
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 contrapone 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 devuelta, 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 Etelvina 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 Etelvina, 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 como 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 «ceñicentas 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 Álvaro 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 innombrable 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 desproveya 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.

