

EL CALAMAR Y SU TINTA: IRREALIDAD, FANTASÍA E IRONÍA EN UNA HISTORIA FANTÁSTICA DE ADOLFO BIOY CASARES

GABRIELLA MENCZELL
EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

Las *Historias fantásticas* de Adolfo Bioy Casares presentan todo un abanico de variantes para crear el ambiente fantástico, desde la yuxtaposición de espacios y tiempos paralelos (“La trama celeste”), hasta la fabricación de una máquina para llegar a la eternidad de la mente (“Los afanes”). Sin embargo, los clichés temáticos de la literatura fantástica tradicional y de la que roza la ciencia-ficción (como en el caso de “El calamar opta por su tinta” [: 119-212] con la aparición de un ser extraterrestre), ocultan un plano metaficcional, es decir, con reflexiones sobre el hecho literario, sobre el carácter lúdico de la ficción. Así define Rosalba Campra lo fantástico del siglo XX, cuando habla sobre rupturas en el nivel sintáctico, cuando la ambigüedad se ve determinada por huecos discursivos en la organización de los contenidos (: 78-81): ya no es el fantasma lo que define lo fantástico, sino los vacíos textuales que ponen de relieve la técnica narrativa basada en la serie de enigmas generados por la omisión de informaciones. Según anota Ana González Salvador, el monstruo ya no se origina en el exterior, ni siquiera en nuestra conciencia, sino que es producto del lenguaje (: 76), interpretado por Francisca Suárez Coalla como el espejo infinito del universo (: 104).

Según las aproximaciones al género en la década de 1960, la presencia de ciertos elementos temáticos constituye el relato fantástico. Louis Vax o Roger Caillois determinan una serie de temas generales, dentro de cuyo marco puede caber la gran mayoría de elementos insólitos que rompen el orden objetivo y causan el efecto fantástico. Irène Bessière insiste además de la vertiente cultural reflejada en cada época, en los efectos psicológicos de lo fantástico (: 198). El extraterrestre de Bioy Casares no encaja en ninguna de sus categorías, pues podría ser un “monstruo” inexplicable, pero en vez de causar terror a su alrededor,¹ su figura provoca compasión y caridad a don Juan Camargo, el personaje que le acoge en el depósito de su jardín. La vacilación, elemento constitutivo del género, sólo existe hasta el momento de enterarse del misterio, con lo cual Todorov ubicaría la historia entre los relatos tradicionales. El tema de la inmortalidad de los seres extraños, muy frecuente en los relatos fantásticos, tampoco es rasgo propio del visitante, pues muere antes de poder cumplir su misión de salvar la humanidad, hecho frente al cual se resignan el narrador y el librero, que incluso sobreviven a su eliminación. Es como si fuera la inversión paródica no sólo de la mediocridad de la gente del pueblecito, sino también del género mismo, y en este sentido el texto será el espejo distorsionado del mundo cotidiano, y también el espejo deformado del género fantástico tradicional.

“No hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros”, apunta Julio Cortázar en “Del sentimiento de lo fantástico”, y continúa: “Siempre he sabido que las grandes

1 Casi todos los críticos que definen el género desde criterios temáticos destacan la presencia del miedo como elemento fundamental para constituir lo fantástico, porque consideran el temor como una reacción natural del hombre ante lo desconocido. De hecho, se trata de uno de los postulados de la crítica psicoanalítica (véase el estudio muy frecuentemente citado de Sigmund Freud sobre “Lo siniestro” del año 1919)

sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por este no escandalizarnos frente a las rupturas del orden” (: 68-71). De esta manera llama la atención sobre tres características fundamentales de muchos textos fantásticos del siglo XX: el conocimiento parcial de los fenómenos, lo que les otorga el carácter misterioso; la importancia de las palabras, el lenguaje, el discurso, que nos conduce directamente al tema de la metaficción y subraya la presencia latente de la historia del mismo proceso creativo; y –lo que considera las circunstancias más propicias de la producción de lo insólito– la cotidianidad más pura, donde la reacción natural frente a lo desacostumbrado será la ausencia de sorpresa, la aceptación completa de lo chocante. Tal como ocurre en el texto de Bioy Casares donde el visitante de otro planeta llega a un pueblo absolutamente mediano, y su llegada no causa asombro alguno en las habitaciones.

El objetivo de esta ponencia sería averiguar si “El calamar opta por su tinta”, publicado por primera vez en 1962, en *El lado de la sombra*, conlleva las características postuladas por Cortázar, y si los distintos planes narrativos revelan de verdad la índole metaficcional del texto. Precisamente estos niveles discursivos son lo que salta a la vista en seguida en el texto. El ser extraterrestre le informa a don Juan Camargo sobre sus impresiones, luego el mismo don Juan discute estas informaciones con doña Remedios, y sus conversaciones serán relatadas por don Tadeíto a su maestro, quien, en términos de Genette, es el narrador homodiegético de la historia. En la primera frase, esta narración en primera persona del singular parece ser de focalización omnisciente,² puesto que nos da a conocer la historia de los últimos días de modo retrospectivo, aunque personalmente solo es testigo de la desaparición del molinete, hecho que vinculara con los pedidos de los

2 “Más ocurrió en este pueblo en los últimos días que en el resto de su historia” (: 199).

libros sólo en un momento posterior. Sin embargo, más tarde, nos damos cuenta de que estas informaciones son suspendidas deliberadamente, y las elipsis sirven para no informar del todo al lector desde el principio, por lo cual en realidad se trata más bien de focalización interna. A la hora de presentar a los personajes que viven en el chalet llamado “Las Margaritas”, la voz narrativa se relega a la primera persona del plural, a un “nosotros”, identificándose de tal forma el narrador con el grupo actante de los otros vecinos del lugar. A un segundo nivel narrativo corresponde la narración ilimitada, no seleccionada, y así no manipulada de don Tadeíto, quien lo cuenta todo sin saltar ninguna información superflua. El interpreta las informaciones de tercer nivel, procedentes de don Juan y su conversación con doña Remedios. Don Juan mismo también recibe muchas informaciones a través del relate del extraterrestre, que así constituye el cuarto nivel narrativo. El maestro es a la vez el “autor implícito” de la historia, tal como lo define Gerald Prince: el que varias veces se dirige al lector implícito a lo largo de la narración.³ Lo cuenta todo en el bar a los demás, con quienes comenta lo ocurrido, y al final escribe la historia, es decir, produce un discurso textual, cuyo narratorio será el lector implícito. Y por cierto, en lo que concierne a la velocidad o ritmo del texto, la escena más larga del relato es el diálogo entre el maestro y don Tadeíto, con lo cual son los comentarios acerca del misterio revelado indirectamente los que dominan el discurso (Risco: 228). Estas reflexiones predominantes, además de otorgar un toque cómico a la narración, orientan la atención sobre el carácter autorreflexivo del texto y, por un lado ciertamente pueden contribuir a aumentar la verosilimitud, el carácter mimético del relato (Risco: 227), por el otro, la apelación al lector a penetrar en

3 Especialmente en la primera parte del relato, en pasajes como, por ejemplo, “Para medir como corresponde mi palabra recuerden ustedes que hablo de uno de los pueblos viejos de la provincia”, o “como he de comunicar un hecho de primer orden, presento mis credenciales al lector” (: 199).

el universo narrativo es un mecanismo puramente retórico que desde el romanticismo ya se utiliza para anular el ámbito real en favor del ficcional.⁴ En términos semióticos, tal vez la ironía es el código técnico-literario que más prevalece en el texto.

El espacio de la narración es “uno de los pueblos viejos de la provincia” (Bioy Casares: 119), cuyo legado cultural se extiende hasta Europa, de manera paralela con la ampliación del marco temporal, que por las referencias literarias (por ejemplo, considerando el nombre del librero gallego Villarreal) se remonta hasta el siglo XVIII. Por otra parte, presenciamos la reducción simultánea del espacio, en tanto que el maestro-narrador focaliza los acontecimientos desde lugares cerrados, como su propia manzana, su hogar y su escuela, el bar enfrente de la estación y la librería de don Villarreal, es decir, su microambiente de cada día. El “epicentro del fenómeno” (Bioy Casares: 200) insólito está constituido por el patio y el depósito de don Juan Camargo, que son los espacios descritos con mayor detalle. El único lugar abierto de la historia, desde el cual se plantea un posible trasvase de dimensiones, una apertura hacia el cielo, hacia las esferas superiores, es la estación de trenes, desde cuyo andén miran la luna, acto que tras el segundo pedido de libros cumple la función de anticipar la sorpresa, elemento primordial en Bioy Casares, esta vez aludiendo al lugar de precedencia del extraterrestre. Esta intención mínima de introducir lo trascendental en la narración se convertirá en un guiño irónico, cuando uno de los vecinos de espíritu romántico haga la observación banal respecto a la luna, de que no se pronostica lluvia, y por tanto el molinete no se habrá retirado por razones meteorológicas, y así habrá que buscar otra explicación.

Por lo que atañe a los procedimientos temporales, dentro del marco de ese discurso se introduce el pasado de la historia del

4 Pensemos en “El puchero de oro” de E.T.A. Hoffmann o en “El monte de las ánimas” de G.A. Bécquer (Erdal Jordan: 46).

retiro misterioso del molinete. El pasado histórico del pueblo, en el cual se ubican los acontecimientos, le proporciona un intento notorio de mitificación, por supuesto con una mueca sutil de ironía: la fundación de la localidad no se remonta a tiempos más remotos que a “pleno siglo XIX” (Bioy Casares: 199), y entre los hechos más notables se destacan el cólera, el peligro del malón nunca realizada, varias visitas de otros pueblos y “la fiesta del Centenario de la Fundación”. Las referencias culturales van más allá de la propia fundación: con la mención de Villarroel⁵ y Goldoni el tiempo se extiende hasta el siglo XVIII, el siglo XIX se representa por Hugo, Walter Scott y los artículos costumbristas de Mesonero Romanos; en cuanto al XX, se nombra el doctor Jung, de nuevo con la ironía latente de la implicación de las teorías psicoanalíticas que mucho tienen que ver con la creación del género fantástico y sus efectos, aunque en este caso particular apenas encontramos reminiscencias del Inconsciente. El pasado del maestro narrador y el de don Juan aparecen como caracterizaciones significativas para la comprensión del enigma central de la narración, a pesar de que en una primera lectura dan la impresión de ser pistas falsas. Los siglos pasados representados conducen a la interrogación acerca del futuro de la narración que carece de presencia marcada. La intención del extraterrestre de salvar la humanidad podría interpretarse como alusión al futuro, que tras la muerte del ser se elimina definitivamente. Los vecinos sólo conjeturan que la solución de don Juan se lleva a cabo por su oscurantismo de hombre limitado que carece de curiosidad y no tolera extraños en casa. Sin embargo, ellos mismos tampoco actúan en realidad para evitar la destrucción por miedo a don Juan. Siendo conscientes de su miedo e inercia, pronuncian frases sarcásticas como “están pendientes de nosotros todas las madres y todas las criaturas del mundo” (Bioy Casares: 211), y aún así no

5 Diego de Torres Villarroel (1693-1770) llegó a ser conocido por su autobiografía satírica titulada *Vida*, y su padre realmente tuvo una librería.

hacen más que empujar hacia el depósito a don Tadeíto, quien les comunica la noticia de que “el bagre se murió” (: 211).

En “El calamar opta por su tinta” la incertidumbre, que según Todorov es la condición fundamental de lo fantástico, se mantiene hasta el final, en tanto que el narrador no llega a encontrarse con el extraterrestre, no puede asegurarse de su existencia. La única fuente, bastante dudosa por cierto, a la que puede apelar es don Tadeíto, el ahijado con debilidad mental de don Juan, propietario del chalet y del depósito donde aparece la visita extraña. Lo que, sin embargo, queda seguro es que con la muerte del extraterrestre no cambiara absolutamente nada en la vida del pueblecito. El desenlace de la historia revela que todo permanece tal como estaba al principio; en realidad no se altera el orden acostumbrado de la rutina diaria, no se admite ninguna novedad, ni siquiera la visita de un ser de otro planeta puede perturbar la monotonía y la mediocridad del pueblo. La visión irónica se manifiesta en la sugerencia del último acontecimiento del relato, según la cual el pueblo está condenado a la destrucción, puesto que había eliminado a su posible salvador.

Antonio Risco percibe la comicidad del relato a partir de su título (: 219), rasgo que caracteriza el texto desde el principio hasta el final. La aparición del extraterrestre en el pueblecito argentino se interpreta como un ejemplo de “la irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano” (Risco: 187), en el cual “lo maravilloso es exterior al hombre” (: 188).

La ironía como clave principal que da apertura a la interpretación emana de varias vertientes del texto. La gran cantidad de informaciones aparentemente inútiles que repletan el discurso, tales como títulos de obras literarias y de periódicos, las diferentes denominaciones de la casa de don Juan, palabras de origen extranjero o vocablos en otro idioma, los latinismos⁶ obviamente

6 Todos los elementos mencionados hasta aquí aparecen en *itálicas* en el relato de Bioy con el fin de llamar aún más la atención del lector.

superfluos que pretenden dar la impresión del uso de un lenguaje culto, un tanto “pedantillo” (Risco: 225) y que entran en clara oposición con el uso coloquial de argentinismos, o bien los comentarios que hace el narrador sobre sus compañeros en el bar servirán para evidenciar la necesidad y la voluntad de narrar que tiene el maestro, y su falsa erudición, que falla a la hora de solucionar la situación no habitual, la visita del extraterrestre.

El título del relato, a causa de la falta de una vinculación evidente con el texto, debe ser entendido en un sentido metafórico (Risco: 219), en una contradicción llamativa con la teoría de Todorov, quien rechaza cualquier interpretación alegórica en el caso de los relatos fantásticos (: 53-66). Si examinamos los elementos constitutivos del paratexto, podemos observar que “el calamar” se relaciona con “su tinta”, la cual segrega para ennegrecer el agua cuando se siente en peligro, en una situación desconocida o incómoda. El verbo “optar” implica elección, que, como lo explica Antonio Risco en su análisis lúcido del relato, no se refiere al personaje insólito de otro planeta, aunque éste sea identificado con los bagres, género también de peces, sino que alude más bien a su “anfitrión” don Juan, quien por su “cortedad de espíritu, falta de curiosidad, miedo, obscurantismo” (: 219) opta por defenderse contra cualquier novedad. Esta reacción se anticipa por la descripción que ofrece el maestro-narrador acerca del propietario del chalet, cuando explicita que “este varón señero milita ideas de viejo cuño” (Bioy Casares; 201), y que “no toleran casi nunca extraños en la casa” (: 202), es decir, que se trata de una persona que no pretende salir de su propio universo. La opción como posibilidad de actuar se les ofrece también a los vecinos del pueblo, quienes sin embargo al final, bajo el aparente mando del maestro-narrador y el librero Villarroel, la rechazan, y no se atreven a entrar en la casa para oponerse a la decisión de don Juan. Son pues, asimismo calamares que irónicamente optan “por la oscuridad de su propia tinta” (Risco: 222). En un nivel arquetípico, por

supuesto, empapado de una ironía sarcástica, la imagen del pez (el calamar del título y el bagre que aparece en el cuerpo del texto) puede incluso sugerirnos el símbolo arquetípico del Salvador que a través de su muerte se convierte en Redentor. En una relación invertida, en el extraño visitante sólo se destaca la condición asfixiante de desecarse. No obstante, evidentemente se subraya su intención de salvar la humanidad, opción que al final no se le concede, a pesar de su muerte, que se puede interpretar incluso como sacrificio, aunque degradado por no haber cumplido su misión. Y por fin, la tinta del título, mediante su doble significado, también alude al tema de la escritura, que interfiere con la autorreflexividad insinuada por la narración misma.

En este ambiente mediocre y gris, donde a pesar del anuncio inicial de parte del maestro-narrador, según el cual se trata de “uno de los pueblos viejos de la provincia, [...] en cuya vida abundan los hechos notables” (Bioy Casares; 199), en realidad no ocurre ningún acontecimiento digno de atención, la carencia de cambios llamativos en la vida rutinaria del pueblo se pone en evidencia por el comportamiento del autor implícito: que por una parte se jacta de ser devorador de libros y de representar la cultura en el pueblo, pero, por la otra, dedica una atención especial al molinete del jardín de don Juan, al que considera exageradamente “una de las más viejas tradiciones y una de las peculiaridades más interesantes” (: 200) del mismo. De este procedimiento de contrapunteo sarcástico se sirve también al revelarse por fin el suceso casi sensacional anunciado en la primera frase del relato y retardado hasta la mitad del texto, donde comienzan los “coloquios puntualmente comunicados” del ahijado (Bioy Casares: 206). En este punto nos enteramos de que don Juan tiene alojada a una verdadera visita de otro planeta. Las palabras “sarcasmo” (204) e “ironía” (: 206) se pronuncian explícitamente en el texto, aunque referidas al comportamiento de los del chalet hasta el momento de revelarse el misterio. Y aún así, cuando se comunica

el motivo de su visita, que es salvar el mundo de la explosión de la bomba atómica, y que el agua es el elemento vital del ser, los vecinos no paran de reflexionar sobre la noticia ni al darse cuenta de que el molinete fue devuelto al jardín para regar las plantas como antes, con lo que el ser perdió su elemento vital. Los comentarios de tono filosófico también provocan el efecto cómico en medio de una situación tan urgente y tan pueblerina, donde al fin y al cabo el acontecimiento de extraordinario interés se elimina a causa del “oscurantismo” (: 200) y la cobardía de los habitantes. El final de la narración también permanece elíptico en muchos sentidos, varias cuestiones quedan sin respuesta, como, por ejemplo, Como pensaría salvar la humanidad el extraterrestre, cómo exactamente los habitantes del pueblo pretenderían salvar a este ser o por qué don Juan y doña Remedios no le dejan seguir vivo, duda respecto a la cual sólo se nos ofrecen conjeturas de los vecinos.

De esta manera, el único suceso verdadero del relato es la narración misma de parte del maestro y, por lo tanto, la producción lingüística del texto, la actividad creadora del autor implícito. Las numerosas referencias a escritores, el hecho de subrayar la importancia de los libros y el nombre del librero gallego, Villarroel, cuya obra principal es su *Vida*, apuntan a la interpretación del texto como material de lenguaje. La visita extraña y sus condiciones también se nos dan a conocer: indirectamente, a través de varios niveles narrativos, siendo puro producto lingüístico que incluso puede poner en duda la existencia verdadera del extraterrestre. En este sentido ubica Mery Erdal Jordan lo fantástico entre lo narrativo y lo metanarrativo o metaficcional (: 129). Wolfgang Iser, en su libro acerca de lo fictivo y lo imaginario,⁷ ya no considera la referencia real como algo totalmente independiente en su relación, e intercala el concepto de “lo imaginario”, mediante el cual

⁷ El estudio de Iser se publicó originalmente en alemán en 1991; en 1993 se tradujo al inglés. Para este estudio seguimos el hilo de pensamiento del autor de acuerdo con la edición húngara de 2001.

la ficción toma cuerpo en la obra; en otras palabras, se lleva a cabo la conversión de la realidad en signo. Iser comprende el acto de crear ficción como una transgresión del límite, en tanto que los elementos de la realidad se trasladan al texto y se convierten en signos reestructurados. De esta manera se lleva a cabo la autorrevelación del texto, que, según Iser, no es más que un “discurso representado”, es decir, una narración a la que se confiere la imagen de lo real (pensemos en la comunicación totalizadora de don Tadeíto). Por ello, el lector debe cambiar de actitud, y lo imaginario constituye el acto semiótico entre texto y lector, con lo cual el significado se actualizara gradas a la puesta en práctica de lo imaginario. Este elemento imaginario será efectivo debido a lo ficcional y su forma representativa es el lenguaje. Los habitantes del pueblo con el maestro incluido funcionan como lectores-interpretadores de los signos (la desaparición del molinete) y de la narración del ahijado y del maestro, que les incita a forjar su propio imaginario. A pesar de que Iser expusiera su teoría acerca de la ficción en general, evidentemente nos aproxima a la posible modelación de lo fantástico moderno del siglo XX, donde la experiencia fantástica se vincula estrechamente al fenómeno de la escritura. Volviendo un momento a la definición inicial de Cortázar, quien menciona los “agujeros”, obsesión muy suya por cierto, para aludir a los intersticios, a las rupturas donde se asoma lo fantástico, que se tapan con palabras, como si en realidad el lenguaje sirviera para encubrir el vacío, la nada, o bien si pensamos en la definición de Irène Bessière, lo fantástico va a ser uno de los caminos de la imaginación y del conocimiento (: 30-31). Tadeíto habla sin seleccionar para referir algo que posiblemente no tiene existencia verídica, y así produce lo fantástico mediante su narración, cuyo receptor principal es el maestro-narrador. En este sentido se ilustra la explicación que el propio Bioy Casares formula en su “Prólogo” a la *Antología de la literatura fantástica* en 1965, cuando define el género fantástico como “el cuento de los cuen-

tos” que responde al anhelo eterno del hombre de oír historias. La ironía consiste en la ausencia de la reacción esperada de parte de los vecinos, “lectores” del relato, pues no se provoca el cambio de actitud, el extraterrestre se destruye sin intervención alguna de los que no pretenden alterar su rutina acostumbrada. Si la tinta es el medio de defensa para el calamar, lo es también para el autor implícito, que nos relata el proceso de ficcionalización de un vacío, y asimismo es el instrumento del propio autor empírico, que para distanciarse del lector pasivo, del lector-hembra cortazariano, nos presenta una parodia no sólo de tal actitud lectora, sino también del género fantástico tradicional y de la convención de verosimilitud (Jordan: 65). Con Borges diríamos que el monstruo nace directamente del lenguaje, es el texto mismo que genera la vacilación o la eliminación de la vacilación, conduciendo así a la autoironía paródica del proceso de la ficcionalización, de la escritura misma como acto de creación.

Referencias

Barrenechea, Ana María

1972 “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38.80: 391-403.

Bessière, Irène

1974 *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

Bioy Casares, Adolfo

1976 “El calamar opta por su tinta”. En su libro: *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza. 199-212.

Caillois, Roger

1966 *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard.

Campra, Rosalba

1987 *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo XXI.

Cortázar, Julio

1993 *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Ed. Debate.

Erdal Jordan, Mery

1998 *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Freud, Sigmund

1998 "A kísérteties". Trad. Antal Bókay y Ferenc Erős. En *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Eds. Antal Bókay y Ferenc Erős. Budapest: Film. 65-82. [originalmente "Das Unheimliche." 1919]

González Salvador, Ana

1980 *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*. Barcelona: El Punto de Vista.

Iser, Wolfgang

2001 *A fiktív és az imaginárius*. Trad. Gábor Tamás Molnár. Budapest Osiris [originalmente *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1993.]

Risco, Antonio

1987 "El calamar opta por su tinta de Adolfo Bioy Casares". En su libro: *La literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus. 219-227.

Suárez Coalla, Francisca

1994 *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Todorov, Tzvetan

2002 *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Trad. Gábor Gelléri. Budapest Napvilág, 2002. [originalmente: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.]

Vax, Louis

1964 *La séduction de l'étrange*. Paris: Presses Universitaires de France.

