

---

## 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 y 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.<sup>1</sup> 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)

<sup>1</sup> 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 aúna 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 Bessièr ([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] 2001<sup>2</sup>) 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-

<sup>2</sup> 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.

