos por razones de amistad personal, los principales colaboradores seguían procediendo de Europa; de hecho Octavio Paz y Pablo Neruda fueron los únicos latinoamericanos que colaboraron con la revista en la lejanía.

La figura de Borges, dentro de la revista, merece particular atención porque fue miembro del comité de colaboración casi desde su fundación (Ferrari, Borges 2005, 208). Cuando regresó de Europa era un joven vanguardista que se inclinaba al criollismo y a la reflexión sobre la cultura barroca, y su constante rechazo por el modelo literario predominante en la Argentina de la época lo llevó a proponer, en lugar de la novela realista, la literatura fantástica y el cuento policíaco (Romano 1980, 124). La publicación de sus relatos «Pierre Menard autor del Quijote» y «Tlön Uqbar, Orbis Tertius» en *Sur* entre 1939 y 1940 fue significativa en la práctica de la literatura fantástica que estaba evolucionando en aquellos años y que en breve tiempo se difundió gra-

1 A este propósito, la editorial española Renacimiento acaba de publicar, en 2019, el epistolario entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent: *Preciadas cartas (1932-1979)* (Horan, Urioste Azcorra, Tompkins 2019).

cias a la obra de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco, jefe de redacción desde 1938 hasta 1961. El casamiento de Bioy Casares con Silvina Ocampo en 1940 y la amistad que ambos mantenían con Borges permitieron que este grupo, que se reunía a menudo para discutir de literatura, publicase en *Sur* pero manteniéndose siempre al margen de la órbita principal de la revista. De hecho Bioy Casares con sus obras indagó y empleó los procedimientos de los relatos policiales y fantásticos y abandonó los escenarios remotos y artificiosos para erigir su historia en el ámbito urbano de Buenos Aires, inaugurando un tipo de fantástico cotidiano y costumbrista. En cambio, la literatura de Silvina Ocampo se diferenció notablemente del tono de Borges y Bioy Casares, fascinada por la crueldad y por revelar el otro lado de la moral de la clase de la cual provenía, distanciándose de la línea común en la elección de géneros y en la concepción de la literatura de los escritores cercanos al grupo de *Sur*, que trabajaban con las mismas hipótesis. La figura de Julio Cortázar, fundamental en el desarrollo de cierto tipo de fantástico, aunque por un período menor porque el escritor no se identificaba con las elecciones editoriales de la revista, se extendió precisamente en los años frecuentados por Bonomini, es decir de 1948 a 1953.

Este breve recorrido a lo largo de los enredados caminos de la revista resulta imprescindible para alcanzar al autor objeto de estudio. Sus contribuciones en *Sur* coincidieron con un período marcado por fuertes presiones a la revista, tanto ideológicas como financieras, en un momento en que se intensificó el clima de restricción y censura en Argentina, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y en los años de difusión del Peronismo (1946-55). Este clima de restricción empezó directamente después del vigésimo aniversario de la revista, es decir durante los números de octubre-diciembre de 1950, en que se tuvo que reducir el formato, cambiar el color de la cubierta - al blanco, económico - y ampliar la publicación cada dos meses, para poder superar las dificultades financieras y mantener sus normas editoriales.

El primer poema de Bonomini, «Los caballos», apareció editado en los números 141 y 142 de octubre-diciembre de 1950. En el número 154 de marzo-abril de 1952, se publicó la reseña que Héctor A. Murena hizo a *Argumento del enamorado. Baladas con Ángel*, libro que Bonomini escribió con María Elena Walsh, editado aquel mismo año en Losada. Otra contribución de Bonomini se encuentra en el número 306 de mayo-junio de 1967 con la publicación del poema «Las leyes del júbilo».

Un último aspecto significativo acerca de la falta de interés que recibió el autor es que en uno de los estudios más detallados sobre la revista *Sur* realizado por John King en 1989, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, no aparece citado el nombre de Ángel Bonomini entre los autores argentinos.

Además de la influencia de *Sur*, para tener una visión completa de la formación literaria que tuvo Bonomini en su época, hay que tener en cuenta también la presencia de los poetas que giraban alrededor de la Generación del 40.² La derrota republicana en el final de la guerra civil española en 1939 tuvo una fuerte repercusión en la vida literaria y editorial de Buenos Aires ya que muchos emigrados españoles llegaron a Argentina empezando un nuevo período en la industria editorial del país y fundando empresas que se convirtieron en muy importantes, como por ejemplo la de Arturo Cuadrado con Emecé Ediciones, la de Antonio López Llausás con Editorial Sudamericana y la de Gonzalo Losada con Editorial Losada. La ampliación de la industria del libro, junto con la inclusión de un público masivo, llevaron a un aumento de las posibilidades de trabajo para los escritores. Además se incorporaron nuevos géneros literarios, como el policial, destinados a un público más amplio de lectores especializados y exigentes. En estos años había un grupo de autores que contribuyeron a elevar el género policial y lo consolidaron en una versión nacional, adaptando las historias al ambiente argentino. Entre estos se destacan: los mismos Borges y Bioy Casares que publicaron en 1942, bajo seudónimo de H. Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*; Bioy Casares que editó *El perjurio de la nieve* en 1944; Marco Denevi que escribió *Rosaura a las diez* en 1955; Manuel Peyrou con *El estruendo de las rosas* (1948), *La noche repetida* (1953) y *La espada dormida* (1954); y Rodolfo Walsh con *Variaciones en rojo* (1953).

Los autores de la década de los cuarenta colaboraron también en la consolidación del género fantástico, cuyos mayores exponentes se agruparon alrededor de *Sur* y produjeron las mejores obras del género. José Bianco publicó en 1941 *Sombras suele vestir* y en 1943 *Las ratas*, dos novelas breves que se inscriben en la línea diseñada por Henry James. Precisamente en la década de los cuarenta Borges publicó algunos de sus libros de relatos más importantes: *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), mediante los cuales su obra aparece ligada a la actitud vanguardista por su capacidad de poner en tela de juicio los modos convencionales del relato e intensificar los procedimientos que señalan la índole ficticia, puramente verbal del texto. A finales de la década se inició la obra narrativa de otros dos escritores: Leopoldo Marechal y Ernesto Sábato que, con su primera novela *El túnel* (1948), inició una línea de introspección existencialista que reaparecería en novelas posteriores.

Esta generación influyó indudablemente en la formación literaria de Bonomini tanto por el desarrollo de cierto tipo de fantástico, co-

² Para un estudio más exhaustivo sobre la Generación del 40, véase Giordano, Romano 1969 y Martínez 1949.

mo por el interés por el cuento policial. De hecho el autor frecuentaba a algunos de los escritores y críticos más conocidos del momento, con los que compartía tertulias.³ Entre estos escritores destacan: Alberto Girri, Enrique Pezzoni, Manuel Mujica Lainez, Norberto Silvetti Paz, Sara Gallardo y, en particular, sus queridos amigos Héctor A. Murena y José Bianco.

El marco de la formación de Bonomini se había prefigurado, entonces, prometedor y, no obstante hubiese alcanzado el éxito, su afirmación como poeta y escritor seguía esperando la consagración europea, considerando que la cultura de *Sur* tenía una doble cara: miraba hacia Europa pero esperaba que Europa la considerase.

Se puede añadir, además, acerca de la sombra y del olvido que envolverán la figura de Bonomini, que la recepción en Europa de autores de la generación inmediatamente precedente - como Ernesto Sábato (1911-2011) y Julio Cortázar (1914-84) -, había agotado y concentrado (también gracias al cine) las temáticas de la segunda oleada del fantástico rioplatense. Esta línea resultaba caracterizada por mayor introspección, atención a la identidad y al mito, y a las contaminaciones de esquemas narrativos fantásticos con el monólogo interior, los modelos visuales, la abstracción lógica y en fin los comportamientos sociales, desde la posición de la mujer hasta la cultura de masa. Todos estos motivos están indudablemente presentes en Bonomini.

3 Entrevista personal (11 de noviembre de 2010 en Buenos Aires) a Vechy Loggioio, pintora y escultora argentina y mujer de Bonomini desde 1974.

2 Una praxis poliédrica

Sumario 2.1 La obra y las traducciones al extranjero. – 2.2 La poesía. – 2.3 Los cuentos.
– 2.4 Los híbridos: catálogos de arte.

El tema que he elegido es básicamente un tema autobiográfico, y la autobiografía, para un cuentista, es otra forma de ficción. («La experiencia literaria», Bonomini 1988b, 27)

2.1 La obra y las traducciones al extranjero

La relación indisoluble entre la producción literaria, que se divide principalmente entre poesía y prosa, y el trabajo como traductor y crítico de arte, durante muchos años en periódicos y revistas, convierten a Bonomini en un escritor polifacético. El autor siempre manifestó un profundo interés por el arte y su nombre aparece en algunos libros de artista y catálogos de exposiciones.

Pero para comprender su valor y su rol dentro del panorama literario y artístico en que vivió, es necesaria una reflexión sobre la difusión y la recepción, por parte de la crítica y del público, que tuvo su obra fuera de Argentina. Las numerosas traducciones y reediciones de sus libros en el extranjero se realizaron sobre todo gracias al esfuerzo de su mujer que, tras su muerte, se comprometió para que su obra se difundiese y reeditase, intentando darle la visibilidad que se merecía. Además, la inclusión de algunos de sus cuentos en varias antologías de la literatura fantástica, en Argentina y en Europa, le permitieron destacarse como autor seleccionado entre los mejores escritores del fantástico argentino. Este aspecto imprescindible representa una demostración del consenso recibido en su época por parte

de la crítica y convierte a Bonomini en un escritor aún más interesante si se considera el total olvido en que cayó después de su muerte.

Las editoriales europeas que se interesaron en la difusión de su obra mediante las traducciones y las nuevas ediciones se ubican en el área de las lenguas romances, es decir Italia, España y Francia. En Italia, en 1988, Lucio D'Arcangelo publicó *I novizi di Lerna* en la editorial Solfanelli de Chieti, con traducción de Emilia Perassi, eligiendo solo tres de los cuentos de la antología: «La modelo», «La sucursal» y «Los novicios de Lerna», probablemente los que consideraba más evocativos. En cambio en el área francófona se tradujeron dos libros del autor: *Les lents éléphants de Milan* por Editions du Rocher de Mónaco en 2004, con traducción de Yves Rouillère y prólogo de Silvia Baron Supervielle, y *Tours de silence*, en la editorial Arfuyen de París en 2004, traducido por la misma Silvia Baron Supervielle, un volumen de poemas que había sido editado en 1982, con el título *Torres para el silencio*, en la editorial Ambigua Selva de Buenos Aires. En España, la editorial Reverso de Barcelona reeditó en 2004 *Los lentos elefantes de Milán*, un conjunto de diez relatos, aparecidos inicialmente en Buenos Aires en 1978, por Editorial Fraterna. Además Pre-Textos de Valencia reeditó en 2015 *Torres para el silencio y otros poemas*, y en 2017 el volumen de todos sus cuentos *Todos parecían soñar*.

Estos datos son significativos si se considera que, si es verdad que podrían representar episodios aislados en el tiempo y en el espacio, es igualmente verdadero que las publicaciones se realizaron gracias al afán de estudiosos particularmente interesados en la obra de Bonomini, como Baron Supervielle¹ y D'Arcangelo,² dos de los poquísimos críticos que intentaron difundir al escritor fuera de Argentina, y a la sensibilidad de algunos editores, como los de Pre-Textos, que tuvieron la intuición de reunir los cuentos del autor que, de otra manera, no habría sido leído dado que sus libros son difíciles de encontrar, incluso en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

En cambio la inclusión de unos relatos de Bonomini en las antologías de la literatura fantástica permite entender cómo se coloca el autor en el marco de la literatura fantástica argentina y cuál fue la recepción que tuvo en su tiempo. Su nombre apareció en algunos destacados volúmenes publicados en su país, entre los cuales sobresalen: *Poesía argentina contemporánea* de la Fundación Argentina para la Poesía (1981) con el poema «Al privilegio de poder decir»; la ya nombrada *Antología de la literatura fantástica argentina: Narradores*

1 Escritora bilingüe franco-argentina (1934), amiga de Silvina Ocampo y prima del escritor surrealista franco-uruguayo Jules Supervielle (1884-1960), amigo de Breton.

2 D'Arcangelo (1936-2018) fue profesor de literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Chieti y Pescara en Italia.

del Siglo XX editada por Manguel (1973) con el cuento «Los novicios de Lerna»; *Cuentos argentinos con humor del siglo XX* y *35 cuentos breves argentinos del siglo XX* editadas por Fernando Sorrentino, las dos en Plus Ultra en 1977; *Cuentos argentinos del siglo XX* por Susana Inés Rovere en Editorial Clásicos Huemul en 1980 con el cuento «El ladrón Alberto Barrio»; *Cuentos de hoy mismo: primer concurso de cuento argentino 1982* con el relato «Iniciación al miedo» por Círculo de lectores en Buenos Aires en 1982 (si bien el cuento no resultó ser premiado en el concurso, contó con el voto a favor de Borges, integrante del jurado); y *Cuentos de amor de autores argentinos* editado por Marta Giménez Pastor en Editorial Ameghino de Buenos Aires en 1998.

En el extranjero algunos relatos fueron incluidos en *Lateinamerika Stimmen Eines Kontinents* (1974) editado por Günter W. Lorenz en Horst Erdmann Verlag en Alemania y en otro volumen, titulado *Les Argentins*, en Bélgica en 1989.

En el área anglófona su nombre apareció en *Celeste Goes Dancing and Other Stories: An Argentine Collection* editado por Norman Thomas di Giovanni y publicado en 1989 por la editorial Constable en Inglaterra y por la editorial North Point en Estados Unidos, y en *The Dictionary of Imaginary Places* editado por Alberto Manguel y Gianni Guadalupi y publicado en 1989 por Harcourt en California.

Pero su obra se difundió mayormente en Italia gracias a la mediación de D'Arcangelo quien lo incluyó en los siguientes volúmenes que editó: *La letteratura fantastica in Argentina* (1983) de la editorial Itinerari; *L'altro cielo: racconti fantastici argentini* (1989) en la editorial Lucarini; *Letteratura Ispanoamericana* (1982) en la editorial de la Universidad de Chieti y Pescara; y por fin en *Racconti fantastici argentini* (1997) en Mondadori. En la consideración de D'Arcangelo resalta un fuerte conservadurismo, en particular en los aspectos metafísicos, espiritualistas y simbólicos de la narrativa de Bonomini y el crítico italiano tiene el mérito de haber subrayado la contaminación entre base fantástica y sentimiento romántico - pero nunca sentimental - en cuanto aspecto indudablemente presente en su obra y rasgo distintivo de su personal registro.

La relación de Bonomini con Italia no solo refuerza el vínculo entre ambos países desde los tiempos de las primeras migraciones, sino que está enfatizada también por su apellido evidentemente italiano - en algunos de sus cuentos el narrador protagonista tiene parientes que proceden de las regiones circundantes al Lago de Garda, entre Véneto y Lombardía - y por su pasión por el país.

2.2 La poesía

La variedad de la producción de Bonomini, además de comprender poesías y relatos, incluye también la escritura de textos en catálogos de exhibiciones de arte y algunas colaboraciones híbridas constituidas por la fusión entre poesías y pintura que realizó con Vechy Logioio, quien completaba su obra con óleos y témperas. Un vistazo al contenido de sus libros de poesía permite comprender qué argumentos le interesaban y cómo se pueden relacionar con los relatos fantásticos.

La primera publicación de un poemario se remonta a 1947, cuando el autor tenía dieciocho años, con la edición de *Primera enunciación* en Conducta de Buenos Aires, un libro que se inscribe en la estética de la Generación del 40. En la obra aparecen temas variados como el amor, la adolescencia, la muerte, la paternidad, la mujer amada, el sueño, la naturaleza, y algunos elementos y objetos reiterados como el clavel, el potro, el arroyo, la tierra y la lluvia. Las estrofas se mezclan con imágenes surrealistas que continuamente evocan algo y en todas las poesías está presente la celebración de la naturaleza, como se lee en el poema «De mi cuerpo»:

Soy la patria absoluta de mi sangre;
con cuchillos podría resumirme
en el río absoluto de mis venas. (Bonomini 1947, 18)

y en la poesía «De mi canto»: «Estoy aquí para cantar la tierra» (1947, 19). De hecho el elemento natural es una presencia constante, protagonista y marco de la poesía:

Déjenme con el ruido del arroyo
o el olor de la tierra, cuando muera.
Déjenme con los peces o los trigos
y, aunque absolutamente solo, con
el peso de las lluvias sobre mí. (1947, 48)

El segundo libro, *Argumento del enamorado. Baladas con Ángel*, escrito junto con María Elena Walsh, su novia en aquel momento, se publicó en Losada en 1952. La obra está dividida en dos partes: la primera, *Argumento del enamorado*, está firmada por Bonomini y ocupa la parte más consistente. Se trata de poemas amorosos dirigidos a una mujer amada de la cual nunca se desvela el nombre, como se lee en uno de ellos: «Amor me mata en todo lo que siento» (Bonomini, Walsh 1952, 47). En cambio, *Baladas con Ángel*, escrito por María Elena Walsh (1930-2011) cuando la autora tenía veintidós años, está compuesto por poemas de amor en cuya mayoría aparece el nombre de Ángel, como se lee en las siguientes líneas: «[...] y pensar en Ángel es mi casa» (1952, 86), «Somos los únicos amantes | de este valle sin esperanza» (1952, 87) y:

El Ángel que va conmigo
porque estoy enamorada,
tiene una noche trémula en el pelo,
pero un amanecer entre las alas. (1952, 85)

El volumen puede considerarse como una especie de correspondencia amorosa donde los dos escritores se intercambian poemas de amor.

Solamente diez años después, en 1962, Editorial Sudamericana publicó *Poemas imaginarios* y en 1966 se editó *Las leyes del júbilo*, que reúne poesías de argumento variado en predominancia amorosas y referidas a la naturaleza, mediante el empleo de imágenes oníricas y simbolistas.

La publicación de *El mar*, editado por Wildenstein en 1972, merece una atención a parte porque se trata de un libro 'híbrido', donde pintura y poesía dialogan, compenetrándose y completándose. Con una tirada limitada de quinientos ejemplares, las témperas realizadas por Vechy Lisdero - probablemente el seudónimo de Vechy Logioio - representan playas y paisajes marinos mientras que los poemas son un himno a la inmensidad y a la grandeza del mar, enfatizada por la pintura y las dimensiones del libro, que tiene un formato mayor de lo normal, como si fuera un catálogo de arte.

Pero su libro de versos más conocido es *Torres para el silencio y otros poemas*, publicado en 1982 en Ambigua Selva de Buenos Aires, y reeditado en la editorial Pre-Textos (2015), que reúne sesenta y tres poemas que reflejan el estilo sobrio, reflexivo e indagador del autor. En esta obra sobresalen las peculiares características estilísticas de Bonomini que, con sencillez y ausencia de adornos y excesos, revela un mundo de enigmas, jugando con ocultamientos y revelaciones. Además se nota una conexión con sus relatos y la aparición de un tipo de poesía metafísica (López Parada 2015).

De lo oculto y lo manifiesto de 1991, publicado por la editorial Galería Rubbers de Buenos Aires, con *collages* de Vechy Logioio, también presenta poesías con un estilo seco, esencial, ontológico, que reflexionan sobre la existencia del hombre, la presencia de Dios, la eternidad, el tiempo y la muerte.

En cambio *Poética* es el último poemario, otro 'libro de artista', con tirada limitada de quinientos ejemplares, publicado en Buenos Aires en 1994. Se trata de un pequeño libro de diecisiete páginas con dos reproducciones de *collages* realizados por Vechy Logioio y algunos textos de Bonomini sobre el poder de la poesía, del lenguaje y de la palabra, expresados en unos versos efímeros, volátiles y metafísicos como la poesía.

Esta breve síntesis de los libros de poemas del autor permite comprender cómo los temas que forman parte de estas obras se reconducen a un fuerte interés por la naturaleza, a una inclinación hacia los

argumentos amorosos y a una constante preocupación por las cuestiones existenciales que afectan al ser humano. De hecho las poesías comparten como núcleo central el mismo afán por ir más allá de la realidad y las envuelve la misma atmósfera onírica y metafísica que caracteriza sus relatos.

2.3 Los cuentos

Los cuentos, en cambio, escritos en un momento de gran fervor de la narrativa fantástica argentina, tocan temas variados y heterogéneos. Los relatos completos fueron reunidos por primera vez por la editorial Pre-Textos que propuso la publicación de *Todos parecían soñar* (2017), con prólogo de Eduardo Berti y epílogo de Dario Jaramillo. Se trata de una antología de 694 páginas que reúne noventa textos que en su mayoría tratan los tópicos de la literatura fantástica y neofantástica, como la irrupción del doble, las presencias fantasmales (muchas veces asociadas a un episodio amoroso), la aparición de grietas temporales en la vida de los protagonistas, la soledad, el destino implacable, los juegos paradójicos y metafísicos, las ciudades y los lugares imaginarios, las habilidades extraordinarias. En los relatos se percibe un común afán indagador de la condición humana y la relectura de autores, tanto centrales como tangenciales en la escuela de lo fantástico de la segunda mitad del siglo XX, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Franz Kafka, Italo Calvino y Felisberto Hernández.

Por orden cronológico, la publicación en la década de los Setenta de los tres volúmenes de cuentos, *Los novicios de Lerna* (1972), *Libro de los casos* (1975) y *Los lentos elefantes de Milán* (1978), suma una valiosa aportación a la narrativa breve hispanoamericana por parte del autor. En los tres libros se conjugan, como subraya Colombo,

una fecunda imaginación, hondura reflexiva y una singular destreza para transmitir mediante la escritura la captación de matices inéditos de la realidad. (2001, 41)

La publicación de *Los novicios de Lerna*, el primer y más conocido libro de cuentos, reveló el talento narrativo de Bonomini como autor de narrativa breve, un talento que había ya empezado a recorrer hace un tiempo el camino de la literatura fantástica argentina. La obra se editó en un momento de gran fervor por el fantástico, en que el género intentaba experimentar nuevos modos y tenía la voluntad de ir más allá de lo que había realizado Borges. De hecho Bonomini se sitúa dentro de un grupo de escritores que hacen un uso particular del fantástico:

lejanos tanto de la así llamada *nueva ola* europea que se desataba en Europa, como de la mera contestación del borgismo. (D'Arangelo 1988a, 7)³

El libro, publicado en la editorial Emecé de Buenos Aires en 1972, contiene dieciséis cuentos heterogéneos en que el autor emplea formas, extensiones y registros diferentes pero respetando una cohesión interna entre los relatos, y está caracterizado por variedad estructural y voluntad constante de experimentar mediante el artificio literario como rasgo fundamental de su narrativa. El estudio de *Los novicios de Lerna* resulta emblemático ya que permite entender qué tipo de fantástico emplea el autor y cómo la repetición, el desdoblamiento y los diferentes planes de la realidad, debidos a la superposición de niveles espaciales y temporales, dan lugar a aquella atmósfera siniestra que caracteriza tan típicamente sus relatos. Cada cuento se diversifica y se modifica en las elecciones estilísticas, en el contenido, en el uso del lenguaje, en el registro, en la forma, en la extensión y en el juego con lo absurdo y lo sin sentido. Este aspecto, que constituye la singularidad de la antología, induce al lector a cambiar la modalidad de lectura, diferente de la que había empleado en el cuento precedente, cada vez que empieza a leer un texto.

Tres años después de la publicación de *Los novicios de Lerna*, Editorial Sudamericana (Buenos Aires) editó *Libro de los casos* (1975), que constituye la «obra anfibia por excelencia» (Berti 2009) de Bonomini debido a la trama líquida y sintética que se combina con elementos del ensayo que presentan la mayoría de los textos breves. El volumen, dedicado a Héctor A. Murena, comprende treinta cuentos de diferente extensión, algunos de los cuales de menos de una página, que se sitúan en el ámbito del micro relato.

Los textos, de argumentos variados, destacan no solo por la brevedad sino también por el hecho de emplear matices y estrategias muy diferentes en presentar historias narradas tanto en primera como en tercera persona. Numerosos textos tienen en común el inicio donde se revela el nombre y el apellido del protagonista y se presenta el caso que se proponen estudiar y analizar. El repertorio incluye leyendas, historias inventadas, anécdotas y cuentos aparentemente sin sentido, meras exaltaciones de lo absurdo y de la paradoja, tanto en el estilo como en el contenido. De hecho la mayoría de los textos tienen un desarrollo más poético que argumentativo, sugiriendo múltiples opciones para dar un sentido y terminar las historias narradas pero rechazando la explicación definitiva y unitaria. Los cuentos se caracterizan por una sensación de extrañamiento, pero siempre limitada y nunca enfatizada, presentada como una situación normal en

3 Cuando no se especifica expresamente, las traducciones al español son de la Autora.

que el lector se acostumbra a creer en los fenómenos más raros. Como escribe Berti en el prólogo a la antología *Todos parecían soñar*:

La mesurada sensación de extrañamiento, la flagrante falta de asombro y de énfasis potencian los «casos» más inverosímiles [...] consignados como lo más natural del mundo. (2017, 22)

De hecho los protagonistas son personajes bizarros como Roque, el hombre que se convierte en un plátano para escapar de una epidemia de fiebre amarilla, u Octavio, el hombre que piensa ser un ocho. Aquí también los relatos indagan la condición humana pero con imágenes metafóricas, como se lee en uno de ellos:

Sigue en el mundo, naufragado en las aguas de la vida, pero flota como asido al timón de un barco hundido, un timón inútil, inútil como no sea para volver a salvarlo. (Bonomini 2017, 197)

Y la naturaleza ocupa una posición predominante:

La pampa - para quien no lo sepa - es verde, honda, silenciosa y recóndita, y se extiende hacia todas partes como una metáfora infinita. En esas repetidas soledades creció Leocadia con sus ojos frecuentados sólo de inmensidad, de horizontes desnudos, de reiteradas distancias. (2017, 199)

El tercer libro de la década de los setenta, *Los lentos elefantes de Milán*, lo publicó la Editorial Fraterna (1978) en Buenos Aires y reeditó Reverso Ediciones en Barcelona (2004). El volumen reúne diez cuentos más largos que los que formaban parte del libro precedente, y se abre con «Los lentos elefantes de Milán» que da el título al libro. En los relatos aparece la misma indagación del autor sobre el tiempo y la eternidad, la vida y la muerte, la realidad y el sueño, la memoria y el olvido, lo uno y lo múltiple y se plantea una reflexión acerca del concepto de obra de arte. Como escribe Colombo:

La percepción - o el recuerdo de la percepción - de algún elemento que pone en juego el sentido visual suele ser el motivo desencadenante del proceso narrativo y, en ocasiones, la meta hacia la cual tiende el protagonista en su recorrido actancial. (2001, 43)

En la década de los ochenta se publicaron otros tres libros de cuentos: *Zodiaco* (1981), *Cuentos de amor* (1982) e *Historias secretas* (1985). *Zodiaco*, editado en 1981, es una obra híbrida que mezcla óleos y témperas de Vechy Logioio y textos de Bonomini. Los textos están divididos por signos del zodiaco, desde Leo hasta Cáncer, y cuentan la vicisitudes, narradas en primera persona, de algunos personajes históricos ficticios.

Cuentos de amor, publicado en 1982 por la Editorial de Belgrano (Buenos Aires), destaca por ser un libro muy breve constituido por dos relatos que adquieren la dimensión del absurdo por las situaciones que viven los protagonistas al darse cuenta de la existencia de mujeres fantasmas, y al confundir la realidad con la ficción de los sueños.

La publicación en 1985 del volumen *Historias secretas* en Ada Korn (editorial bonaerense) marca un momento significativo en la vida del autor que acababa de recibir algunos premios literarios importantes y su cuento «Iniciación al miedo», contenido en la antología, había sido seleccionado por Borges en un concurso. En este libro aparecen ecos de los libros previos.

En fin *Más allá del puente* (Editorial Sudamericana, 1996), editado dos años después de su fallecimiento, incluye quince relatos inéditos que se enfocan sobre los mismos temas y en que el escritor exhibe su arte narrativo.

2.4 Los híbridos: catálogos de arte

El nombre de Bonomini, además de algunos volúmenes de homenajes (como el *Homenaje a Alberto Girri* publicado en 1993 por Editorial Sudamericana y compilado por Alina Diaconu), aparece también en unos catálogos de arte. En particular en el volumen *Penalba* sobre la exposición que Alicia Penalba realizó en Ginevra en 1975, publicado en el mismo año por Artel Galerie en Ginevra donde participó en la escritura de los textos, junto con Pablo Neruda y Pierre Descargues. En el catálogo *La obra de Guillermo Roux* de la exposición de Guillermo Roux en la Galerie Jeanne Bucher de París (4 de octubre-5 de noviembre de 1977) editado junto con Jean-François Jaeger y publicado por Galerie Jeanne Bucher en 1977 en París. Y en el volumen *Molina Campos*, editado con Enrique Molina Campos, que contiene 175 reproducciones de las obras que Florencio Molina Campos pintó a partir de 1930 para los almanaques de la Fábrica Argentina de Alpargatas (Buenos Aires). El libro se editó en 1989 por la Asociación Amigos de las Artes Tradicionales. Además firmó la introducción de *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, compilado por Córdova Iturburu y publicado por Ediciones Librería de la Ciudad en 1978 en Buenos Aires.

Este *excursus* en la obra poética y en la narrativa breve de Bonomini permite esbozar una especie de síntesis de los ejes fundamentales que caracterizan su estilo y sus temas y que se analizarán en el cuarto capítulo. De hecho es posible notar una tendencia en emplear un decir narrativo poético y una constante preocupación por una intensa búsqueda de tipo metafísico y existencialista. Entre los

poemas y los relatos se puede tejer una red de tópicos en la que destaca el predominio visual que exhibe la narrativa, la importancia de la mirada como principio organizativo de los diferentes niveles de la narración, la contemplación de la realidad y la escritura de ella a través de imágenes ricas de connotaciones simbólicas.

3 Lo fantástico frágil

Sumario 3.1 Hacia una definición de lo fantástico. – 3.2 ¿Qué fantástico? – 3.3 Acerca de un fantástico existencial. – 3.4 Entre «La experiencia literaria» y la escritura.

Somos yo gracias a los otros. Somos una respuesta a los demás. (*Historias secretas*, Bonomini 2017, 414)

3.1 Hacia una definición de lo fantástico

Intentar circunscribir el género empleado por Bonomini sería tan restrictivo como trazar las fronteras que separan una tipología de fantástico de otro y de esto ya se han ocupado numerosos críticos a lo largo de los años. De hecho, decir que se trata solamente de fantástico sería limitante porque no se puede abarcar toda la producción del autor poniéndola bajo una sola etiqueta y hay que considerar que su obra se divide entre cuentos y poemas. Sin embargo, al reflexionar sobre el género que practica cabe detenerse en los confines sutiles que dividen el fantástico rioplatense del neofantástico y sobre el concepto de fantástico ‘existencial’ o ‘existencialista’, la denominación que resulta más apropiada pensando en su obra por la constante búsqueda e indagación sobre lo real.

Es por estas razones que es necesario exponer, muy brevemente, las principales teorías consideradas para realizar el análisis de la obra de Bonomini y plantear una reflexión sobre el fantástico que lo caracteriza y sobre su concepción de literatura. Las consideraciones del autor sobre el acto de lectura y la experiencia literaria se explican en el único texto teórico que ha quedado y que se remonta a 1986, es decir que ha sido elaborado en un período de madurez, cuando el autor ya tenía cincuenta y siete años.

Aunque en los últimos sesenta años se haya producido un *corpus* considerable de aproximaciones a la tentativa de teorizar el género fantástico, ofreciendo diferentes descripciones según las distintas corrientes teóricas, los textos críticos de algunos autores siguen siendo puntos de referencia fundamentales en el análisis de novelas y cuentos fantásticos.¹ A lo largo de los años se ha producido una gran variedad de interpretaciones que han permitido explicar y aclarar numerosos aspectos del género. De todas maneras no es posible ofrecer una definición única de fantástico precisamente por su ser multifacético y por los numerosos aspectos que permiten establecer por qué un texto es un texto fantástico.

Si bien son muchos los teóricos que han intentado interpretar lo que Roger Caillois había definido como:

rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale a l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux (1965, 161),

se puede empezar considerando una propuesta de síntesis de las diferentes teorías de David Roas (2001). La contribución del crítico español es interesante en la medida en que plantea una reflexión sobre la presencia de lo sobrenatural en el fantástico, sobre las diferencias con la literatura maravillosa y con el realismo maravilloso o realismo mágico y sobre la *conditio sine qua non* de la verosimilitud. En su síntesis Roas no considera la teoría de Todorov ([1970] 1974) según el cual dos de los aspectos fundamentales para la existencia de lo fantástico son la vacilación y la participación activa del lector.

En su propuesta Roas identifica en lo sobrenatural la primera condición necesaria para que se realice el fantástico, en que algo transgrede las leyes que organizan el mundo real de los personajes – que se parece al mundo que habita el lector –, inexplicable, pero que se manifiesta y existe, asaltando y amenazando la estabilidad del sujeto. En el texto fantástico no hay que poner la atención sobre el probable efecto de miedo o terror que produce sino más bien, como escribe Caillois, sobre cómo se quiebra la estabilidad del mundo conocido:

lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. (1970, 11)

¹ Se señalan también los recientes ensayos teóricos sobre lo fantástico de Scarsella (2016; 2018).

El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no en cuanto evasión de su realidad cotidiana sino como pérdida de su seguridad acerca del mundo real, como había teorizado Alazraki ([1990] 2001):

el relato fantástico provoca - y, por tanto, refleja - la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irreal. [...] En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar. (Roas 2001, 9)

Lo que provoca inquietud es, precisamente, la ruptura de los esquemas de la realidad y la introducción de figuras que no pertenecen a un mundo paralelo y diferente al nuestro donde todo es posible (como pueden ser las hadas, los elfos y los duendes que en cambio pertenecen a la literatura maravillosa), sino a un mundo que tiene que ver con el nuestro y nos contamina, como explica Freud en su ensayo «Lo ominoso» ([1919] 1988). En la tentativa de definir lo fantástico es fundamental tener en cuenta lo que se considera como real y por lo tanto el concepto de fantástico queda subordinado a nuestro horizonte cultural, como teorizó Ana María Barrenechea (1985). Un aspecto determinante es precisamente el realismo que se convierte en una necesidad estructural de todo texto fantástico y que no lo sitúa en oposición a la literatura realista, en el terreno de lo ilógico y de lo onírico, sino en el espacio de la credibilidad. La evidente voluntad realista que aún a los narradores fantásticos convierte la verosimilitud en una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo del relato, que se configura como una especie de Hiperrealismo porque induce al lector a confrontar continuamente su experiencia de la realidad con la de los personajes. Un texto es fantástico por su relación conflictiva con la realidad empírica en que se produce una quiebra (Roas 2001, 27).

La ambientación en una realidad cotidiana construida con técnicas realistas contribuye a crear aquel clima siniestro en que se inserta otra realidad incomprensible que, de a poco, empieza a destruir, como afirma Irène Bessièrè ([1974] 2001) cuando explica que lo fantástico dramatiza la distancia existente entre el sujeto y lo real pero está siempre relacionado con las teorías sobre los conocimientos y las creencias de una época:

Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. Símbolo de un cuestiona-

miento cultural, gobierna formas de narración particulares, ligadas siempre a los elementos y al argumento de las discusiones - fechadas históricamente - sobre el estatuto del sujeto y de lo real. No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática. ([1974] 2001, 86-7)

Por todos estos aspectos el fantástico puede considerarse como un género profundamente subversivo, tanto en los temas como en el nivel lingüístico, porque:

altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema. [...] Podemos decir entonces que la connotación reemplaza a la denotación. (Roas 2001, 28-9)

Por su parte Rafael Olea Franco (2004) ofrece otra tentativa de síntesis sobre las principales teorías del fantástico, reflexionando sobre lo que se considera como un texto fantástico tradicional a partir de su construcción verbal, su intencionalidad y su recepción. Retomando algunos estudios críticos fundamentales, Olea Franco reputa un texto fantástico si tiene algunos requisitos esenciales que son: poner en discusión los diversos niveles de la cosmovisión o ideología vigente en el momento de su enunciación; el empleo de una verosimilitud realista en que los personajes conviven en un mundo familiar y reconocible, intentando construir una realidad cotidiana a la cual paulatinamente erosiona introduciendo otra realidad; la inclusión en la trama de un hecho insólito aparentemente sobrenatural, que rompe con la cosmovisión inicial de los personajes; el uso de una serie de indicios que anticipan el *climax* del relato que se manifiesta mediante la irrupción del acontecimiento extraño, cuya naturaleza tiene que ser ocultada por parte del narrador; en fin, si encierra una intencionalidad desestabilizadora para socavar los postulados de la lógica causal y racional y por eso se necesita una lógica de la conjunción que sustituye a la lógica de la disyunción (2004, 72). El género puede considerarse, por lo tanto, retomando lo que afirmaba Cortázar (en García Flores 1967) cuando decía que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad no trascendente sino profundamente humana, como una vía diferente de apertura al conocimiento de la realidad y no una evasión de ésta. La literatura fantástica sirve para diversificar la percepción de la realidad, descubriendo aristas no visibles antes, y construye una otredad considerable como un mundo de ficción que, aunque parezca diferente del universo físico de los lectores, se relaciona siempre con éste porque ofrece otras posibilidades de percepción de la realidad y de interacción con ella.

El concepto de otredad elaborado en el fantástico, y teorizado por Cortázar (1994, 111) con la irrupción de la otredad a través de algunas puertas por donde lo Otro, la dimensión fantástica y lo inesperado se introducen, se manifiesta precisamente como invasión de lo insólito en lo cotidiano y es la manifestación de la alteridad que está dentro del hombre. Un último elemento que Olea Franco añade sobre la construcción del relato fantástico se refiere a la introducción de un objeto fuera de contexto que provoca inquietud. Un elemento ajeno se introduce en el mundo ficticio de los personajes como algo extraño que amenaza la racionalidad y la lógica de la realidad (2004, 45).

La presencia del objeto ajeno había sido teorizada ya en los años ochenta por Lucio Lugnani (1983), que consideraba el objeto mediador como fundamental para la realización de la dinámica fantástica. No obstante la escasa difusión de las investigaciones en lengua italiana (con la excepción de Ceserani, traducido en español, y de Rosalba Campra, presente como docente universitaria en Italia y autora de ensayos también en lengua italiana), merece la pena citar algunas contribuciones teóricas como las de Lugnani dentro de un contexto de interés por el fantástico que, en los años ochenta, como ya se ha indicado, favorece la recepción y la importancia de la fortuna de Bonomini en Italia en el perfil de su internacionalización. En su ensayo el crítico explicaba que en cada narración fantástica hay un objeto mediador, de verdad y de orden, que constituye la prueba de la mediación entre el plano cotidiano y el plano mágico-maravilloso. El objeto mediador, pasando de un plano de realidad a otro, es intermediario entre el plano desde que procede y el plano sobre el que se deposita. El objeto desplazado - porque ha sido robado, extraviado, ocultado - y vuelto a poner en su lugar - recuperado, descubierto, devuelto -, es decir identificado y conocido en su propio sitio y luego encontrado y reconocido en otra parte, media no solamente la verdad sino también la noción de dos diferentes dimensiones de la existencia (Lugnani 1983, 185). Además, el objeto mediador sana las laceraciones o las distorsiones de la realidad y elimina los desequilibrios momentáneos, atravesando un umbral a medias entre idéntico y extraño en las manos de sus portadores pero sin perder la identidad. Es decir, que permite a los personajes sobrepasar los umbrales, gracias a lo que puede considerarse como una especie de 'salvoconducto'. Lugnani resume proponiendo un esquema compositivo del cuento fantástico que se compone de cinco partes. Hay una primera parte inaugural en que se produce el relato y se fijan las coordenadas; generalmente se trata de un cuento que atestigua lo cotidiano caracterizado por el realismo y sirve para introducir y normalizar en relación al efecto de realidad que el cuento se propone producir. La segunda y la cuarta parte están constituidas por los segmentos del umbral que corresponden a la activación de una secuencia modal o espacial y sirven para denotar de manera realista un estado de am-

bigüedad o incertidumbre y motivar el pasaje de un plano de realidad a otro. El cuarto punto tiene que restablecer las condiciones de partida y recuperar la credibilidad discutidas en la sección del relato comprendida entre los dos segmentos del umbral. La parte central y la más extraordinaria está constituida por el punto tres que entraña la historia de los eventos, de los lugares, de los personajes insólitos que el protagonista ha encontrado más allá del umbral. Se trata del segmento del cuento en que se atestigua lo extraordinario, en un mundo y un naturalismo del más allá en que cabe todo, incluso la realidad más extraña y maravillosa. El último segmento conclusivo contiene el desenlace de la historia y se desarrolla con normalidad; es el lugar textual del hallazgo último del objeto mediador y del efecto retrospectivo que este evento decisivo tiene sobre el cuento entero. Aunque el objeto mediador no sea el único transmisor de la dinámica y de la semántica narrativa, ejerce un arrastre decisivo respecto al efecto desestabilizador de los segmentos del umbral acerca de la credibilidad de la narración. Considerando que, cuando un texto introduce el objeto mediador en su narración, automáticamente está estructurado en las cinco partes descritas, el objeto mediador es un dispositivo que forma parte de este esquema y lo condiciona. La experiencia fantástica no es, por tanto, la incertidumbre entre una solución y otra debida a la relación entre lo que se sabe y lo que no, como afirma Todorov ([1970] 1974), sino más bien un estado de vértigo e incertidumbre intelectual debido al sutil punto de separación entre el amplio territorio de los códigos y el espacio desconocido de los miedos y de los deseos profundos sobre los cuales el cuento fantástico, una vez que ha llegado a su *explicit*, deja al lector (Lugnani 1983, 287).

Al reflexionar sobre el efecto de verosimilitud hay que tener en cuenta también las consideraciones de Rosalba Campra (2001), quien recientemente ha reelaborado e incorporado sus reflexiones en el ensayo *En las dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas* (2019). Campra elabora su teoría sobre el fantástico a partir de la consideración del concepto de realidad como indiscutible:

la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción [...]. Así, la narración fantástica da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden «natural». (2001, 161)

El hecho de estar sujeto a las leyes de la verosimilitud configura el fantástico como una de las posibilidades de lo real de modo que el texto explota lo que Barthes llama el «efecto de realidad». Una de

las funciones dominantes del fantástico es precisamente la de convalidar el universo representado y preocuparse de afirmar su propia existencia y su propia verdad (Campra 2001, 173-4).

Si en el fantástico el desfase se crea a partir de otros parámetros - todo está en la experiencia - y es presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes, no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión que puede darse tanto a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables, como a nivel sintáctico, en cuanto desfase o carencia de funciones en sentido amplio; y también a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. De hecho en la oposición y la transgresión - concepto ya enunciado por Caillois y teorizado por Jackson en los años ochenta - se subvierten las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso y la transgresión aparece como:

la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico. (Campra 2001, 189)

La literatura fantástica, al tratar de representar lo imposible, yendo más allá del lenguaje, y trascendiendo lo que se considera la realidad admitida, pone de manifiesto las problemáticas relaciones que se establecen entre la realidad y el lenguaje. Por esta razón, para establecer con certidumbre si pertenece o no al género, cada texto fantástico tiene siempre que conectarse con la realidad.

La estrecha relación del fantástico con la sociedad y su representación realista se encuentra, sobre todo, en el fantástico y neofantástico contemporáneos que, en la literatura hispanoamericana de hoy, desembocan en lo que se podría definir «realismo etnográfico» (Sarlo 2006). Con realismo etnográfico Sarlo define cierto tipo de literatura argentina contemporánea que efectúa una representación documental de la realidad en la ficción, mediante un proceso de desplazamiento y distancia, saliendo del centro para dejar hablar la voz que proviene del margen (Piglia 2009, 91). Las novelas que pertenecen a ese tipo de literatura forman parte de un flujo literario que se mimetiza con el espacio al que remite y tienen la urgencia de representar la realidad así como es, poniendo la atención sobre los márgenes de la sociedad donde los individuos se mueven por suburbios y periferias urbanas, en los lugares más inquietantes de las grandes capitales o en las zonas fronterizas, sometidos a las leyes de la violencia. Aún tratándose de un proceso cultural y de un fenómeno literario en desarrollo, en que todavía no es posible distinguir un verdadero canon, se puede entrever una tendencia predominante, en la elección de los autores, en emplear el realismo etnográfico junto con algunos elementos del neofantástico, concepto teorizado por Jaime

Alazraki (1983). En su ensayo ([1990] 2001²) el crítico argentino explicaba la diferencia entre lo neofantástico y el fantástico tradicional conforme a la presencia o ausencia de tres elementos que son: la explicación del fenómeno, el sentido claro de éste y el componente terrorífico ya que el objetivo de los relatos neofantásticos es provocar perplejidad o inquietud en el lector por lo insólito de las situaciones narradas. Si el fantástico tradicional construye un mundo sólido para después derruirlo con un hecho sobrenatural, un relato neofantástico parte del concepto de que el mundo en sí, y sus representaciones, no es coherente y uniforme. Entonces, los textos neofantásticos para Alzraki no intentan provocar una reacción de miedo en el lector y tienen otra intención última porque:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. ([1990] 2001, 277)

El relato neofantástico, que tiene que introducir ya desde sus primeras frases el elemento fantástico, sin progresiones graduales, se diferencia de lo fantástico clásico del siglo XIX porque se adecua a ciertas concepciones modernas y por su visión, intención y *modus operandi*. Acerca de la visión, Alazraki explica que si lo fantástico asume la solidez del mundo real, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica:

La primera se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es [...] como una esponja, un queso *gruyère*, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad. ([1990] 2001, 276)

Por lo que atañe la intención, no existe en el cuento neofantástico la voluntad de provocar miedo en el lector, en que, en cambio, hay solamente perplejidad e inquietud por lo insólito de las situaciones narradas, a través de la reproducción de la realidad tal como es, que de a poco va disgregándose. Pero, a diferencia del cuento fantástico que se mueve según los hechos históricos del momento, el neofantástico alude a sentidos oblicuos, metafóricos y figurativos y por es-

² Aunque el ensayo de Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», se publicó en 1990 en la revista *Mester*, aquí se toma la versión publicada en el volumen de Roas, *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco Libros, 2001).

ta razón el contexto histórico-social influye tanto en el relato. Si es verdad que el cuento fantástico es contemporáneo del movimiento romántico y pone en tela de juicio los valores de la sociedad burguesa, poniéndose como desafío del racionalismo científico, el neofantástico sufre la influencia de los efectos de la primera guerra mundial, de los estudios de Freud y el psicoanálisis, del surrealismo y del existencialismo (Alazraki [1990] 2001, 280).

Lo neofantástico representa, entonces, una nueva etapa en la natural evolución del género fantástico, en función de una noción diferente del hombre y del mundo porque el problema planteado por los románticos acerca de la dificultad de explicar racionalmente la realidad ha derivado hacia una concepción del mundo como pura irrealidad. Lo que caracteriza lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal:

pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo. (Roas 2001, 37)

El fantástico tradicional y el fantástico contemporáneo se basan en la misma idea de producir la incertidumbre frente a lo real pero, aunque hayan cambiado las maneras de expresar la transgresión, lo real sigue siendo el término de comparación, y la segunda realidad el destinatario de la narración. El neofantástico revisa y actualiza los temas y los procedimientos del género en su forma clásica, dejando de lado el elemento gótico y nocturno y desarrollando las implicaciones psicológicas, epistemológicas, metaliterarias y metalingüísticas connaturalizadas al paradigma fantástico (Micali 2014, 2).

3.2 ¿Qué fantástico?

El concepto de neofantástico propuesto por Alazraki ([1990] 2001) adhiere al género empleado por Bonomini en cuya obra se sigue el desarrollo de acontecimientos en un mundo real y familiar que poco a poco se descompone para dejar espacio a fenómenos extraños e inquietantes que deslumbran a los protagonistas y al lector y cuyo desenlace termina siendo algo extraordinario e insólito. Se sigue entonces un modelo de desarrollo unitario para todos los cuentos en que los personajes son comunes, llevan una vida normal aunque tienen cierta reserva en cumplirla, mientras que el ambiente en el que están insertados es sometido a un proceso de erosión constante que los enfrenta con una ruptura y con la aparición de otro mundo en donde

terminan por incluirse y adaptarse a la nueva situación, sin intentar conocer las causas. Cada cuento termina dejando una incertidumbre acerca de las causas profundas de la crisis sobre el destino posterior de los personajes (Avellaneda 1983, 94-5).

En sus relatos el autor ofrece una visión sesgada de la realidad, desde un ángulo insólito y la mirada de los protagonistas tiene una importancia fundamental porque se configura como principio organizativo de los diferentes niveles textuales y de la aparición del elemento fantástico.

Un aspecto que acomuna los cuentos y que constituye la espina dorsal de la narrativa de Bonomini es precisamente la recepción, por parte de un personaje, de determinadas informaciones que lo obligan a repensar hondamente la realidad, buscando una formulación que no se ve en la superficie y que está ocultada por el desarrollo de los acontecimientos (Fontanela 1979). Como resumió Juan Liscaño en uno de los pocos ensayos que analizan sus cuentos, Bonomini:

ensancha los límites de la realidad física y psicológica en ficciones de indudable proyección ontológica y metafísica, que plantean reversiones, confusiones, conjunciones, premoniciones, invenciones reveladoras de situaciones surreales en que el sueño y la vigilia conviven, como la inocencia y la corrupción, el amor y el odio, la demencia y la iluminación, el absurdo y la razón, la despersonalización aterradora y la individualización lúcida. (1979)

El fantástico creado por el autor pertenecería al tercer tipo de orden en que pueden desarrollarse las obras fantásticas, teorizado por Barrenechea (1972), en que la mezcla de lo natural con lo no-natural produce un fuerte contraste y presenta la ruptura del orden habitual «como la preocupación primordial del relato» (1972, 397). En esta ruptura con el orden conocido la existencia de mundos paralelos no hace dudar de la existencia real del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo, hay fuerzas desconocidas que incumben o se postula la realidad de lo que se creía imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio, los protagonistas llegan a dudar de su consistencia y de la de los demás como por ejemplo acontece en «Los novicios de Lerna» (*Los novicios de Lerna*, 1972a) e «Ifigenio, el fumador» (*Historias secretas*, 1985).

En la indagación acerca de la realidad, del tiempo y de la eternidad, la falta de explicación racional crea dimensiones en que se desdibujan las fronteras y se plantea una concepción trascendente de la existencia, o metafísica, como definió D'Arcangelo (1988a, 8) a la literatura del escritor argentino olvidado.

El fantástico empleado por Bonomini en sus relatos trata del hombre, de su destino, de la identidad, del tiempo y de los grandes inte-

rrogantes que lo perturban. Es decir, hace un uso intelectual del fantástico en el que existen dos mundos antagónicos, opuestos, en cuya base se verifica la constante de la experiencia que sale de lo común, como explicó Cortázar:

Repito que la erupción de lo otro se produce en mi caso de una forma marcadamente trivial y prosaica. Consiste por encima de todo en la experiencia de que las cosas o los hechos o los seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad tradicional. [...] En la mayoría de los casos, esa erupción de lo desconocido no va más allá de una sensación terriblemente breve y fugaz de que existe un significado, una puerta abierta hacia una realidad que se nos ofrece pero que nosotros, tristemente, no somos capaces de aprender. (1994, 98-9)

También Manguel (1973) había seleccionado a Bonomini entre los mayores autores del fantástico argentino en su *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX* y explicado, en el «Estudio preliminar», las razones por las cuales había decidido incluirlo en el volumen. El autor había sorprendido al crítico por su empleo del fantástico, que relacionaba con lo de Bioy Casares por la humanidad de sus cuentos y con lo de Murena por el sentido religioso que implican, y añadía que su rasgo personal era el acceso libre y sencillo, por medio del lenguaje, a los conocimientos ocultos, y a las fuerzas extrañas que no son reveladas pero que el autor ayuda al lector a entenderlas (Manguel 1973, 13).

El grupo de autores seleccionados por Manguel comprendía a Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, Manuel Mujica Lainez, Héctor A. Murena, Silvina Ocampo, Bernardo Schiavetta y Ángel Bonomini. La antología reservaba una sección para cada autor dividida en tres capítulos: vida y obra, el análisis de Manguel del cuento fantástico y un relato emblemático de cada uno. La antología no solo ofrecía una introducción desde el punto de vista crítico sobre el género fantástico, de acuerdo con el estudio de Todorov ([1970] 1974), sino que también clasificaba el fantástico en diferentes subgéneros y explicaba las razones por las cuales se había decidido incluir y excluir la selección de autores efectuada a partir de *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones que se consideraba como un parteaguas dentro del género.

La antología gozaba del privilegio de contar con las notas a los cuentos de los autores, consultados directamente para obtener explicaciones y aclaraciones de cada texto. De esta manera ayudaba a su comprensión y ofrecía diferentes lecturas posibles del texto ya que suponía que el autor deviniese el crítico de sí mismo, con un comentario posterior a la publicación del relato y entonces con una mirada retrospectiva.

3.3 Acerca de un fantástico existencial

La constante búsqueda de representar la realidad y al mismo tiempo la concienciación de la imposibilidad de describirla constituyen el núcleo central de los cuentos del autor que, a través de lo fantástico, indaga lo que se cela detrás de ella. La presencia de asuntos que examinan el sentido de la existencia humana en el universo contribuye a crear un fantástico que podría definirse como 'existencial' o 'existencialista'. De hecho no solo el existencialismo influyó en la constitución de cierto tipo de fantástico, como subraya en su texto Alazraki ([1990] 2001), sino que se sabe que hacia finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta circulaban en Argentina una serie de textos que difundieron la corriente del existencialismo. La tendencia literaria y filosófica presente a mediados del siglo XX en el horizonte cultural europeo y americano se expresaba mediante el empleo de algunos temas recurrentes que se extendían a problemáticas existenciales. No es posible saber si Bonomini accedió a estos libros pero se sabe que era un lector y frecuentador de la revista *Sur* y que, precisamente en 1947, había aparecido en *Sur* el texto «El existencialismo es un humanismo», de Jean Paul Sartre en el que el autor explicaba los principales lineamientos de su doctrina filosófica. Además, cabe recordar dos publicaciones fundamentales que se hicieron el mismo año: el ensayo «Literatura y metafísica» de Simon de Beauvoir, que defendía la comunión entre filosofía y literatura, en el mismo número de *Sur* en que se había publicado el ensayo de Sartre, y la publicación de *La nausea* en la editorial Losada.

Ya en la década de los cincuenta, entonces, la corriente existencialista se había difundido en Argentina e influenciaba una buena parte de los escritores que empezaban a publicar en ese período. En España, en cambio, había iniciado a circular ya hacía algunos años gracias a la mediación de Miguel de Unamuno, que divulgó en lengua española el pensamiento de Kierkegaard. Las contribuciones de filósofos como Heidegger, Sartre y Jaspers, junto con las novelas, los ensayos y las obras de teatro de Camus, y Ortega y Gasset, quien conocía bien estas teorías y mantuvo una estrecha relación con el grupo *Sur* durante la década de los treinta, contribuyeron a difundir la visión existencialista en el contexto intelectual y artístico argentino y a influir en la obra de algunos autores como Antonio Di Benedetto, otro escritor que, si bien más conocido, no recibió suficiente atención por parte de la crítica en aquel entonces (Néspolo 2004, 179).

Sartre había explicado la estrecha conexión del fantástico con el existencialismo en el ensayo «Aminadab o de lo fantástico considerado como lenguaje» (1960) donde, comentando el texto *Aminadab* de Blanchot, y haciendo una comparación con la obra de Kafka, reflexionaba sobre la esencia del fantástico:

Lo fantástico ofrece la imagen invertida de la unión del alma y el cuerpo: el alma ocupa en él el lugar del cuerpo, y el cuerpo el del alma, y para pensar esta imagen no podemos utilizar ideas claras y precisas; tenemos que recurrir a pensamientos embrollados, ellos mismos fantásticos; en una palabra debemos dejarnos llevar en plena vigilia, en plena madurez, en plena civilización, a la «mentalidad» mágica del soñador, del primitivo, del niño. [...] Mientras se creyó posible librarse de la condición humana mediante la ascesis, la mística, las disciplinas metafísicas o el ejercicio de la poesía, el género fantástico fue llamado a desempeñar una misión muy determinada. Ponía de manifiesto nuestra facultad humana de trascender lo humano; se hacían esfuerzos para crear un mundo que no fuese este mundo [...]. El objeto así creado sólo se refería a sí mismo. (1960, 97)

Continuaba Sartre explicando que para encontrar su lugar en el humanismo contemporáneo el fantástico acaba domesticándose, como los otros, renunciando a explorar las realidades trascendentes y resignándose a transcribir la condición humana. Por estas razones el fantástico se concentra solamente sobre el hombre en cuanto microcosmo, mundo, y entera naturaleza. Sólo en él, no solo en su cuerpo sino también en su realidad total de *homo faber*, de *homo sapiens*, se puede mostrar toda la naturaleza bajo hechizo. El ensayo de Sartre resulta aún más significativo si se piensa que forma parte del volumen *El hombre y las cosas* publicado por Editorial Losada (Buenos Aires) en 1960.

El concepto según el cual el fantástico tiene, a pesar de cuánto distante pueda parecer de la definición de fantástico por antonomasia, la urgencia de indagar la condición humana y, como en un espejo, reflejar la imagen del hombre, aparece en los cuentos de Bonomini como preocupación, necesidad y afán constitutivos de su poética. De hecho en sus relatos, incluso en los que parecen menos desarrollados a nivel narrativo y de construcción de los personajes, está constantemente presente una reflexión amarga sobre la condición humana, como por ejemplo acontece al protagonista de «Los galpones» (*Más allá del puente*) que escribe:

No quiero seguir dándome cuenta. Cobrar conciencia plena del mundo es incorporarse en lo absoluto [...]. Hoy vi nacer el sol desde mi ventana y tuve la física, celular certidumbre del tiempo y del espacio. Esto es el demonio. (Bonomini 2017, 527)

Un universo obsesivo caracteriza la narrativa del autor, atravesado por una cierta inquietud determinada por la concienciación de que el hombre está destinado a una incesante indagación sobre el sentido de la existencia y en que no solo se reflexiona sobre la presencia de Dios sino también sobre la infinitud del ser en contraposición con

la estrechez de lo real. Se podría afirmar que Bonomini considera el fantástico como una manera para el hombre contemporáneo de devolverse su propia imagen (Sartre 1960, 99). Por estas razones no se puede considerar el fantástico de Bonomini solamente como neofantástico porque el aspecto existencial es la condición necesaria para el desarrollo de la trama.

3.4 Entre «La experiencia literaria» y la escritura

La hipótesis de considerar el fantástico del autor como existencial o existencialista se argumenta con el análisis de los cuentos que se analizarán en el siguiente capítulo y con el único ensayo teórico que ha quedado del autor, un texto crítico que constituye su particular punto de vista sobre el fantástico.

En su ensayo «La experiencia literaria» escrito en ocasión del IX Congreso «Mediterráneo» celebrado entre el 15 y el 17 de julio de 1986 en la Universidad de Pescara, Bonomini reflexionaba sobre la lectura y las relaciones entre el realismo y la literatura fantástica, tomando como ejemplo su cuento «Los novicios de Lerna». Planteaba además una reflexión sobre la imposibilidad de dividir la creación literaria de la autobiografía en cuanto se considera, para un cuentista, como otra forma de ficción (Bonomini 1988b, 27), como escribe el narrador de «Los lentos elefantes de Milán» al razonar sobre la inutilidad de la escritura y la imposibilidad de servirse simplemente del lenguaje para contar:

A veces siento una gran desconfianza por la escritura; creo que aunque sea subrepticamente, uno, al escribir, cuenta cosas personales. ¿Y quién que pueda leer no es igual a uno? ¿Y quién que es igual a uno no necesita que le cuenten lo que sabe? Pero más saludable es no cuestionarse los actos inevitables, como este de contar que uno ha visto elefantes y, mansamente responder a la urgencia de contarlos. Porque nadie cuenta nada por contar, sino porque se le impone el cuento que, así, contado, se convierte no en el hecho que uno conoce, sino en el que es conveniente que los demás conozcan. (Bonomini 2017, 265-6)

El cuentista, como inventor de biografías, sabe menos de sí mismo que de sus personajes. Si el lector puede inventarse datos sobre los personajes y crearse una imagen propia de ellos, las informaciones que tenemos sobre nosotros mismos son demasiadas y están manipuladas por la memoria, la imaginación, la voluntad selectiva, la jerarquización y la supresión de ciertos hechos de nuestra vida. Al autor no le interesa cómo influye la vida en la obra del escritor, sino cómo la hacen la lectura y la escritura.

La lectura obra de una manera determinante, como una fuerte pasión, y hay que examinar precisamente el acto de la lectura como el momento en que el escritor inventa situaciones y asume una actitud crítica y creadora, como se lee en el ensayo:

El lector-escritor se dejará tomar por el hechizo de la imaginación no sin antes sopesar, valorar, comparar, relacionar. (Bonomini 1988b, 28)

Según Bonomini, el hecho de empezar a releer, en la madurez, convierte al escritor en el relector ideal porque, si está dotado de un buen grado de desmemoria, relee las obras como si fuera la primera vez, con sorpresa y deslumbramiento, como una especie de Pierre Menard, pero poseyendo una «secreta sabiduría» (1988b, 28) que hasta le permite corregir a los autores menores que lee por primera vez. El autor concluye el ensayo teórico y provocador con una reflexión sobre el acto de la «lectura mayor» (1988b, 29), identificado en los textos sagrados, fundamentales en la formación de un escritor.

El hecho de reflexionar sobre el realismo en literatura, indagando acerca de la imposibilidad de representación de la realidad, posibilita a los escritores en prosa dos actitudes: asomarse a la literatura como un espejo que devuelve la imagen idéntica de lo que refleja y ser consciente de que cualquier espejo refleja el abismo de lo incierto e imponderable. De hecho se puede pretender calcar la realidad para interpretarla o aceptarla como un misterio indescifrable:

Daría la impresión de que la realidad, en términos absolutos, es inaprensible. En el mejor de los casos pueden intuirse sectores de la realidad; se la puede asimilar parcial, fragmentariamente. La poesía, tal vez, sería el camino más adecuado para la iluminación de ciertas zonas de la realidad que más se niegan a ser convocadas, explicitadas aun por las mentes más lúcidas. (1988b, 29)

Bonomini reconoce una casi total correspondencia entre los temas cruciales de la literatura fantástica y algunos problemas de la metafísica. Enumerando los tópicos de la literatura fantástica, como el doble y el *doppelgänger*, que hay que considerar como un problema de identidad, incluye el tiempo, que puede manifestarse en la literatura como detenido, circular, paralelo, densificado, lineal, eterno, y el espacio, que se encuentra como reiterado, transfigurado, trasladado. Otro tema vinculado con la identidad es la metamorfosis, relacionado con la invisibilidad, que se puede considerar como una transformación física que se manifiesta mediante la muerte, la aparición de los fantasmas, y las diferentes teologías propuestas como la metempsi-cosis y los milagros. Estos asuntos pertenecen a la metafísica y a una manera dual de experimentar la existencia a través de la superposi-

ción entre mundo real y onírico, pero todos estos temas ya han sido tratados por autores del fantástico desde la literatura china, griega y latina, hasta sus contemporáneos como Borges, Bioy Casares, Lugones, Murena y Cortázar, en cuyo grupo se incluye.

Para él la reivindicación de la estrecha conexión entre lo metafísico y la literatura fantástica, ya ampliamente elaborada por Borges, no permite aceptar la idea de que hay continuidad entre cuentos de hadas, relatos fantásticos del siglo XIX y ficción científica como, en cambio, es opinión general. La literatura fantástica, aunque no represente la realidad social e histórica del momento, se vale de datos de la realidad pero sin encontrar respuestas a las preguntas que surgen. Para argumentar sus teorías toma el ejemplo de «Los novicios de Lerna» en que aparece el doble ilimitado y la duplicidad repetida en los veinticuatro personajes. Según él, considerando el arte como la correspondencia de un camino de conocimiento de la naturaleza interior de sí mismo y como la necesidad de responder a una vocación, el cuento representa un camino iniciático. En el ejercicio de la literatura ve un acudir, un ir y un tránsito modificador en cuanto ejercicio espiritual del practicante. No es posible limitar la actividad artística al autor de la obra ya que el lector, o quien goza de la obra de arte, puede tener más posibilidad creadora que el autor mismo. Lo que se puede hacer es extenderla a todos los que permiten que se produzca el fenómeno estético: al autor y al espectador, al escritor y al lector.

Al final del ensayo Bonomini plantea una reflexión acerca de la condición de desterrado de cada autor y de la cuestión identitaria de los argentinos, hombres exiliados sobre todo de los países mediterráneos que se reconocen en las raíces de la literatura y la cultura nacida en las orillas de aquel mar.

Para concluir, el ensayo propuesto por Bonomini permite comprender su punto de vista sobre literatura, escritura y lectura, pero sobre todo esclarecer la idea de arte como camino iniciático, de la literatura fantástica como literatura que emplea datos de la realidad sin encontrar respuestas a sus preguntas, y de la imposibilidad de *mimesis* y realismo en literatura.

Para Bonomini la literatura puede ser para el escritor como un espejo que devuelve la imagen de lo que refleja o como un espejo que refleja el abismo del misterio indescifrable que es la realidad, de acuerdo con la interpretación propuesta por Sartre (1960), y reconoce una casi total correspondencia entre los temas esenciales de la literatura fantástica y algunos problemas de la metafísica como pueden ser el doble, la identidad, la metamorfosis y los conceptos de tiempo y espacio. Existe entonces una estrecha conexión entre lo metafísico, la manera dual de vivir la existencia - dividida en la superposición entre mundo real y onírico - y los textos reconocibles como fantásticos.

El texto teórico del autor representaría, por lo tanto, una confirmación de la hipótesis de poder considerar su singular perspectiva sobre el fantástico como un tipo de neofantástico existencial o existencialista y metafísico. Esta particularidad, que se analizará mejor en el siguiente capítulo, tiene repercusiones sobre su escritura original precisamente por su capacidad de conciliar y asimilar la metafísica con el existencialismo. Sin embargo, aunque se valga de la metafísica en la literatura - como hizo Borges que la había convertido en una categoría literaria -, va más allá del paradigma de realidad compartida y de su representación mimética pero siempre manteniendo una mirada de indagación de lo real. No obstante metafísica y existencialismo, entre ir más allá de la realidad y representación del mundo tangible, podrían parecer como categorías que se excluyen, Bonomini logra conciliarlas en su obra planteando continuas reflexiones sobre el sentido de la existencia y del hombre.

4 De monstruos y otros restos

Sumario 4.1 La narrativa breve. – 4.2 De algunos monstruos. – 4.2.1 El monstruo femenino. – 4.2.2 El monstruo animal. – 4.2.3 El monstruo como doble. – 4.2.4 De otros restos.

Hay hombres, seres, personas - no sé cómo decir - dotados para la especulación intelectual. Yo no tengo las condiciones naturales del pensador y podría sobrepasar las aspiraciones de un observador maravillado por la inagotable riqueza de la realidad. (*Historias secretas*, Bonomini 2017, 483-4)

4.1 La narrativa breve

La variedad de estilos, temas, estructura y extensión de los cuentos de Bonomini impide clasificarlos bajo un único género literario, pero en ellos el uso de elementos neofantásticos es fundamental para plantear constantemente reflexiones sobre los deseos del hombre, el sentido de la existencia, la muerte y el cruce entre las dimensiones de la realidad y de los sueños. La presencia de motivos típicos del neofantástico se manifiesta, en su obra, empleando un estilo personal, donde el autor construye mundos fantásticos en base a una fórmula particularmente reconocible, en que el género se presenta como:

un modo de narrar intelectual, pero no abstracto: una especie de catalejo no tanto aristotélico sino platónico, dirigido hacia la «provincia del hombre», como la llama Elias Canetti. (D’Arcangelo 1988a, 8)

El mismo autor, en una entrevista que le hizo D'Arcangelo en 1986, reflexionaba sobre las peculiaridades de la literatura fantástica y las relacionaba con algunas fundamentales cuestiones existenciales:

A mi entender, el realismo jerarquiza la situación (histórica, social, política) y se atiene a un testimonio fundamentalmente determinado por el *hic et nunc*, mientras que los hechos narrados en un cuento fantástico, esenciales, podrían darse en cualquier lugar y en cualquier tiempo. Si acaban siendo situados en determinadas circunstancias geográficas o temporales es sólo por exigencias de la verosimilitud [...]. Tengo la impresión de que la literatura fantástica será duradera porque refleja los interrogantes que acompañan y presumiblemente acompañarán siempre al hombre: la identidad, el tiempo, lo que puede ocurrir tras la muerte... Creo que cuando intervienen temas semejantes se está hablando, inequívocamente, del hombre y de la condición humana, de su destino y su misterio. (Bonomini en D'Arcangelo 1986)

Al observar constantemente la identidad y el tiempo, Bonomini construye la espina dorsal de su obra, tanto poética como narrativa, que se basa en los grandes temas existenciales y en la falta de respuestas. Gracias a una prosa onírica, metafísica y casi mística, el autor indaga el enigma de la realidad y lo que está detrás de ella. Aquí los textos devienen el paradigma de la realidad a través del cual los personajes se relacionan con su entorno. La predominancia del sentido de la vista confiere a las narraciones una atmósfera particular, en que imagen y palabra están constantemente en diálogo, como destaca Colombo:

Son marcas singularizadas de la misma (identidad de su escritura), la diafanidad expositiva, el predominio de la imagen visual - la cual en su recurrente manifestación suele erigirse en soporte de sugestivas connotaciones simbólicas - y la sobria distribución de recursos expresivos tales como la anáfora, la aliteración y el paralelismo, generalmente convocados para acentuar la cadencia rítmica de contenidas ráfagas enumerativas que esporádicamente alteran la sostenida sucesión de períodos oracionales breves y de sintaxis sencilla dominante en este discurso. (2001, 41)

De hecho el sentido de la vista es, en la mayoría de los casos, la condición imprescindible para el desenlace fantástico. En numerosos cuentos, sobre todo los que forman parte de la antología *Los lentos elefantes de Milán*, se recurre al verbo 'ver' a menudo, con una significación metafísica, en que se miran los objetos como por primera vez. Este aspecto reaparece obsesivamente y se desarrolla de manera emblemática en «Páginas finales» (*Los lentos elefantes de Mi-*

lán), donde el protagonista ve en todas las cosas la presencia oculta y manifiesta de Dios. Al sentido de la vista el autor le contraponen el enigma de la realidad, que se desvela solo a los ojos que saben ver.

Las modalidades del imaginario fantástico explorado por Bonomini encuentran expresión en tipologías narrativas distintas que producen un fantástico cerebral y alusivo que se coloca en la esfera de la representación. Los cuentos, redactados con un estilo despojado de adornos, en que la precisión del lenguaje sirve para hacer más verosímiles e inquietantes los hechos que se narran, tienen siempre un trasfondo donde se indaga para expresar una visión más honda de la realidad.

Se trata, en palabras de Cortázar (1971, 404), de «una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo», donde los cuentos, que ya en las líneas iniciales hacen referencia a una segunda realidad que deviene el verdadero destinatario de la narración, ofrecen los indicios para tener la clave de la resolución del enigma. Los textos responden, pues, a la exigencia de introducir el elemento fantástico ya desde las primeras frases de los relatos (Alazraki [1990] 2001) en que los personajes sienten nostalgia de un mundo otro que se presenta como una alternativa sobrepuesta inconcebiblemente a la realidad cotidiana. Los umbrales que deben cruzar - que pueden ser puentes, pasajes, pasillos y medios de transporte -, son el lugar de acceso a mundos otros en el cual pueden entrar transgrediendo el límite y el confín, como observa Simona Micali, teórica de la escuela de Remo Ceserani:

En la acepción propiamente física del concepto, se trata, además, de una estructura básica del fantástico: son numerosos los cuentos en que, pasar el umbral que separa dimensiones espaciales diferentes [...], corresponde al desplazamiento de un mundo narrativo a otro, de un paradigma de realidad mimético-realista a uno fantástico. (2004, 5)

A veces la conclusión del cuento preve la vuelta tranquilizante del personaje al mundo cotidiano, sano y salvo pero con el recuerdo indeleble de aquel mundo, otras veces el héroe queda atrapado en la dimensión otra y no logra encontrar el camino de vuelta, como en «Hay que ir a Laar» (*Los lentos elefantes de Milán*) donde el tiempo desaparece a las espaldas de los protagonistas. Como comentó Fontanella (1979), uno de los factores comunes principales que constituye la esencia de la narrativa de Bonomini es la recepción, por parte del protagonista, de determinadas informaciones que lo obligan a repensar más profundamente la realidad que lo rodea, buscando una formulación ocultada por la superficie de los hechos.

A este propósito se analizarán algunos de los textos más emblemáticos, que destacan por el desarrollo de la trama y de los temas.

En cada libro es posible notar la presencia de unos relatos que sobresalen con respecto a los otros por la habilidad en la construcción narrativa, en el desarrollo de la trama y en las reflexiones que plantea el autor sobre las cuestiones existenciales. Estos aspectos, además de denotar la capacidad de Bonomini en el ejercicio literario, lo distinguen por la profundidad de los temas propuestos. Si es verdad que, como afirmaba Cortázar,

cualesquier síntesis de un texto literario lo destruye automáticamente hasta el punto que, si tal síntesis fuera posible, la literatura dejaría de ser necesaria, (1994, 103)

unos breves resúmenes resultan ineludibles ya que se analizan relatos poco conocidos debido a la escasa difusión y a la dificultad en el hallazgo del material, tanto en Europa como en América Latina.

No obstante sean muchos los tópicos que se pueden distinguir y examinar en la entera obra de Bonomini, se analizarán algunos macro temas que se dividen, cada uno, en diferentes posibles desarrollos temáticos. Entre estos se puede identificar la presencia de elementos que se convierten en obsesiones en su narrativa y también en sus poemarios.

El título del capítulo se refiere precisamente a los núcleos temáticos alrededor de los cuales se construye la narración, donde los monstruos abundan y se presentan bajo múltiples formas. El monstruo se manifiesta mediante los tópicos de lo siniestro, ya ampliamente experimentados en el fantástico tradicional, y a través de bichos raros que inicialmente suscitan un sentimiento de cariño y simpatía en el protagonista pero luego se convierten en algo que perturba, tanto por las dimensiones que adquieren como por sus comportamientos inexplicables o porque invaden con sus cuerpos el espacio del sujeto. Se trata, en todo caso, de las representaciones del *monstrum* del siglo XX, es decir el monstruo portador de una:

alteridad lingüística y conceptual, y su presencia es el núcleo generador de una perturbación no solo en el estatuto ontológico del universo ficcional, sino también de las estructuras lingüísticas, retóricas y lógicas del texto que lo acoge. (Micali 2004, 2)

Por estas razones pensar en los monstruos no implica solo limitarse a las representaciones fantásticas comunes del cuerpo del monstruo, que se sirve del naturalismo y de la ciencia, sino que cabe considerar también el cuerpo femenino, el doble, los miedos del inconsciente y las fuerzas extrañas. Por 'los otros restos' se entiende todo lo que no tiene que ver con el cuerpo del monstruo pero que se puede considerar, igualmente, como tópico del neofantástico, es decir los pasajes a otras realidades, la superposición del tiempo y el espacio en el mundo

onírico, la pura especulación filosófica, que se relaciona con el juego lingüístico y lo absurdo, el objeto mediador y la *detective story*.¹

4.2 De algunos monstruos

Los monstruos que habitan la narrativa de Bonomini se manifiestan en cuanto fuerzas extrañas que se insinúan en la realidad transformándola en inquietante y siniestra. En el umbral y en el desplazamiento entre humanidad y animalidad surge lo monstruoso, que:

es lo maravilloso al revés, pero es lo maravilloso a pesar de todo.
(Canguilhem 1962, 35)

Lo anómalo y lo monstruoso que invaden lo cotidiano enfatizan la soledad humana y la imposibilidad de explicar la realidad en que estallan los miedos y las angustias ancestrales:

la irracionalidad está adentro, los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros. (Jitrik 1968, 15)

El ambiente se transforma en una pesadilla atroz en que el sujeto, víctima de lo ominoso, no se reconoce con una colectividad humana que lo rechaza.

El análisis que propone Roas (2019) sobre el desarrollo de la figura del monstruo en el fantástico posmoderno examina los procesos que conducen a su domesticación, situándolo dentro de la norma y despojándolo de su monstruosidad (cf. Ettorre et al. 2002; Casas 2012; Lopez-Labourdette 2018). Empezando por el concepto foucaultiano que considera al monstruo como quien encarna la transgresión y el desorden - «le monstre est celui qui combine l'interdit et l'impossible» decía Foucault en *Les anormaux* (1999, 51) -, Roas analiza la manifestación de la monstruosidad en la ficción mediante dos formas esenciales: los seres fantásticos imposibles, como los vampiros, los zombis y los fantasmas, y las figuras de origen natural, como los animales reales.

La inevitable relación con el miedo obliga al hombre a pensar que allí radica uno de los valores esenciales y fundamentales del monstruo, es decir:

¹ Cada cuento entretiene al lector con su desarrollo narrativo que se convierte, a menudo, en policial y donde el final nunca es previsible ni dado por descontado.

metaforizar nuestros atávicos miedos a la muerte (y a los seres que transgreden el tabú de la muerte, como ocurre con el vampiro, el fantasma, el zombi y otros *revenants*), a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso... (Roas 2019, 30)

Pero al mismo tiempo nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano porque refleja nuestros deseos más ocultos. En nuestra relación con el monstruo se mezclan la fascinación y el miedo, la atracción y la repulsión:

Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral. [...]. Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*. (2019, 30; cursivas del original)

En la transgresión de lo real, el monstruo fantástico encarna la dimensión transgresora porque sirve para representar y proyectar los miedos humanos y también para problematizar los códigos cognitivos y hermenéuticos. El monstruo fantástico, más allá del peligro y la repulsión física, supone siempre una amenaza para el conocimiento de la realidad y del hombre (2019, 31).

El monstruo resiste a lo largo de la historia porque persisten los miedos atávicos y porque cada noción de normalidad y de orden conlleva, inevitable e implícitamente, su propia subversión. De hecho, el monstruo fantástico mantiene algunas constantes esenciales que se combinan con las variantes dictadas por el momento histórico y el horizonte cultural. En sus representaciones contemporáneas ya no se hace hincapié en la apariencia física, exacerbando la deformidad y la asquerosidad, sino que se enfatizan otros aspectos, pero siempre en la certidumbre que representa y es portador de una anomalía:

lo que no cambia es el seguir potenciando - por medios diversos - la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad y, con ello, la amenaza ontológicas que esta implica para el receptor. (2019, 36)

Sigue Roas explicando que la función y el sentido del monstruo lo vinculan con el conflicto entre lo posible y lo imposible que define la categoría de lo fantástico:

Más allá de cuestiones biológicas o morales, la entidad monstruosa implica la subversión de nuestra idea de lo real y, con ello, el miedo metafísico del receptor. (2019, 47)

Figura del desorden y de la subversión, el monstruo se adapta a las ansiedades del ser humano a lo largo de la historia. Los monstruos de los cuentos de Bonomini aparecen bajo múltiples formas: o como monstruos animales, o como cuerpos femeninos, que se revelan mujeres fantasmas, o como monstruos de la alteridad, es decir los dobles. El doble no solo se presenta como identidad amenazada y robada sino también en la relación con el arte que duplica la realidad.

4.2.1 El monstruo femenino

Las figuras femeninas en el fantástico se encuentran en todas sus variantes: seductoras, destructoras, mediadoras de otra realidad y lugar de una alteridad que amenaza la integridad física y psicológica del sujeto masculino. La seducción erótica que ejerce el personaje femenino en la literatura fantástica se convierte a menudo en presencia fantasmal que vive entre las páginas del cuento y domina tanto la narración como al protagonista, quien pierde su fuerza. En la presencia fantasmal la alteridad, monstruosa y ocultada, asume una consistencia corpórea y deviene parte del cuerpo, enajenada y amenazadora. En la obra de Bonomini las mujeres, seductoras y hermosas, asumen las semblanzas de fantasmas, víctimas de mutaciones, monstruos y presencias efímeras pertenecientes a otras dimensiones espaciotemporales, que desaparecen en la nada. El cuerpo femenino es el umbral y la figura mediadora entre dos realidades en que se duplica y desplaza. El mismo umbral se coloca en el cuerpo de la mujer a través de una metamorfosis o una escisión que lo transforma de objeto del deseo a monstruo inquietante que no se puede poseer (Micali 2004, 6). En la narrativa de Bonomini la representación de lo femenino aparece en las dos figuras más recurrentes de la mujer fantasma y mediadora y de la mujer monstruo, sobre las cuales se detendrá brevemente la atención.

En los cuentos seleccionados se puede notar cómo la mirada es el mecanismo a través del cual se muestra la mujer fantasma - porque ha muerto o pertenece a otra dimensión - o muñeca - por sus características físicas -, que permite la manifestación de lo fantástico. La mirada se constituye en relación con el otro en un continuo movimiento de aparición/desaparición y produce su efecto de *unheimlich*, como explica Rimondi en su ensayo psicocrítico «Disavventure dello sguardo»:

El enamoramiento que surge a partir de un acto de mirada («por haberla vista») denuncia ante todo la fuerza de plasmación de la imagen sobre el sujeto, pero contemporáneamente señala la naturaleza fantasmática de la visión, que deriva de su ser enmarcada, es decir condicionada por lo que el sujeto no ve. (2012, 86)

El deseo surge por la aparición de la imagen que se presenta no tanto como el calco de una realidad representable sino como el resultado de complejos juegos de reflexión, es decir de deslizamientos que evidencian el deshecho permanente con las cosas a causa del cual cada representación ya está inscrita en el vacío y en la ausencia.

La representación de la mujer fantasma resulta particularmente emblemática en el cuento «La modelo», contenido en *Los novicios de Lerna*, en que el eje de la narración gira alrededor de un personaje femenino encantador y seductor que sufre una metamorfosis hasta revelarse, al final, una presencia fantasmal. La relación sexual morbosa entre el protagonista y Etelvina, *femme fatale* de una belleza deslumbrante, tiene lugar en el barrio de Belgrano donde el hombre, después de un mes de frecuentación con la mujer, decide dejarla al darse cuenta de estar fascinado solo estéticamente por ella, invadido por un «doloroso hartazgo. Algo de horror y de vergüenza» (Bonomini 2017, 55). Al volver a visitarla para tener sus noticias, después de un tiempo, el protagonista encuentra la hermosa casa modernista en que vivía la mujer, deteriorada, cerrada, «humillada por el abandono» (53), donde advierte, en todo detalle, la acongojante presencia de la decadencia y descubre, por parte de una vieja mujer que vive en la casa, que Etelvina ha muerto diez años antes. La presencia de la muerte en la ambientación, en las descripciones del barrio y en los colores con los que está vestida la mujer, durante los desfiles a los que juegan juntos los protagonistas, enfatiza la caducidad del tiempo. El recuerdo de Etelvina «como a un pueblo de mujeres [...] mientras la admiraba no podía amarla» (51) evidencia los contrastes entre el goce estético, el sentimiento de amor y los placeres efímeros del amar y plantea una reflexión sobre la incesante e insoslayable imposibilidad de superponer la dimensión ideal y mental del amor y del ser amado con el efectivo y real sentimiento percibido en presencia del enamorado.

En la abundancia de detalles que al protagonista le recuerdan la muerte y la vanidad de la existencia, el cuento hace hincapié sobre lo cíclico del tiempo, la superposición de los planos de la realidad y la relación entre sexo y muerte:

Yo sólo sabía que allí, en ese lugar del espacio, la había amado en un momento del tiempo. [...] El tiempo y la muerte vagaban sin causa y sin rumbo por las calles. (2017, 54)

Dividido en tres partes (introducción, desarrollo de los hechos y nota final), el relato incluye el incomprensible misterio de la muerte de Etelvina precisamente en la segunda sección, en que la tensión narrativa llega a su ápice y se incluye la reconstrucción del mito del amante invisible, motivo romántico presente desde E.T.A. Hoffmann y Nerval hasta Bécquer (y precisamente Bécquer está citado dos ve-

ces en la primera parte del relato) revelando la identidad miserable y vulgar de la mujer, «más pobre que una rata» (55), cuyo menguado guardarropa no alberga más de una docena de prendas de dudoso gusto y la razón por la cual se ha inventado toda la historia. En la nota final, inesperadamente, el lector descubre que la historia que acaba de leer ha sido inventada por el narrador para reconquistar a Etelevina porque se había arrepentido de la decisión de haberla dejado.

El cambio de dirección que la escritura crea al final orienta al lector hacia un camino fantástico y grotesco en que la doble cara de la realidad está relacionada con la arbitrariedad de la imaginación literaria. En el cuento la ropa deviene el elemento que mueve la acción a través de diferentes etapas (Manguel 1973, 67) y que permite la metamorfosis, como se lee en el texto:

Di mi versión literaria de Etelevina, disfrazando cada una de nuestras brutales uniones con la metáfora de los vestidos diferentes, como si se tratara cada vez de un personaje mágicamente igual y maravillosamente distinto. (Bonomini 2017, 57)

El vestuario, además de mediar entre dos realidades, permite la aparición del doble gracias a la representación de las distintas versiones que de sí misma ofrece la mujer en los desfiles, como explica el narrador estremecido al ver las diferentes identidades:

Pero no era que me pareciera un infierno porque el incesante desfile me produjera disgusto, sino que vislumbraba una escondida perfidia en las ilimitadas versiones de un mismo ser. (50)

Con los desfiles la mujer asume sobre sí una cantidad indefinible de identidades potenciales donde se celebra el eterno femenino y en que la unidad se convierte en multiplicación de la duplicidad.

El motivo de la mujer fantasma que aparece en «La modelo» puede relacionarse con otro relato, «La reunión» (*Cuentos de amor*), en que también hay un protagonista que se entera de la muerte de la amada por otra persona. El efecto siniestro se crea precisamente en la imposibilidad de saber, por parte del lector, si el protagonista habla con el fantasma de la mujer, si puede moverse a otras dimensiones, si se trata de malentendidos o de planos de la realidad que se superponen. El relato narra la historia de un hombre que se entera, por un amigo, de la muerte de Ivanna, la mujer que ama, y asume la dimensión de lo absurdo en el momento en que advierte que el amigo se comporta de manera rara y tiene la esperanza de que haya enloquecido y se haya inventado la muerte de la mujer. Pero la ilusión de que Ivanna esté viva se alimenta en el protagonista porque, un día, otro amigo le presenta a su nueva novia que es precisamente la chica que él ama. Sólo en los días siguientes el protagonista descubre,

por el hermano de Ivanna, que la mujer había fallecido un mes antes y a este punto está aterrizado al no entender si ha hablado con el fantasma de Ivanna o si tiene la posibilidad de salvarla llevando el tiempo atrás. El cuento, que juega sobre la subjetividad del tiempo y el absurdo, se relaciona con *La invención de Morel* (1940) y con «En memoria de Paulina» (*La trama celeste*, 1948); aquí el tema, recurrente en la narrativa de Bioy Casares, aparece también en «Máscaras venecianas» (*Historias desafortunadas*, 1986), cuyo protagonista está enamorado de una mujer, de la que se separa a causa de una enfermedad, y al reencontrarla como esposa de su amigo descubre al final que es el doble de la mujer: una chica idéntica a ella, una de los muchos clones construidos en laboratorio.

La mujer fantasma, que en cambio vive solo en los sueños del protagonista, se encuentra también en «Hierbas aromáticas» (*Los novicios de Lerna*), donde el personaje principal está condenado a soñar con su muerte en un accidente automovilístico. La mujer que lo acompaña, que lo visita cada tanto como una «fiebre recurrente» (Bonomini 2017, 101), existe solo en la dimensión onírica donde, igual que Etelvina, se cambia de ropa en cada sueño. La reflexión sobre la vanidad de la existencia, que se manifiesta mediante las repetidas muertes del protagonista, plantea una consideración también sobre la repetición del tiempo, como se lee en el texto:

Ahora he aprendido que los sueños no son de una sustancia menos consistente y menos cierta y concreta que la meliflua realidad cotidiana. Más: acaso haya un infierno paralelo donde pagaremos las culpas de los sueños. Y, al revés, también un paraíso. [...] Sólo nos resta después de esas repetidas muertes que un nuevo sueño nos rescate de este pozo de ausencia que son los días semejantes. (102-3)

En «Un pañuelo azul» (*Más allá del puente*) en cambio hay un hombre apasionado de arquitectura que una noche, al pasear por el barrio, se da cuenta de una casa hermosa. Al admirar la casa, construida por dos arquitectos famosos, se topa con los tres hijos de los dueños que la hicieron construir. Después del encuentro con la hija, se enamora inmediatamente de la mujer y pasa una noche con ella. Pero, una vez que ha vuelto a su vida cotidiana, al hablar con un amigo arquitecto sobre la casa, descubre que en realidad los hijos han muerto en un accidente junto con los padres hacía doce años y que la casa nunca se construyó, y existe solo en el proyecto. El hombre, trastornado, se precipita hasta la casa pero en su lugar halla un edificio feo. La única prueba del encuentro con la mujer es un pañuelo azul que ella le ha regalado y que se convierte en el objeto mediador entre las dos realidades. Aquí el cuerpo femenino es el umbral del pasaje entre lo cotidiano y lo maravilloso, entre lo racional y lo indescifrable.

Un último cuento significativo en que aparece la mujer fantasma es «Capri», de la misma antología, en que dos hombres que han hecho el bachillerato juntos en Buenos Aires se reencuentran en Capri años después. La atmósfera metafísica y onírica en que está envuelta la isla, con una naturaleza deslumbrante y tan hermosa hasta parecer estar fuera del mundo, convierte a los habitantes en:

seres a medias o seres dobles. [...] Nadie puede entenderlo demasiado bien; sólo puedo asegurarte que se trata de algo comparable a los sueños. (2017, 551)

La reflexión del protagonista sobre la belleza del instante subraya la energía mágica y la atmósfera particular que deja el lugar suspendido en el tiempo y el espacio, en una realidad otra en que el pertenecer a la isla y ser parte de ella es un orgullo pero al mismo tiempo una carga de agobiante fatiga por sus habitantes:

«No sé qué será eso de los seres dobles, lo que creo es que en noches como ésta bien se puede pensar que una sola forma de vida no alcanza». [...] Afuera estoy suspendido en un aire irreal, no me siento ser yo mismo. (552-3)

La contemplación de la naturaleza y la conciencia de su infinitud, que a menudo se encuentra en los poemas de Bonomini, son elementos que aparecen en su obra narrativa como constantes. De hecho, la predominancia de la naturaleza sobre los hombres se puede encontrar en numerosos cuentos. En «El último» (*Los novicios de Lerna*) por ejemplo, se narra una historia sobre los gauchos y la pampa, donde la tierra traga a los seres humanos y los genera al mismo tiempo:

Siempre puede aparecer alguien en el desierto. La gente brota de la tierra con un árbol repentino, como un animal súbito y sin pasado. (87)

En la naturaleza majestuosa de Capri, el protagonista ve el regreso a Buenos Aires como una prisión porque le niega toda posibilidad de encontrar por la calle a Luciana, la mujer amada que existe solo en la isla y que se convierte en una figura femenina mediadora que pertenece a otra realidad:

Al día siguiente viajaría a Roma y luego a Buenos Aires, pero ante Luciana me sentí no sólo fuera del mundo, sino como si tuviera que volver a nacer para quitarme de encima la carga de una ajena melancolía, de un amor ajeno, y hasta de una forma ajena de belleza. [...] Sentí que estábamos inmensamente lejos: no a dos metros sino a dos mil años de distancia. Como si el aire que nos separa-

ba fuera un formidable bloque no de cristal sino de infranqueable tiempo que impidiera todo intento de acercamiento. (555-6)

El cuento «Descargo» (*Libro de los casos*), en cambio, representa a una mujer-muñeca que por sus características físicas parece un monstruo. El relato brevísimo se enfoca sobre la aparición de una pequeña mujer que sale de detrás de la cortina mientras un hombre está leyendo en el sillón de su sala. La mujer, que se sienta sobre sus rodillas, está descrita como una:

pequeña anciana, o una niña sin huesos o una enana. Parecía, más bien, una bolsa de piel con forma de mujercita, rellena de algo más liviano que la arena, más pesado que el aserrín. Chillaba con mucho odio. Súbitamente, sacó un cuchillo que llevaba oculto entre las puntillas y me asesinó sin piedad. (203)

Al matar al protagonista, que escribe el cuento porque se siente culpable de su propia muerte, la mujer desaparece riéndose. El relato asume una atmósfera siniestra no tanto por el asesinato del hombre en cuanto gesto gratuito, sino por las semblanzas de la mujer que no tiene forma humana. La presencia del personaje femenino se revela como la percepción de que hay otra verdad y un diferente orden de lo real gobernado por fuerzas y principios desconocidos y que la mujer es portadora de una segunda naturaleza, diabólica y maligna.

También el cuento brevísimo «Los amantes ejemplares» (*Libro de los casos*) narra la historia de una especie de mujer monstruo que perturba en el momento en que se convierte en figura masculina. Los amantes ejemplares se aman tanto que la mujer sufre una mutación física y se convierte en hombre y el hombre en mujer. La metamorfosis acaba produciendo una reacción de asco y horror en cada uno de los amantes al verse desde afuera, ajenos y en el cuerpo del otro, hasta hacer desaparecer el amor. En los relatos propuestos es la aparición de la mujer, tanto fantasma como monstruo, percibida a través del sentido de la vista, que lleva consigo lo siniestro y lo fantástico.

4.2.2 El monstruo animal

En la narrativa de Bonomini, la centralidad de la figura del monstruo se desarrolla como reflexión sobre lo extraño y lo otro. El cuerpo innombrable del monstruo animal se revela como hibridez que asume el papel de experiencia iniciática y proceso físico, metafórico o alucinatorio. En los cuentos lo sobrenatural y lo monstruoso se revelan de forma ostentada en toda su abultada fisicidad y la visión del cuerpo del monstruo permite entrar en aquella realidad otra que se superpone a las leyes del mundo cotidiano.

A este propósito, resulta emblemático el relato que titula *Los lentos elefantes de Milán*. En un viaje a Italia el protagonista narrador de «Los lentos elefantes de Milán», caminando por Milán en una mañana neblinosa de febrero, ve dos elefantes por la calle. Al volver a Buenos Aires, los sueños con los elefantes empiezan a atormentarlo y se convierten en pesadillas hasta hacerle perder la cordura; y anota algunos párrafos relacionados con la visión de los animales:

con el horror que entrañaron, con la inocencia que son capaces de hacer recuperar, con el miedo que pueden provocar - ellos o su ausencia. [...] Los vi venir como quien ve la muerte llegar irremediablemente. Entonces quise entender su significación, comprender su razón, desentrañarles la causa y entender por qué venían pisándome el árbol de arterias y venas, el bosque de olvidos y memorias que, como todos, soy yo. (Bonomini 2017, 266)

Las pesadillas se presentan bajo varias formas: como una fuerza inmensa símbolo de una gracia infinita, como el asombro, como un monstruo, y como un personaje grotesco del circo. En las visiones de los elefantes, como con los personajes femeninos, predomina el sentido de la vista: el protagonista los ve perfilarse en la niebla, acompañados de dos indios, contrapuestos a los milaneses que pasean por la plaza, elegantemente envueltos en costosas pieles de animales salvajes. Los hombres y las mujeres, una masa indistinta de «cencientas de ojos pequeñísimos» (2017, 268), enfatizan la contraposición entre multiplicidad y singularidad y la indiferencia de los demás frente a la congoja que oprime el corazón del protagonista. El momento central de la narración, cuando los elefantes entran con los indios a los Jardines Públicos, revela al hombre la inexistencia de los animales al preguntar a su vecino qué habían estado haciendo con aquellos elefantes. La repuesta, con aire ofendido del interlocutor: «¿Qué elefantes?» (270) marca un cambio en la narración que, de repente, asume una atmósfera inquietante porque niega la existencia de las bestias, que se percibe también al principio del relato cuando aparecen por primera vez estos animales-objetos desplazados de su contexto natural y, por eso, generadores de inquietud: dos elefantes que pasean por una plaza de Milán asombran por la falta de explicación racional. Además, el hecho de estar en el extranjero aumenta el desasosiego del protagonista que se encuentra, con el corazón abatingido, por las calles de:

una ciudad que no es la nuestra (lejos de nuestros muertos y de donde presumiblemente estarán nuestros sepulcros). (271)

Solo al final del cuento el hombre acepta la presencia de los elefantes, consciente de ser el único que los ve:

Yo quise saber qué estaban haciendo esos elefantes en medio de la ciudad. Quise saberlo, pero después acepté con naturalidad su presencia porque ellos se trasladaban con naturalidad y, aparentemente sólo con el ánimo de caminar, como yo, por la calle en esa mañana fresca de febrero, mañana gris de una niebla inamovible, parecida a la muerte. De pronto, la realidad exterior se convierte de objeto de nuestro testimonio en causa de nuestra libertad. Así fue como yo dejé de ver a Milán como si fuera un testigo del mundo, sino al revés, como si yo estuviera todavía sin nacer, dentro del vientre de Milán. (272)

En este punto de la narración el personaje reflexiona sobre las posibilidades contradictorias y los hechos incomprensibles que componen la vida humana en que la aceptación de la presencia de los elefantes se convierte en la metáfora del consentimiento de lo siniestro y lo abyecto, manifestación de las angustias existenciales. En el cuento, la presencia absurda de los elefantes en el centro de la ciudad está enfatizada por el juego con el lenguaje, típico del estilo del autor, como se lee en esta frase emblemática: «Sobre los párpados pesan las pisadas de los elefantes como pesadillas» (271).

La contraposición entre mundo onírico y realidad se encuentra en diferentes puntos del texto donde el narrador deja espacio a algunos pensamientos que escribe bajo la forma de un diario íntimo:

En los secretos resquicios del sueño todo se adecua al pasado y al futuro, a seguir viviendo. Los sueños por pesadillas que sean, son formas de vivir, acaso las más nutricias, aunque pesen durante segundos con la gravedad del horror, con la presión del límite, con la ferocidad de la final instancia. Pero la realidad es distinta, y no fue fácil verlos llegar con ese paso lento y seguro de las grandes moles en desplazamiento. Eso eran: gigantescas moles de mercurio rodando por un pavimento que les cedía involuntariamente el traslado y que segregaba ante cada paso de las bestias una sustancia bituminosa, mordiente. [...] Pero, a veces los he sentido oprimirme el corazón abatido con sus patas de terciopelo gris. (266-7)

El cuento termina con otra reflexión sobre el sentido de la existencia:

y es que todo, absolutamente todo, tiene en su relación secreta con nuestros ojos y nuestras lenguas, con nuestro oído y nuestra piel y el aire que respiramos, la imagen recónditamente guardada, secretamente guardada, de quien nos dio, tiene y soporta la incomprensible y sagrada razón de que estemos en el mundo. Y que, finalmente, todo, cualquier cosa, cualquier acontecimiento, no es más que una velada metáfora de Dios. (273)

El monstruo animal aquí se revela como presencia siniestra, como mediador que comunica la realidad cotidiana con la dimensión onírica, y también como elemento en que es posible vislumbrar la presencia de Dios.

«Conversación en el puente» (*Los lentos elefantes de Milán*) también relata la historia de un monstruo no humano que, de alguna manera, tiene algunos puntos de contacto con «Los lentos elefantes de Milán». Esta relación se puede encontrar en la descripción de una mole gigantesca que destaca en el horizonte y que asombra a los protagonistas por sus dimensiones y porque pertenece a otra realidad. El relato refuerza también el tema de la mirada que se encuentra a menudo en la obra del autor, como subraya Colombo:

Este rol preeminente de la «mirada» deja su impronta en la articulación del discurso narrativo pues como correlato de la actitud contemplativo-reflexiva sostenidamente asumida por el narrador, aquél progresa mediante la alternancia de secuencias lírico-descriptivas y tramos de discurso especulativo que encauzan reflexiones originadas a partir del núcleo irradiante lo contemplado. (2001, 43)

La vista y la mirada vehiculan el discurso fantástico. Willoughby, el protagonista de «Conversaciones en el puente» (*Los lentos elefantes de Milán*), en una noche neblinosa admira fumando el espectáculo de la mole enclavada en la isla:

una imponente mole de piedra blancura con sus tres ojos de insecto monstruoso abiertos en medio de la bruma. [...] desde los puentes se le veían sus tres ojos desmesurados, redondos, colocados en lo que sería su nuca, desde donde caían unas manchas como chorros de lágrimas permanentes. (Bonomini 2017, 304-5)

Esta presencia, que se encuentra en el medio de la ciudad, está descrita con un cuerpo monumental, con una perlácea transparencia y una «opalescencia decadente semejante a la de un cadáver» (305). Sostenido por siete cuadernas de cada lado, es portadora, al mismo tiempo, de algo bestial y angélico que confluye en su aérea pureza. La introducción de otro personaje, Satié, enfatiza el misterio y la inquietud que provoca la vista de la mole. De hecho Satié le cuenta a Willoughby la historia del niño ciego a quien la mole le atravesó los párpados que siempre llevaba cerrados y, metiéndose dentro de él, le permitió conocer sus secretos interiores. El cuento termina al amanecer con Satié que mira la mole y Willoughby que desaparece en la nada:

lo que parecía trepar por el aire era esa majestuosa forma con sus contornos todavía desdibujados. [...] la veían en ese instante como un gigantesco yelmo adornado por una pluma y una visera con tres agujeros circulares, inmóvil pero tensa como ante un combate sin término. [...] la mole parecía respirar suave, profundamente. (309)

Aquí la mole, que asume semblanzas monstruosas porque respira y tiene ojos desmesurados y redondos de insecto deforme, en su descripción se configura como portadora del elemento siniestro por la falta de un parámetro de referencia y por la imposibilidad, por parte del lector, de entender si pertenece al reino animal o de los monstruos. El hecho de tener ojos y lágrimas la humaniza y la acerca al hombre, pero el detalle de los ojos colocados en la nuca perturba precisamente porque no se entiende a qué dimensión pertenece y cuál es su naturaleza. La inquietud que genera el monstruo se debe precisamente a su hibridez a mitad entre animal y máquina, entre natural y artificial, cuyo lenguaje no se comprende, como subraya Giorgi:

El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social. (2009, 324)

Aquí también, como en la mayoría de los cuentos de Bonomini, entre líneas es posible vislumbrar una reflexión del protagonista que expresa su pensamiento sobre la condición humana, que presupone la espera de algo del cual se desconoce la entidad y la posibilidad de encontrar en el mundo, mirando bien, claves habitualmente ocultas a las miradas desatentas.

Tanto en «Conversación en el puente» como en «Los lentos elefantes de Milán» la mole y los elefantes se configuran como los mediadores hacia la dimensión onírica y son los portadores de lo inquietante y siniestro: los elefantes por su color negro y por encontrarse paseando por una plaza sin razón y la mole por manifestarse como un ser vivo y gigante que respira. En los dos cuentos las corporalidades inciertas perturban precisamente porque se encuentran fuera de contexto, en el medio de la ciudad.

Otro animal monstruoso aparece en el relato «Ifigenio, el fumador» (*Historias Secretas*) cuando Ifigenio, al abrir la última lata de tabaco que le queda de un viaje, divisa dos ojitos fríos que lo miran desde el borde del recipiente. El pequeño animal verde empieza a salir de la lata y:

con cauta pero continuada regularidad fue hinchándose y amoldándose - como antes había estado en la lata - al total espacio li-

bre que dejaban los muebles y los objetos del cuarto de Ifigenio. (Bonomini 2017, 513)

En pocos minutos el animal duplica y centuplica sus dimensiones iniciales invadiendo el cuarto rigurosamente simétrico. La reacción del protagonista, que atestigua el proceso sin terror, sin azoramientos, sin estupor, y:

hasta sin malestar, de un modo que no puede ajustarse a ningún sustantivo admisible (514)

acentúa la atmósfera siniestra que se apodera de la situación frente a la cual Ifigenio no reacciona con ansiedad sino que demuestra solo una leve preocupación: se desliza de la cama, ya apretado, sofocado y cubierto por el cuerpo del animal, y huye de la puerta, «desprovisto para siempre de memoria» (514). La criatura que sale de la lata de tabaco, que se manifiesta como elemento de un bestiario neofantástico, pertenece a un estatuto zoológico ambiguo – lejos de las típicas representaciones del maravilloso tradicional – y, precisamente por su naturaleza, fantástico y está descrita con la:

piel escamosa, fría, verde, que se trasladaba lentamente en su crecimiento por el espacio que le permitía la silla, y luego la mesa, y después la biblioteca, y la cama y, por último, el mismo cuerpo de Ifigenio. (514)

De origen incierta, el animal deviene la metáfora indescifrable de lo que no se puede entender empleando los mecanismos usuales de descodificación del sentido del texto (Micali 2004, 15). Ifigenio está preocupado de lograr testimoniar algo absolutamente nuevo mediante un lenguaje que no se demuestra conforme a la situación pero la única respuesta que encuentra:

no produce ningún sentimiento con nombre. Produce un sentimiento inédito e incommunicable. (Bonomini 2017, 514)

El monstruo animal aparece también mediante las pesadillas de los protagonistas en los relatos «Por la palabra» (*Los novicios de Lerna*) y «Enero» (*Más allá del puente*). En el primer cuento un hombre tiene una pesadilla en la que se imagina encerrado en un armario estrecho, en un baúl de un automóvil, en un submarino:

pudo imaginarse a sí mismo empequeñecido como un insecto dentro de una caja metálica del tamaño de un dado y luego con el cuerpo de un monstruoso gigante encerrado en un cubo cuyas caras midiesen una hectárea. (2017, 119)

En la dimensión onírica aparecen también monstruos vegetales representados por unas ramas con formas abominables que invaden el espacio:

Algunas de las formas llegaban ya tortuosas y repulsivas hasta el piso, otras surgían desde el suelo en una abyecta profusión. [...] Por dos rincones estaba ya brotado el cubo de esos crecimientos atroces, algo vegetales, algo zoológicos, torpes, en una maraña tupida por donde no se hubiera podido meter un brazo. (122)

El cuerpo del monstruo aquí está representado como algo atroz que causa terror porque se sitúa a mitad entre mundo vegetal y animal. En cambio, en «Enero» un hombre se despierta a causa del horror de una pesadilla en que:

Un animal indefinido, enorme, de ojos enrojecidos, se arrojaba sobre él. Las sábanas estaban grises, húmedas; el hombre, empapado, con el pelo pegado a la frente. [...] ¿Qué animal era ese del sueño? Un animal sin nombre. Una zoología de los sueños. Un bestiario de las pesadillas. (647-8)

Al final el protagonista logra volver al sueño porque entre la realidad y el monstruo de la pesadilla elige el peligro imaginario. El monstruo aquí no solo vehicula hacia otra dimensión, sino que también se presenta como la posibilidad de huida de la realidad, precisamente como en «El mártir» (*Los novicios de Lerna*), donde Roi-gt es un animalito que media entre la realidad y el mundo onírico y actúa como máquina del tiempo: si el protagonista lo tira desde la ventana puede volver a besar a la mujer amada que no sabe si está viva o muerta.

La presencia de monstruos animales variados y de dudosa identidad incluye también la de las criaturas inventadas, como la del cuento «El vancra» (*Libro de los casos*), un animal terrible y secreto del cual se ofrece una explicación científica detallada. El vancra, una especie de vampiro de color azul con cuatro ojos - una vez más son elemento recurrente de la narración -, dos para ver y dos para aquietar y enmudecer a su presa, se caracteriza por desaparecer después de haber matado a los seres humanos. El animal aquí se relaciona evidentemente con la figura del vampiro, abundante en la literatura fantástica, que se contrapone a la realidad humana que constituye el principio de realidad, de orden, y de represión de los instintos primarios del hombre (Roas 2019). El vampirismo, tema fundamental de la literatura gótica, del decadentismo y del modernismo, llega a los escritores latinoamericanos mediante la figura de Edgar Allan Poe, imprescindible para el desarrollo de cierto tipo de fantástico en algunos autores como Horacio Quiroga, del cual cabe recordar el cuento

«El vampiro» (1927). El vampirismo, que generalmente se manifiesta en el violento deseo de poseer al ser amado, es:

un amuleto, un fetiche, es la magia que detiene la propia muerte, [...] el canibalismo sagrado que nos mantiene vivos aunque muera lo que amamos. (Glantz 1976, 106)

En fin un último ejemplo de monstruo animal se encuentra en «La muerte de Genarito» (*Libro de los casos*). Genarito es un niño que no sabe hablar y que un día se consume hasta casi desaparecer. Los padres lo encuentran muerto en el piso como un trapo extendido, descompuesto:

Más que hueso, una estructura informe, gelatinosa, como de sustancia muy hervida, vuelta mucílago, parecía haber sustentado esa piel escamosa que ahora quedaba plana y sin espesor, coloreada apenas por un manchón de pelo breve, ralo, suave como plumón. (Bonomini 2017, 235)

Aquí, siendo un niño, se configura como monstruo natural y cercano, aceptado como real, que refleja los miedos interiores:

Y se produce al darnos conciencia de su cercanía, al insinuarse como símbolo inmediato, posible siempre, en todas las circunstancias y en todos los lugares, adherido a cualquier pareja, presente en la descomposición diaria, en la rutina aparente, en cualquier situación anodina y grisácea, sin el brillo perfecto del terror que causa lo sobrenatural, aunque éste vaya implicado en el territorio del relato. (Glantz 1976, 107-8)

Ya no se trata de un monstruo diabólico y maligno pero el hecho de estar tan cercano a la realidad produce el terror más profundo. El devenir monstruoso del niño pasa por la pérdida de las semblanzas humanas y en la borradura de los rasgos físicos acontece un proceso de desubjetivización.

4.2.3 El monstruo como doble

La figura del monstruo, considerada no en cuanto anomalía sino como anormalidad, es:

un suspenso de la norma, una exterioridad de la ley o un estado de excepción. (Giorgi 2009, 327)

La anormalidad, además de incluir la corporalidad incierta – en que encontramos el cuerpo enfermo, la malformación, la amputación, la ortopedia, que funcionan como inminencia de sentidos que se suspenden y en torno a los cuales tiene lugar la ficción (Giorgi 2009, 328) –, también se considera en relación a la figura del doble. La duplicidad, que aparece temprano en la psique humana, se presenta como defensa contra la muerte y revela la certidumbre de que dentro del cuerpo humano habita un alma inmortal. De hecho, el tema de lo siniestro aparece relacionado con la muerte porque el miedo a los muertos se basa en la creencia de que estén vivos en algún lado.

En cuanto tópico imprescindible de la literatura fantástica, originalmente relacionado con el mito, el doble es objeto de estudio, tanto de la crítica literaria como del psicoanálisis. Referencias teóricas aún fundamentales son los ensayos de Otto Rank, *Der Doppelgänger* (1914), y de Sigmund Freud, *Lo siniestro* (1919), a partir de los cuales se ha desarrollado una determinada interpretación y significación de la figura del doble, empezando por el análisis de la etimología de la palabra *doppelgänger* que, como explica Estañol (2012, 267), significa precisamente «el que camina al lado», «el compañero de ruta», «el doble caminante». El doble encarna todo lo que está adentro del hombre y que no se puede aceptar y se revela como uno de los grandes mitos generados por las ilusiones humanas:

¿Tenemos todos un doble? Si tenemos un inconsciente o tenemos un alma la respuesta a esta pregunta es indudablemente positiva. [...] Los cuentos del doble no se perciben como inverosímiles. No apelan a la suspensión temporal de la incredulidad (*temporal suspension of disbelief*, de Coleridge) que es la principal característica que el lector asume en la lectura de los cuentos fantásticos. (Estañol 2012, 268)

Una de las grandes cuestiones irresueltas del ser humano es, precisamente, la búsqueda de la identidad. El hecho de estar atrapado en el yo y en el cuerpo y la resignación consciente de cargar con ellos adondequiera uno vaya, sin posibilidad de huida, induce a considerar la identidad como cárcel y a recurrir a la creación del doble como acto de libertad. Como explica Estañol, para el narrador el acto de escribir ofrece la posibilidad de regresar a la infancia, de vivir

otra vida, de corregir el pasado y de volver a ser joven porque «el Yo del narrador se revela en los textos del doble» (2012, 269). La escritura se demuestra un ejercicio de doblez en que el escritor tiene la posibilidad de crear múltiples identidades e hipótesis de sí mismo mediante las existencias de los protagonistas. Frente a la máquina de escribir, el autor es otro y en la narración se cumple un ejercicio de enmascaramiento:

Vamos por la vida con un doble adentro y a veces también con uno afuera. [...] El otro es una máscara y al mismo tiempo uno también es una máscara. (Estañol 2012, 270)

La escritura como ejercicio de duplicación y la narración como enmascaramiento, y al mismo tiempo manera para exorcizar el miedo a la duplicidad, son algunos de los motivos que más interesan a los escritores del fantástico o porque ofrecen la posibilidad de vivir otras vidas, como escribía Borges «Yo que anhelé ser otro» («Poema Conjetural»), o porque permiten huir del yo como afirmaba uno de los heterónimos de Pessoa: «¡Qué gran felicidad no ser yo!» (*Poemas completos de Alvaro de Campos*). De hecho la duplicación se manifiesta también como disociación de la identidad (*dissociative identity disorder* o *multiple personality disorder*) donde cada uno, como los heterónimos de Pessoa, tiene una personalidad perfectamente elaborada y distinta.

Lo que caracteriza Bonomini es el romanticismo, en todos los límites y aberraciones del amor, que se manifiesta en cuanto exceso de proyección individual del deseo de amor sobre un objeto que no se da cuenta o no corresponde y cuya sublimación se representa en una imagen onírica o en un fantasma (Ceserani 1999). En el romanticismo el tema del doble se origina precisamente en el tema del amor, que aparece en los poemarios juveniles de Bonomini, porque crea un desdoblamiento de la personalidad que genera otro yo. Sucesivamente, el problema del doble se convierte en la individualidad y el otro yo ya no es el ser amado sino el doble del sujeto. En los cuentos del autor los dobles se presentan como una real obsesión y a través de múltiples modalidades; el desdoblamiento del protagonista puede dar lugar a la repetición de la dimensión de lo real, a la multiplicación de la identidad en uno o más seres, a la metamorfosis, al renacimiento de los personajes y mediante el arte en cuanto copia de la realidad.

El primer relato que se presenta, «La sucursal» (*Los novicios de Lerna*), pone al lector frente a la repetición del espacio y del tiempo. Los dos protagonistas, Rolando y su primo Colorado, van todos los días al C.C.C., el nuevo bar de la esquina entre las calles Neuquén y Donato Álvarez. El café forma parte de una cadena de locales inaugurados el mismo día, idénticos en el mobiliario y todos posicionados frente a una plaza, en una esquina en diagonal, de manera que:

desde las ventanas de cualquier sucursal (especialmente desde las de la ochava) se repetía, con leves modificaciones, un paisaje semejante. (Bonomini 2017, 60)

La elección del número dos para los protagonistas – que además son primos y tienen nombres que contienen las mismas letras –, del nombre del bar que se construye sobre la repetición de la letra ‘C’ y la descripción de la uniformidad de los edificios amueblados todos iguales, confieren, desde el principio, un clima siniestro al relato en que el espacio se configura como un no lugar (Augé 2010) y la identidad de los nombres pierde de sentido.

La vacilación del orden de lo real se presenta el día en que Colorado decide ir a otro café C.C.C. de la misma cadena y, estremecido, encuentra a su primo igualmente, aunque él esté en el bar de la esquina Neuquén y Donato Álvarez. Incrédulos los dos hombres hacen varias tentativas para entender la causa de la repetición pero, aunque vayan a dos cafés diferentes, siguen encontrándose y manteniendo siempre la misma conversación. Inicialmente sospechan haber caído en una trampa pero pronto descubren que el fenómeno se repite idéntico:

todos los días, en todos los C.C.C., él y yo estábamos a la misma hora, repetidos. [...] La idea de que cada vez que yo tomaba una taza de café había varios Rolandos (yo me llamo Rolando) que levantaban la mano simultáneamente, me horrorizó. (Bonomini 2017, 64)

Bien mirando, el nombre Colorado es casi un anagrama de Rolando, pero casi y no completamente, a confirmación de la presencia de una grieta en la predestinación al desdoblamiento.

Cruzar la puerta de la sucursal permite acceder a otra realidad que aparece duplicada y en donde los espacios, los tiempos y las identidades se repiten pero solamente en el interior de los locales de la cadena y solo mediante la combinación de los primos en aquel determinado lugar:

La idea de dejar de ser únicos provocaba un miedo intolerable. La multiplicidad, sin embargo, se daba exclusivamente dentro de las sucursales. Llegamos a las siguientes conclusiones: 1) Nuestra presencia en una sucursal causaba la repetición simultánea en todas las demás. 2) Si asesinábamos a uno de los personajes falsos provocaríamos la muerte de todos sus correspondientes. [...] 5) La única garantía de liquidarlos a todos era suicidarnos el Colo y yo en Donato Álvarez y Neuquén a fin de causar el suicidio simultáneo de todos nuestros múltiples. (Esta salida no nos gustó). (64-5)

La solución número 5 es la misma que practica el protagonista de la *Invención de Morel* (1940) de Bioy Casares donde, para interrumpir

pir la repetición, introduce a sí mismo en la máquina infernal de Morel, perdiendo la vida y al mismo tiempo destruyéndola. La posición de Bonomini es análoga y distinta: los personajes, sometidos a la acción de fuerzas sobrenaturales, asumen el destino trágico que comparten y están forzados a recurrir a una solución extrema. Para eliminar a todos sus dobles, pero evitando su propia muerte, deciden poner una bomba en el bar de la esquina Neuquén y Donato Álvarez y provocar tanto la destrucción de los bares como la muerte de los dobles. El universo familiar en que están sumergidos empieza a disgregarse, imperceptiblemente, al darse cuenta de la repetición que se manifiesta mediante:

los signos de una inquietud que terminará por descomponerlo, por crear una nueva e inasible realidad. (Goloboff 2004, 279)

También en «Marta y Camila» (*Más allá del puente*) el protagonista Leandro Sierras tiene un doble y es víctima de la repetición de la realidad que se superpone a una dimensión paralela. Su vida cambia para siempre al darse cuenta de que vive dos veces cada día y el no poder contárselo a nadie - porque teme haber enloquecido - enfatiza su soledad. De hecho es la duplicidad la que amplía su desasosiego, como explica Estañol:

El doble evoca la soledad esencial del ser humano y nos advierte contra la certeza de nuestra identidad. (2012, 267)

La primera vez que el protagonista al entrar en su casa halla los muebles dispuestos de otra manera y a Camila - otra mujer - que lo espera, en lugar de la esposa Marta, queda horrorizado por la incapacidad de encontrar una explicación plausible:

He desdichado la idea de que en esto participen los sueños. Los sueños son inequívocos y la realidad también. Uno acepta con credulidad los sueños mientras está soñando, pero nunca puede creer que ha sido un sueño un hecho concreto de la realidad. Sé que no es fácil comprenderlo [...], pero es una realidad real, no soñada. Hace tres meses tengo una vida duplicada. (Bonomini 2017, 579)

El espantoso sentimiento de culpa que lo acongoja porque ama a dos mujeres contemporáneamente y porque se da cuenta de que vive dos veces el mismo día, se enfatiza en el diálogo que tiene cada mañana con el diariero, que se convierte en:

la confirmación de que algo se había dislocado: la realidad, el tiempo o mi cordura. (577)

Al tomar conciencia de que todas las vidas son como la suya, Leandro acepta su destino porque asume que el estar en otro plano temporal le permite vivir dos existencias, una explícita y otra secreta:

Dócilmente acepto mi destino, mis destinos, mi amor, mis amores. No sé con certeza si esto me pasa sólo a mí o nos sucede a todos; lo que sé es que ni una realidad ni dos realidades alcanzan para paliar esta desolada soledad que somos los seres humanos. (580)

Sin embargo, si por un momento divisa en la duplicidad la posibilidad de tener otra identidad, la existencia de dos mundos simultáneos y duplicados no es suficiente para confortarlo de la soledad que oprime a los seres humanos.

En otro cuento de la misma antología, «El inquilino», aparece el tema del doble en el interior de la casa: un hombre entra en su baño y se encuentra a sí mismo afeitándose. La duplicidad resulta aquí reforzada por la elección de narrar, simultáneamente, la misma historia pero desde la perspectiva opuesta: un hombre está en casa afeitándose cuando se da cuenta de que desde la puerta del baño entra él mismo. El relato juega con los conceptos de duplicidad y de repetición de los hechos a través del espejo, como se lee en el incipit:

Cuando entré en la casa, quiero decir, cuando abrí la puerta y di el primer paso sobre la alfombra, quedé paralizado: me vi afeitándome en el baño cuya puerta estaba abierta. Me vi, digo, simultáneamente de espaldas y reflejado de frente en el espejo con la cara enjabonada. [...] Pero no fui el único en alarmarme, también me alarmé desde el espejo al verme entrar y estar haciendo otra cosa además de afeitarme, es decir, entrar en mi casa. [...] él que estaba afeitándome era yo. (Bonomini 2017, 531)

El cuento, que evoca «Continuidad de los parques» (*Final del juego*, 1964) de Cortázar, refuerza el tema de la duplicidad del yo a través de la elección de dos narradores en primera persona que se alternan, mezclándose, hasta fundirse. Aquí también los dobles aceptan la situación y deciden usar la casa, ambos, pero con horarios diferentes para evitar encontrarse y actuando como si fueran dos personas distintas. En el relato se puede establecer un paralelismo también con «Mutaciones íntimas» (*Historias secretas*) en que el protagonista se despierta en un lugar que no es su cuarto y se mira al espejo para ver cuál es su aspecto físico. Es precisamente mirándose al espejo que se genera la nueva identidad del personaje que se da cuenta de que tiene un nuevo nombre. El cambio de identidad se configura como la posibilidad de tener infinitas existencias y la metamorfosis tiene lugar mediante la aparición de él mismo en un determinado espacio y tiempo. Esta última existencia

encierra todas las inclinaciones de las vidas precedentes y se configura como una identidad múltiple.

«Memoria de Punkal» (*Historias secretas*), en cambio, inicia con una cita de Beltra, el protagonista de «Los novicios de Lerna», que incluye una reflexión sobre la realidad humana:

Bajo la historia que trazan los actos de cada día ocultamos otra historia secreta, más transparente o más oscura que la visible. Podemos llevarla como una carga silenciosa o puede permanecer oculta hasta para el protagonista pero nadie carece de esa innominable forma de soledad que tiende a asomarse a los extremos que se han dado en llamar el cielo y el infierno. (2017, 397)

El cuento empieza con el viaje del personaje principal, único pasajero de un tren que hace paradas donde nadie sube o baja, y que lo deja en la ciudad misteriosa y despoblada de Punkal. La atmósfera onírica de la ciudad, con una luz tenue y penumbrosa donde las arquitecturas tienen una extraña elocuencia y los edificios se presentan como una metáfora de la eternidad, refleja la estructura atemporal del cuento. La ausencia del tiempo está enfatizada, además, con el reloj del protagonista, parado en la hora de llegada del tren a Punkal. La perfección insuperable de la ciudad, que se aparece al protagonista mediante la vista de escaparates de objetos de una belleza extraordinaria, se interrumpe de repente al ver un espectáculo terrible donde también los perfumes se convierten en olores repugnantes:

me enfrenté con un espectáculo que no podía admitir una mirada humana: era un amontonamiento informe de cadáveres. Me estremecí, sentí pavor por un instante quise huir, pero inmediatamente cedió mi estupor y, como si quisiera comprobar un error o corroborar mi certeza, me acerqué y verifiqué que no se trataba de una alucinación. [...] una ominosa desmemoria. (402)

Al detener la mirada sobre uno de los muchos brazos de la pila informe de seres porque nota un reloj igual al suyo, se da cuenta de que el cadáver tiene su mismo rostro. No obstante haya visto su cuerpo muerto, acepta resignado su fallecimiento porque sigue sintiéndose vivo y percibiéndose con los atributos de su normal existencia. En Punkal puede estar vivo y muerto al mismo tiempo, en una dualidad que no se da ni en términos metafóricos ni oníricos, porque hay dos realidades simultáneas y paralelas:

Yo era dos; o mejor, uno en dos situaciones opuestas, y ninguna de ellas era ni excluyente ni contradictoria: tenía dos realidades reales. (405)

La vista de su cadáver le permite comprender que en su vida normal en Buenos Aires era el mero desdoblamiento de un muerto o la sombra imaginaria de alguien cuya existencia desconocía. El tiempo, en el cuento, se compone de una suma de vacilantes presentes y fragmentos de una eternidad:

Había una innoble sagacidad en ese horror. Primero su manifiesta atrocidad, luego el disimulo del espanto, después la imposición de un cínico acostumbamiento que se traducía en una natural aceptación o en una forma de plácido olvido. Como si la memoria, al desaparecer el juicio moral se negara a actuar, y así todo el pasado debiera convertirse en una nube de vacío. En la ciudad de Punkal parecía exigirse que sólo a través del presente se registrara la realidad; se trataba de una satánica negación del tiempo, porque omitir la memoria es abolir el pasado, y negar el pasado es también negar el porvenir. (403)

En el cuento el terror, demasiado presente para advertirlo como escándalo, se incorpora a la ciudad majestuosa como elemento natural y parte de la realidad. Aquí, la referencia a los asesinos y al horror que la visión de los cadáveres provoca en el protagonista, así como la omisión de la memoria y la abolición del pasado, podrían referirse al período de la dictadura argentina que acababa de terminar, considerando que los cuentos se editaron en 1985. De hecho en la ciudad de Punkal hay una evidente voluntad de omitir, a través de la memoria, los valles de oprobio que representaban los seres abandonados y que están suprimidos por las vidrieras seductoras que captan el interés y la atención de cada espectador. El tema del desdoblamiento, una de las obsesiones del autor que refuerza su idea de repetición, superposición de planes y vanidad de la existencia, se presenta en el cuento a través de la multiplicidad:

Mi modo de dualidad la tenían todos esos seres apilados en las esquinas. Yo estaba solo en esta ciudad, pero todos estábamos solos y no nos veíamos unos a otros. (406-7)

La última reflexión del protagonista, con la que termina el cuento, versa sobre la relación de atadura que tiene el ser humano con el tiempo y la concienciación de la inevitable llegada de la muerte, como se lee en la cita:

Los que aquí estamos buscando o esperando nuestras muertes definitivas, deberemos suprimir la frágil atadura que todavía tenemos con el tiempo y que nos produce una doble nostalgia: la de estar en el mundo, en el irrecuperable mundo de los días y del amor, y esa otra nostalgia de un recién presentado mundo que ha de estar signado por la inamovible quietud de la eternidad. (407)

El viaje a Punkal, donde un tren en que cada uno cree ser el único pasajero y al agotar todas las etapas conduce a la estación final de la ciudad innombrable, se convierte en una metáfora de la vida: el hombre cumple un viaje solitario que lo lleva inevitablemente hasta la muerte, donde no tiene la posibilidad de elección, no puede cambiar de dirección y tampoco parar el tiempo que corre inexorable.

Aquí es posible establecer un paralelismo con otro cuento, «El mensajero» (*Más allá del puente*), donde el protagonista, en diciembre de 1973, parte a Bancloa para avisar a sus habitantes del terrible estado en que se encuentra la ciudad donde vive pues la peste la ha convertido en un infierno nauseabundo por el olor de las calles llenas de basura, ceniza y de muertos por todas partes. Pero al llegar a Bancloa se encuentra en un pueblo en que todos los hombres son iguales a él:

o, mejor dicho, todos los hombres eran versiones distintas de él mismo. [...] eran, finalmente, versiones de cómo hubiera sido él de haber pasado por iguales experiencias. [...] le produjo un confuso desasosiego comprobar que los habitantes de esa ciudad eran idénticos a él, sólo que más viejos o más jóvenes, calvos, rubios o deformados por accidentes o enfermedades. (559-60)

De esa manera empieza el largo viaje del personaje que, cada vez que llega a otro pueblo, encuentra a los habitantes en una versión de sí mismo que le comunican que no puede regresar a su casa - finalmente libre del flagelo -, y que debe ir a otra ciudad para comunicar que la epidemia de la peste ha avanzado. Al final del relato el protagonista comprende, con resignación, que la clave de su destino es no hacerse preguntas y cumplir con lo que los otros le dicen que haga. Se manifiesta entonces la concienciación del autor acerca de la resignación frente a la muerte y el concepto de individualidad considerado en relación con los demás.

El último cuento que resulta emblemático resume de manera significativa uno de los temas centrales de la narrativa de Bonomini y de su indagación existencial. No solo «Los novicios de Lerna» (el relato que titula la antología) ha recibido reconocimientos por parte de Bioy Casares y Borges, sino que ha sido incluido en la *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX* (1973) de Manguel y en *La letteratura fantastica in Argentina* (1983) de D'Arcangelo. El crítico italiano, en su ensayo, además de colocarlo a la altura de los 'grandes' que escribían desde la capital mundial de la literatura fantástica, consideraba el relato tan perfecto que lo tomó como modelo dentro del género. En el texto «La literatura fantástica en la Argentina», en que explicaba que lo fantástico de Bonomini es:

una alteración de lo natural, un desplazamiento más o menos perceptible de lo real (D'Arcangelo 1988b, 39),

D'Arcangelo consideraba «Los novicios de Lerna» como su mejor cuento, donde lo fantástico pertenece a un proyecto cuya realización requiere la presencia simultánea de los veinticuatro sosias. Los acontecimientos narrados, típicos del género policial, permiten en un momento determinado el surgimiento de lo sobrenatural por «insuficiencia de lo natural» (D'Arcangelo 1988b, 39), rechazando totalmente lo maravilloso. Por estas características el relato puede considerarse, según el crítico italiano, como una pequeña obra maestra en el marco del neofantástico.

Beltra, el protagonista, es un abogado de Buenos Aires invitado a trabajar por un año en una prestigiosa universidad suiza, dentro un monasterio benedictino. Al llegar a la universidad se encuentra con su guía del campus que lo espera para darle la bienvenida: un colega portugués idéntico a él. El hombre descubre muy pronto que en la universidad sus sosias son veinticuatro. Veinticuatro dobles seleccionados por sus características físicas – la primera clave que denota lo extraño –, que están obligados a vestirse con un especie de uniforme y a no llamarse con sus nombres. El no saber con quién hablan y el confundirse entre ellos, porque no pueden reconocerse, los hacen idénticos y sin identidad, borrada por la ausencia del nombre. Aunque la referencia a «William Wilson» de Poe es inmediata, el núcleo de la narración no es propiamente el doble sino más bien la pluralidad del yo que «encuentra en sus relatos una expansión prácticamente ilimitada» (D'Arcangelo 1988a, 9), donde el protagonista tiene miedo porque su individualidad está amenazada. Acerca del cuento el autor escribió:

se trata del tema del doble, aunque en este caso, los dobles son veinticuatro. Se trata de una duplicidad repetida, lo que sería como entender que «lo doble», igual que dos espejos enfrentados, tienden a multiplicarse indefinida, o infinitamente. Creo que esto intensifica la metáfora de la mera dualidad, lo cual vendría a crear una nueva metáfora consistente en el proyecto de que todos somos uno, lo cual, a su vez, vendría a convertirse en la aserción de que todos tenemos una propia, diferente, pero también compartida identidad. Hablar de otra idéntica identidad nos podría hacer volver hacia la idea de que la identidad queda vacía por la presencia de otras identidades idénticas a la nuestra. (Bonomini 1988b, 31)

Aquí la duplicación de la identidad remite a otro cuento del autor, «Mujeres amadas» (*Historias secretas*), en que la multiplicación acontece mediante la metamorfosis, creada voluntariamente por los protagonistas. A través de la historia de una pareja que cada tanto y repetidamente cambia de nombre, de trabajo, de aspecto físico y se muda a vivir al extranjero, el cuento plantea una reflexión sobre el ritual que imponen las costumbres y los hábitos idénticos, como una con-

dena a la cual está sometido el hombre, con la «secreta y anticipadamente fracasada intención de detener el tiempo» (Bonomini 2017, 472). La metamorfosis que sufren voluntariamente los personajes les ofrece la posibilidad de hacer la realidad mutable y dinámica, abierta a múltiples posibilidades, como se lee en el texto:

Decidir que ahora soy Alejandro es un modo de violentar mi realidad, y no entiendo a ese ser que soy como algo circunstancial sino en cuanto cualquier persona corriente lo es, pero tan permanente como cualquiera mientras vive. (477)

En «Los novicios de Lerna», el problema del doble ya no es el del otro - objeto misterioso del amor -, sino la individualidad que triunfa con la evasión del totalitarismo aristocrático de Lerna, monstruo sociológico con más de una cabeza. El nombre Lerna se relaciona con el segundo trabajo impuesto a Hércules por Euristeo en que tenía que matar la hidra de Lerna. La hidra era un monstruo nacido y crecido en el pantano de Lerna, escondida por las cañas y las ciénagas, con un cuerpo inmenso cubierto de escamas y nueve cabezas: ocho cabezas eran mortales pero la que estaba en el medio era inmortal. La hidra vagaba por las llanuras que circundaban el pantano de Lerna, masacrando a los hombres y los animales que encontraba en su camino y devastando la región. Como con las cabezas, en que es imposible eliminar solo una y hay que matarlas todas, también en la universidad de Lerna para llegar al acto final es necesario el sacrificio del conjunto.

En la narración se siguen dos desarrollos paralelos y complementarios: uno tiene que ver con Lerna que se enriquece de significados exotéricos y el otro es el protagonista Beltra que sale espiritualmente mejorado de la terrible experiencia vivida. De hecho, algunos de los símbolos exotéricos de Lerna, que el lector tiene que descifrar, son el número de los novicios - veinticuatro como las horas del día -, la figura del reloj, repetida en la configuración arquitectónica del edificio, y la presencia ambigua del rector que parece «encarnar lo sobrenatural en su dúplice aspecto, diabólico y divino» (D'Arcangelo 1988a, 10). El fantástico se manifiesta aquí en la alteración de lo natural y en una dislocación de la realidad en la creación de las identidades múltiples. El elemento insólito se encuentra precisamente cuando Beltra encuentra al sosia:

ver la identidad corrida, desplazada a otro ser que en cierta medida es uno mismo: sentí una ráfaga de odio y me pareció que el robo tenía una magnitud diferente a la que hasta ese momento le había adjudicado. En forma muy concreta advertí que yo era capaz de matar a ese hombre que, en cuanto él era el mismo, me desproveía de sentido, me negaba a mí la sencilla y elemental justificación de sentirme yo mismo. (Bonomini 2017, 143)

Aunque el proyecto de Lerna sea secreto, poco a poco los hombres mueren víctimas de una epidemia hasta que queda solo el que narra la historia. La individualidad amenazada ante otro yo, con continuos desdoblamientos y repeticiones que conectan el mundo real con lo onírico, y la ráfaga de odio que siente Beltra, permiten establecer un paralelismo con el sentimiento de rabia del protagonista de «William Wilson» hacia su doble (Manguel 1973). La disgregación del yo en lo múltiple llega a la reunificación final en la unidad de lo absoluto y en el concepto del doble ilimitado. Según Bonomini tiene que ver con la imposibilidad, del hombre, de suponerse único sino en relación con el prójimo porque nada causa más horror que la pérdida del yo. Aquí también, como en los otros cuentos del autor donde aparece la figura femenina amada, la mujer representa la posibilidad de salvación a través del amor.

En *Antología de la literatura fantástica argentina: Narradores del siglo XX*, al explicar la estructura del cuento, Manguel identificaba dos progresiones paralelas: la de Lerna mediante sus normas, su arquitectura, la personalidad del rector y la de Beltra como:

porteño desconfiado, con las manías propias de su condición, creciendo en la prueba a que es sometido en espiritualidad y pureza. (Manguel 1973, 54)

A pesar de la aparente sencillez del relato, nada se explicita al lector y las soluciones posibles - entre las cuales el compilador identifica un asesinato masivo, una serie de suicidios, una epidemia misteriosa y un proyecto - no se confirman. Además, analizando las fuentes del cuento,² Manguel identifica los relatos alegóricos de penitencia y redención, en los que aparece el motivo de salvación de un personaje después de la superación de incomprensibles pruebas, y el *Libro de Job*, en la Biblia, cuyo protagonista está sometido a una serie de desdichas permitidas por la divinidad y se da cuenta de que solo a través de los suplicios logra la santidad. La pregunta «¿Por qué la maldición? ¿De qué éramos más culpables?» (Bonomini 2017, 170) de Beltra, según explica el crítico argentino, tiene que ver con la recóndita conciencia de culpa en cada hombre que en el cuento expían los otros veintitrés novicios. Además, es imprescindible la comparación con la película *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Fritz Lang y *El Horla* de Guy de Maupassant - por el recurso del final abierto a la interpretación del lector, muy típico del género fantástico - donde se presenta el modelo literario en que aparece el *doppelgänger*.

² La primera versión del relato fue escrita en 1970 en veinticinco días y su versión definitiva es de septiembre de 1972.

El relato provoca un efecto de miedo en el lector no solo por el tema del doble, que amenaza la certeza del protagonista de estar vivo – que se encuentra en la individualidad –, sino también por el misterio de la muerte de sus dobles y por la imposibilidad de entender el proyecto de la universidad de Lerna. La reiteración refuerza la inquietud del personaje que, en la repetición del espacio y del tiempo (como en «La sucursal»), tiene una sensación de condena que se prolonga y multiplica. Dada la variedad de idiomas empleados para dar verosimilitud al relato, es necesaria una última consideración sobre el lenguaje. Los tres idiomas que emplea el autor son el porteño típico del habla de Buenos Aires, el lenguaje de Lerna que se expresa a través de una serie de normas y palabras típicas de la jerga de los abogados y del rector que se mezclan con el metalenguaje en que hay párrafos que parecen pronunciados por una voz superior (Manguel 1973).

En la obra cuentística de Bonomini la figura del doble se relaciona también con el arte que, como se sabe, fue un componente determinante en su biografía. Resulta particularmente significativo estudiar el doble referido a la dimensión artística porque en algunos cuentos el autor plantea unas consideraciones sobre el significado del arte en la existencia y la imposibilidad de representar miméticamente la realidad.

«Diario de mis retratos» (*Los lentos elefantes de Milán*), dedicada a V.L. (probablemente las iniciales del nombre de la mujer Vechy Logioio), es el relato de un hombre cuya esposa, pintora, se divierte pintando su rostro. El cuento, con claros matices autobiográficos, propone una reflexión sobre la inevitable grieta que existe entre el arte y la realidad en que el autor expresa su convicción, la misma que había manifestado con respecto a la literatura, acerca de la imposibilidad de relatar la realidad por cómo es. El protagonista tiene una relación conflictiva con sus retratos porque a veces quiere ser como lo pinta la mujer, otras siente que se parece más a cierta versión que la esposa tiene de él y sueña con tener los rostros que la mujer le ha pintado:

Pienso, entonces, ahora más claramente, que todos los retratos que me haga o pueda hacerme Moira no serán más que mis ausencias, que no podrá pintar sino los rostros del ser que no soy. (Bonomini 2017, 297)

En la duplicidad de su rostro, visto en la pintura, el protagonista divisa algo monstruoso que le asemeja pero que, al mismo tiempo, no es él:

A veces yo veía trazado con firmes pinceladas un rostro incipiente, prenatal, algo que, si bien me anticipaba monstruosamente, sabía que después de no pocas decisiones y de pacientes ajustes cobraría una indudable semejanza conmigo mismo. (289)

La duplicación del rostro en el retrato crea un efecto de desdoblamiento y una sensación de miedo en el protagonista que siente que cada vez que la mujer lo pinta muere pero al mismo tiempo renace en cada nueva versión suya. En la imposibilidad de representar la realidad el artista es un mero instrumento y un medio para que la obra se concrete porque:

La realidad puede ser admirada hasta que se tenga que aplicar las leyes de representarla. Pero hay que tener la valentía de destruirla para construir la obra de arte; para explicar lo que ella - la realidad - oculta. (294)

Por estas razones debe tener un estado especial de pureza para obrar de revelador porque el arte sirve para aprender la realidad y para entrever a Dios en cuanto:

una urgencia, una ausencia, una solicitud, un vacío, una desesperada realidad. (299)

«Autorretratos» (*Historias secretas*) es otro de los cuentos contruidos sobre el papel determinante del arte y de los dobles. En él se narra la historia de dos pintores amigos que realizan cuadros tan parecidos que hasta los confunden y terminan produciendo una obra común. En el relato, además de celebrar el arte como lo único que da sentido a la vida, se manifiesta también la duplicidad en la relación simbiótica entre los dos hombres - de hecho en un punto el protagonista llega a sospechar que el amigo Saverio se nutre de él como un vampiro. El momento de culminación de la amistad se efectúa precisamente cuando pintan dos retratos que firman al contrario y terminan por aceptar como si fueran sus autorretratos:

Si cada hombre estuviera compuesto de dos partes esas dos mitades serían autoras de la misma obra única [...]. Porque, sin hablar de esquizofrenias o dualidades patológicas, quién duda que dentro de cada uno, por sanos que seamos, hay antagonismos, luchas, fuerzas que pugnan por aflorar como si fuéramos, no ya dos, sino un pueblo de seres que se manifiestan mediante los sueños, los actos, las dudas, los proyectos los miedos, las convicciones, las pasiones. Cuántos yoes se nos mueren sin querer y cuántos matamos con voluntaria opción para que prevalezcan los que queremos. (412)

El cambio en la narración que provoca la muerte del amigo Saverio genera el efecto de inquietud e introduce el elemento fantástico porque el protagonista, solo y traicionado por la pérdida, se enfrenta con su doble. La reflexión final sobre la individualidad, que tiene sentido

solo en relación con los demás, es un tópico que se repite en la obra narrativa del autor y que plantea la posibilidad de encontrar el doble en el otro, abriendo al sujeto hacia infinitas existencias posibles:

Somos yo gracias a los otros. Somos una respuesta a los demás. (414)

El protagonista, tras la muerte de Saverio, no puede distinguir sus cuadros de los del amigo y empieza a sospechar haber muerto en su lugar. Precisamente en el momento en que ve al cuerpo muerto, ve a su doble:

me acerqué a la cama como si yo fuera otro, porque sabía que acababa de morir. (416)

En el final abierto, donde se desconoce quién ha muerto y quién es el doble, el personaje principal entiende que sería imposible, al realizar un hipotético autorretrato, pintar su rostro porque se pintaría con el rostro del amigo.

«Una pieza de museo» (*Más allá del puente*) es el último relato sobre la duplicación de lo real a través del arte que se abre con una cita de Ramón Beltra. Un hombre se encuentra en un museo y, de repente, ve a los personajes del cuadro incompleto que está mirando que se animan y charlan entre ellos. Solo al final del cuento el protagonista se percata de ser el personaje que faltaba en la parte borrada y que ir al museo estaba escrito en su destino para completar el cuadro. La duplicidad se manifiesta a través de la repetición de lo real y del tiempo:

La escultura, la pintura [...] normalmente son vistas con el trasfondo de un tema esencial, condicionante y único: el tiempo, el tiempo detenido, la instantaneidad, el quietismo. Retratos de paisajes, figuras humanas o animales clavados en un absoluto presente, una petrificación temporal a la que hay que ingresar con la convención de una mirada también descargada de tiempo. (622)

El pensamiento del narrador, que a veces narra en primera persona y otras interviene directamente en el texto, se explicita reflexionando sobre el tiempo, instantáneo y eterno, y la trascendencia de lo real.

4.2.4 De otros restos

En los relatos propuestos el tema del doble se presenta como un problema de identidad, como afirma el autor en su ensayo sobre la experiencia literaria:

Personalmente, no puedo dejar de ver el tema del doble, el *doppelgaenger*, como un problema de identidad, un tema que conviene a la ontología. En cierto modo, las alianzas y distanciamientos entre mundo onírico y real, comprendería también una dualidad, o por lo menos una doble manera de experimentar la existencia. El tiempo, el espacio, dos temas propios de la metafísica, se desarrollan en la literatura fantástica de diversos modos: el tiempo detenido, el tiempo circular, los tiempos paralelos, el tiempo densificado, el tiempo lineal, el tiempo posterior a la muerte, la eternidad; por su parte el espacio es tratado como espacio reiterado, espacio transfigurado, espacio trasladado. (Bonomini 1988b, 29)

La cita resulta emblemática en la medida en que Bonomini expresa su punto de vista sobre el tema del doble en cuanto metáfora de la vida, en la dúplice manera de experimentarla que tiene el hombre y en la división entre mundo onírico y el real.

Las variaciones del monstruo analizadas en este capítulo son figuras que se manifiestan, en cuanto alteridad, mediante la aparición de la mujer fantasma, del animal, del niño/a muñeco/a y del doble. Todos estos monstruos, además de expresar el repertorio de los miedos y las represiones de la sociedad, se configuran también como exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo humano (Giorgi 2009, 323). El monstruo, en la obra narrativa del autor, se configura como objeto e instrumento de indagación sobre el sentido de lo real, los límites, las fobias, los deseos humanos y la especulación filosófica. Como explica Cohen:

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment-of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. (1996, 4)

El cuerpo del monstruo como pura cultura permite leer el cambio de ansiedades, fascinaciones y repudios que atraviesan el imaginario social y cultural. La ficción que tiene lugar alrededor de la corporalidad incierta del monstruo - presente de manera decisiva en las literaturas latinoamericanas - se sitúa en la oscilación y el límite entre lo humano y lo inhumano, y deviene el cuerpo de la exploración ética y estética. El monstruo inquieta por su vecindad e intimidad con los hombres, como afirma Giorgi:

la centralidad del monstruo en nuestras preocupaciones, no tanto como reflexión sobre lo extraño, lo «otro», sino como condición a partir de la cual se piensa nuestra inscripción cultural y políti-

ca. [...] ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentaciones en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente. (2009, 329)

En una narración en que lo ominoso es el yo, el monstruo se manifiesta, en las figuras analizadas, en división, desintegración y reconstrucción de las identidades y de los cuerpos, oponiendo categorías tradicionales de sujetos unitarios (Jackson 2001, 148-9). Pero, aunque asuma un papel determinante en los cuentos de Bonomini, cabe también recordar el resto de las manifestaciones de la alteridad. Dichas representaciones se explicitan mediante el empleo de algunos tópicos – manteniendo la constante de la realidad otra que se superpone a la explicación racional y construye una duplicidad en la posibilidad de la lectura – que contribuyen a crear el verdadero núcleo generativo de lo fantástico. Entre estos tópicos destacan el pasaje a otro mundo y a otra realidad que puede acontecer mediante un medio de transporte (como en «Memoria de Punkal» y «El mensajero»), o a través de pasillos, puertas y puentes (como en «Hay que ir a Laar» y «El viaje»); la superposición de la realidad cotidiana con la onírica donde los personajes a menudo confunden las dos dimensiones (en «Mujeres vestidas de blanco»), y viven dentro de una terrible pesadilla (en «El derrumbe»); la dilatación del tiempo como motivo recurrente de la mayoría de los cuentos; la presencia de un objeto mediador (en «La cama del capitán Burns»), que a menudo es un espejo (como en «El último espejo» y en «Último capítulo de mis memorias»); la manifestación de lo fantástico en el desarrollo narrativo de la *detective story*, como en «Facundo no se equivoca» – relacionado con «Después de Oncativo», a su vez conectado con «Las cárceles» – y en «Iniciación al miedo», uno de los mejores cuentos del autor (donde también se percibe la influencia de «Ómnibus» [1951] de Cortázar).

Entre la variedad de tópicos empleados destaca también el juego con las palabras, como acontece en los relatos «El cantor» y «El tigre de Bengala» (ambos en *Los novicios de Lerna*). Este último cuento, donde se puede establecer un paralelismo con «Bestiario» (1951) de Cortázar, resulta emblemático porque, en una atmósfera surreal, el autor juega con las palabras y tuerce constantemente el punto de vista, negando y volviendo a afirmar lo que acaba de escribir, como se lee en el texto:

Los hechos son dobles. El suelo no es un espejo. No es el suelo sino el cielo. La memoria del espejo. El espejo como memoria. Un tigre penetra el abismo de un espejo. Los ojos del tigre son los espejos del misterio. [...] Lo único que existe en el mundo son los ojos del tigre de Bengala. La realidad es la imagen que proyectan sus ojos. Cuando el tigre parpadea desaparece la realidad por un instante. (Bonomini 2017, 45)

Aquí la ausencia de una trama, los cambios de los narradores de tercera a primera persona, los juegos de palabras, como si se reflejasen continuamente en un espejo, y el final donde cada vez que el tigre de Bengala parpadea se apaga la realidad por un instante, contribuyen a crear un efecto de construcción y reconstrucción de la realidad. Entre el juego con las asociaciones sonoras y las frases completamente sin sentido, destacan las anotaciones entre paréntesis que se configuran como apuntes y pensamientos del narrador, en una especie de flujo de conciencia. Estos elementos están relacionados con una predilección de Bonomini por la especulación filosófica y lo absurdo a la manera de Borges, quien había instituido el tigre como metáfora de la mirada y de lo visual en la poesía epónima de la antología *El oro de los tigres* (1972), que, además de haber sido publicada el mismo año de *Los novicios de Lerna*, se refiere precisamente a un poderoso tigre de Bengala.

A pesar de que este aspecto del absurdo aparece en gran parte de la obra narrativa de Bonomini, donde hay siempre un protagonista - o las intervenciones del narrador - que se interroga sobre el sentido de la vida, resulta significativo en relatos como «Ficha», en que un crítico literario deviene más notorio que el autor desconocido que intenta rescatar, «El informe», discurso pronunciado con el objetivo de informar a los jefes y a los oficiales sobre los fundamentos de la filosofía de un movimiento universal no entendible siguiendo los razonamientos lógicos tradicionales sino recurriendo a nuevas formas de pensamiento - entre los principios de la revolución está la equivocación del hombre, considerable como un espejo en que hallar la clave de su destino, al juzgar el tiempo - y «Páginas finales», uno de sus relatos más místicos sobre la fe en Dios. Aquí, el narrador en primera persona, a punto de suicidarse, se da cuenta, por medio del sentido de la vista, de la presencia de Dios en todos los objetos que lo rodean, como se lee en el texto:

Y como en todas esas cosas está la presencia oculta y manifiesta de Dios, para mí éste no es un lugar triste sino lleno de su sagrada permanencia. [...] Entiendo que mi vida ya no tiene sentido y eso me hace renunciar a la oración. Porque yo me siento existir sólo en los otros, así como veo que todas las cosas están referidas a mí, a nosotros, por un natural sentido de totalidad y de integración. Quiero decir: eso que llamamos soledad [...], está bien. Pero si se trata de desprenderse del tejido que conformamos todos los seres humanos, de desligarse de los demás en cuanto a la experiencia conjunta de compartir el misterio de vivir simultáneamente, me parece que estamos ante algo que no sólo es insoportable, sino que hay que negarlo y es lo que voy a hacer. Sin vínculo con los demás, temo que las cosas se descarguen de Dios y, entonces, prefiero la muerte. (Bonomini 2017, 321-2)

En la construcción de un diario íntimo, el protagonista explica cómo ve la sacralización de las cosas a través de la contemplación de un objeto y la posibilidad de descomponer la realidad solo por medio de la oración. Mediante el empleo de verbos relacionados con el sentido de la vista, se narra el proceso que él cumple para percibir la presencia de Dios. La indagación sobre el enigma de la realidad y la voluntad metafísica de ir más allá se encuentran también en «Sucesos posteriores a una muerte» y «Memorando de Peter el Rojo», cuento que propone la reescritura de «Informe para una Academia» (1917) de Franz Kafka, en que el mono protagonista comunica sus pensamientos que se revelan como puro ejercicio intelectual.

La riqueza y variedad de temas en la obra de un autor como Bonomini deja, entonces, muchas cuestiones irresueltas que se configuran como un estímulo para seguir con la investigación sobre una personalidad de la que todavía se sabe muy poco. Mediante el empleo de un fantástico en que lo místico-metafísico se contrapone a lo existencial, los cuentos sugieren constantemente nuevas preguntas para el trabajo interpretativo del lector y plantean continuas reflexiones sobre cuestiones existenciales y epistemológicas. El autor logra llegar a una conciliación entre modo fantástico y anhelo existencialista, en una condición trascendental de la existencia, determinada por sugerencias de visiones profundas y metafísicas, en que la relación con lo religioso está siempre presente.

El hecho de tener que modificar asiduamente las modalidades con que aproximarse al texto, cambiando de estilos, temas y registros, contribuye a crear aquel efecto de extrañamiento onírico, que desemboca en lo siniestro, que desestabiliza al lector.

La escritura, mediante metáforas del amor, del deseo y de la fe, asume rasgos de excepcionalidad en la caracterización de los personajes que muestran defectos físicos, habilidades extraordinarias y capacidades paranormales. Los personajes, obligados a realizar absurdas y extrañas tareas en que se comprometen completamente, son:

solitarios, ensimismados y por lo general proclives a la imaginación, el ejercicio de la memoria, la actitud contemplativa o la especulación. [...] exhiben casi siempre una identidad precisa que les aporta densidad existencial. (Colombo 2011, 84)

El autor habla, por medio de los protagonistas, de sus obsesiones y se repiten temas, preguntas irresueltas y términos junto con imágenes fuertemente realistas y visionarias al mismo tiempo. El uso que hace Bonomini de los verbos en clave metafórica, a veces decontextualizándolos, ofrece representaciones muy evocativas, como por ejemplo:

una luz enceguedora que se ensañó en mis ojos me dejó abierta la mañana calcinada de sol. (Bonomini 2017, 361)

Aquí surge, una vez más, la imprescindible relación con el arte que aparece tanto en su obra poética como en la narrativa. En el arte, como en la literatura, el autor divisa un ejercicio espiritual de conocimiento de la naturaleza interior que se configura como un mero ir, sin meta, intentando responder a una vocación. En su concepción del arte en cuanto connotado tanto de una función parasacerdotal como - al mismo tiempo - de un valor iniciático, el artista hace posible una transmutación de la materia y se modifica permanentemente en su ejercicio (Bonomini 1988b, 32).

En la obra de Bonomini, la concepción mística de la existencia se presenta frecuentemente en contraposición con los preceptos del existencialismo que ve en la libertad del hombre - libre en la medida en que elige por sí solo sus acciones - una condena en cuanto imposición de la que se libera solo al morir. De hecho, la originalidad del autor reside, precisamente, en la tendencia metafísica, contrapuesta a la escritura existencialista. En su pensamiento es posible divisar la concienciación de que Dios está, al mismo tiempo, en todas las cosas, y el núcleo de las narraciones se configura como la muerte, la reencarnación y lo sagrado. Pero el estar en el mundo del hombre encierra lo más inextricable conflicto entre el deseo de permanecer en él y la necesaria aceptación de que hay que abandonarlo. En algunos cuentos la realidad es obra de un dios que se vuelve en cruel porque ha puesto al hombre en la condición de estar solo y ser consciente de lo que es el mundo:

Tal vez esta realidad haya sido creada sólo para mí, y este no tiempo, esta certeza de unicidad, de ausencia de iguales o de diferentes a mi mismo, no pueda ser sino la obra de un dios despiadado que, en lugar de inventar una especie creó esta forma de absoluta, absurda, inútil soledad. Esta soledad que soy yo, perdida en una existencia que simula ser vida, que vacila ser muerte, pero que nada es sino la certidumbre del más total abandono, hasta del nefasto dios que quizás me ha olvidado y dejado en la interminable búsqueda del fin de este camino. (Bonomini 2017, 567)

Si cobrar conciencia plena del mundo es incorporarse a lo absoluto y tener la certidumbre del tiempo y del espacio considerada como algo demoníaco, al mismo tiempo el autor encuentra la liberación del sentimiento del tiempo, no solo en el amor sino también en la religión, como se lee en la cita:

quiero señalar mi certeza de que, aparte de la experiencia religiosa, el amor es uno de los escasos asomos de liberación del sentimiento del tiempo que tienen los seres humanos, esas criaturas solitarias rodeadas de endebles esperanzas y la certidumbre de la irremediabilidad de la muerte. (673)

El fantástico empleado por Bonomini, que se ha denominado existencial o existencialista precisamente por su manera de entender lo real, se acerca al fantástico mental definido por Calvino (1983) como aquel fantástico - contrapuesto al visionario - donde lo sobrenatural forma parte de una dimensión interior y por eso queda invisibilizado o tiene el mismo aspecto de la realidad más modesta. Las imágenes visionarias que pertenecen a la dimensión onírica - «una de esas formas de catástrofe de la razón que a veces adquieren los sueños» (Bonomini 2017, 481) según el mono Peter El Rojo («Memorando de Peter el Rojo») -, se insertan fragmentariamente y de manera insólita en el curso de la narración y se amplifican gracias a algunos atributos que las enriquecen de múltiples connotaciones. Estas imágenes, en un halo de sugestiva ambigüedad, se oponen a la voz de los personajes que, incrédulos y desconfiados, buscan en vano una explicación y se encuentran desprovistos de un lenguaje adecuado para expresar la realidad, como explica el protagonista de «El corredor»:

A mí, pues, se me ha dado un lenguaje, pero no para entender calcar, descifrar o incorporar la realidad sino para que tenga conciencia de su ausencia, de todo cuanto me es ajeno y confirma mi desamparo y mi vacío. (Bonomini 2017, 569)

La investigación sobre un autor que indaga hondamente la realidad mirando lo sagrado, lo invisible, la trascendencia y su manifestación en la ficción, deja entonces muchos estímulos para la posibilidad de volver sobre sus textos, en futuro, y realizar un ulterior estudio del cual se considera, con la presente monografía, haber sentado las necesarias bases.

Notas a *Después de la caída del 'ángel'*

Adriana Mancini

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Uno de los recursos más interesantes y productivos de la ficción narrativa es el punto de vista. Sabemos que es el lugar desde donde se mira, se lee, se configura un objeto o incluso un sujeto. Es el lugar que garantiza la individualidad, la manifestación explícita o esbozada de determinada ideología, tradición, creencia, estado de ánimo, espectro etario, espectro de género. Por lo tanto, este recurso constitutivo de la narrativa que surge a partir del siglo XX es también garantía de libertad de expresión en situaciones de vida cotidiana en todo estado que se precie democrático. Aceptar y valorar la mirada de otro es la forma de ir completando un objeto y completarse como sujeto, es la manera de mirarse en un espejo que no refleja lo que el sujeto quiere ver de sí mismo sino refleja un aspecto más cercano a la realidad de su ser sujeto.

El estudio que presenta Alice Favaro sobre el escritor argentino Ángel Bonomini puede leerse dentro de estos parámetros. Es un escritor, según presenta la autora desde el título de su ensayo, que no se lee en la actualidad. Coincido; es desconocido en su tierra natal aunque sus cuentos fueron publicados en antologías en Buenos Aires y en Europa. No circula entre lectores avezados ni en programas de estudios de literatura de los distintos niveles de formación ni en las ediciones de venta masiva de los últimos tiempos. Favaro valora los escritos del autor. Lo presenta en primer término como uno de los escritores cercano a los escritores de la *Revista Sur* fundada por Victoria Ocampo. Como poeta, subraya su sensibilidad y como narrador el elogio a alguno de sus cuentos en el monumental *Borges* de Adol-

fo Bioy Casares factible de ser considerado, si se quiere, uno de los tratados más importantes acerca del sistema literario argentino. Favaro describe en los primeros capítulos con minuciosa atención y extensa y pertinente bibliografía los avatares de la *Revista Sur* y de los escritores agrupados en su entorno, la circulación de sus miembros y de los intelectuales invitados así como la temática de los artículos y sus publicaciones. Se detiene en presentar las teorías que responden a las diversas aristas del modo de representación fantástica, la funcionalidad de lo monstruoso y de la imagen fantasmal en la configuración ficcional. El análisis de los relatos del escritor que Favaro selecciona para este ensayo es detallado y da cuenta de los materiales narrativos a los que Bonomini acude a los efectos de configurar su ficción. Elementos biográficos, líneas del existencialismo, matices religiosos se enlazan con un fantástico, que la autora señala como 'neofantástico', con incrustaciones de lo monstruoso y lo fantasmal. Tal como anticipa Favaro en el cierre de este texto, que, además, aporta una mirada valiosa acerca de un escritor argentino reconocido en Italia por su narrativa traducida y publicada por editoriales de renombre, su estudio sienta las bases para una investigación posterior sobre otros aspectos de la obra del escritor que exceden los propuestos en esta actualizada mirada exterior. En tal sentido, sería valioso focalizar en próximas lecturas analíticas los recursos formales con los que el autor configura sus relatos, así como también los motivos que llevaron a un escritor de sus características a ser olvidado en su país por los lectores hoy.

Después de la caída del 'ángel'

Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado

Alice Favaro

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Bonomini, Ángel (1947). *Primera enunciación*. Buenos Aires: Editorial conducta.
- Bonomini, Ángel (1962). *Poemas imaginarios*. Buenos Aires: s.e.
- Bonomini, Ángel (1966). *Las leyes del júbilo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bonomini, Ángel (1972a). *Los novicios de Lerna*. Buenos Aires: Emecé.
- Bonomini, Ángel (1972b). *El mar*. Ilustraciones de Vechy Lisdero. Buenos Aires: Wildenstein.
- Bonomini, Ángel (1975). *Libro de los casos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bonomini, Ángel (1978). *Los lentos elefantes de Milán*. Buenos Aires: Editorial Fraterna.
- Bonomini, Ángel (1981). *Zodiaco*. Óleos y témperas de Vechy Logioio. Buenos Aires: Galería Rubbers.
- Bonomini, Ángel (1982a). *Cuentos de amor*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Bonomini, Ángel (1982b). *Torres para el silencio y otros poemas*. Buenos Aires: Ambigua Selva.
- Bonomini, Ángel (1985). *Historias secretas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- Bonomini, Ángel (1991). *De lo oculto y lo manifiesto*. Collages de Vechy Logioio. Buenos Aires: Galería Rubbers.
- Bonomini, Ángel (1994). *Poética*. Ilustraciones de Vechy Logioio. Buenos Aires: s.e.
- Bonomini, Ángel (1996). *Más allá del puente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bonomini, Ángel (2004). *Los lentos elefantes de Milán*. Barcelona: Reverso.
- Bonomini, Ángel (2015). *Torres para el silencio y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos.
- Bonomini, Ángel (2017). *Todos parecían soñar*. Valencia: Pre-Textos.
- Bonomini, Ángel; Walsh, María Elena (1952). *Argumento del enamorado. Baldas con Ángel*. Buenos Aires: Losada.

Traducciones

- Bonomini, Ángel (1988a). *I novizi di Lerna*. Trad. di Emilia Perassi e introduzione di Lucio D'Arcangelo. Chieti: Solfanelli.
- Bonomini, Ángel (2004a). *Les lents éléphants de Milan*. Trad. de Yves Rouillère et prologue de Silvia Baron Supervielle. Monaco: Editions du Rocher.
- Bonomini, Ángel (2004b). *Tours de silence*. Trad. de Silvia Baron Supervielle. Paris: Arfuyén.

Publicaciones en Antologías

- Blaistein, Isidoro (ed.) (1982). *Cuentos de hoy mismo: primer concurso de cuento argentino 1982*. Buenos Aires: Círculo de lectores.
- D'Arcangelo, Lucio (a cura di) (1982). *Letteratura Ispanoamericana*. Chieti: Edizioni universitarie.
- D'Arcangelo, Lucio (a cura di) (1983). *La letteratura fantastica in Argentina*. Lancia: Itinerari.
- D'Arcangelo, Lucio (a cura di) (1989). *L'altro cielo: racconti fantastici argentini*. Roma: Lucarini.
- D'Arcangelo, Lucio (a cura di) (1997). *Racconti fantastici argentini*. Milano: Mondadori.
- di Giovanni, Norman Thomas (ed.) (1989a). *Celeste Goes Dancing and Other Stories: An Argentine Collection*. London: Constable & Robinson.
- di Giovanni, Norman Thomas (ed.) (1989b). *Celeste Goes Dancing and Other Stories: An Argentine Collection*. New York: North Point Press.
- Giménez Pastor, Marta (ed.) (1998). *Cuentos de amor de autores argentinos*. Buenos Aires: Editorial Ameghino.
- Les Argentins* (1989). Bélgica: s. e.
- Lorenz, Günter W. (Hrsg.) (1974). *Lateinamerika Stimmen Eines Kontinents*. Wiesbaden: Horst Erdmann Verlag.
- Manguel, Alberto (ed.) (1973). *Antología de la literatura fantástica argentina: Narradores del Siglo XX*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Manguel, Alberto; Guadalupi, Gianni (eds) (1989). *The Dictionary of Imaginary Places*. San Diego: Harcourt.
- Poesía argentina contemporánea* (1981). Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía.
- Rovere, Susana Inés (ed.) (1980). *Cuentos argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Clásicos Huemul.
- Sorrentino, Fernando (ed.) (1977a). *Cuentos argentinos con humor del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Sorrentino, Fernando (1977b). *35 cuentos breves argentinos del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.

Catálogos de arte

- Bonomini, Ángel; Jaeger, Jean-François (eds) (1977). *La obra de Guillermo Roux = Catálogo de la exposición* (París, 4 de octubre-5 de noviembre de 1977). París: Galerie Jeanne Bucher.

- Molina, Enrique; Bonomini, Ángel (eds) (1989). *Molina Campos. 175 reproducciones de las obras que Florencia Molina Campos pintó a partir de 1930 para los almanaques de la Fábrica Argentina de Alpargatas*. Buenos Aires: Asociación Amigos de las Artes Tradicionales.
- Neruda, Pablo; Bonomini, Ángel; Descargues, Pierre (eds) (1975). *La obra de Alicia Penalba = Catálogo de la exposición* (Ginevra, 1975). Ginevra: Artel Galerie.

Bibliografía secundaria

- Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- Alazraki, Jaime [1990] (2001). «¿Qué es lo neofantástico». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 265-82.
- Augé, Marc (2010). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la submodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Avellaneda, Andrés (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 93-127.
- Bessière, Irène [1974] (2001). «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 83-105.
- Barrenechea, Ana María (1972). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)». *Iberoamericana*, XXXVIII(80), 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>.
- Barrenechea, Ana María (1985). «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género». Barrenechea, Ana, *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz, 44-54.
- Berti, Eduardo (2009). «Bonomini y sus casos». *bertigo*, 17 de mayo. <http://eduardoberti.blogspot.com.co/2009/05/bonomini-y-sus-casos.html>.
- Berti, Eduardo (2017). «Prólogo». Bonomini, Ángel, *Todas parecían soñar*. VaV lencia: Pre-Textos, 15-26.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Bonomini, Ángel (1988b). «La experiencia literaria». D'Arcangelo, Lucio (ed.), *Storia Letteratura Arte dei Paesi Mediterranei*. Chieti: Mario Solfanelli Editore, 27-33.
- Calvino, Italo (1983). «Introduzione». *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Mondadori, 5-14.
- Caillois, Roger (1965). *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Caillois, Roger (1970). *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Campra, Rosalba (2001). «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 153-91.
- Campra, Rosalba (2019). *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*. León: Eolas Ediciones.
- Canguilhem, Georges (1962). «La monstruosidad y lo monstruoso». *Diógenes*, 9(40), 33-47.
- Casas, Ana (ed.) (2012). *Las mil caras del monstruo*. Barcelona: Bracket Cultura.
- Ceserani, Remo (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Cohen, Jerome (1996). «Monster Culture (Seven Theses)». Cohen, Jerome (ed.), *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-26.
- Colombo, Stella Maris (2001). «Los elefantes de Milán, de Ángel Bonomini: aventuras de la mirada, la imaginación y la memoria». *El cuento en Red. Revista electrónica de la ficción breve*, 3, 40-8.

- Cortázar, Julio (1971). «Algunos aspectos del cuento». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, marzo, 403-06.
- Cortázar, Julio (1994). «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica». Alazraki, Jaime (ed.), *Obra crítica*, vol. 3. Madrid: Alfaguara, 88-111.
- D'Arcangelo, Lucio (1986). «Entrevista a Ángel Bonomini». *Il popolo*, s.d.
- D'Arcangelo, Lucio (1988a). «Introduzione». Bonomini, Ángel, *I novizi di Lerna*. Trad. di Emilia Perassi. Chieti: Solfanelli, 7-14.
- D'Arcangelo, Lucio (1988b). «La literatura fantástica en la Argentina». D'Arcangelo, Lucio (ed.), *Storia Letteratura Arte dei Paesi Mediterranei*. Chieti: Mario Solfanelli Editore, 35-40.
- Diaconu, Alina (ed.) (1993). *Homenaje a Alberto Girri*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Estañol, Bruno (2012). «“El que camina a mi lado”: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura». *Salud mental*, 35(4), 267-71.
- Ettorre, Emanuele et al. (2002). *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*. Napoli: Liguori Editore.
- Ferrari, Osvaldo; Borges, Jorge Luis (2005). *En diálogo*, vol. 1. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Fontanela, Alejandro (1979). «Los cuentos de Ángel Bonomini». *Convicción*, 6 de febrero.
- Foucalut, Michel (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. Paris: Seuil; Gallimard.
- Freud, Sigmund [1919] (1988). «Lo ominoso». Strachey, James; Freud, Anna (eds), *De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Vol. 17 de *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 215-52.
- García Flores, Margarita (1967). «Siete respuestas de Julio Cortázar». *Revista de la Universidad de México*, 21, 10-11. http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/8846/10084.
- Giordano, Carlos R.; Romano, Eduardo (1969). *El 40*. Buenos Aires: Editores Dos.
- Giorgi, Gabriel (2009). «Política del monstruo». *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 323-9. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6575>.
- Glantz, Margo (1976). «Poe en Quiroga». Flores, Ángel (ed.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 93-118.
- Goloboff, Mario (2004). «Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar». Jitrik, Noé (ed.), *El oficio se afirma*. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores, 277-304.
- Horan, Elizabeth; Urioste Azcorra, Carmen de; Tompkins, Cynthia (eds) (2019). *Preciadas cartas (1932-1979). Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent*. Madrid: Renacimiento.
- Iturburu, Córdova (ed.) (1978). *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: Ediciones Librería de la Ciudad.
- Jackson, Rosie (2001). «Lo “oculto” de la cultura». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 141-53.
- Jaramillo Agudelo, Darío (2017). «Las narraciones de Ángel Bonomini». Bonomini, Ángel, *Todos parecían soñar*. Valencia: Pre-Textos, 665-94.
- Jitrik, Noé (1968). «Notas sobre la “zona sagrada” y el mundo de los “otros” en *Bestiario* de Julio Cortázar». Jitrik, Noé et al. (eds), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 13-30.
- King, John (1989). *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liscano, Juan (1979). «Ángel Bonomini: un estilista eficaz». *Vigencia*, mayo.

- Lopez-Labourdette, Adriana (2018). *El retorno del monstruo. Figuraciones de lo monstruoso en la narrativa hispánica contemporánea*. Santiago de Chile.
- López Parada, Esperanza (2015). «Prólogo». Bonomini, Ángel, *Torres para el silencio y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos.
- Lugnani, Lucio (1983). «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediato». Ceserani, Remo; Lugnani, Lucio; Goggi, Gianluigi; Benedetti, Carla; Scarrano, Emanuela, *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi Editori, 177-288.
- Martínez, David (1949). *Poesía argentina (1940-1949)*. Buenos Aires: El Cierro en el Arroyo.
- Micali, Simona (2004). «Il corpo del mostro. Retoriche del neofantastico». *Between*, 4(7), 1-25.
- Néspolo, Jimena (2004). «Influjos existenciales». *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 177-86.
- Ocampo, Victoria (1931). «Carta a Waldo Frank». *Sur*, 1, 7-18.
- Olea Franco, Rafael (2004). «El concepto de literatura fantástica». *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México D.F.: El Colegio de México, 23-73.
- Parajó, Marcelo (2018). «Se presenta una edición de los cuentos completos de Ángel Bonomini». *Perfil*, 7 de junio. <https://www.perfil.com/noticias/cultura/se-presenta-una-edicion-de-los-cuentos-completos-de-angel-bonomini.phtml>.
- Piglia, Ricardo (2009). «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)». *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 28, 81-93.
- «Recuperación de Ángel Bonomini» (2018). *Ámbito*, 11 de junio. <https://www.ambito.com/recuperacion-angel-bonomini-n4024097>.
- Rimondi, Giorgio (2012). *Il pretesto fantastico. Indagine su un enigma letterario*. Chieti: Solfanelli.
- Roas, David (2001). «La amenaza de lo fantástico». Roas, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 7-44.
- Roas, David (2019). «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura*, 81(161), 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>.
- Romano, Eduardo (1980). «Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-66, 106-138.
- Sarlo, Beatriz (1997). «La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*». Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (eds), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 261-7.
- Sarlo, Beatriz (2006). «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia». *Punto de vista*, 86, 1-6.
- Sartre, Jean Paul (1960). «Aminadab o de lo fantástico considerado como lenguaje». *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 95-110.
- Scarsella, Alessandro (2016). *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico. Per la storia di un'idea letteraria*. Venezia: Amos Edizioni.
- Scarsella, Alessandro (2018). *Il fantastico nel mondo latino. Ricerche di un modo letterario tra Italia, Spagna e Portogallo*. Milano: Biblion Edizioni.
- Todorov, Tzvetan [1970] (1974). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Ángel Bonomini (1929-94), heredero de la tradición fantástica argentina, fue un escritor prolífico cuya producción comprende relatos, ensayos y poemas. Aún viviendo en un período de esplendor cultural cayó en un casi total olvido, desapareciendo muy pronto del panorama literario a él contemporáneo. Sus primeros poemas se encuentran, a partir de la década de los años cincuenta, en la revista *Sur* y algunos de sus relatos fueron incluidos en notorias antologías de la literatura fantástica. En el particular fantástico que caracteriza su narrativa se advierte una permanente contraposición entre la metafísica y el existencialismo, en una voluntad de indagar profundamente la realidad pero al mismo tiempo ir más allá de ella.

Alice Favaro es doctora de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas (con la mención de doctor europaeus) por la Universidad Ca' Foscari de Venecia, donde actualmente es becaria de investigación. Sus ámbitos de estudios son el género fantástico, la transmedialidad, las intersecciones entre lenguajes, la narrativa argentina contemporánea y las representaciones de la marginalidad. Es autora de la monografía *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (Biblos, 2017).



Università
Ca'Foscari
Venezia