

# La inmortalidad del relato. “Hierbas aromáticas” de Ángel Bonomini

## The Immortality of Ángel Bonomini’s Story “Hierbas aromáticas”

EZRA GIBRÁN GUZMÁN MAGAÑA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

librovacio.ed@gmail.com

Resumen: Brevemente se analiza el cuento “Hierbas aromáticas”, de Ángel Bonomini. En primera instancia, se parte de algunas reflexiones en torno a la literatura fantástica y del concepto de región paraxial de Rosemary Jackson para explicar un espacio intermedio que se abre dentro del cuento, en donde convergen diferentes dimensiones: el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la verdad y la ficción. Para la configuración de este espacio, el autor se sirve de una variedad de recursos metaficcionales y la superposición de planos diegéticos que evidencian la artificialidad del relato. Esta arista autoreflexiva habla de un deseo de pensar la literatura desde sí misma. Finalmente, la convergencia del carácter fantástico y metaficcional crea un contrapunto donde los amantes que protagonizan el cuento revelan una dimensión que trasciende la articulación del mecanismo literario y toda explicación racional.

Palabras clave: metaficción, *amore* platónico, literatura fantástica, texto-máquina.

Abstract: The short story “Hierbas aromáticas” by Ángel Bonomini is briefly analyzed. The analysis takes as base some reflections on

fantastic literature and Rosemary Jackson's concept of the paraxial region, to explain an intermediate space that opens within the story, where different dimensions converge dream and wakefulness, life and death, truth and fiction. To construct this space, the author employs various metafictional devices and overlapping diegetic levels that reveal the story's artificiality. This self-reflective angle speaks of a desire to think about literature from within itself. Finally, the convergence of the fantastic and metafictional characters creates a counterpoint where the lovers who star in the story reveal a dimension that transcends the articulation of the literary mechanism and all rational explanation.

Keywords: Metafiction, Platonic love, Fantastic literature, Text-machine.

Recibido: 19 de mayo del 2025

Aprobado: 14 de agosto del 2025

Doi: 10.15174/rv.vi18i37.852

*Los novicios de Lerna* es el primer libro de cuentos de Ángel Bonomini. Para cuando se publicó, 1972, el autor ya había consolidado su carrera en las letras argentinas con cinco poemarios. De esta inesperada incursión en la narrativa resultó esta obra admirable por su despliegue imaginativo, el hábil manejo de la técnica y la unidad de su propuesta poética. Pese a que, en apariencia, la selección de sus temas es muy aleatoria, es posible identificar una línea que atraviesa el volumen de cuentos, que se trata de una indagación sobre la existencia convocada por sucesos de carácter insólito o fantástico. Distintas experiencias del tiempo y el espacio e incluso del ser desafían los parámetros de lo posible, de un momento a otro la realidad parece que-

brarse. Siempre hay un segundo orden, algo más allá de la vida, de la muerte, del sueño. Por ello, el relato de los protagonistas, aunque en ocasiones empieza con un tono ingenuo y cómico, arrastra consigo el silencio del asombro ante lo inexplicable.

Ese carácter existencial y metafísico de las historias de Bonomini, como lo denominan Alice Favaro y Stella Colombo, aprovecha las propiedades del cuento fantástico para suscitar un ejercicio profundo de reflexión. Algunos estudiosos como Irene Bessière, Rosemary Jackson y David Roas establecen la definición de este género través de su *relacionalidad* con lo que se considera real y con la razón,<sup>1</sup> para poner en evidencia la arbitrariedad y el origen cultural de estos conceptos.<sup>2</sup> Por ello, lo fantástico se modifica de acuerdo con las teorías del conocimiento y creencias de una época.

La confrontación entre lo real y lo imposible que es característica del fantástico depende directamente de la idea de “realidad” que se maneja dentro y fuera del texto. Aunque en estricto sentido, es la problematización del fenómeno lo que determina su *fantasticidad*, se requiere que el acontecimiento sea inexplicable a nivel intratextual y extratextual. Así, al involucrar al lector se establece una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada en la diégesis, por lo que

<sup>1</sup> De acuerdo con David Roas, “el relato fantástico nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud” (Roas 14).

<sup>2</sup> En este tipo de narraciones se hace evidente que “los límites mismos que el hombre y la cultura asignan tradicionalmente al universo [...] no circunscriben ningún campo natural ni sobrenatural, porque, como invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios” (Bessière 3).

el acontecimiento de lo imposible fractura ambas construcciones de lo real.

Narrativamente, como indica R. Jackson, el relato fantástico adopta una estructura antinómica para confrontar categorías opuestas que nunca llegan a sintetizarse, "se disuelven todos los sistemas de orden temporal, espacial y filosófico; se quiebran las nociones unificadas del personaje; el lenguaje y la sintaxis se vuelven incoherentes [...] este 'desgobierno' permite un 'cuestionamiento fundamental' al orden social, y urde acertijos metafísicos con respecto al sentido de la vida" (Jackson 13). En particular, hay algunos cuentos en *Los novicios de Lerna*, que ponen de relieve esa *pulsión especulativa* –por llamarle de alguna manera– que es propia del género: "Detrás de cada narración fantástica hay siempre una pregunta sin respuesta" (*La experiencia literaria* 27), dice Bonomini, y aunque no se llegue a una resolución, el acontecer de lo imposible ilumina ese marco de pensamiento del que surge la interrogante.

La lógica en que se apoya nuestro lenguaje obliga a aceptar un orden de causas y efectos bastante inocente: los antes y los después convencionales. De modo que, mientras usemos el lenguaje actual, el tiempo obrará en nuestras narraciones como las ondas del mar que subrayan el dibujo infantil de una fragata. Pero de pronto, lo que ha dibujado el niño es el mar, y el barco sólo sirve para demostrarlo (Bonomini, "La experiencia literaria" 33).

¿Qué quiere decir esto? Que, pese a que el orden de nuestro lenguaje y de nuestro pensamiento limitan nuestra forma de percibir la realidad, aun así, la palabra bordea las fuerzas que intervienen en el universo, y lo que se dice sirve para delinear el vacío de lo indefinible. En el cuento, la emergencia de lo

fantástico derriba los códigos de la razón subrayando aquello que todavía no puede explicarse, pero al hacerlo reconoce un orden desconocido “al cual es posible acceder si se encuentran las claves para descifrarlo” (Colombo 45).

El espíritu de esta poética tiene sus raíces en un preciado linaje de la literatura rioplatense del siglo xx donde, en términos de Donald Shaw, prima la fantasía creadora y un sentimiento de angustia existencial originado por una desconfianza ontológica en la realidad objetiva. En esta vertiente que atraviesa la obra de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández y Julio Cortázar; el universo se presenta como algo quimérico y misterioso. La ausencia de toda certeza sobre la realidad se traduce en estas narrativas en una liberación absoluta del genio creador (Shaw 17). Pero la inclinación hacia lo fantástico no es lo único que vincula la obra de Bonomini con la de los autores mencionados, sino que viene acompañada de una visión cosmopolita que abreva de la tradición literaria europea y se esfuerza por introducir una aportación latinoamericana en el desarrollo artístico universal,<sup>3</sup> de ahí que haya un gran interés por “incorporar, adecuar y de-

<sup>3</sup> Ángel Bonomini tuvo la oportunidad de participar en el ambiente cosmopolita de Argentina, gracias a su labor como crítico de arte en el diario *La Nación* y como traductor de la revista *Life*. Tuvo cierta cercanía con algunos colaboradores de la Revista *Sur*, en donde publicó sus primeros poemas y trabó amistad con José Bianco y Héctor Murena. Es decir, su obra fue aceptada por la revista argentina más prestigiosa de la época, caracterizada por defender la superioridad del arte y la cultura, y criticar fuertemente al positivismo y a todas las variantes del realismo y el naturalismo (Favaro 19). *Sur* también se distinguió por centrar su atención en los intelectuales europeos, y aunque al inicio el proyecto trataba de incluir la aportación latinoamericana dentro de la “Gran cultura”, en realidad pocos escritores latinoamericanos fueron considerados en esta publicación.

sarrollar la técnica narrativa y en explorar las posibilidades de innovación del contenido de la obra literaria" (Shaw 12).

En *Los novicios de Lerna* es palpable ese deseo de explotar las propiedades de la escritura desde el ámbito poético hasta su relación con el lector. Bonomini experimenta con cada pieza del relato (la voz del narrador, el tiempo, los niveles diegéticos, etc.) y con las convenciones del género hasta llevarlos al límite, lo cual termina exponiendo el carácter discursivo del universo narrado o disolviendo los límites entre realidad y ficción.<sup>4</sup>

La constitución metaficcional del cuento, caracterizada por su *autoreferencialidad*, habla del deseo de experimentar con la narración y coloca el proceso creativo al centro para indagar acerca de la cuestión literaria desde sí misma (Dotras 10). La deliberada exposición de la ficcionalidad llama la atención sobre la construcción del cuento, y ahonda en el vínculo entre literatura y realidad, que ya de por sí es puesto a discusión por lo fantástico del relato. Para Linda Hutcheon, lo fantástico posee una consciencia particular de que al narrar se crea un universo ficcional, ya que en este tipo de textos el tiempo y el espacio no corresponden con los del lector, sino que sus referentes son en-

---

<sup>4</sup> En ocasiones esta ruptura ficcional se extiende hasta el nivel sintáctico del lenguaje, modificando la secuencia de la enunciación. En "El tigre de Bengala", el autor juega con estos mecanismos y construye un relato donde cada oración altera el orden de la anterior, y rompe la linealidad narrativa para ofrecer en su lugar diferentes posibilidades de los acontecimientos: "Una mujer está bailando y se oye un grito. Una mujer está lavando y aparece un tigre. Una mujer está gritando porque se le aparece un tigre. Un tigre está caminando y se le aparece una mujer. Un grito se come al tigre que está lavando. Un baile se grita a la mujer que está tigrando" (Bonomini, *Los novicios de Lerna* 27). Mas allá del mero juego lingüístico, este ejercicio consiste en recorrer diferentes posibilidades ontológicas del universo ficcional que se está creando, aunque ello implique exponer la materialidad discursiva del cuento.

teramente ficcionales (76). Sólo al imaginar, el lector da forma a ese universo que se concretiza al ser leído, lo cual le exige una participación más activa como co-creador de la obra (Dotras 22).

Dentro de “Hierbas aromáticas”, múltiples mecanismos hacen evidente la conciencia que el cuento tiene de sí mismo, algunos manipulan el tiempo o la perspectiva narrativa, otros la conciencia del personaje principal; todos ellos, al tiempo que desnudan la ilusión ficcional consolidan el estatus ontológico del universo narrado. Este arsenal de recursos discursivos transforma el texto en un artefacto visionario dispuesto para construir un mundo, desmantelarlo, y así —con ese gesto que hace evidente su artificialidad— desvelar la realidad desafiante que se cierne sobre los personajes.

### El mecanismo inmortal

Entre los dieciséis cuentos y la *nouvelle* homónima que integran *Los novicios de Lerna*, puede decirse que “Hierbas aromáticas” concentra de forma privilegiada la esencia poética de la colección, ya que reúne una buena parte de sus elementos característicos. En este cuento se abre un espacio intermedio donde convergen diferentes dimensiones: el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la verdad y la ficción. El paso del protagonista por estos diferentes planos termina por desestabilizar sus límites y mostrar una realidad oculta, más auténtica, que las trasciende. Entonces, el cuento se convierte en un mecanismo inmortal que reproduce una y otra vez ese recorrido hacia lo desconocido.

En esta historia el universo onírico del protagonista termina por empalmarse con la realidad de la vigilia. Un sueño se le presenta repetidamente al narrador, en donde un viajero se encuentra con una mujer llamada Eleonora junto a la rotonda de la plaza de Sainte Ercienne. Ambos abordan un coche, en

ese momento el narrador descubre que el viajero es él mismo y un poco después, al terminar de enumerar las hierbas aromáticas que había en la rotonda, son alcanzados por un trágico accidente. El sueño vuelve una y otra vez enfatizando diferentes detalles. Conforme avanza la trama se descubre que el narrador tendrá que hacer el mismo viaje que ha soñado. El protagonista entonces se encuentra con una mujer misteriosa en la plaza y sigue el mismo trayecto hacia la muerte. El cuento cierra con una intervención del narrador donde interpela al lector implícito sobre todo lo acontecido. La voz narrativa se pregunta —entre otras cosas— quién ha muerto, ¿él?, y si ese encadenamiento onírico ha terminado para siempre o volverá a comenzar, como una suerte de castigo o dádiva de la providencia.

La complejidad de este relato proviene de su composición estructural dividida en tres niveles diegéticos, además de un arsenal de mecanismos metaficcionales que dismantlan la realidad narrada desde diferentes ángulos. El primer plano diegético corresponde a la vigilia desde donde el narrador cuenta el sueño que lo acosa. El segundo nivel, abismado, corresponde al universo onírico en donde se desarrolla la historia del viajero y Eleonora. Esta dimensión rebaza las leyes del mundo físico: se altera la consistencia de la atmósfera o la velocidad del tiempo; esto no tendría nada de extraño si no es porque, conforme avanza la historia, su límite con la vigilia comienza a desdibujarse. Entre ambos niveles intervienen tres mecanismos que difuminan la frontera que los separa. El más evidente es el paralelismo de los acontecimientos en uno y otro. Durante el sueño, antes del accidente, el viajero alcanza a ver una casa rodeada por un viñado. Más adelante, el narrador menciona que va a realizar la compra de una viña y un viaje al lugar que coincide con aquel donde se desarrolla el sueño, aunque parece no darse cuenta de esto: “Mi socio tiene razón. Ha colocado la cosecha aun antes



de comprarla [...] de modo que el jueves viajaré a Sainte Ercienne para concretar la operación” (Bonomini 113). Después de este anuncio no se sabe si el narrador realiza el viaje de forma efectiva, solamente se repite por última ocasión —en un plano indistinguible para el lector— el encuentro de los amantes. De manera que sueño y vigilia terminan por confundirse.

El segundo mecanismo es un desdoblamiento, provocado por un cambio en la focalización, donde la voz del narrador eventualmente adopta la perspectiva del viajero: de la focalización externa,<sup>5</sup> situada fuera de la mente de los personajes —desde donde se contempla el transcurso de los acontecimientos— se pasa a una focalización interna fija, que coincide con la perspectiva del viajero,<sup>6</sup> entonces, la voz narrativa se convierte en la de aquel que *vive* el encuentro con Eleonora. En el siguiente fragmento puede notarse este cambio a través de la conjugación de los verbos, la narración pasa de la tercera persona singular (un “él” que refiere al viajero), a la primera persona plural (un “nosotros” que incluye al viajero y a Eleonora):

*Un hombre llega en avión de un viaje breve y se encamina hacia una rotonda situada frente al aeropuerto de Sainte Ercienne.*  
A menudo ignoro quién es el viajero; a menudo sé con ese

<sup>5</sup> “En la focalización externa el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje, y que por tanto excluye toda posibilidad de la información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos” (Pimentel 100). No se trata de un narrador omnisciente porque no tiene acceso a los pensamientos de los personajes, sino únicamente de una voz que contempla lo que sucede.

<sup>6</sup> En esta forma de la focalización, la voz narrativa coincide con la mente de un personaje, que restringe su libertad y selecciona la información narrativa de acuerdo con las limitaciones cognitivas, perceptuales y espacio-temporales de esa mente figural.

convencional desdoblamiento que los seres adquieren en los sueños que aun sin saber quién es, *no dudo que soy yo mismo*. Junto a la rotonda, donde hay tres o cuatro árboles pequeños, especias y otras hierbas aromáticas, en canteros, como en los esmerados jardines de los claustros medievales, *me aguarda de pie*, junto a un automóvil de capota baja, Eleonora envuelta en una chalina. No *hablamos* casi. *Viajamos* luego por un sendero de colinas desde donde se ven las copas herrumbradas de los castaños (Bonomini, *Los novicios de Lerna* 107; el énfasis es mío).<sup>7</sup>

En ese tránsito, la consciencia del narrador se balancea entre la lucidez y el ensueño. Es tal la confusión del universo onírico que se llega a sugerir la posibilidad de su inversión, éste es el tercer mecanismo que hace difusa la línea de separación entre ambos planos (el sueño y la vigilia). Dice el narrador:

Cuando me angustiaba la idea de que la existencia de Eleonora dependiera de mis sueños, con inocente y delirante esperanza no desechaba la posibilidad de que yo fuera el soñado, el que sólo existía cuando Eleonora me recuperaba en un reiterado sueño que la visitaba cada tanto (Bonomini 108-109).

Inevitablemente aflora la duda de que el plano desde donde habla el narrador sea efectivamente real, pero si no es así ¿hay alguno que sí lo sea?, ¿o es que acaso ambos lo son?

Si estos dos primeros niveles de la diégesis están dedicados a subvertir la frontera entre el sueño y la vigilia, en el tercero se borra silenciosamente el límite que divide la realidad y la

<sup>7</sup> Dentro de este fragmento la consciencia que tiene el narrador del desdoblamiento hace aún más ambigua la situación, ya que habla de cierta lucidez dentro del sueño.

ficción. Trazado en apenas unas líneas, este plano delata la naturaleza discursiva del relato. Transcribo este fragmento:

Y el hombre llega con el grupo y se separa de él. Solo, camina hacia una rotonda cubierta de matas, tal vez hierbas aromáticas. Hay un *espectador que narra estos hechos*, como en el *cinematógrafo*. *Mientras una parte del ser sigue el proceso, el otro enumera: sarilla, mistol, tomillo, mirto, salvia*” (113; el énfasis es mío).

Ese *espectador* que se menciona en las líneas anteriores se trata de un segundo desdoblamiento de la voz narrativa: el narrador se ve a sí mismo contando lo que sucede en el sueño y como ese segundo narrador también es un desdoblamiento del viajero, también participa simultáneamente del acontecer onírico. Este gesto de autorreferencialidad habla de la conciencia que tiene el narrador sobre el propio ejercicio narrativo y sobre su condición de construcción literaria. Por otro lado, nuevamente se abre una incógnita sobre el plano en el que se encuentra el narrador que se dirige al lector, pues no se distingue si se trata de un sueño dentro de otro sueño.

La constitución de estos elementos es muy significativa porque pone en perspectiva el ecosistema de la obra literaria dentro y fuera de la diégesis. Si el narrador se convierte en el espectador de una historia que alguien más narra (otra versión de sí mismo), entonces debe haber otro receptor para la historia que él está contando. Con gran sutileza se disuelve la barrera que separa el interior y el exterior del relato. Este efecto alcanza su punto más álgido al final de la historia cuando la voz del narrador se dirige directamente al lector implícito. Cito el cuento:

¿Pero quién ha muerto aquí? ¿Yo? Seguramente sí. ¿O es una simple manera de concluir el viaje y, entonces, nadie ha muerto sino que nadie puede ya seguir ascendiendo y descendiendo por las colinas. ¿O todo ha terminado, Eleonora, yo, el viaje? ¿O hay que volver a enumerar las hierbas y comenzar todo de nuevo? Y otra pregunta aún: ¿espliego, alhucema, lavanda son una misma cosa, tienen el mismo perfume las tres y son todas del color de los ojos de Eleonora cuando brilla el otoño sobre las colinas de Sainte Ercienne? Y otra pregunta más: ¿no será este mi cielo, o mi infierno, y deberé repetir mi sueño para siempre, para siempre como si fuera un beneficio o una condena? (Bonomini 115-116).

Tematizada la inexplicabilidad de los acontecimientos y descubierto el ejercicio narrativo, ya ninguna dimensión del relato parece segura o confiable.

Pero hay algo más, el cinematógrafo que se menciona en este tercer nivel de la diégesis puede tomarse como una metáfora que refleja la estructura narrativa del cuento y de la forma en que Bonomini entiende la creación literaria.

La idea de la obra como una máquina,<sup>8</sup> nacida en la era de la industrialización (segunda mitad del siglo XVIII), trajo consigo

<sup>8</sup> Ya desde *La filosofía de la composición* (1846), Edgar Allan Poe habla de la obra como un mecanismo de precisión lógica que es articulado con la intención de causar un efecto en el lector. También Paul Valéry, en su ensayo "Poesía y pensamiento abstracto" (1939), habla del poema en términos de una máquina que produce un estado poético. Asimismo, entre los movimientos vanguardistas aparecieron algunas estéticas fundadas en la modernización tecnológica como la del futurismo, y el cubismo. En el caso de la teoría literaria, puede trazarse la evolución de la metáfora hasta el concepto de *El arte como artificio* de Viktor Shklovski (formalismo), o la noción de sistema de Roland Barthes (estructuralismo), que considera el texto como

un cambio significativo en el carácter del escritor y su ejercicio poético. La influencia del desarrollo tecnológico en la vida cotidiana confrontó a los escritores con una realidad distinta, que requería de otras herramientas intelectuales para ser descifrada, y ante la cual debían tomar una postura. Estos cambios transformaron la naturaleza del escritor, que se dividió en una faceta creativa y artística, y otra teórico-crítica interesada en pensar la composición literaria, y que atrajo su atención al cuidado del método composicional, algunos escritores incluso redactaron una exposición de principios poéticos.<sup>9</sup>

Pensar el cuento como un cinematógrafo, que es un mecanismo, conlleva el reconocimiento de que hay un saber técnico aplicado en su composición, en este caso, con una marcada impronta metaficcional. Pero, además, como toda tecnología, este artefacto narrativo comporta una formulación intelectual, un *logos* (Greenberg y Schacterle). Para Walter Ong, más que una herramienta instrumental, cada máquina o artefacto es una transformación de la consciencia: el cinematógrafo trae consigo la idea de que es posible almacenar el transcurso del tiempo como una mezcla de sonidos y secuencias de imágenes. No es coincidencia que el término derive de la escritura, “grafía”, pues habla de la posibilidad de grabar –escribir– la realidad. Además, a través de la idea de su reproducción y automatismo se borran los límites de la temporalidad, propiedad que comparte

---

un conjunto de elementos relacionados entre sí que cumplen una función determinada de acuerdo con una serie de reglas, por mencionar algunos ejemplos. De acuerdo con Friedrich Kittler, los cambios la forma de interpretar la metáfora de la máquina se deben a las rupturas marcadas no solamente por las invenciones tecnológicas, sino también por la historia de las ideas que sirven para explicar e interpretar cada nuevo invento.

<sup>9</sup> En 1982, Ángel Bonomini escribe un ensayo de este carácter titulado “La experiencia literaria”.

el cuento de Bonomini y que se manifiesta en la circularidad de la historia, del sueño narrado y del camino que recorren los protagonistas a través de las colinas de Sainte Ercienne.<sup>10</sup> Incluso, algunos pasajes juegan con la duración de algunas acciones:

El viajero entonces va hacia ella y su paso es igualmente enérgico que antes, pero el aire ahora parece un traslúcido jarabe, una invisible jalea que le demora la marcha *como si el tiempo hubiera tenido una distensión elástica y, de pronto, hubiera muchos más instantes dentro de un mismo espacio*, de modo que recorrer un tramo se ha convertido en un traslado apenas perceptible (Bonomini 113-114; el énfasis es mío).<sup>11</sup>

Por último, respecto a esta figura, habría que anotar que el cinematógrafo siembra la duda del simulacro,<sup>12</sup> en el cuento la superposición de planos diegéticos hace difuso el transcurso lineal de los acontecimientos, y pareciera encadenar distintos

<sup>10</sup> "Y es que el viento es redondo en las colinas: aquí, cuando ascendemos, dejamos el sol a nuestras espaldas y el viento desaparece. Rodeamos el lomo de la colina y comienza un descenso, y el sol se nos enfrenta y con él vuelve el viento..." (Bonomini, 1972, 115).

<sup>11</sup> Otro elemento cinematográfico que también aparece en el cuento es el juego con la movilidad de la visión del narrador, imitando el movimiento de una cámara. Cito un fragmento del cuento: "Ella conduce por una larga carretera. Los veo de frente, de atrás, de costado, desde arriba. Ella está atenta al camino" (Bonomini 114).

<sup>12</sup> En este punto pueden trazarse algunas conexiones con *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, obra magistral que también pone en juego la idea de la inmortalidad a través de una máquina que reproduce el espíritu de los personajes. La grabación que transmite la máquina parece una simulación, ya que se empalma con la realidad presente (aparecen dos soles, dos lunas, los turistas ya muertos en la isla), y se presta para la superposición de capas de grabación (la grabación del narrador sobre la de Faustine).

escenarios que no permiten reconocer lo que “realmente” sucede en la historia.

Sin embargo, hay algo más allá de su capacidad de producir ilusiones, si se deja de lado la definición de la realidad como un plano único y definido, pero, sobre todo, si se deja de lado la idea de que la realidad comprende únicamente lo conocido, el artefacto narrativo que construye Bonomini “permite acceder al más allá a aquellos que saben emplearlo” (Greenberg y Schacterle 15), tal como el narrador: “Poco a poco he ido enamorándome de Eleonora. Que no exista en la realidad me aterrorizaba hace un tiempo. Ahora he aprendido que los sueños no son de una sustancia menos consistente o menos cierta y concreta que la meliflua realidad cotidiana” (Bonomini 108). Al desmontar aquello que se cree real, el cuento se abre hacia una *región paraxial*,<sup>13</sup> un espacio espectral que no es enteramente real ni irreal (Jackson 17). Toda la reflexión sobre la realidad que se desarrolla a lo largo de “Hierbas aromáticas” desembocaría en un abismo existencial, de no ser porque detrás de todas esas dimensiones ilusorias (el sueño y la vigilia, la realidad y la ficción) asoma un plano trascendental que se descubre con la unión de los enamorados después de la muerte.

### El *amore* platónico

En el corazón del relato, de ese sueño que parece devorarlo todo, está el encuentro del viajero con Eleonora. Su pasión

---

<sup>13</sup> Este término, acuñado por Rosemary Jackson, parte de un concepto de la óptica según el cual “una región paraxial es un área en la que los rayos de luz parecen unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada” (Jackson 17).

inexpresada es la fuerza que los eleva a una región fuera de este mundo donde su espíritu alcanza la inmortalidad. Esta conexión entre los personajes recuerda algunas ideas renacentistas sobre el amor, especialmente la noción del *amore* platónico. Este término acuñado por Marsilio Ficino a partir de la filosofía platónica describe el amor como un deseo de belleza, en el caso de los enamorados se trata de una experiencia contemplativa que oscila entre "la reverencia y la admiración carnal" (Singer 197). Especialmente por medio del sentido de la vista quedan sugeridas las posibilidades físicas y espirituales que aguarda la unión de los amantes (Singer 207). Los pasajes que les dedica Bonomini son particularmente líricos y en ellos se puede leer el florecimiento de un amor que nunca llegará a consumarse:

*Y se miran* desde una distancia que apenas se aminora a pesar de los pasos del hombre y de la ansiedad del encuentro que sutilmente aparece en los brillos de los ojos, en la respiración secreta de cada uno, en el pulso, que *nadie puede registrar sino yo* [...] percibo [...] un creciente calor dentro de los pechos de él y de ella, y un vacío repentino en los vientres y un temblor muy vago y somero en los labios (Bonomini 114; el énfasis es mío).

La distancia entre la pareja se mantiene hasta el final del cuento. Y es que el amor platónico persigue la belleza divina y ésta solamente es accesible para el intelecto, lo bello es el resplendor de la bondad divina que atrae hacia sí misma al espíritu humano (Noel Paul 70). Eleonora, aunque no se describe, se perfila como arquetipo de la belleza eterna, como sólo puede serlo una mujer muerta durante su juventud —diría Edgar



Allan Poe—. <sup>14</sup> Pero esta belleza únicamente tiene sentido como vía hacia una región celestial donde mora la verdad. Aunque la historia de Bonomini no explora el ámbito de lo sagrado o lo divino, sí que está presente en la voz del narrador una aspiración metafísica; para el viajero la dama adorada se convertirá en la materialización de la vida que anhela. Y es que para aquel que ha sido atravesado por el amor, la vida se vuelve mundana después de que se le ha develado una dimensión más vasta junto a su amada: “Sólo nos resta después de esas repetidas muertes que un nuevo sueño nos rescate de *este pozo de ausencia que son los días semejantes*, y podamos así volver a encontrarnos frente a la rotonda de Sainte Ercienne” (Bonomini 109; el énfasis es mío).

De acuerdo con Irving Singer, el amor platónico conlleva un sacrificio de los amantes en el plano individual, que sólo será restaurado después de la muerte en una suerte de resurrección. El abrazo funesto que comparten los protagonistas al momento del accidente concreta esa unión que los elevará a una órbita del más allá:

Nos abrazamos casi en el aire, cuando ya nos habíamos estrellado contra la ladera y se volcaban las copas de los castaños y con mi sangre manchaba la tensa chalina prendida a la rueda trasera del automóvil, y su rostro se enfriaba bajo el mío, y entrábamos en una *región nocturna y brillante olvidada del sol de otoño para siempre, para siempre* (Bonomini 112; el énfasis es mío).

<sup>14</sup> Al respecto es importante notar el vínculo entre Eleonora con y la protagonista con el mismo nombre que aparece en el relato de Edgar Allan Poe. En un paisaje bucólico el poeta reproduce el amor de una joven pareja, que se interrumpe con la muerte de ella, aunque su fantasma regresará para acechar entre sueños a su amante.

Esa región "nocturna y brillante", a la que ascienden los enamorados no sólo se abre como una dimensión metafísica, sino que se convierte en una dimensión paraxial que sintetiza la subversión de todos los planos de la realidad explorados en el cuento (el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la realidad y la ficción). Incluso podría pensarse que es desde ahí desde donde resurge la voz del narrador al final del cuento.

Hay un último aspecto qué comentar sobre el amor platónico. Una relación de intertextualidad que establece el cuento con una de las historias de amor más emblemáticas de la literatura occidental. Cito el relato:

El comportamiento de muchas parejas de la literatura no ha de estar desvinculado de la responsabilidad de esta costumbre en que se ha convertido mi sueño. Por otra parte, no carece de misterio la obligatoria muerte de Romeo y Julieta –para citar un caso– y su obligada resurrección ante cada relectura o cada representación, hecho que en forma no demasiado vagorosa propone que las obras literarias también son circulares (Bonomini 109- 110).<sup>15</sup>

En este fragmento, la alusión a la tragedia shakespeariana permite entender ciertos aspectos temáticos del cuento, pero además problematiza –una vez más– el funcionamiento de la li-

<sup>15</sup> Este recurso se trata de una puesta en abismo a nivel del código que le convierte en un aparato de interpretación al interior del texto, pues muestra que el relato es consciente de su naturaleza literaria: se hace referencia a la tradición literaria, y aparte al proceso de lectura. Ojo, el narrador está estableciendo un puente entre los acontecimientos de la diégesis (la muerte de Romeo y Julieta) y el ejercicio de la lectura. Cada relectura de la obra pone en funcionamiento, una vez más, el relato y al hacerlo da pie a la "resurrección" de sus personajes.

teratura y proyecta al cuento como un mecanismo inmortal. En primera instancia, es posible identificar cierto paralelismo entre los protagonistas con los amantes de Verona. En la tragedia de Shakespeare, la unión de estos últimos queda truncada por intervención de la mala fortuna, pero su amor queda inmortalizado por la reconciliación de las dos familias. Desde el inicio, la idea del destino ronda a Romeo y a Julieta, y precisamente será una mezcla de diferentes hierbas la que determina el final de su vida, pero también su tan anhelada unión, aunque sea después de la muerte. El sacerdote que promete ayudar a la pareja revela esa doble naturaleza de las plantas:

Bajo la envoltura de esta tierna flor  
*Convive el veneno con la curación,*  
Porque, si la olemos, al cuerpo da alivio,  
Más, si la probamos, suspende el sentido  
(Shakespeare; el énfasis es mío).

También en el cuento de Bonomini, son las misteriosas hierbas de la rotonda las que —según el viajero— los dirigen a él y a Eleonora directo a la muerte, pero que igualmente les concederán la vida eterna: “después de la paciente evocación de los colores, las formas y los olores de cada una de las hierbas aromáticas, volvamos a encontrar ese destino circular en el que cada muerte nuestra está secretamente ligada a una de esas inocentes o malévolas plantas con un nombre distinto y un perfume distinto que la envuelva” (Bonomini 109).

Finalmente, la circularidad que el narrador le atribuye a las obras literarias y que establece un puente entre los acontecimientos de la diégesis (la muerte de Romeo y Julieta) con el ejercicio de la lectura, es el último engranaje que pone en movimiento esta maquinaria que trasciende el tiempo y el espacio.

Por la fuerza revitalizadora de la lectura, el cuento está destinado a reproducirse una y otra vez. Entonces, el artefacto narrativo, ese proyector de sueños, adquiere un carácter visionario. Así como la nueva dimensión que se abre para los enamorados en el encuentro de sus miradas, también el cuento con su configuración óptica devela un plano secreto del universo. Y aunque pareciera repetir una y otra vez la misma historia, en cada ocasión ajusta sus lentes para explorar esa vía constelada hacia la eternidad.

## Referencias

- Bessiére, Irene. *Le Recit Fantastique. La Poétique de L'Incertain*. Larousse, 1974.
- Bonomini, Ángel. *Los novicios de Lerna*, Editorial Emecé, 1972.
- \_\_\_\_\_. "La experiencia literaria". D'Arcangelo, Lucio (ed.), *Storia Letteratura Arte dei Paesi Mediterranei*. Mario Solfanelli Editore, 1988, pp. 27-33.
- Colombo, Stella Maris. "Los lentos elefantes de Milán' de Ángel Bonomini. Aventuras de la mirada, la imaginación y la memoria", *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, núm. 3, 2001, pp. 40-48.
- Dotras, Ana M. *La Novela Española de Metaficción*. Ediciones Jucar, 1994.
- Favaro, Alice. *Después de la caída del 'ángel'. Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado*. Edizioni Ca' Foscari, 2020.
- Greenberg, Mark L.; Schacterle, Lance. "Introduction: Literature and technology", *Literature and Technology*. Lehigh University Press, 1992.

- Hutcheon, Linda. "Actualizing Narrative Structures: Detective Plot, Fantasy, Games, and the Erotic", *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora, 1986.
- Mata, Rodolfo. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia. Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Matei Chihai y Antonio Sánchez Jiménez. "El texto como máquina: matices de una alegoría", *5 metros de poemas*, 6 marzo 2018. <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/140/1008>
- Noel Paul, Andrea. "El amor y la belleza en la estética ficiniana" *El arco y la lira. Tensiones y debates*, núm. 1, 2013, pp. 69-80.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Universidad Autónoma de México, Siglo XXI, 2012.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2011.
- Shakespeare, William. *Romeo y Julieta*. Austral, 2013.
- Shaw, Donald. "Capítulo Primero. Introducción", *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Cátedra, 2008, pp. 11- 35.
- Singer, Irving. "Segunda parte: de lo cortesano a lo romántico". *La naturaleza del amor 2. Cortesano y romántico*, Siglo Veintiuno Editores, 1992.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, 1993.