

LC

Ray Bradbury: Celebración de un centenario

Ensayos críticos

Fernando Gabriel Pagnoni Berns (compilador)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Ray Bradbury: Celebración de un centenario

Ray Bradbury: Celebración de un centenario

Ensayos críticos

Fernando Gabriel Pagnoni Berns (compilador)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano
Américo Cristófalo

Vicedecano
Ricardo Manetti

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda
y Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

Secretario de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado
Alejandro Balazote

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

**Secretaria de
Transferencia y Relaciones
Interinstitucionales
e Internacionales**
Silvana Campanini

**Subsecretario de Hábitat
e Infraestructura**
Nicolás Escobari

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matías Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Ayelén Suárez

Directora de imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Dramaturgia

Coordinación editorial: Julieta Golluscio
Maquetación: Magali Canale

ISBN 978-987-8363-79-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Ray Bradbury : celebración de un centenario : ensayos críticos / Fernando Gabriel Pagnoni Berns... [et al.] ; compilación de Fernando Gabriel Pagnoni Berns. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2021.

224 p. ; 20 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-8363-79-0

1. Literatura. 2. Arte. I. Pagnoni Berns, Fernando Gabriel, comp.

CDD 809.304

Índice

Prólogo. Cien años de crónicas fantásticas	7
<i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns y Emiliano Aguilar</i>	
Capítulo 1.	
Bradbury, el amor y las bibliotecas. Una biografía en estantes	15
<i>Patricia Russo</i>	
Capítulo 2.	
<i>Fahrenheit 451</i>, de Ray Bradbury. De la literatura a la novela gráfica, las artes y el diseño	35
<i>Mónica V. F. Gruber</i>	
Capítulo 3.	
Poe II. Ray Bradbury y su apropiación de Edgar Allan Poe	63
<i>Marcelo G. Burello</i>	
Capítulo 4.	
Borges y Bradbury. La intertextualidad y el género de la fábula	85
<i>Martín Cremonte</i>	

Capítulo 5.	
La influencia de Ray Bradbury en la serie <i>Historias para no dormir</i>	111
<i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns</i>	
Capítulo 6.	
Bradbury según Hitchcock. Algunas aproximaciones al episodio televisivo "La jarra"	139
<i>Daniela Oulego</i>	
Capítulo 7.	
Medusa en un maravilloso traje de helado de crema	157
<i>Emiliano Aguilar</i>	
Capítulo 8.	
Fahrenheit 297/2020. La novela teatral de Buenos Aires en tiempos del ASPO	189
<i>Paula Labeur y Laura Cilento</i>	
Índex de obras de Ray Bradbury	213
<i>Emiliano Aguilar</i>	

Prólogo

Cien años de crónicas fantásticas

Fernando Gabriel Pagnoni Berns y Emiliano Aguilar

Como bien argumenta Marcelo G. Burello en su ensayo dentro de esta colección, una nueva referencia biográfica sobre Bradbury sobra. Sin embargo, lo intentaremos aquí una vez más.

Si bien Ray Bradbury fue –y es– reconocido por sus obras de ciencia ficción, lo cierto es que el autor estadounidense trabajó con todas las vertientes del fantástico, incluyendo fantasía, el gótico y el terror. Fue creador de mundos fantásticos en el planeta Marte y el “padre” de la familia Elliot, un núcleo supernatural donde convivían momias, vampiros, fantasmas y un niño humano. Fue defensor de bibliotecas y libros prohibidos, de voces acalladas por el fascismo y de los mundos inocentes de la niñez. Abogó pública y económicamente contra el cierre de bibliotecas públicas y apoyó el autodidactismo. Como creyente, comulgaba la fe en Dios con la creencia en la ciencia. Su literatura respiraba amor al cine y el cine lo amó.

Ray Douglas Bradbury nació en la ciudad de Waukegan, Illinois, el 22 de agosto de 1920, en el seno de una familia tradicional americana todavía afectada a las costumbres

de la reciente era victoriana. Sus padres fueron Leonard Spaulding Bradbury y Esther Moberg, una inmigrante sueca. Esther era fanática de las películas, por lo que Ray creció en un entorno que lo influenció desde sus primeros años, aunque su primer contacto con una sala de cine tuvo que ver con *El jorobado de Notre Dame* (1923) de Wallace Worsley. El film, protagonizado por Lon Chaney, fue la primera película que lo impactó y con la cual se sentiría identificado. Según él, sus padres le inculcaron el hábito de la lectura mediante los cómics, un hábito que jamás abandonó. La relación con su tía Neva, quien lo inició en la lectura de cuentos fantásticos, resultó un disparador para el desarrollo de su temprana imaginación. Otro factor decisivo en su inclinación por lo fantástico lo constituyó su relación con los circos a partir de los doce años, relación que acabaría plasmándose en muchos de sus relatos por medio de sus personajes más populares (entre ellos el hombre ilustrado, el enano y el esqueleto). Según Ray, su proceso inagotable de escritura comenzó allí, tras conocer a un integrante de esa troupe denominado “Mr. Eléctrico”, quien le brindó una visión esotérica pero esperanzadora de la vida después de la muerte.

Uno de sus primeros recuerdos de infancia ha sido sentarse en el porche de su casa junto a sus padres, hermano y abuelos, lazos que contribuirían a la creación de buena parte de sus historias familiares, desde *El vino del estío* hasta los cuentos de la familia Elliott. Los recuerdos de la niñez y la forma en que los niños observan y comprenden el mundo de los adultos casi como si este último fuese fantástico (y ligeramente aterrador) enmarca sus cuentos cortos y novelas como *Something wicked this way comes* (La feria de las tinieblas, 1962).

Mientras vivía en Arizona, junto a unos amigos participó leyendo relatos de aventuras, acompañado de efectos especiales, en un programa de radio de la antena local KGA. Años después, ya en Los Ángeles y a la edad de

catorce años, escribió un guion para el programa de radio de George Burns y Gracie Allen. Este no sería su primer acto precoz: con tan solo dieciocho años publicó su primer relato (“Hollerbochen’s Dilemma”) en el fanzine *Imagination!*, de Forrest J. Ackerman –otro de los responsables de mantener vivos los mundos fantásticos en sus variadas revistas gracias a su amor por los monstruos. Su primer relato pago fue “Pendulum”, publicado en noviembre de 1941 por *Super Science Stories*.

Hizo sus primeras armas como editor con un fanzine propio: *Futura Fantasía*, creado por él en 1938; este fanzine contó con cuatro números publicados entre el otoño de 1939 y el invierno de 1940 e incluyó a futuros maestros del género como Robert Heinlein, Henry Kuttner y Damon Knight. Las portadas, ilustradas con bestias fantásticas y desnudas señoritas, evidenciaban el interés de Bradbury por lo grotesco y lo carnavalesco, donde lo bello y lo monstruoso podían abrazarse a través del tamiz de lo fantástico.

En 1939 se unió a la compañía teatral de Laraine Day como actor y guionista, pero su experiencia fue tan pobre que lo alejó de las tablas por casi veinte años. Su relación con el cine y la televisión, en cambio, fue más fructífera. Escribió varios guiones para la pantalla grande como *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953), el clásico *Moby Dick* (John Huston, 1956), el corto animado *Icarus Montgolfier Wright* (Osmond Evans, 1962) y, bastante después, la comedia fantástica *The Wonderful Ice Cream Suit* (Stuart Gordon, 1998). El cine adaptó varias obras suyas con disímil pero casi siempre disfrutable resultado, desde *The Illustrated Man* (Jack Smight, 1960), *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953, dirigida por Eugène Lourié, quien solo toma una imagen del cuento de Bradbury “The fog horn” pero que incluso así es adorable) y, por supuesto, *Fahrenheit 451* de François Truffaut (1966), film con el cual el autor nunca estuvo del todo conforme. Para televisión,

su más notable contribución fue *The Ray Bradbury Theater* (HBO, 1985-1986 y 1988-1992), donde realizaría transposiciones de muchos de sus cuentos cortos; más allá de esta serie con autoría propia, la voz de Bradbury resonaría fuerte en series como *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964) e *Historias para no dormir* (TVE, 1966-1968, 1982).

Bradbury ha reconocido a una extensa cantidad de autores y autoras que lo influenciaron tanto en prosa como en poesía, desde William Shakespeare hasta John Steinbeck, y desde Robert Frost hasta Eudora Welty y John Collier. Su propia influencia no solo perfiló y enmarcó programas de televisión y films, sino también a escritores como Richard Matheson, Robert Bloch, Margaret Atwood, Neil Gaiman y Stephen King. Según el expresidente Barack Obama, “Ray Bradbury’s influence on our culture was transformative”.¹

Su interés por los mundos fantásticos, sin embargo, no se agotó en su propia producción literaria y creativa. Fue conocida su adhesión al coleccionismo, tanto con los cómics como con las películas, los afiches de films, los autógrafos de artistas y, especialmente, su amor por los dinosaurios, esos monstruos reales e inocentes que una vez dominaron la tierra. Bradbury es hoy sinónimo de amor al fantástico, a la imaginación y al poder de la creación.

Escribió 27 novelas y alrededor de 600 relatos. Su obra ha sido publicada en 36 idiomas y ha vendido más de ocho millones de copias en todo el mundo. Recibió múltiples premios, particularmente honrando a su trayectoria, como el Bram Stoker Award for Lifetime Achievement in Horror Fiction, el World Fantasy Award for Life Achievement o el Grand Master de la Science Fiction Writers of America.

En 1999 sufrió un ataque al corazón que lo dejó parcialmente inválido, aunque continuó escribiendo hasta el final

1 <https://www.theguardian.com/books/2012/jun/07/ray-bradbury-influence-barack-obama>

de sus días: publicó incluso un ensayo sobre la inspiración apenas una semana antes de fallecer, el 5 de junio de 2012, a los noventa y un años.

La intención del presente volumen es homenajear al hombre cuya influencia en la cultura global aún se sigue sintiendo. La aparición de la pandemia de Covid-19 ha hecho que su presencia (su fantasma, como a él probablemente le hubiera gustado decir) se materialice una vez más. Vivimos días apocalípticos que parecen sacados de algún cuento de Bradbury, solo que con más matices grises que los deseados. Y en un momento histórico en el cual las libertades individuales son puestas en jaque, sus advertencias sobre mundos distópicos se hacen oír con fuerza. Es por todo esto que el presente volumen se hace tan necesario.

El libro

Esta edición abre con un ensayo de Patricia Russo que retoma uno de los temas brevemente mencionados en esta introducción: el amor por la literatura y, de modo extensivo, por las bibliotecas como gran reservorio de sabidurías y fantasías. Y también peligros: como bien argumenta la autora, “si un libro es peligroso cuánto más lo será el sitio que albergue miles de ellos”. La biblioteca es el sitio del conocimiento (y, por extensión, de la libertad) y, por lo tanto, peligroso para las autoridades totalitarias, siempre simpaticizantes del “no pensar”. A través del recorrido del amor por las bibliotecas, Russo repasa todos los autores que han sido de influencia en la escritura de Bradbury y que han trazado una cartografía personalísima del autor.

Mónica Gruber retoma *Fahrenheit 451* y el amor por la lectura como acto no solo estético sino también subversivo. La autora recorre la trayectoria de la más famosa novela de

Bradbury y todas las atrocidades que la cruzan, la más importante y terrible de las cuales es el nazismo. Trabajando sobre diversas transposiciones que se han hecho de *Fahrenheit 451* y centrándose en la novela gráfica homónima de Tim Hamilton, Gruber nos recuerda el poder de los libros como reservorios de la memoria colectiva y nacional.

Marcelo G. Burello analiza detenidamente y con todo detalle una de las más importantes influencias en la narrativa de Ray Bradbury: Edgar Allan Poe. El capítulo trabaja sobre uno de los aspectos menos estudiados de Bradbury como lo es su vertiente “macabra”, en la cual retoma recursos narrativos de Poe como la “carnavalización siniestra”. Las relaciones de Bradbury con August Derleth y Forrest Ackerman movilizan un circuito siempre activo que va desde la ciencia ficción hasta el terror, género, este último, que en muchas ocasiones funciona con Poe mirando desde el hombro de Bradbury.

Martin Cremonte se dedica a otro caso de relación intertextual, esta vez con Jorge Luis Borges. El análisis de esta vinculación, según Cremonte, “revela hasta qué punto el escritor norteamericano se relacionaba con la rupturista concepción borgiana de la práctica literaria como relectura”. Recorriendo las marcas estilísticas borgianas presentes en Bradbury, como el desdoblamiento y otras formas de intervención intertextual, el capítulo rescata una de las vinculaciones literarias más ricas pero –tal como el autor destaca– menos exploradas por la crítica académica.

Fernando Gabriel Pagnoni Berns trabaja sobre las transposiciones realizadas sobre cuentos de Bradbury para la serie fantástica española *Historias para no dormir* (1966-1968). Argumenta que, a pesar de las diferencias geográficas, se pueden hallar puntos en común –que el creador de la serie española Narciso Ibáñez Serrador obviamente notó– entre las proclamas antitotalitarias del autor estadounidense

y la realidad española de los años sesenta, luego de décadas de dictadura franquista. Utilizando la alegoría, Ibáñez Serrador utiliza a Bradbury para hacer lo prohibido: criticar al caudillo Francisco Franco y el estado de alienación de gran parte de la ciudadanía española.

Daniela Oulego centra su análisis en un caso de transposición: “*The Jar*” (“La jarra”) para la serie de televisión *Alfred Hitchcock Presents*. Según la autora, Bradbury y Hitchcock se entrecruzan a lo largo del relato; dos voces autorales que se potencian a través del uso de la jarra como uno de los tropos preferidos del director británico: el *Mac Guffin*.

Emiliano Aguilar rastrea cómo se recomponen los elementos narrativos clásicos de Ray Bradbury al momento de ser llevados a la pantalla chica ya no por otra voz autoral (como en el caso de Ibáñez Serrador o Alfred Hitchcock) sino por el mismo autor en *The Ray Bradbury Theater*. Aguilar divide su análisis en tres secciones: en la primera trabaja la absoluta “otredad” de los niños y el mundo de la infancia; en la segunda sección, la presencia humana en otros planetas; y en la tercera predomina la presencia de la muerte, incluyendo una vertiente gótica. A lo largo de estas secciones, el autor de este capítulo señala cómo la poética de Bradbury se desarrolla y pervive en su transposición a otro medio.

Cerrando la presente edición, Laura Cilento y Paula Labeur nos devuelven a la realidad argentina del año 2020, en medio de una pandemia y el aislamiento obligatorio. La vida se vuelve mediática como método de prevención, mientras que el teatro, una de las actividades más afectadas por el aislamiento, debe encontrar nuevas maneras prácticas de realizar el tan necesario convivio entre audiencias y aquellas personas encargadas de realizar un espectáculo. De alguna manera, con este último ensayo volvemos al principio: es llamativo que este volumen haya sido escrito

en medio de una pandemia, con el mundo entero viviendo una distopía como esas que imaginaba Ray Bradbury. Lo que se extraña en este mundo y este tiempo tan desangelados, por cierto, es su hálito poético, aquel que enmarcaba incluso sus ficciones más negras.

Capítulo 1

Bradbury, el amor y las bibliotecas. Una biografía en estantes

Patricia Russo

¿Quién podría conmoverse del triste destino de la Biblioteca de Alejandría al punto de llegar hasta las lágrimas? Un niño de doce años llamado Ray. Él mismo, convertido en escritor, lo contará tiempo después acusando su formación romántica en la mitología antigua.

Quien fue uno de los escritores más prolíficos del siglo XX combinó su pasión por los libros con las profecías más imaginativas. Elogio de la escritura, amor por los libros, paseos por mundos posibles. Pero también lecturas iniciáticas, descubrimientos, asombro o refugio; un recorrido que nadie debería perderse.

Ray Douglas Bradbury lo intuyó desde el principio. Nació en Waukegan, Illinois, en 1920, hijo de un operario de líneas telefónicas y de una inmigrante sueca. De entre los hermanos fue un niño débil, con miopía y que sufría de frecuentes pesadillas, por lo que su madre solía contarle historias a la hora de dormir. La familia se mudó varias veces hasta establecerse en Los Ángeles, donde terminó la escuela. Dado que la situación económica no le permitió ir a la universidad, salió a trabajar vendiendo diarios. Entonces decidió

que se formaría de manera autodidacta. Pasaba buena parte de su tiempo en las bibliotecas públicas. Comenzó a escribir cuentos cortos que logró publicar primero en revistas. Escribió además obras de teatro, ensayos y novelas de diversos géneros y también fue guionista de series y películas. Alcanzó la fama con la reunión, a pedido, de sus mejores cuentos hasta el momento, que fueron publicados bajo el nombre de *Crónicas marcianas*, en 1950. En la Argentina se publicó años más tarde con prólogo de Borges: “¿Cómo pueden tocarme esas fantasías, y de una manera tan íntima?” (1998: 34).

Considerado uno de los autores más sobresalientes de ciencia ficción, luchó por darle a ese género categoría literaria al mismo tiempo que por hacerlo popular. Dice Haley:

De todos los escritores cuyas primeras obras aparecieron en los *pulps*, Ray Bradbury fue quien más se exigió por elevar la ciencia ficción al nivel de la poesía. “Primero saltas por el precipicio, después te fabricas las alas”. Dijo sobre el proceso creativo que inspiraba su escritura, un proceso que daba preferencia a la imaginación sobre el intelecto, a los sueños sobre la realidad, y que dio al mundo varias de las fantasías más memorables del siglo XX. (2015: 120)

En su vasta carrera, esas fantasías memorables le significaron muchos premios y no pocos reconocimientos, un cráter lunar se llama *Dandelion crater*¹ y se lo ha honrado bautizando con su nombre a un asteroide (9766) *Bradbury*.

Hablando de la escritura en primera persona, dijo: “No soy una sola cosa. Soy muchas cosas que Norteamérica ha

1 En honor al libro *Dandelion wine* (1957, literalmente Vino de diente de león), publicado en español como *El vino del estío*.

sido en mi tiempo. Fui lo suficientemente sensato como para no dejar de moverme, aprender, crecer. Y nunca he abjurado de las cosas que me alimentaron ni les he vuelto la espalda” (1995: 40).

Eso es muy cierto cuando uno recorre su trayectoria literaria. Una de sus obras más conocidas es la novela futurista *Fahrenheit 451*, que tiene la honra de ser el séptimo libro más prestado de la Biblioteca de Nueva York. Eso le habría gustado.

Narra la distopía de un mundo donde tener y leer libros está prohibido y el brazo ejecutor del poder totalitario y anónimo es el cuerpo de bomberos, que se ocupa de quemarlos.

Cuarenta años después de la publicación, Bradbury agregó un postfacio, titulado “Fuego brillante”, donde narra cómo se gestó la novela: “Cinco pequeños brincos y luego un gran salto. Cinco petardos y luego una explosión”. Refiere así la escritura de cinco cuentos que funcionaron como precedente de *Fahrenheit 451*, todos relacionados con el fuego y los libros. Ahora los libros generaban temor. “El libro es un arma cargada en la casa de al lado” sostiene uno de sus personajes, el capitán de bomberos Beatty.

Pero si un libro es peligroso cuánto más lo será el sitio que albergue miles de ellos. Es en la biblioteca donde adquieren vida. El escritor, atribuyéndoles cualidades casi humanas, expresó su reconocimiento a esos lugares de contención en varias oportunidades:

Las bibliotecas me criaron. No creo en colegios y universidades. Creo en las bibliotecas porque la mayoría de los estudiantes no tienen dinero. Cuando me gradué de la escuela secundaria, fue durante la Depresión y no teníamos dinero. No podía ir a la universidad, así que fui a la biblioteca tres días a la semana durante diez años. (2009)

Mirando hacia atrás, todo tiene un principio. Nos dice Fernando Báez:

Los primeros libros de la humanidad aparecieron en la ignota y semiárida región de Sumer, en el mítico Cercano Oriente, en Mesopotamia (hoy el sur de Irak), entre los cauces de los ríos Éufrates y Tigris, hace aproximadamente 5300 años, tras un sinuoso y arriesgado proceso de perfeccionamiento y abstracción. [...] Por el momento, no se conoce la cantidad de libros destruidos en Sumer, pero no es descabellado suponer que supera los cien mil, a causa de los conflictos bélicos que asolaron esta zona. Un hallazgo arqueológico, realizado en 1924, reveló la existencia de los libros más antiguos conservados hasta ahora. (2005:29)

Sin embargo, más famosa y tristemente célebre es la gran Biblioteca de Alejandría, que fuera creada no como lugar de enseñanza sino de investigación y resguardo. A la muerte de Alejandro Magno, Alejandría quedó en manos de Ptolomeo I Sóter (el Salvador), quien propició la construcción de un complejo que sumaba al palacio el *Museion* (templo dedicado a las Musas) y la gran Biblioteca. Más tarde, un tal Calímaco recibió de Ptolomeo II la orden de organizar la biblioteca y por ello hoy se lo conoce como el padre de la bibliotecología. Durante el reinado de Ptolomeo III, años más tarde, se creó una biblioteca hija, en el *Serapeum*, templo dedicado a el dios Serapis. La Biblioteca llegó a tener 500.000 volúmenes, aunque hay que ser cuidadosos con esta cifra dado que se trataba de rollos de papiro y cada uno, por sí solo, no constituía un volumen.

Bauzá nos recuerda que, en realidad:

La Biblioteca no era tan grande como la imaginamos. Imponente era el Museo, que además de espacio cultural era un centro de ciencia e investigación, con observatorio, zoológico y jardín botánico incluidos. La Biblioteca era el recinto donde se atesoraban papiros y pergaminos –aún no se conocía el papel– y su función se articulaba con el Museo: ambos formaban el más importante ámbito de estudio del mundo entonces conocido; allí se confeccionó el primer mapamundi. (2012)

A lo largo del tiempo sufrió varios incendios, accidentales e intencionales. Un primer incendio ocurrió durante la invasión romana, al mando de Julio César. En ese periodo de dominación, en los primeros siglos de nuestra era, la Biblioteca pudo continuar sus actividades, aun sufriendo tropelías de todo tipo por lo que, en el siglo III, el material salvado de la biblioteca madre tuvo que ser trasladado al *Serapeum*. Ya en el siglo IV, cuando se proclamó al cristianismo como religión oficial, los templos e instituciones griegas comenzaron a verse perseguidos. Finalmente, la biblioteca del *Serapeum* fue atacada y destruida por fanáticos en el año 391.

Nuestro autor recordaba aquel nefasto episodio de la antigüedad como el comienzo de una larga serie de atrocidades. Le obsesionaban las quemaduras de libros, sea en el pasado remoto o en uno reciente. Comparte en una entrevista:

Cuando yo tenía quince años, Hitler quemó libros en las calles de Berlín. Y eso me aterrorizó, porque yo era una persona de biblioteca y él estaba metiéndose con mi vida: todas esas grandes obras, toda esa gran poesía, todos esos maravillosos ensayos, todos esos grandes filósofos. Se volvió algo personal. (2009)

En ese sentido, pudo exorcizar la tristeza cuando imaginó el mundo de *Fahrenheit 451*. En el quinto ensayo de su libro *Zen en el arte de escribir*, nos proporciona abundantes datos sobre el proceso de escritura de *Fahrenheit*:

Yo no lo sabía, pero estaba escribiendo una novela literalmente barata. En la primavera de 1950, escribir y terminar el primer borrador de *El bombero*, que más tarde sería *Fahrenheit 451*, me costó nueve dólares y ochenta centavos, en monedas de diez.

¿Cómo puede entenderse ese resultado? Él mismo lo explica a través de un descubrimiento providencial:

Por fin localicé el lugar ideal, la sala de mecanografía del sótano de la biblioteca de la Universidad de California, en Los Ángeles. Allí, en ordenadas hileras, había una docena o más de viejas Remington o Underwood que se alquilaban a diez centavos la media hora. Uno insertaba la moneda, el reloj soltaba su tic-tac loco y uno se ponía a escribir como un salvaje para terminar antes de que se agotara el tiempo. [...] Sin duda el tiempo era dinero. Terminé la primera versión en apenas nueve días. (1995: 68)

Ese proceso vertiginoso, sin embargo, fue muy placentero en su recuerdo:

Entre la inversión de centavos y la demencia cuando se atascaba la máquina (¡porque allí se me iba mi precioso tiempo!) y el vértigo de folios en el artefacto, yo andaba por los pasillos, entre los estantes, perdido de amor, tocando libros, sacando volúmenes, volviendo páginas, devolviendo volúmenes a su sitio, ahogado

en las buenas materias que son la esencia de la biblioteca. ¡Qué lugar, ¿no creen?, para escribir una novela sobre la quema de libros en el Futuro!

Entre paradojas y entusiasmo pergeñó la historia que tuvo que sortear la censura y dio paso a la polémica, todavía actual, sobre el valor de los libros y la lectura.

Cómo olvidar el episodio de la mujer que decide inmortalizarse junto a sus libros. “Me gusta imaginar que, en el siguiente al último de mis días, mi biblioteca y yo nos desmoronaremos juntos, de forma que, aun cuando ya no exista, seguiré junto a mis libros”, dice Manguel en *La biblioteca de noche* (2007). El episodio que mencionamos fue generosamente trasvasado por François Truffaut en la película homónima (1966), donde asistimos al concierto humeante del papel quemándose. Pero antes, en la sospechada biblioteca, el capitán de bomberos Beatty hizo una arenga a Montag, el protagonista, sobre la inutilidad de la lectura culpando de ello a la arrogancia de los escritores.

Curiosos o decepcionados, muchos lectores le preguntaron por el personaje. Cuando decidió escribir la obra de teatro se reencontró con los personajes y los dejó hacer. Nuevamente será Bradbury quien nos cuente de esa versión. Beatty lleva a Montag a su departamento y este queda asombrado: hay una enorme biblioteca llena de libros. “El delito no es tener libros, Montag ¡es leerlos! Sí, de acuerdo, yo tengo libros. ¡Pero no los leo! [...] Yo no leo nunca. [...] Pero sé jugar con la ironía” (1995: 65). En esa nueva aparición el personaje corrobora el carácter manipulador que ya le conocimos en la novela.

Dice Fernando Báez, en un recorrido extenso sobre la historia de la biblioclastia, la destrucción de libros: “Es un error frecuente atribuir las destrucciones de libros a hombres ignorantes, inconscientes de su odio. Tras doce años

de estudio, he concluido que cuanto más culto es un pueblo o un hombre, más dispuesto está a eliminar libros bajo la presión de mitos apocalípticos” (2005: 24).

En dictaduras feroces y para mentes estrechas, la lectura es subversiva porque se supone que quien lee tiene poder o, al menos, una vida interior impenetrable.

Esa pasión fervorosa por la lectura va a estar presente en toda la obra de Bradbury, de manera diversa. Puestos a elegir, hay personajes que mantienen una relación amorosa con las bibliotecas y sus habitantes, los libros. En una nota aparecida en ocasión de su visita a la Argentina, expresó así su certeza:

“Siempre tendremos libros. La computadora es algo lejano, remoto. A un libro lo podemos apretar contra el pecho, poner en el bolsillo, llevar a la cama. Hay solo dos cosas con las que uno se puede acostar: una persona y un libro”, insistió el autor de *Crónicas marcianas* y *Fahrenheit 451*. (*La Nación*, 1997)

Confesiones aparte, solo podemos estar de acuerdo, no sin una sonrisa.

Al internarnos en la obra, detectamos que la intertextualidad es el procedimiento que aparece de manera recurrente, en las distintas formas que adopta: cita erudita, guiño o decidido homenaje. ¿Qué otra cosa somos si no es el resultado de nuestras lecturas? De esas posibilidades elige un homenaje manifiesto a sus escritores preferidos.

“Desterrados” es una de las narraciones incluidas en *El hombre ilustrado* (1974), una serie de dieciocho cuentos que se relacionan entre sí. La acción se sitúa en el año 2120, en un cohete camino a Marte y luego ya en la ciudad. El comienzo recuerda la tragedia *Macbeth*, de Shakespeare, con la presencia de tres brujas que hacen un conjuro. Los exiliados

en Marte son grandes escritores que han logrado huir de la Tierra donde, en el año 2020, sus libros fueron proscritos. Poe y Ambrose Bierce, junto a algunos otros, piden ayuda a Charles Dickens que decide apartarse aduciendo que no comparte con ellos el mismo estilo literario. Los hombres que llegaron, trayendo consigo varios ejemplares, se disponen a quemarlos. “Las hojas marchitas alimentaron la hoguera. Un grito”. De esa manera sucumben, uno a uno, cuando sus obras se consumen, arrojadas a las llamas. El viejo mundo ha quedado atrás. Y si alguno de los que quedan recuerda, deberá ser inmediatamente controlado. Un nuevo ejemplo de censura literaria.

Como podemos deducir, los autores mencionados son grandes nombres de la literatura de todos los tiempos pero, además, inspiración e influencia para Bradbury.

En *Los últimos sacramentos*² el protagonista, Harrison Cooper, toma su nombre de un jugador de baloncesto famoso en la década del 40/50. Es el poseedor de una máquina *Moebius*, que puede viajar en el tiempo, y decide usarla para una obra de bien. Esto es: acompañar a tres de sus escritores favoritos en su lecho de muerte, llevándoles el reconocimiento de una posteridad que ya no esperan. Ellos son Herman Melville, Edgar Allan Poe y Oscar Wilde. Incrédulos y con manos temblorosas, acarician un libro que les viene del futuro. Dice Bradbury en el final del libro:

... es una historia que se escribió sola porque amo profundamente a todos los otros escritores que alguna vez existieron, antes o ahora. Nunca sentí celos de ningún escritor; sólo quería escribir y soñar como ellos. [...] Me desesperaba que estos gigantes hubiesen muerto pensando que descansarían para siempre

2 Cuento incluido en el libro titulado *Más rápido que la vista* (1997).

en el anonimato y que nadie jamás leería sus obras. Entonces tuve que inventar una Máquina del Tiempo para celebrar la buena nueva con ellos junto a sus lechos de muerte. (1997: 282)

También en *Crónicas marcianas* encontramos una experiencia intertextual, nuevamente con la obra de Poe, esta vez en el planeta rojo. En el cuento “Usher II” el protagonista Stendhal ha mandado construir una mansión en un todo igual a la del cuento “La caída de la casa Usher”, luego de haber visto perecer su propia biblioteca en la Gran Hoguera de la Tierra. El protagonista lo recuerda así:

¡Las hermosas mentiras literarias, las ilusiones de la fantasía, han de ser derribadas en pleno vuelo! [...] y quemaron los castillos de papel y los sapos encantados y a los viejos reyes, y a todos los que “fueron eternamente felices”, pues estaba demostrado que nadie fue eternamente feliz, y el “había una vez” se convirtió en “no hay más”. (2018: 162)

Desolada y terrible, negra y siniestra, la casa está de nuevo en pie para la venganza. Una vez terminada, recibe la visita de un cohete desde la Tierra, en donde llega el inspector Garret, de Climas Morales. Ante la amenaza de destruir todo, es invitado a conocer la casa. Se sucede así una serie de incidentes que incluye la presencia de un gorila, el ayudante Pikes disfrazado, que matará a Garret. Una evidente alusión a uno de los cuentos más famosos de Poe. Y también encontramos el reconocimiento para el grande de Pikes, el hombre de las mil caras, que superó a su propio padre y sufrió tanto como él, Stendhal, cuando arrancaron sus películas de las pantallas para entregarlas a las llamas de los hornos. Ambos, ahora unidos, construyen

un Garret robot que enviarán a la Tierra para que informe a su favor.

Sin embargo, el verdadero Garret estaba por llegar y cuando esto ocurre, lo invitan a participar de la gran fiesta que dan en la casa, donde se mezclan personajes reales y sus dobles. Suceden muertes que remedan otras muertes literarias. Stendhal recrea, con el inspector, el enterramiento vivo de otro de los cuentos de Poe, mientras le pide al infortunado que suplique como en el final de aquel cuento. Ante la negativa, Stendhal arremete: “¿Sabe usted por qué le hago esto? Porque quemó los libros del señor Poe sin haberlos leído. Le bastó la opinión de los demás. Si hubiera leído los libros, habría adivinado lo que yo le iba a hacer, cuando bajamos hace un momento. La ignorancia es fatal, señor Garret” (2018: 178).

Y la ignorancia es el efecto temido ante la falta de lectura, por eso el tono de denuncia y advertencia que adquieren los relatos en su contexto de producción. Un contexto de censura, ya iniciada la Guerra Fría y en pleno auge del Macarthismo que había invadido el ámbito de la cultura.

En su libro de cuentos *Más rápido que la vista* (1997), a través del procedimiento intertextual, nos va a sumergir en el mundo que más ama, las bibliotecas públicas.

Cuenta Umberto Eco de su propia experiencia:

Este tipo de biblioteca es a mi medida, puedo decidir si me paso el día entero en santo regocijo: leo los periódicos, me llevo los libros a la cafetería, luego regreso a buscar otros libros, realizo descubrimientos. Había entrado a la biblioteca, digamos, para ocuparme del empirismo inglés, y terminé estudiando a los exégetas de Aristóteles. Me equivoco de piso, entro en una zona en la que ni siquiera sospechaba que iba a entrar, especializada en libros de medicina, pero luego,

de improviso, me topo con algunas obras de Galeno, por lo tanto, con referencias filosóficas. La biblioteca deviene, en este sentido, una aventura. (1981)

Y la aventura implica descubrimiento. El cuento titulado “Reciprocidad” narra el entrañable encuentro de un muchacho con la bibliotecaria de antaño cuando regresa fugazmente y por una noche a Nueva York.

Podemos pensar, junto a Manguel, que:

Una biblioteca pública es una paradoja, un edificio erigido para un ejercicio esencialmente privado (el de leer) que ahora debe efectuarse en un espacio comunitario. Encerrado en los confines de un cierto libro, cada lector forma parte al mismo tiempo de una comunidad de lectores definida por la biblioteca. Bajo el techo de la biblioteca, esos lectores comparten una ilusión de libertad, convencidos de que el reino de la lectura es suyo con solo pedirlo. (2003: 137)

Y eso intentará hacer el protagonista, luego de una larga ausencia. Es de noche y la biblioteca está cerrada pero él pide permiso para entrar: “¿No me recuerda?”. La mujer que lo recibe tiene que hacer memoria. Una vez dentro, lo primero que hace es llevarse un libro a la nariz: el olor de los libros nuevos es “como el aroma del pan recién horneado cuando uno tiene hambre”.

El hambriento protagonista se llama William Henry Spaulding. El autor retoma el segundo nombre de su padre, que alguna vez usó como seudónimo pero además, y con una leve variante, refiere a Thomas Henry Spaulding, jugador y entrenador de fútbol americano en los años treinta en Los Ángeles. Y en un ademán autorreferencial recuerda al jovencito protagonista de *El vino del estío* (1957).

En el cuento él ahora es un capitán del ejército y ella, que peina canas, sigue siendo La señorita Adams. Bastan unos pocos datos para que se establezca esa comunidad de dos y comience un momento particular de reconocimiento que dura todo el relato. Harán falta algunos datos como en la *anagnórisis*³ de los antiguos griegos (el pasaje de la ignorancia al conocimiento), para este momento de revelación. Si bien hay pistas, indicios, será necesario que él le muestre una foto de niño.

En todo el relato sobrevuela la mirada del escritor Thomas Wolfe quien, en una de sus novelas cuyo título es *No puedes volver a casa* (1940), parece hacer mención a la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado. ¿Ni siquiera volviendo a aquellos amorosos lugares? La propia señorita Adams desestimará esa idea en un pasaje del cuento: esa es su casa y sus amigos están ahí. Habrá espacio para la emoción del niño que fue y que reconoce en ella a la “señora de Dios”, como confiesa que la llamaba.

“Al entrar en una biblioteca, siempre me sorprende la forma en que esta impone al lector, a través de su clasificación, una cierta visión del mundo” (2008), nos dice Manguel. ¿Y cuál será la que imponga esta vez?

En un gran entramado intertextual vemos cómo van apareciendo otros textos de carácter iniciático para ese niño que ahora vuelve a entusiasmarse recordando.

Traídos por la bibliotecaria, están *El maravilloso mundo de Oz*, *Alicia en el país de las maravillas*, *A través del espejo*. O *Tarzán de los monos*, que forman una comunidad por sí solos. Luego llegarán *Robin Hood*, *John Carter* guerrero de Marte o *La bella y la bestia*.

3 En el capítulo XI de la *Poética* de Aristóteles, este define la peripecia como la transformación de las acciones en el sentido contrario, [...], de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. Y el reconocimiento sería la transformación de la ignorancia en conocimiento.

Gérard Genette define la transtextualidad como todo lo que pone a un texto en relación con otro u otros, y dentro de las relaciones transtextuales, la intertextualidad como una relación de co-presencia entre dos o más textos (1989: 10), siendo sus formas más explícitas y en orden decreciente: la cita, el plagio y la alusión. El andamiaje del cuento que mencionamos se conforma por una intertextualidad explícita: los libros son traídos claramente a la vista del personaje, quien evoca junto a la bibliotecaria todo lo que ha leído. Los lectores compartimos, como testigos privilegiados, ese viaje en el tiempo hacia primeras lecturas. Ellas hablan del espíritu explorador del pequeño niño asomándose a la aventura, acercándose finalmente al hombre que es hoy. Los compañeros de antaño, que no fueron a recibirlo, son ahora reemplazados por esos objetos, tan preciados como un camafeo que guarda un mechón de pelo. El reencuentro se produce a varios niveles en una especie de película al revés.

La gloriosa disposición de los libros como un Stonehenge de papel le permite ver los lomos con los títulos y lo remonta al recuerdo, según las antiguas fichas de registro, de cuántas veces los llevó para leer. La intención era que se quedaran con él, hasta aprendérselos de memoria para tenerlos siempre a mano. La señorita Adams es la mediadora y recuerda con él.

Cada libro y la historia encerrada en él producen algo así como una epifanía, esto es, una revelación. Ese es el mundo perdido de la infancia que se hace presente y el objeto material viene a reponer el reencuentro que no fue.

Luego de ese momento compartido y de los otros recuperados, se impone la despedida. “Ya puedo irme”. “No se vaya nunca”, dice él. “No lo haré, si usted regresa más seguido”, contesta ella. “De pronto, en un impulso, él le tomó la mano y se la besó”. [...] “—Esta noche, al irse a dormir, recuerde cómo la llamaba cuando tenía doce años y dígalos en voz alta. —No lo

recuerdo. –Sí, lo recuerda”. El silbato del tren los interrumpe, él se va y ella apaga lentamente las luces, las luces verdes.

Decía el mismo Bradbury en una entrevista:

Debes tener curiosidad en saber cómo fue que me enamoré de los libros. Recuerda esto: el amor es el centro de tu vida. Las cosas que haces deben ser cosas que amas. Y las cosas que amas deben ser las cosas que haces. Eso lo aprendes de los libros. (2009)

Seguramente el aprendizaje es más abarcador, duradero y se construye en el tiempo. Pero la profecía de un mundo sin libros todavía acecha, hoy con más fuerza ante el avance tecnológico que él se negaba a aceptar, aún con mucho profetizarlo. El experto en ciencia ficción, que imaginó innumerables profecías de futuro, rechazaba Internet. Prefería el objeto real, tangible como “palomas aleteantes”: los libros.

Buena parte de su literatura se lee como homenaje a esos sitios de descubrimiento y a la vez de contención que son las bibliotecas. Aunque por definición son lugares donde se impone el orden y la catalogación. Una vez que lo aceptamos, también pretendemos la satisfacción inmediata al deseo de conocimiento. Al respecto, nos alerta la opinión de Manguel en su libro *Una historia de la lectura*, pues si: “Las categorías son excluyentes; la lectura no lo es o no debería serlo. Sea cual fuere la clasificación elegida, toda biblioteca tiraniza el acto de leer y obliga al lector –al lector curioso, al lector atento– a rescatar el libro de la categoría a la que ha sido condenado” (2005: 211).

Nos cabe a nosotros evitar el encasillamiento que propone una determinada época y sus instituciones, sacarlos de ese lugar y dejarnos sorprender. Somos lectores frente a anaqueles repletos de libros que piden que los elijamos. Somos parte de una comunidad lectora, en tránsito las más de las veces.

La biblioteca institucional es tiránica entonces pero no tan compleja como la describe Borges en *La biblioteca de Babel*, que contendría todos los libros posibles. Ensoñación o experiencia de quien se desempeñó como bibliotecario y reconocía como un hecho capital en su vida la biblioteca de su padre. La pretendida metáfora del Universo la hace inaccesible y, quizás, infinita.

Siguiendo un invisible rastro, en *El nombre de la rosa*, Umberto Eco propone la quintaesencia de la misteriosa biblioteca al poner en boca de uno de sus personajes: “La biblioteca se defiende sola, insondable como la verdad que en ella habita, engañosa como la mentira que custodia. Laberinto espiritual, y también laberinto terrenal” (2005: 50). Qué brújula podremos encontrar ante tamaña imagen.

Hoy como ayer, de lo que se trata es de acercarse a los libros. En el siglo XIX el interés por la biblioteca fue absorbido por el Estado pero también por instituciones académicas o sociedades obreras, cuestión que se intensificó en el siglo XX. Surgieron también iniciativas para llevar los libros fuera de esos círculos y cerca de la gente. Por ejemplo, el concepto de biblioteca ambulante en los carro-biblioteca, bibliobús o biblio-tren. Aunque también las hay en barcos, bibliotecas en bicicleta en la India o en África las de “cameillo móvil”. Emprendimientos que quizás sorprendan pero acompañan la engañosa globalización y la virtualidad de los tiempos que corren.

También hará falta pensar cuál es el recorrido que haremos como usuarios: ¿el que nos propusimos al llegar? ¿O aquel que se da a ver y nos sorprende? Nuestra percepción del mundo podrá ser modificada, apenas rozada por la experiencia de la lectura o marcada a fuego por las mismas razones, por los textos de otros. Cambian y cambiamos nosotros. Como aquel río que fluye incesantemente.

La biblioteca personal es inevitablemente biográfica, tal como sugieren varios autores. Los libros que fuimos leyendo, encontrando, comprando, atesorando, conforman hoy nuestro espacio de lectura, de pertenencia, un mapa de vida.

Volvemos a encontrarnos con las palabras de Eco, porque:

Puede haber libros muy malos y estúpidos, que tienen valor porque tú los has subrayado y has aprendido algo... Es aun bello, un libro, pensado para ser tomado en las manos, para que caiga sobre las rodillas cuando te duermes, para ser leído en un sofá, un tren, una barca, allá donde no hay ninguna toma eléctrica, que se acuerda por la fatiga de sus páginas del número de veces que lo has ojeado, o, al revés, al permanecer rígido, te acuerdas que todavía no lo has leído. (2002)

Ciertamente, esa manipulación hace del libro un compañero de viaje. Y del espacio de lectura un vehículo hacia otro lugar. Nuestra lectura puede ser errática y así también nuestra biblioteca. ¿Lo habrá sido la de Bradbury?

En interesantes libros de inquietas intenciones, el periodista y escritor español Jesús Marchamalo visitó numerosas bibliotecas de escritores y contó la experiencia. Cito esta frase de *Donde se guardan los libros*: “En el caso de los escritores se añade además la sospecha fundada de que sus bibliotecas esconden una parte del mapa del tesoro. De su manera de plantearse y entender la literatura” (2016: 15). Así es como suponemos que sucede, hayamos confirmado o no la sospecha. Esperanzados, con la sensación de asomarnos a un espacio íntimo que el otro comparte, buscamos algo. “No me decepcionó ninguna”, dijo Marchamalo en una entrevista televisiva. Se habló de manías, abarrotados estantes, órdenes caprichosos, rincones secretos, de qué hacer con los libros que no interesan y de la lucha contra el polvo. La

cotidianidad que apreciamos en esos lugares tan personales se arma a medida y nos acerca.

¿Leemos todo lo que compramos, compramos todo lo que leímos? Fuimos armando la cartografía personal con lo que prestamos o incluso lo que devolvimos. También con lo que heredamos. Nosotros somos lectores en sentido amplio, de libros, de textos, tan frondosos y diversos como la época que habitamos. Solo mirillas hacia una realidad maravillosa por desconocida. Influidos por la lectura, somos lo que absorbemos paso a paso, en lecturas atentas o displicentes y lo reservamos en un espacio de nuestra memoria. A veces egoísta y reticente. Pero que otros lo transforman en más literatura. Bradbury valoraba ser uno mismo a la hora de escribir. Lo tildaron de poeta y optimista. Lo primero le sorprendió gratamente, lo segundo, no. “Tonterías. Apenas me dedico a ejercer una conducta entusiasta, lo que significa comportarme como corresponde, escuchar a las musas, cumplir con mi trabajo y gozar de la sensación de que viviré para siempre” (1997: 280).

Quizás no por ahora, no aquí, pero sí en los mundos creados por él con sus temas más visitados: el asombro, el futuro, el soñado planeta Marte y por qué no, la infancia. Es dable recordar al niño que en 1929, a causa de la burla de sus compañeros de cuarto grado, destrozó sus historietas de Buck Rogers. Pero un mes más tarde, recapacitó y considerándolos un puñado de tontos, volvió sobre sus pasos y coleccionó más comics que antes. Y comenzó a escribir. Siempre alimentando a la musa, como gusta decir. Siempre con el oído atento cuando despierta, porque asegura:

No tengo que esperar a que se enciendan las chispas de la inspiración. Ellas me abrasan cada mañana. Justo antes de la salida del Sol, cuando preferiría seguir durmiendo, una endemoniada voz comienza a

hablarme entre las orejas en mi Teatro de Voces Matinales. [...] Esas voces existen porque las fui almacenando durante todos los días de mi vida mientras leía, escribía y vivía. (1997: 280)

Leer, escribir, vivir. En ese agobiante placer se cifra su escritura, profusa y generosa, tan imaginativa como entrañable, tan realista como deslumbrante.

El niño salvado por la lectura, protegido y criado por las bibliotecas y enamorado de los libros, aún retoza.

Bibliografía

- Aristóteles (2006). *Poética*. Trad., notas e introducción de Eduardo Sinnott. Colihue.
- Báez, F. (2005). *Historia universal de la destrucción de los libros*. Sudamericana.
- Borges, J. L. (1998). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza.
- Bradbury, R. (1974). *El hombre ilustrado*. Minotauro.
- Bradbury, R. (1995). *Zen en el arte de escribir*. Minotauro.
- Bradbury, R. (1996). *Fahrenheit 451*. Trad. Francisco Abelenda. Minotauro.
- Bradbury, R. (1997). *Más rápido que la vista*. Emecé.
- Bradbury, R. (2018). *Crónicas marcianas*. Minotauro-Planeta.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- Haley, G. (2015). *Ciencia ficción. Crónica visual del género más apasionante de la galaxia*. Trad. Juan Manuel Ibeas. Planeta.
- Manguel, A. (2005). *Una historia de la lectura*. Emecé.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Referencias electrónicas

- Ref. Nota sobre Umberto Eco, de Robert Maggiori. Recuperado de:
<<http://www.cronica.com.mx/notas/2002/10805.html>> (25/02/2020).
- Ref. Artículo sobre Ray Bradbury (2009) en Algún día en alguna parte. Recuperado de:
<<https://algundiaenalgunaparte.com/2009/10/31/la-biblioteca-es-la-respuesta/>> (27/02/2020).
- Ref. La Biblioteca / Umberto Eco, leído el 10 de marzo de 1981 en los 25 años de la Biblioteca Comunale de Milán. Recuperado de:
<https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=2648&Itemid=73> (24/03/2020).
- Ref. Ray Bradbury: "Internet es un juguete; necesitamos maestros". *La Nación*, 26 de abril de 1997. Recuperado de:
<<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/ray-bradbury-internet-es-un-juguete-precisamos-maestros-nid67787>> (04/04/2020).
- Ref. Reseña del libro *La biblioteca de noche* de Alberto Manguel, por Santos Domínguez, 15 de marzo de 2007. Recuperado de:
<<https://encuentrosconlasletras.blogspot.com/2007/03/la-biblioteca-de-noche.html?m=0>> (20/05/2020).
- Ref. Alberto Manguel. Extracto de su conferencia "El derecho a la lectura: las bibliotecas", XIX Encuentro sobre la Edición, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 9 al 11 de julio de 2003. Recuperado de:
<https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/118964/EB15_N137_P35.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Ref. Artículo de Ricardo H. Elía, El incendio de la Biblioteca de Alejandría por los árabes: una historia falsificada, 2013. Recuperado de:
<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712013000100002> (20/05/2020).
- Ref. Artículo reseña del libro *La biblioteca de noche* de Alberto Manguel, en Algún día en alguna parte, 3 de julio de 2008. Recuperado de:
<<https://algundiaenalgunaparte.com/2008/07/03/la-biblioteca-de-noche-de-alberto-manguel/>> (29/05/2020).
- Ref. Bauzá, Hugo. "La biblioteca de Alejandría, puente entre dos mundos". *La Nación*, 20 de octubre de 2012. Recuperado de:
<<https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-biblioteca-de-alejandria-puente-entre-dos-mundos-nid1518921>> (18/7/2020).

Capítulo 2

***Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. De la literatura a la novela gráfica, las artes y el diseño**

Mónica V. F. Gruber

Introducción

En uno de sus ensayos Alberto Manguel afirma: “Como tantos otros lectores, siempre he sentido que la edición en la que leo un libro por primera vez, se vuelve, para toda mi vida la original” (2011: 13) y más adelante agrega: “Un libro se convierte en un libro distinto cada vez que lo leemos” (2011: 14). No pude menos que sentirme sacudida al comprobar que el autor expresaba con lucidez algo que aún hoy me sucede. Leí *Fahrenheit 451* hace muchos años. Debo reconocer que me sentí perturbada. Un vértigo profundo me llevó a leerlo rápidamente. Los años me hicieron volver sobre él, descubrir que se transformaba en un libro distinto con cada relectura. Hurgué en cada uno de ellos para diversos trabajos (Gruber, 2002). Conservo varias ediciones de la novela, pero aquella que fue la primera que conseguí: una traducción de Hyspamérica –de la colección Biblioteca de Ciencia Ficción– es “mi original” aunque no lo sea. Es mi original porque la he vuelto a pegar luego de cada relectura –ya que se trata de una edición encolada– y conserva mis

marcas, muchas de las cuales dialogan con las de re-visitaciones posteriores. Cada nueva lectura me hizo descubrir lo que señala Faber, el viejo profesor que ayuda a Montag, el protagonista: “Este libro tiene poros, tiene facciones” (1986: 99). No soy la única que lo considera, ya que el *fandom* –de la novela y del autor– da cuenta de que se ha convertido en una lectura de culto.

Nacido en 1953 de una máquina de escribir alquilada por centavos, como explica Ray Bradbury, el relato sería el producto de lo que describiese posteriormente como: “Cinco pequeños brincos y luego un gran salto. / Cinco petardos y luego una explosión”, tal como afirma en el luminoso ensayo *Fuego brillante* de 1993, en el que narra cómo fue la génesis de la novela, acuñando el término “Postfacio”,¹ para explicar los temas que en germen había planteado en relatos anteriores y que se convertirían en su quintaesencia. De este modo, nos enteramos de que la delación, la prohibición de practicar la lectura, la memoria como sitio intangible para proteger los libros de las llamas implacables de los incendiarios de libros, ya habían visitado sus cuentos: “Bright Phoenix”, “El peatón”, “Usher II”, “Bonfire” y “The Exiles”, así como su relato “The Fireman” de 25.000 palabras al cual necesitó agregarle 25.000 palabras más para convertirlo en la novela a la que nos referimos. El contexto de creación hacía inviable su publicación, ya que durante el aciago macartismo en EEUU nadie se hallaba dispuesto a publicar una novela que hablase de delación, censura y de un gobierno autoritario que prohibiese la lectura. Sería finalmente Hugh Hefner quien compraría la novela y la publicaría por entregas desde los números dos a cuatro en la recientemente aparecida revista *Playboy*.

1 Si bien las ediciones de la novela, posteriores a este ensayo, lo incluyen como “Prefacio”.

En 1966, François Truffaut realiza el trasvase de la obra literaria al cine (Gruber, 2018). Bradbury alabaría, años después, la decisión del cineasta francés de no hacer desaparecer a Clarisse, una de las protagonistas de la novela –elección muy criticada por los *fans* del autor– sino que la hiciese formar parte del campamento de los hombres-libro.

En *Zen en el arte de escribir*, el novelista estadounidense dedica un ensayo nuevamente a *Fahrenheit 451* en el que narra cómo, después de tantos años, sus personajes lo abordaron y le ayudaron a escribir una versión para teatro.

Sería finalmente Tim Hamilton quien realizaría en 2009 una nueva operación transpositiva, asesorado por el mismísimo autor ya que se trata de una “adaptación autorizada”, tal como se consigna en la tapa del volumen ilustrado (Gruber, 2018).

Los libros y la memoria

En *Historia universal de la destrucción de los libros*, el periodista venezolano Fernando Báez hace un recorrido diacrónico a través de las diversas biblioclastías² que se sucedieron a lo largo de la historia de la humanidad. Allí trata de bucear en torno a los motivos que han conducido –y conducen– a la destrucción de libros. El autor señala: “Al destruir con el fuego, el hombre juega a ser Dios, dueño del fuego de la vida y de la muerte” (2005: 24). En sus páginas recuerda, por supuesto, a Bradbury y a Orwell y los confronta con

2 Fernando Báez explica: “El Holocausto fue el nombre que se le dio a la aniquilación sistemática de millones de judíos a manos de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Pero este acontecimiento fue precedido por el ‘Bibliocausto’, en que millones de libros fueron destruidos por el mismo régimen” (2005: 218). En esta dirección, Hernán Invernizzi y Judith Gociol señalan: “La palabra ‘biblioclastía’ no existe en el Diccionario de la Real Academia Española. Digamos, entonces, que se trata de cualquier tipo de destrucción de libros” (2008: 13).

la realidad para recordar los incendios que destruyeron la Biblioteca de Alejandría, la devastación de tablillas en Asia Menor –cuando la escritura era de tipo cuneiforme– resaltando por encima de todo la capacidad vandálica del ser humano: desde los códices mayas hasta las dictaduras latinoamericanas, de la Alemania nazi a la Rusia de Stalin, entre tantas otras pérdidas, y expresa: “Yo sostengo que el libro no es destruido como objeto físico, sino como vínculo de memoria” (2005: 22). Recordemos las proféticas palabras del poeta alemán Heinrich Heine: “Ahí donde se queman libros, se termina quemando también personas”. Al respecto, señala Polastron que “aun hay una razón más profunda, que acompaña siempre a las otras, y es que el libro es un doble del hombre: quemarlo equivale a matar. A veces son inseparables” (2007: 2).

Si bien podríamos considerar que la idea del uso de la memoria como sitio intangible para ocultar volúmenes o los riesgos tomados por bibliófilos para salvarlos de las llamas han sido pergeñadas por el autor de *Fahrenheit 451*, muchos ensayos y biografías aparecidos en los últimos años en torno a las experiencias de sobrevivientes de la Shoah, a los usos de la memoria y la destrucción de libros, arrojan luz al respecto, evidenciando que no se trata de meras fantasías, sino que la realidad a veces las supera.

En un luminoso ensayo titulado *La biblioteca de noche*, Alberto Manguel narra cómo el bibliotecario de la Biblioteca Sholem Aleichem, de Biela Podlaska (Polonia), y un compañero tomaron la peligrosa decisión de ocultar a diario tantos libros como pudiesen. Hallados, en un desván, al final de la Segunda Guerra Mundial por el historiador Tuvia Borzykowski, este sostuvo que la acción del bibliotecario no había discriminado qué salvar o por qué, sino que “lo que hizo fue rescatar la memoria *per se*”. Manguel hace un recorrido a través de los hechos perpetrados contra

las bibliotecas judías y la destrucción sistemática de libros, recogiendo, por ejemplo, el testimonio de un corresponsal nazi que rememoraba la destrucción de la Biblioteca de la Yeshiva³ de Lublin en 1939, con una hoguera en la que ardieron los libros por espacio de *veinte horas*:⁴ “Los judíos de Lublin se congregaron en torno de él llorando amargamente, silenciándonos casi con su llanto. Llamamos a la banda militar y, con sus gritos de júbilo, los soldados ahogaron el ruidoso llanto [...]” (2017: 274). Polastron, en referencia a esta penosa circunstancia, agrega: “En otro lugar se ve a los soldados esperando con ansias que algún rabino trate de defender su inestimable Torá para dispararle y arrojarlo también a la hoguera” (2007: 175).

Asimismo, Manguel expone cómo, paradójicamente, aquellos libros prohibidos en la Alemania nazi circulaban en forma clandestina en los campos de concentración. Es por ello que refiere que en 1943 los nazis crearon en Birkenau un “campo para familias” y un barracón, el número 31, que debía albergar a los niños. La idea era mostrar al mundo que los judíos no eran asesinados, sino que eran deportados al Este y se les permitía la vida familiar. Pese al férreo control al que los prisioneros eran sometidos, el autor alega:

Aunque eran ocho o diez los libros que formaban parte de la colección tangible de la biblioteca infantil de Birkenau, había otros que circulaban oralmente. Cuando podían escapar a la vigilancia, los consejeros recitaban a los niños libros aprendidos de memoria en épocas anteriores, turnándose de este modo de forma que fuesen consejeros diferentes los que “leyeran” a

3 *Yeshiva*: se trata de una academia de estudios avanzados de la Torá y el Talmud.

4 El subrayado es nuestro.

grupos de niños distintos: esta rotación era conocida como “intercambiar libros en la biblioteca”. (2017: 277)

¿Habrá conocido Bradbury alguna circunstancia similar? ¿Será posible que ello fermentara en su interior y lo condujese sobre dicha senda? Quizás podríamos plantearnos esta posibilidad, habida cuenta de que EEUU recibió una gran inmigración proveniente de Europa que quería dejar atrás los horrores vividos bajo la opresión nazi. No sería de extrañar, pues, que los ecos de sus testimonios resonasen en algunas de sus ideas, si bien no hemos podido confirmarlo. Por otra parte, no podemos dejar de señalar que, luego de la Segunda Guerra, el mapa mundial había quedado polarizado entre capitalismo y comunismo. La llamada Guerra Fría se desarrollaría como una gran guerra de nervios en la cual la carrera armamentista y la conquista del espacio supondrían el aprovechamiento de todos los recursos disponibles para que alguno de los dos gigantes políticos se hiciese con la victoria definitiva, por supuesto, nos referimos a la ideológica. La muerte del presidente Franklin D. Roosevelt,⁵ su reemplazo por parte del vicepresidente Harry Truman⁶ y un fuerte vuelco hacia la derecha en el gigante del norte condujeron a una férrea campaña inquisitorial, que se desarrolló en múltiples frentes y cuyo objetivo fue la incansable persecución de comunistas por considerarlos antiamericanos. Juicios, detenciones y quemas de libros marcaron este periodo que, indudablemente, debió inflamar la mente de nuestro autor.

5 Franklin D. Roosevelt (1882-1945), político y abogado estadounidense, fue el trigésimo segundo presidente de EEUU, el único en desempeñar cuatro mandatos constitucionales. Su muerte le impidió completar su último mandato.

6 Harry S. Truman (1884-1972), trigésimo tercer presidente de EEUU, senador de Missouri. Ejerció como vicepresidente hasta la muerte de Franklin D. Roosevelt, convirtiéndose en presidente a la muerte de aquel. Fue reelecto para otro mandato presidencial (1949-1953).

De un medio a otro

Las relaciones entre la literatura y el resto de las artes, en especial el cine, se han manifestado como problemáticas. Si bien la mayoría de los autores se refieren a las operaciones de trasvase como “adaptación”, esto conlleva una serie de dificultades.

El Diccionario de la Real Academia Española señala que adaptar es “acomodar, ajustar algo a otra cosa”. Y en su segunda acepción, “hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue concebido”. Estaríamos pues moldeando algo para que se adapte a un formato diferente. Esto, tal como señala Sergio Wolf, implicaría subsumir un lenguaje a otro, forzándolo a tomar otro formato y haciéndolo quedar prisionero del primero. De allí que el autor denomine a dichas operaciones de trasvase como “transposición”.

Para Eduardo Grüner:

La transposición es, en este sentido, potencialmente, una *interpretación crítica* de –de nuevo: una interpretación hermenéutica sobre– los textos que creíamos “de origen”, a los que creíamos que ya no podíamos arrancarles otro sentido que el “original”. (2001: 117)

Sobre la base de dichas observaciones, Raúl Illescas afirma que la interpretación crítica mencionada:

Supone al menos tres condiciones simultáneamente: en primer lugar, crítica, en un sentido epistemológico, es una puesta en crisis, una interrogación muy fuerte sobre el carácter cerrado o sobre ese sistema, acabado y denotado, del texto literario. En segundo término,

no hay texto original. Todo proviene y está en relación con otros textos. Y por último, siguiendo la posibilidad anterior, se ponen en crisis ciertos discursos dominantes. (2019: 30)

Al respecto, Oscar Traversa sostiene:

El verdadero problema semiológico reside en cómo se efectúa esa transposición, cómo se pasa de la enunciación verbal a la representación icónica, ya que la transposición “como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de ISOMORFIZACIÓN, de ‘equivalencias’ directas, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias”. (1994: 49)

Si bien dichas cavilaciones están encaminadas a las relaciones entre literatura y cine, pensemos, pues, que la novela gráfica es deudora de la literatura por entregas y del séptimo arte. Considerada durante mucho tiempo como un género bastardo y de baja calidad, ha dado obras merecedoras de reconocimiento internacional que han producido una paulatina aceptación en los círculos académicos. Rechazada por muchos, amada por otros, sigue peleando aún batallas por su legitimación. No obstante, no podemos dejar de mencionar que en los ámbitos educativos se ha convertido en una valiosa herramienta didáctica al servicio del docente. En tal sentido, Roberto Aparici, al referirse a la utilización del cómic y la fotonovela, valora sus posibilidades educativas:

La incorporación de estos recursos en el aula permiten:

- Ayudar a pensar e imaginar.
- Investigar diferentes fuentes de información.

- Estimular métodos de análisis y síntesis.
- Favorecer el desarrollo del pensamiento lógico.
- Poner el conocimiento en el lenguaje utilizado por el alumno.
- Poner a los alumnos en situación de comunicadores.
- Motivar, entretener, informar. (1992: 14)

Resulta oportuno señalar que, aunque tímidamente, producciones como *El eternauta* de Héctor Germán Oesterheld, ilustrada por Solano López, y también transposiciones de obras literarias como *El matadero*, de Esteban Echeverría y *La gallina degollada*, de Horacio Quiroga, en las versiones gráficas de Enrique y Alberto Breccia, respectivamente, entre otras producciones, han llegado a ser objeto de estudio en los ámbitos universitarios.

Dadas las consideraciones de Wolf, no nos proponemos elaborar una tabla de doble entrada para señalar similitudes y diferencias entre el texto de partida (Bradbury) y el de llegada (Tim Hamilton), ya que esto resultaría una tarea vacua. No obstante, será necesario, para analizar la transposición, considerar algunos aspectos que nos ayudarán a echar luz sobre la respuesta que ha hallado el dibujante para resolver determinadas problemáticas, así como seleccionar aquellos aspectos en los cuales creemos que deseaba anclar la atención del lector y pasar por alto otros, de acuerdo con sus elecciones. No perdamos de vista que, al llevar adelante la tarea de trasvase, el dibujante deberá operar con un lenguaje gráfico echando mano de toda su habilidad y creatividad, ya que se trata de una re-presentación que debe captar los momentos significativos de la historia para llevar adelante la narración gráfica.

Introducción de Ray Bradbury

Si el “Postfacio” agrega información a la novela, no menos cierto resulta que el prólogo de Ray Bradbury a la novela gráfica aporta nuevos datos. “Y años antes de eso, publiqué otra novela, titulada *Columna de fuego*, en la que un muerto sale de la tumba para reencarnar las extrañas vidas de Drácula y el monstruo de Frankenstein” (2009: 7). Es a partir de ello que afirma que había olvidado todos esos datos pero que, indudablemente, se filtraron en su inconsciente: “Lo que tienen ante sus ojos ahora es un remozamiento de un libro que alguna vez fue una novela breve que fue alguna vez un cuento corto que fue en su momento una vuelta manzana, un resurgir de una tumba, y una caída final de la casa Usher” (2009: 7). ¿Quién no ha leído o escuchado acerca de la discusión sobre cuál personaje encarna al autor de una novela? ¿Uno en particular? ¿Todos? Bradbury parecería brindarnos su propio punto de vista: “Yo soy el protagonista, Montag, y una buena parte de mí soy Clarisse McClellan. Un costado mío más oscuro es el jefe de bomberos, Beatty, y mis capacidades filosóficas están encarnadas en el filósofo Faber” (2009: 8).

***Fahrenheit 451* en la gráfica**

Tanto en la novela gráfica como en el cómic conviven el lenguaje literario y el gráfico. Si bien para algunos autores no hay diferencias entre ambos, para otros, el hecho de que la novela gráfica comience y termine en un volumen marca la diferencia, sumado a que el cómic abunda en la cantidad de personajes que presenta y se extiende en el tiempo a partir de las diversas entregas. Cabe señalar que a fines de los años setenta:

El cómic había quedado relacionado históricamente con las obras infantiles y juveniles, y en esa época se usó el término Novela gráfica para dotar de mayor prestigio a otro tipo de formatos como *El contrato con Dios*, de Will Eisner, que él mismo bautizó como la primera novela gráfica. Se trataba de editar un cómic que en los estantes de las librerías estuviera en el de novela y no en el infantil, de modo que los lectores literarios se abrieran al mundo del cómic para adultos, lo cual lograron ya que, en los noventa, *Maus*, de Art Spiegelman, fue el primer cómic en recibir el Premio Pulitzer. (escritores.org, 09/07/2020)

La novela gráfica que nos ocupa se halla dividida en tres partes: “La estufa y la salamandra”, “El tamiz y la arena” y “Fuego brillante”.

Una página completa muestra el cuerpo de un bombero, de frente, accionando el lanzallamas del cual salen las llamas que incendian diversos libros: *La divina comedia* de Dante Alighieri, *Absalom, Absalom* de William Faulkner y *Not Without Laughter (No sin risa)* de Langston Hughes. Las flamas semejan tentáculos dentados que se curvan y se elevan desde la parte inferior, para bifurcarse en la superior sirviendo como fondo al anclaje verbal, de tipografía blanca: *Fahrenheit 451*. Nos referimos a la portada del relato. A continuación, se presenta el “Prólogo” de Bradbury del que nos hemos ocupado más arriba. Nuevamente se repite la ilustración de la cubierta, solo que esta vez en el papel ilustración de la edición, predominan los colores amarillo, naranja, rojo y negro. Inmediatamente una página de seis viñetas: seis planos que dan cuenta, en imágenes, del fuego y de los objetos relacionados con este. Un plano general con las siluetas de los bomberos y las llamas que salen del deflagrador. Recién en la siguiente página (la tercera) aparecerá

el título de esta sección: “La estufa y la salamandra”, cabe señalar, además, que a partir de esta página –la 13–, se contabiliza el inicio de la primera parte.

Podemos destacar que la economía de recursos gráficos se hace presente a lo largo del relato visual de Tim Hamilton. Pocos colores componen la paleta cromática: azules, turquesas, ocres y negros para exteriores nocturnos, predominio de tonalidades tierra con alguna presencia de celestes apagados para interiores y combinaciones de amarillos, anaranjados y rojos, acompañados de negro para las escenas que comprometen incendios. En los interiores predominan las tonalidades ocres, verdosas y marrón claro, lo que le aporta una cierta calidez. Dichas tonalidades se aclaran para remarcar la diferencia en las escenas que transcurren en los mismos espacios pero de día. Parecería que, salvo excepciones, nada crea contrastes violentos a nivel cromático.

En cuanto a las figuras, el dibujo de Hamilton ostenta una sencillez extrema; unos pocos trazos sirven para definir siluetas, personajes y situaciones, optando por momentos de mayor complejidad gráfica para acentuar semánticamente situaciones especiales: el relato de Beatty en la casa del bombero mientras este se encuentra enfermo y el primer encuentro en la casa de Faber. Tengamos presente que, en ambos encuentros, tanto el jefe de bomberos como el anciano le relatan a Montag los cambios acaecidos en la sociedad, desde puntos de vista opuestos.

Las páginas suelen no conformar una cuadrícula perfecta, sino que el dibujante fluctúa entre la viñeta tradicional y un espacio expandido que sirve como marco o fondo sobre el que muchas veces se recortan las viñetas. Creemos que ello se halla puesto, indudablemente, al servicio del ritmo o bien de la importancia que se le desea adjudicar a determinadas situaciones. Podemos mencionar que en la página

13, a la que nos hemos referido más arriba, predominan los colores cálidos ya que muestra, en una gran viñeta que sobredimensiona y ocupa el folio, a los bomberos en acción: tres bomberos de frente en medio del fuego y, apoyadas sobre el dibujo, tres viñetas de menor tamaño que corresponden a planos detalles que muestran qué libros se están quemando. En la siguiente página, nuevamente tres recuadros de colores cálidos completan la focalización de la atención del lector sobre los títulos de los volúmenes que arden en la hoguera. Ello sirve además de contrapunto al predominio de colores fríos que Hamilton reserva para la escena de la ducha de Montag en el cuartel y el encuentro nocturno con Clarisse McClellan, su vecina.

Las cartelas utilizadas recogen pasajes de la novela y sirven para albergar pasajes conectores o para exponer pensamientos interiores del personaje, narrados –del mismo modo que en el relato bradburiano– por un narrador omnisciente capaz de penetrar en la psicología del protagonista. Los planos detalles sobre los títulos de los libros que aparecen en las llamas a lo largo del relato representan el homenaje a los libros por parte del autor.

En la novela, Clarisse estaba asociada a la claridad, toda su descripción durante el primer encuentro nocturno con Montag está caracterizada de este modo: “Las hojas otoñales se arrastraban sobre el pavimento iluminado por el claro de luna”, “su rostro era delgado y blanco como la leche”, “el vestido de la joven era blanco y susurraba”, “el blanco rumor sobre su rostro” (Bradbury, 1986: 17). Hamilton presenta el blanco vestido de la joven en contraposición a la ropa oscura del bombero y, del mismo modo, iluminando el rostro de la joven mientras que oculta, por momentos, el de Montag en una especie de contraluz. El ingreso del protagonista a su hogar, luego de dicho encuentro, respeta la oscuridad que planteaba la novela, ya que el dibujante

ha optado, para ello, por el predominio del negro, lo que creemos acentúa semánticamente el contenido dramático: el intento de suicidio de Mildred, su esposa. Asimismo, la llegada del servicio de auxilio para suicidas y el lavaje de estómago están tratados en negro, marrón, azul y verde oscuro. La imagen del técnico que utiliza la máquina con el ojo para limpiar el estómago de la mujer remite indudablemente a un cíclope.

El segundo encuentro entre el bombero y su vecina está tratado de día, pero con una espesa cortina de lluvia blanca, lo que le aporta claridad al encuentro, cuyo fondo se halla en tonalidades celeste claro sobre las que se recorta la copiosa tormenta.

Las escenas en el interior del cuartel de bomberos presentan una preeminencia de azules, ocres y negros que refuerzan semánticamente aquellas situaciones que agobian al protagonista. Solo durante las partidas de naipes se muestra al grupo de bomberos, iluminado en tonalidades amarillas, pero recortándose sobre pesados fondos negros e introduciendo algunos toques de color en el reverso naranja de las cartas o en las figuras de color de la baraja de póker.

En cuanto a la utilización de onomatopeyas, elementos originales del lenguaje de la historieta, se verifica el uso del color rojo para las correspondientes al gruñido del sabueso mecánico, el sonido de las píldoras saliendo del frasco hacia la mano de Mildred, el del interruptor de las paredes de televisión, la campanilla del teléfono sonando, la alarma de incendios del cuartel, la alarma del camión autobomba, el sonido del deflagrador y la cuenta regresiva realizada por los medios de comunicación, en la cual se solicita que, a la cuenta de diez, salgan todos los ciudadanos de sus hogares para tratar de localizar al bombero prófugo en las cercanías, colaborando con la búsqueda de las autoridades. Por otra parte, se ha optado por el violeta para las turbinas de

los aviones que surcan amenazantes el cielo, ante el estallido de la inminente guerra.

El incendio en la casa de la mujer que se autoinmola con sus libros ocupa varias páginas de tonalidades azules, marrones y amarillas con sombras negras. Solo incorpora el rojo para el encendedor, la cerilla y el cuerpo de la mujer quemándose en medio de las llamas amarillas en una viñeta que ocupa toda la página. A la sazón, el cuerpo de la mujer, de pie, se halla en la parte alta de una escalera y está plasmado en contrapicado.

Las imágenes de emisiones televisivas en las paredes murales, que presentan un dibujo de formas más redondeadas y suaves y que a veces recurren a tonalidades pastel suave (2013: 53), marcan un notorio contraste con el dibujo de personajes y ambientes, salvo en la aparición de los payasos, cuando Mildred y sus amigas se hallan reunidas, en los cuales el dibujante se permite introducir tonos más vivos (2013: 95).

Para la escena que Montag comparte con Mildred, se observan cuatro zonas marcadas a nivel horizontal (2013: 67) en dos viñetas: la primera es un plano general que muestra al matrimonio, él leyéndole en voz alta a su esposa; en la segunda, un primer plano lo registra parcialmente tras el libro, es decir, mientras lee; debajo, el ancho de la hoja es ocupado por dos viñetas horizontales; y en el último cuarto de página, por lo que asemeja ser la página del libro leído, como si se tratase de un plano detalle que sobredimensiona toda la página y sirve como fondo a las cuatro viñetas que mencionamos.

La segunda parte, “El tamiz y la arena”, se inicia con la lectura compartida del matrimonio, la cual es interrumpida por un sonido proveniente del exterior representado por una onomatopeya de tipografía color rojo y otra de color blanco en la viñeta siguiente que representa visualmente la

acción de Montag, quien indica que ha apagado en ese momento la puerta parlante.

Para el *flashback* del recuerdo de Montag sobre el encuentro con Faber en el parque, un año atrás, Hamilton lo ha tratado en tonos ocres y beige (2013: 73-74), lo cual le aporta semánticamente una cuota de nostalgia, creemos, ya que remite a las tonalidades sepias.

En el presente de la narración, el encuentro con el profesor retirado lleva un tratamiento visual que difiere del que recorre la obra, tal como hemos señalado en un trabajo anterior:

Una puesta en página donde las letras se funden formando una galaxia que se entremezcla con el perfil de Montag en contraluz, y un cartucho⁷ señala: “La magia está solo en lo que dicen los libros, en cómo cosen los parches del universo para darnos una nueva vestidura” (83). Para dar cuenta en imágenes de lo que el anciano afirma se utilizan imágenes muy claras de tonalidades beige, una viñeta con máscaras de teatro (una de comedia y una de tragedia), una imagen de Homero –el autor de *Iliada* y *Odisea*–, un árbol (tal vez representando el árbol de la vida) y una gran pantalla de televisión donde podemos apreciar los píxeles de la imagen (84-85).

La imagen de Faber se representa con el rostro atravesado por sombras negras, dejando solo el blanco en los cristales de sus anteojos para contrastar; esto varía cuando Montag lo amenaza con destruir la Biblia arrancando algunas hojas, el anciano acepta entonces ayudarlo: las sombras desaparecen de su rostro y podemos observar con claridad sus facciones.

7 Cartucho o cartela: espacio rectangular que sirve para recoger texto dentro de una historieta.

Queremos destacar que, entre el traslado de Montag y el encuentro de ambos, la presencia de las Sagradas Escrituras ocupa un lugar privilegiado: siete veces en diversas viñetas observamos en plano detalle *Holy Bible* y en dieciocho ocasiones más, apareciendo a distancia en manos de uno de los dos personajes, en algún plano detalle de su contenido o en primer plano de Faber leyéndola. Apreciamos de este modo la importancia que se le adjudica a la Biblia.

La tercera parte, “Fuego brillante”, se inicia con la llegada del bombero y sus compañeros al hogar de Montag. Las escenas de quemas de libros, la discusión con el jefe de bomberos que termina en su muerte, el incendio del hogar y del sabueso mecánico ocupan diez páginas del relato en las que predominan los rojos intensos, naranjas, amarillos, en contraste con el negro para recortar en color las figuras sobre el fondo oscuro o bien para presentar las figuras negras sobre el fondo ardiente. Esto le aporta una dinámica particular al relato gráfico. La huida del bombero en la oscuridad de la noche es captada con azules y negro, reservándose el amarillo para la iluminación artificial. La llegada a la casa de Faber y el trazado del plan a seguir se halla plasmada en tonalidades beiges y grises.

A partir del momento en que Montag llega al río y lo atravesada, las tonalidades parecen intensificarse, ello puede observarse en los celestes y los azules, incluso en el amarillo que tiñe los rostros de los rapsodas modernos que utilizan el fuego solo para calentarse, no para destruir. En contraposición, el fuego es presentado en tonalidades más claras, con menor intensidad que las escenas de la ciudad. El montaje mediático en el cual supuestamente se atrapa y da muerte al disidente es observado por Montag y la gente del campamento a través de un televisor o una tablet de grueso espesor, que muestra a través de planos detalle la ejecución del peatón.

Solo se recurre en esta tercera parte al uso del rojo, para presentar el momento en que la silueta de los hombres-libros, en leve contrapicado, se recorta sobre el horizonte haciendo referencia a la ciudad destruida por la guerra: “Está rasa. La ciudad parece un montoncito de polvo para hornear”, expresa uno de los hombres.

***Fahrenheit 451*: artes y diseño**

En 1953, año de la aparición de la novela, Ballantine Books sacó una tirada de doscientos ejemplares cuyas tapas se hallaban recubiertas de asbesto –un material no inflamable–. La edición se agotó rápidamente. Según datos que pudimos hallar en la Web, algunos ejemplares aparecen eventualmente en remates, llegándose a pagar en subastas hasta u\$s 20.000 por un volumen.

Los fanáticos de *Fahrenheit 451* han trasvasado la obra a diversos soportes; el campo de las artes visuales y el diseño no suponen una excepción.

Tal como hemos mencionado, la prohibición de libros por parte de gobiernos autoritarios, censores, etc. ha conmocionado a artistas de todas las latitudes, quienes han concebido –y conciben– sus obras como un mecanismo para concientizar al público acerca de ese peligro. La artista plástica argentina Marta Minujín ha trabajado en tal sentido. En 1983, para festejar el fin de la dictadura militar y el regreso a la democracia en Argentina, construyó una obra monumental: el *Partenón de los libros*, estructura concebida basándose en la imagen del Partenón clásico y, tal como señala Hugo Bauzá, sus columnas:

Estaban recubiertas por unos 20.000 volúmenes que, al ser desmontados, pasaban, liberados, a manos de futu-

ros lectores. Recordó de este modo que los libros, vehículos de cultura y pensamiento, son, aunque sorprenda decirlo, para ser leídos –la cultura amplía el horizonte del pensamiento crítico– tal como, algunos años antes, en contra de la censura, proclamara Ray Bradbury en su notable novela *Fahrenheit 451*. (2018: 34)

En 2017, entre los meses de junio y septiembre, Minujín expuso en Kasel, Alemania, su *Partenón de los libros prohibidos* durante la XIV Feria Internacional de Arte Contemporáneo. La monumentalidad de la obra, así como su policromía, captaron la atención de los habitantes de la ciudad, del público, de los artistas y de los medios de comunicación, convirtiéndola en la protagonista indiscutida del evento cultural, ya que, como destaca Bauzá:

Resultaba grato mirar al público desplazarse en su interior observando los títulos de los libros y los nombres de los autores prohibidos en diferentes momentos a causa de la intolerancia y sinrazón de los censores; así, los de Boccaccio, del marqués de Sade, de Freud, de Thomas Mann o de Nabokov, entre los más conocidos, parecían resplandecer triunfantes en las tapas de sus creaciones. Era como si, emergiendo vivos, salieran de un pasado remoto burlándose de la estúpida y perniciosa sinrazón de quienes los habían censurado. (2018: 36)

Se trató, en dicha ocasión, de una estructura a escala real, recubierta de 70.000 volúmenes, que fueron repartidos al finalizar su exhibición y, los restantes, donados a entidades educativas.

Hace un tiempo, una página web puso a la venta una colección de trece ilustraciones del arquitecto e ilustrador

ruso Andrey Sokolov,⁸ el primer artista de dicho país volcado a temas de *sci-fi*. Luego del lanzamiento del Sputnik, en 1957, Sokolov comenzó a producir ilustraciones sobre temas espaciales. Fanático del relato de Bradbury y admirador del mismo, concibió durante los años cincuenta una serie de acrílicos sobre papel para ilustrar *Fahrenheit 451*. Las obras nos remiten indudablemente a una visión futurista que parece combinar ecos del arte de vanguardia y de los carteles de los grandes diseñadores gráficos soviéticos, nos referimos a Vladimir y Gueorgul Stenberg.⁹

El artista conceptual Ahmet Ögüt¹⁰ realizó en Finlandia la acción artística *Fahrenheit 451: Reimpreso*. Un camión de bomberos del escuadrón de Espoo recorrió dicha ciudad y Helsinki entre el 24 de agosto y el 1 de septiembre de 2013. Tal como se explica en la página web del artista: “*Fahrenheit 451: Reimpreso* revierte el concepto y trae los libros prohibidos a las personas con la ayuda de un camión de bomberos y su tripulación”. Esto fue presentado en Helsinki Festival.

Print and rescue (2014)¹¹ es un cortometraje documental que registra la acción. Fue dirigido por Maija Blåfield,¹² por

8 Andrey Sokolov (Leningrado, 1931-2007), realizó exhibiciones en diversos países. Sus ilustraciones se imprimieron en pósters, estampillas y postales. Participó junto al cosmonauta Alexey Leonov en la ilustración de libros sobre temática espacial. Algunas de sus obras conjuntas forman parte de una colección perteneciente al Instituto Smithsonian de Washington D.C. En el siguiente enlace pueden apreciarse las obras a las que nos referimos:

https://www.maxuta.com/maxuta/collections/032_pn_space_collectibles/032262_andrey_sokolov_fahrenheit_451_illustration.htm

9 Los hermanos Stenberg, Vladimir (1899-1982) y Gueorgul (1900-1933) fueron ingenieros y diseñadores gráficos soviéticos famosos por sus carteles cinematográficos.

10 Ahmet Ögüt (Turquía, 1981) es un artista que vive y trabaja en Amsterdam y en Berlín.

11 El video puede verse en: <http://www.majjablafield.com/portfolio/print-and-rescue/>

12 Maija Blåfield es una artista visual y cineasta que reside en Helsinki. En 2014 recibió el Premio Estatal para Artes de los Medios y fue nominada, en 2017, para el galardón de Henna y Pertti Niemistö Art Foundation - Ars Fennica a la excelencia artística individual en artes visuales que, a la sazón, es el más importante que se otorga en Finlandia.

encargo de Checkpoint Helsinki.¹³ Observamos en el filme que la autobomba transportaba a los bomberos con sus uniformes de trabajo y, en el interior, en lugar de los equipos habituales habían instalado una impresora y una encuadernadora. Los bomberos se detenían en las esquinas de la ciudad e invitaban a los peatones a acercarse para recibir libros. Al hacerlo, les facilitaban unas páginas de color rojo que contenían el listado de libros que fueron prohibidos en diversas latitudes por “motivos aparentemente absurdos o inesperados”. La consigna era que eligiesen el libro que deseaban recibir gratuitamente. De inmediato, un bombero imprimía el ejemplar seleccionado: se reunían las hojas impresas del volumen, se guillotinaban y encuadernaban, para entregarlo reimpresso a su nuevo dueño. El corto registra asimismo momentos en los cuales los bomberos, llevando algún libro en sus manos, trepan con ayuda de la escalera desplegable que se utilizan en los siniestros, golpean la ventana del departamento de un edificio y entregan a través de la misma el volumen. De este modo, desde *Alicia en el país de las maravillas* (1855) de Lewis Carroll, prohibido en China en 1931 porque “los animales no deben hablar”, hasta *Las nubes* (422 a.C.) de Aristófanes, prohibido en Grecia en 1967 porque se lo consideraba “demasiado contra la guerra”, muchos libros vieron su reimpresión.

En 2013, la diseñadora gráfica Elizabeth Perez publicaba *online* la imagen de la novela *Fahrenheit 451*: la tapa blanca lleva impreso en finas letras de imprenta mayúscula “Fahrenheit”, debajo en números de tamaño más grande vemos “451”, solo que el número uno ha sido reemplazado por un fósforo negro con cabeza roja. Su autora señala: “El lomo está serigrafado con una superficie de papel de

13 Organización de arte nacida en 2013 que invita a artistas y curadores internacionales a trabajar en Finlandia.

raspado de caja de fósforos, por lo que el libro en sí puede quemarse”. Grande fue la desilusión de los *fans* de la novela al enterarse de que se trataba solo de una obra conceptual, que no se podía adquirir ya que la diseñadora la había elaborado durante su paso por *The Austin Creative Department*. Lo cierto es que, tal como relata en su Blog en una entrada del año 2018, su página recibió 25.000 visitas en el plazo de una semana y, hasta el año de la publicación, unas 900.000 en total. Muchas páginas web de diseño, de renombre, replicaron la imagen. La diseñadora destacaba la gran cantidad de mensajes recibidos alabando su obra y solo uno que le señalaba que debería avergonzarse de ella.

Entre el 20 de enero y el 14 de mayo de 2017, la artista plástica catalana Alicia Framis¹⁴ presentó en *Blue Project Foundation* de Barcelona su *Habitación de los libros prohibidos*, que forma parte de la serie de habitaciones: del grito, del olvido, etc., cuya finalidad se centra en manifestar ideas disidentes y cuestionar el entorno social. Se trata de una biblioteca “de libros que, objetos de censura, están o han sido prohibidos y cuyos autores sufrieron o siguen sufriendo dificultades con el poder judicial o político”.¹⁵ La habitación contó con doscientos libros prohibidos en diferentes periodos históricos, entre los cuales era posible hallar, por ejemplo, los escritos de Giordano Bruno, *Cándido* de Voltaire, *Lolita* de Nabokov y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. La habitación fue exhibida en el Museo Picasso (Francia), en la Galería Annet Gelik (Ámsterdam, Países Bajos) y fue seleccionada para ser presentada en Art Basel.

En octubre de 2017, el colectivo de artistas y diseñadores gráficos francés “Super Terrain” prometía sacar para el

14 Alicia Framis (Barcelona, 1967) es una artista multidisciplinar que combina en sus obras moda, diseño, arquitectura y performance. Cursó estudios en Arte en Barcelona, París y Ámsterdam. Su obra es reconocida a nivel mundial.

15 Recuperado de: <<https://www.blueprojectfoundation.org/es/exposiciones/item/aliciaframis>>.

siguiente año un volumen muy especial del clásico bradburiano. Se trata de un ejemplar cuyas hojas de color negro, impregnadas en una tinta realizada a base de carbón, permiten leer lo escrito al arrimarles una llama: las hojas al calentarse revelan lo escrito, volviendo a ocultarlo al enfriarse. El material que recubre las páginas fue desarrollado por los científicos de la Academia Jan van Eyck con sede en los Países Bajos. La pre-orden de compra de una tirada de cien ejemplares numerados se halla en este momento detenida, pero señala que ya han sido ordenados noventa y cinco a un costo promedio de “395 euros de 451\$”, lo que incluiría los gastos de envío dentro del continente europeo. Se trata de un libro de artista que reconoce el crédito conceptual a Lucas Meyer y Super Terrain. En la descripción de la web del colectivo se indica: “Este libro negro podría ser parte de la ficción de Bradbury como truco para mantener y esconder los libros de los bomberos piromaníacos. Al incendiar el libro, el lector se sumerge en la novela y se convierte en el guion entre la realidad y la ficción”.¹⁶

Para seguir pensando

Alberto Manguel señala:

Como los manuscritos del Mar muerto, como cada libro que ha llegado hasta nosotros desde las manos de lectores distantes, cada uno de mis libros contiene el relato de su supervivencia. Cada uno de ellos ha escapado al fuego, al agua, al paso del tiempo, a lectores descuidados y a la mano del censor para contarme su historia. (2007: 235)

¹⁶ Recuperado de: <<http://www.superterrain.fr/f451/en/>>.

Censura, delación y prohibición no resultan temas nuevos, como tampoco figuran entre aquellos eliminados de la faz de la tierra. Los periodos de oscurantismo amenazan la existencia del hombre. Se ocultan por momentos, se invisibilizan, pero permanecen inexorablemente en estado de latencia.

Autores como Bradbury han tratado de advertirnos al respecto, él ha encendido la mecha. Artistas de diversas disciplinas han tomado la flama y la han expandido, la han dado a conocer y la han puesto de manifiesto. A veces no ha sido suficiente, pero el esfuerzo ha valido la pena.

Mucho se ha hablado en los últimos tiempos acerca de la muerte del libro. Las nuevas tecnologías se alzaron para muchos como una gran amenaza. Como si su aparición hubiese condenado a las Bibliotecas a la extinción. Es cierto, los soportes varían a la velocidad vertiginosa de los cambios tecnológicos. Sin embargo, leer en formato digital no es igual que hacerlo en papel. No obstante, parecería que la respuesta nos llega desde el corazón de la obra bradburiana, en el maravilloso diálogo que sostienen Faber y Montag en el relato, cuando el profesor le señala:

Los libros solo eran un tipo de receptáculo donde almacenábamos algo que temíamos olvidar. No hay nada mágico en ellos. La magia solo está en lo que dicen los libros, en cómo unían los diversos aspectos del Universo hasta formar un conjunto para nosotros. (1986: 99)

Cambiarán los formatos para algunos, seguiremos disfrutando del libro en formato físico otros, pero algo es cierto: su magia no se extinguirá porque, parafraseando a Manguel, son capaces de sobrevivir al agua, al tiempo, a la censura, al fuego y, lo que es más importante quizás, al olvido.

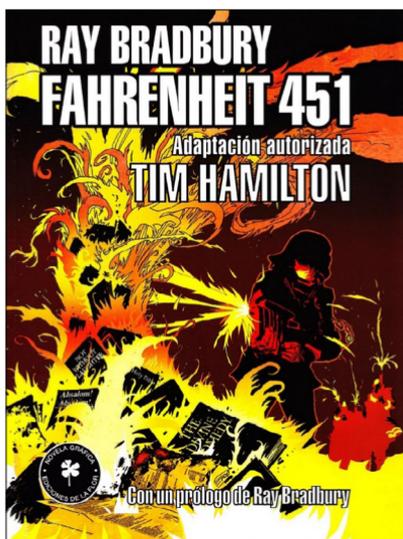


Figura 1. Cubierta de la novela gráfica *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury / Adaptación autorizada Tim Hamilton



Figura 2. Mural conmemorativo de los 40 años del Cuartel de bomberos de Merlo, San Luis (15/09/18). Realizado por la artista plástica Verónica Elizondo con la colaboración de Javier Pereyra. (Archivo personal, 23/01/19)

Bibliografía

- Aparici, R. (1992). *El cómic y la fotonovela en el aula*. Ediciones de la Torre. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Báez, F. (2005). *Historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Sudamericana.
- Báez, F. (2013). *Nueva historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la era digital*. Océano.
- Bauzá, H. F. (2018). El Partenón de Atenas y el *Partenón de libros prohibidos* de Marta Minujín. En Bauzá, H. F. (Comp.), *Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo*, pp. 23-37. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Bradbury, R. (1986). *Fahrenheit 451* (trad. A. Crespo). Hyspamérica.
- Bradbury, R. (1993). Fuego brillante. Postfacio de Ray Bradbury (febrero).
- Bradbury, R. (1996). *Fahrenheit 451* (trad. F. Abelenda). Minotauro.
- Bradbury, R. (2009). *Fahrenheit 451, adaptado por Tim Hamilton* (2013) (trad. N. Dottori). De la Flor.
- Gruber, M. (2002). *Fahrenheit 451: la temperatura en la que arden las ideas*. En Babino, M. E. (Comp.), *La Literatura en el teatro y el cine*, pp. 15-34. Facultad de Arquitectura, Nobuko, Diseño y Urbanismo.
- Gruber, M. (2018). El día que prohibieron los libros: reflexiones en torno a *Fahrenheit 451*. *Ágora*, vol. 3, núm. 5, pp. 103-110. Recuperado de: <<https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/article/view/438/393>>.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Norma.
- Illescas, R. (2019). Apuntes sobre la relación entre el cine y la literatura. El problema de la transposición. En Pagnoni Berns, F. (Comp.), *Frankenstein celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2008). Prólogo. En Solari, T. y Gómez, J., *Biblioclastía. Los robos, la represión y sus resistencias en Bibliotecas, Archivos y Museos de Latinoamérica*. Concurso Fernando Báez. Eudeba.

- Manguel, A. (2007). *La biblioteca de noche* (trad. C. Criado Fernández). Norma.
- Manguel, A. (2011). *Lecturas sobre la lectura* (trad. J. E. Tovar). Océano.
- Manguel, A. (2014). *Una historia de la lectura* (trad. E. Hojman). Siglo XXI.
- Manguel, A. (2017). *La biblioteca de noche* (trad. C. Criado Fernández). Siglo XXI.
- Polastron, L. X. (2007). *Libros en llamas. Historia de la interminable destrucción de bibliotecas* (trad. H. García y L. Fernández Suárez). Fondo de Cultura Económica.
- Traversa, O. (1994). Carmen: la de las transposiciones. *La Piel de la Obra*, núm. 1, pp. 47-65. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de Pasaje*. Paidós.

Capítulo 3

Poe II. Ray Bradbury y su apropiación de Edgar Allan Poe

Marcelo G. Burello

PARIS REVIEW: *Did you always want to be a writer?*

BRADBURY: *I think so. It started with Poe.*¹

I

A lo largo de su dilatada y exitosa carrera, Raymond Douglas Bradbury (1920-2012) se valió de un gesto sutil para lograr establecerse y mantenerse en el tan competitivo mercado editorial norteamericano: presentarse como sucesor de Edgar Allan Poe. Para los consumidores de los subgéneros populares del fantástico, el policial, el terror y la ciencia-ficción, durante el siglo XX Poe era el literato por antonomasia, el ícono supremo, de modo que instalarse como su heredero artístico garantizaba una lógica transferencia de prestigio, traducible en un legado de millones de lectores. Y ya a principios de los años cincuenta, gracias a una afortunada cadena de circunstancias, Ray Bradbury se había sindicado como el príncipe coronado de dicho linaje. Esa esmerada apropiación literaria, no exenta de genuina admiración y de innegable talento, es un recurso que

1 La entrevista de *Paris Review* (1976) permaneció inédita hasta que Weller la adjuntara a su volumen de 2010.

atraviesa prácticamente toda la textualidad bradburyana, más allá de que en el *anno mirabilis* 1949-1950 ese emparentamiento fue explotado en forma muy ostensible con dos relatos: “The Mad Wizards of Mars” y “Carnival of Madness”.² En este trabajo nos proponemos reconstruir los hitos cruciales de esa programática vinculación, a veces evidente, y otras veces subrepticia, especulando, a la par, sobre sus implicancias artísticas y culturales.

II

Las evocaciones autobiográficas abundan, las entrevistas y biografías sobran. Sabemos que Bradbury nació en Waukegan, sobre el Lago Michigan, terruño que luego homenajearía en el pueblo imaginario de Green Town (a la manera del Winesburg de Sherwood Anderson). Sabemos que pertenecía a una familia de clase media-baja y que eso determinó su condición de autodidacta forzoso. Sabemos que la tía Neva fue su figura inspiradora y que el circo, el cine y las historietas llenaron de sueños sus horas infantiles (primeros amores que lo hermanan a otro grande también nacido en 1920: Federico Fellini). Descubrió a Poe hacia los ocho años de edad, y como bien lo ha marcado un especialista en la “seductora influencia” ejercida por dicho autor, “el interés de Bradbury por Poe no languideció desde sus primeros años hasta la actualidad” (Pollin, 2005: 32). Su mito de autor dice además que ya de niño quería ser escritor (¿por qué no conocería tempranamente su destino quien afirmaba recordar su propio alumbramiento?), por lo que,

2 Respectivamente, “Los desterrados”, en *El hombre ilustrado* (1955), y “Usher II”, en *Crónicas marcianas* (1955). En el cuerpo central, mencionamos cada obra con su título original y fecha de primera publicación; en nota al pie aclaramos título y fecha de traducción al español, si hemos podido hallarla, solo en la primera mención.

de adolescente, tras instalarse en California con sus padres, escribía un cuento por semana: una laboriosa *short story* que pasaba en limpio en máquinas de escribir universitarias pagando por hora de uso. (Esa férrea disciplina inicial, donde la vocación de juventud auguraba ya la profesión de madurez, siempre sería una cuestión de honor para él). Lo cierto es que en lo que respecta a su formación, tanto en el terreno fáctico como en el legendario, el santo nombre de Edgar Allan Poe aparece una y otra vez, alternando con autores infantiles –en el buen sentido del término– y una consabida retahíla de próceres: Wells, Dickens, Verne, Lewis Carroll, Conan Doyle, Melville... En esta línea, su biógrafo y amigo Sam Weller ha señalado oportunamente que

fue un niño criado en la cultura popular. A temprana edad estaba empapado de cine, circos itinerantes, tiras de historietas, libros infantiles ilustrados, actos de magia y literatura fantástica, incluyendo las obras de Poe, Baum, Burroughs, Dickens, Verne y Wells. (2010: 13)

A la sazón, el todavía *teenager* Ray Bradbury hizo pie en la bullente escena de la ciencia-ficción californiana: la filial “Los Angeles Science Fiction League”, uno de esos clubes de adeptos que ya florecían en la cultura popular norteamericana,³ le dio un sentido de pertenencia y un espaldarazo creativo, mientras medraba como vendedor de diarios (oficio en el que irónicamente manipulaba algunas de las revistas donde soñaba con publicar). Su comienzo como escritor, así pues, fue un estereotipo de ese subgénero *pulp*,⁴ todavía aquejado de un gran complejo

3 La LASFL era una filial de la *Science Fiction League*, creada por Hugo Gernsback (quien acuñara el concepto de “science-fiction”).

4 “*Pulp*”: la pulpa base con la que se fabrica el papel, y por extensión, todo el ámbito de publicaciones impresas con baja calidad (en general, revistas rústicas y de baja tirada). En EEUU se habla,

de inferioridad; en un gesto típico del fan, el novato pasó del consumo desenfrenado e indiscriminado a la (re)producción farragosa. A tal punto, que él mismo no ha evitado la autocrítica al recordar esas precoces aventuras literarias:

A partir de los doce años escribí al menos mil palabras por día. Durante mucho tiempo por encima de un hombro la mirada de Poe, mientras por sobre el otro me observaban Wells, Burroughs y casi todos los escritores de *Astounding* y *Weird Tales*. Yo los amaba y ellos me sofocaban. (1995: 20-21)⁵

Su debut oficial en el mundo impreso fue el relato “Hollerbochen’s Dilemma” (1938), aparecido en *Imagination!*, un fanzine dirigido por quien oficiaba de mentor, el escritor y editor Forrest Ackerman, conocido como “Mr. Science Fiction”. La pieza, fuertemente identificada con la ciencia-ficción por sus temas (la precognición y la alteración de la temporalidad), recibió críticas muy negativas, por lo que en noviembre de ese mismo año Bradbury publicó la secuela “Hollerbochen Comes Back”, donde el personaje epónimo rescata al autor real y ambos se vengan de quienes habían rechazado el primer relato. Esa especie de chiste interno muestra de lleno la firme voluntad de perseverar por parte del debutante, y aunque un crítico considera todo ese episodio un anuncio del “mecanismo de defensa” del autor para evitar tomarse a sí mismo –y a los demás– demasiado en

por contraste, de un mercado editorial “*slick*”, es decir, de aspecto elegante (por ende, revistas más costosas y de mayor distribución).

- 5 En un tardío prefacio supo confesar, empero, sus desencuentros con la máxima revista *pulp*: “*Weird Tales* quería émulos de ‘El tonel del amontillado’, de Edgar Allan Poe, o de la calabaza de la ‘Leyenda de Sleepy Hollow’, de Washington Irving. Sencillamente yo no podía hacerlo” (Bradbury, 2001: 13).

serio (cfr. Eller, 2011: 27), también podría vérselo a la inversa, cual remilgo de niño fastidioso.

Sin dar el brazo a torcer, pues, Ray Bradbury lanza al año siguiente un fanzine propio: *Futura Fantasia* (1939-1940). La empresa duraría un año, con cuatro números llenos de erratas y que se malvendían, pero sirvió para que el novel autor se diera más a conocer en el *fandom* y se entusiasmara con la carrera de literato. Ya eximido del servicio militar por su mala vista (afortunada exención, pues se libró de la Segunda Guerra Mundial), persevera y logra colocar sus primeras publicaciones fuera del rústico mundillo de los fanzines, pero sin poder salir de la humilde jurisdicción de las revistas *pulp*. En las venerables *Weird Tales* y *Planet Stories*, a principios de la década de 1940, Bradbury finalmente empieza a cobrar por sus escritos, cumpliendo al cabo el sueño de la niñez. Lo interesante es que conforme madura, sus textos son cada vez menos de ciencia-ficción que de lo que el sistema editorial del momento designaba *fantasy* o *weird*, es decir, literatura fantástica con un dejo maravilloso o siniestro (eso fue sin duda lo que provocó el rechazo de John Campbell, el padre de la Edad de Oro de la ciencia-ficción). Como sea, la acumulación de cuentos –algunos de ellos, bien acogidos– pronto deriva en la predecible necesidad de dar el gran paso: editar un libro.

Publicado en una tirada de tres mil ejemplares por la mítica editorial Arkham House, órgano del “Círculo de Lovecraft” y propiedad del generoso August Derleth, amigo de Lovecraft y de Bradbury, *Dark Carnival* (1947) se convertiría en el primer volumen oficial de Ray Bradbury. Contenía 27 *short stories*, de las que algunas no eran tan breves, varias estaban corregidas,⁶ solo seis eran nuevas,

6 Para una interesante descripción de los cambios *ad hoc* introducidos en las versiones remozadas, v. Eller y Touponce, 2004: 71 y s.

y quince serían integradas en la versión americana de *The October Country* (1955)⁷ y otras compilaciones (motivo por el que el autor no permitiría durante años reeditar el volumen íntegro, exceptuando una selección de 1962 intitulada *The Small Assassin*, hasta que recién en 2001 aceptaría relanzarlo agregando algunas piezas y una introducción actualizada).

De por sí, el solo título del tomo (*Carnaval oscuro*) abrevaba de un recurso muy caro a Poe, que podríamos denominar “carnavalización siniestra”; pensemos en cuentos tales como “La máscara de la Muerte Roja”, “El tonel de amontillado” y “Hop-Frog”, donde eventos supuestamente festivos como el carnaval y los bailes de disfraces se transforman en pesadillas morbosas y trampas letales. Así las cosas, un libro de la casa Arkham y con un nombre semejante no podía sino despertar el interés de los adeptos a Poe, en su mayoría jóvenes.⁸ Pero más allá de ese detalle paratextual, el contenido confirmaba la sospecha del vínculo: bastaba mirar el índice para que títulos como “The Skeleton”, “The Small Assassin”, “The Tombstone”, “The Coffin” y “The Dead Man” hicieran sentir en casa al seguidor de la tradición Poe/Bierce/Lovecraft;⁹ en especial era un producto digno de esa escuela el macabro cuento “The Smiling People”, originalmente aparecido en *Weird Tales* (1946), en cuya escena final resuena nítidamente “El corazón delator” (lo que lo

7 *El país de octubre* (1971). La versión británica, como a menudo ha sido el caso con nuestro autor, era ligeramente distinta. Cabe señalar que en el prólogo a ese libro Bradbury advierte a sus lectores –masivamente constituidos desde 1950– que han de encontrarse con material “que probablemente no les es familiar” (Bradbury, 1977: 7).

8 Coincidimos con D. Knight en que Bradbury es el máximo campeón de la infancia entre los escritores norteamericanos, pero no en que por eso mismo no sea “el heredero de Poe” (Knight, 2001: 7). Bradbury apunta a la fantasía antes que al miedo, pero eso no crea una separación tajante: la masa de ambos lectorados se compone de gente joven (incluso niños), de hecho.

9 Respectivamente, los tres primeros: “El esqueleto” y “El pequeño asesino”, en *El país de octubre*; “La lápida”, en *En el expreso, al norte* (1990). Este último libro fue traducido luego en España con su título original: *El convector Toynbee* (1991).

vuelve el primer texto clave para nuestra serie), y que de hecho fue retocado *ad hoc* para resultar más escabroso aún. Relativamente breves y asaz siniestros, en suma, estos relatos –y casi todos los demás del conjunto– se alineaban en la estela de Poe, en tanto se inscribían de lleno en los formatos por él creados o perfeccionados; en vista de ese elenco, y pese a la temprana militancia en la ciencia-ficción por parte del autor, era mucho más apropiado hablar del modo fantástico, y de hecho, de un fantástico lindante con el misterio y el terror, no sin cierto humor negro. Así lo constata una especialista, en efecto, al observar: “Cercanos a la época en que Bradbury se introdujo inicialmente en las historias de Poe y las absorbió, esos relatos bien pueden mostrar la influencia de Poe. Por cierto, dejan ver un uso sensible del modo gótico en general” (Pierce, 2001: 61).

En ese mismo año, 1947, Ray Bradbury se casa, y la concomitante necesidad de sostener a su propia familia (eventualmente el matrimonio tendrá cuatro hijas) pasará a ser un factor ciertamente no despreciable a la hora de evaluar sus decisiones laborales. No casualmente, en el verano siguiente aparece una pieza clave por sus implicancias: “Pillar of Fire”,¹⁰ publicada en *Planet Stories* (y luego en antologías del propio autor o de August Derleth). Clara anticipación de *Fahrenheit 451*, como Bradbury mismo no ha dejado de reconocerlo, se trata de su arquetípica historia de un futuro distópico en el que se han prohibido y quemado las obras de Poe y compañía (Bierce, Lovecraft, etcétera); de hecho, el final es una enumeración que reivindica explícitamente las invenciones poenianas y hace de todo el texto algo así como un alegato a favor de Poe y de la literatura fantástica en general. Con su sugestivo título bíblico, esta así llamada “no-lette” sería reelaborada por el propio autor en 1975 como

10 “Pilar de fuego”, en *Cuentos espaciales* (1975).

obra de teatro (no muy exitosa), pero en su momento resultaba importante en tanto primera apropiación explícita del universo poeniano, incluyendo a su honorable linaje. El protagonista, William Lantry, no es precisamente un tipo con el que los lectores pudieran entablar una enorme empatía, pero su defensa de lo imaginario, incluyendo lo morboso y hasta lo maligno, era una causa con la que quienes compraban revistas *pulp* podían fácilmente confraternizar.

La piedra basal estaba puesta y Bradbury comenzaba a encontrar su camino: ya establecido en los subgéneros del fantástico, el terror y la ciencia-ficción (el policial apenas se había asomado en su obra, pero a la larga sería otra cantera fecunda)¹¹, ahora había dado a luz a su padre literario, en una borgiana “creación de precursores” que no dejaba de tener cierto regusto impostado por su tono enfático.¹² Con la espalda resguardada, necesitaba dar un salto cualitativo... y el trampolín era, por supuesto, la ciudad de New York.

III

Hemos hablado del *anno mirabilis*, pero quizás convendría expandir la figura a la del “gran lustro” en torno a 1950, cuando aparecen en serie los que serán sus libros más célebres: el cuarteto constituido por *The Martian Chronicles* (1950), *The Illustrated Man* (1951), *The Golden Apples of the Sun* (1953) y *Fahrenheit 451* (1953).¹³ Porque ya en 1949 se da el definitivo lanzamiento como profesional, gracias a un viaje

11 Cfr. Bradbury, 1995: 24, donde reivindica sus largos esfuerzos con el género policial. A la par, recuérdese su insistencia en que la ciencia-ficción solo define una pequeña porción de su obra.

12 El procedimiento identificado por Borges implica una influencia retrospectiva e involuntaria, pero no una enunciación explícita y recurrente. Cfr. Borges, 1984: 86.

13 Respectivamente, *Crónicas marcianas* (1955), *El hombre ilustrado* (1955), *Las doradas manzanas del sol* (1962) y *Fahrenheit 451* (1958).

en micro a New York para negociar eventuales publicaciones, del que surgirían nada menos que los dos primeros libros de esos cuatro (el carácter unitario de cada uno de ellos es fruto de esas tratativas, pues por ascendente la novela siempre ha sido la forma que más legítima en el sistema literario moderno y los ejecutivos neoyorquinos se lo hicieron saber). Tras ese mítico periplo, que casi pareciera puesto en escena para un *biopic* hollywoodense, Bradbury toma una serie de decisiones de “alta cultura” que hasta entonces le eran algo impropias: recoge cuentos con marcos narrativos, logrando así libros de cuentos y no meramente con cuentos, y más aún, haciendo de *Chronicles* lo que se llama una “novela *fix-up*”;¹⁴ inserta un epígrafe de W. B. Yeats en una tercera antología (*The Golden Apples...*); a petición del sello Ballantine Books, expande la *nouvelle* “The Fireman” (1951) a una novela propiamente dicha: *Fahrenheit 451*; y comienza a reescribir muchas de las piezas de *Dark Carnival* para recuperar y mejorar viejo material, como ya hemos consignado. Todas estas decisiones delatan un nuevo tipo de escritor, más consciente de su imagen, más estratégico, más orgánico.

Con sus *Martian Chronicles* Bradbury plantó la semilla de su coronación, y la crítica no tardó en cosecharla. Un encuentro supuestamente fortuito con el británico Christopher Isherwood tras la aparición del libro determinó que este le dedicara enseguida una reseña más que

14 Atribuido a A. E. van Vogt, la expresión “*fix-up novel*” se hizo popular durante la Edad de Oro de la ciencia-ficción para designar ese tipo de libros que narran una historia con un cierto hilo conductor sin llegar a ser una novela. El formato se popularizó pues en su mayoría los autores no podían escribir una novela propiamente dicha, por lo que tomaban material preexistente y lo reelaboraban para un libro. Aunque una forma devaluada, ha dado obras maestras del género como las propias *Crónicas marcianas* y otros clásicos como *Yo, robot*, de Asimov, y *Ciudad*, de Clifford Simak. En español podría hablarse de “novela prefabricada”, o bien, de un ciclo de relatos. Bradbury ha designado al formato un “libro-de-relatos-que-pretende-ser-una-novela” (Smith, 2018: 61).

halagüeña en la prestigiosa revista *Tomorrow*, palabras que tuvieron el mismo valor que suelen tener los premios literarios. Vale la pena citar *in extenso* una ponderación histórica de aquel episodio, que exaltó a Bradbury hermanándolo con Poe:

En su reseña, Isherwood trató de poner distancia entre Bradbury y los demás autores *pulp* alegando que sus relatos no eran de ciencia-ficción sino más bien “cuentos de lo grotesco y lo arabesco”, colocándolo firmemente en la tradición de Edgar Allan Poe: “El nombre de Poe surge casi inevitablemente cuando se discute la obra del Sr. Bradbury, no porque Bradbury sea un imitador (aunque sin duda es un discípulo), sino porque ya merece que se lo compare con el mayor maestro de su género” (56). David Mogen describe dicha reseña como el máximo logro en la carrera de Bradbury (15), y análogamente, Jonathan Eller la describe como un “impulso crítico” que puso a la obra de Bradbury “más de lleno en la corriente principal de la valoración literaria” (211). (Enns, 2015: 4-5)

En efecto, la relación que Isherwood establecía con Poe y sus *Cuentos de lo Grotesco y lo Arabesco* (1840) obedecía seguramente a las semejanzas de forma y de contenido, *mutatis mutandis*, pero ante todo a un relato clave que ingeniosamente Bradbury había insertado en su volumen sobre la triste conquista del Planeta Rojo: “Usher II”. La historia del fan de Poe que castiga “poenianamente” a sus enemigos había aparecido casi simultáneamente en la revista *Thrilling Wonder Stories* bajo el nombre de “Carnival of Madness”, es decir, con un título que a la vez remitía al del primer libro de Bradbury y que literalmente aludía al “Tonel de amontillado” de Poe, donde se habla de la “suprema locura

de la temporada de carnaval”.¹⁵ Al integrarse en *Martian Chronicles*, sin embargo, la pieza adquirió un nombre mucho más explícito y fue situada cronológicamente en abril de 2005, estratégicamente a la mitad del volumen.¹⁶

¿Cómo definir con precisión los procedimientos literarios de los que aquí se vale el autor para ponerse bajo la égida de Poe? Digamos que al mismo tiempo que reescribe a su maestro, en el nivel formal, se inscribe él mismo como discípulo y portavoz, en el nivel de lo expresado. Una forma clara y sintética de percibir todas las operaciones involucradas quizá sería apelar a la categoría de intertextualidad de G. Genette, la “literatura en segundo grado”.¹⁷ En efecto, si se confronta este relato con “La caída de la Casa Usher” y otros cuentos de Poe (en especial “La máscara de la Muerte Roja” y “El tonel de amontillado”), fácilmente se perciben al menos tres procedimientos intertextuales (que como bien lo advierte el propio Genette, tienden a coexistir): intertextualidad propiamente dicha (citas textuales y alusiones), paratextualidad (el título, que reconoce la condición subsidiaria), metatextualidad (se comenta el cuento de Poe al analizar sus elementos), y architextualidad (encuadre en un género por el título y la pertenencia al libro). Sin embargo, pese –o acaso gracias– a su dependencia respecto de los relatos de Poe (difícilmente pueda encontrarle sentido un lector que los desconozca, al que el cuento mismo, además, insulta y degrada por ignorante), “Usher II” resultó ser muy popular,¹⁸ al punto de que traspasaría los límites de lo estrictamente

15 “The supreme madness of carnival season” (Poe, 1984a: 848).

16 Curiosamente, en la edición británica de *Martian Chronicles* el relato fue omitido por ser demasiado extenso e inconexo, lo que suscitó la ira del autor. En las reediciones tardías de *Martian Chronicles* el texto fue resituado en abril de 2036.

17 Para lo que sigue, v. Genette, 1989, *passim*.

18 Kingsley Amis ya supo dedicarle un análisis puntual en su seminal ciclo de conferencias sobre ciencia-ficción de 1959; cfr. Amis, 2012: 52-53.

literario para adentrarse en los medios masivos: acabaría siendo leído por el actor Leonard Nimoy (el Mr. Spoke de la serie *Star Trek*) en un audiolibro de 1975 e incluido en el *Ray Bradbury Theater*, el show televisivo de la cadena USA Network, en 1990.¹⁹

El otro relato crucial para legitimarse como legatario del autor de “El cuervo” es “The Mad Wizards of Mars” (aparecido en *Maclean's*, 1949), luego retitulado “The Exiles” (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 1950), y recogido ya con ese nuevo nombre en la antología de August Derleth *Beyond Time and Space* (1950) y por último en *The Illustrated Man*, un año después. Aquí no solo se habla de Poe, sino que el mismísimo escritor actúa como protagonista, y Bradbury aprovecha el contexto paranoide de su país (hacia dentro, el “macartismo”, y hacia fuera, la Guerra Fría) para matar dos pájaros de un tiro: exaltar a Poe y su séquito y, a la vez, denunciar la persecución ideológica y la estrechez mental en general.

Finalmente, tras esta verdadera ráfaga de inspiración y buena fortuna, aparece *Fahrenheit 451* en 1953.²⁰ Por enésima vez el joven autor recurría a la obsesiva idea de la quema de libros... Resulta curioso que mientras que en “The Fireman”, el relato seminal, sí se mencionaba a Poe (aunque al pasar, pero junto a nada menos que Shakespeare), ahora no se lo menciona en absoluto (como sí se hace, en cambio, con Faulkner o Whitman). ¿Se trata de lo que la psicología llama una evitación, o había un deseo de codearse con escritores más “serios”? Porque todo indica que esta obra era la niña mimada de Bradbury: su primera novela propiamente dicha, ni más ni menos, que lo ponía en la serie de las

19 En la escena inicial del episodio se ve a “bomberos” quemando libros, en clara alusión no solo a *Fahrenheit 451* sino también a la respectiva trasposición filmica de François Truffaut (1966).

20 La editorial Ballantine de veras quería publicar ese título: en el transcurso de un año lo imprimió en tapa dura, en tapa blanda, e incluso serializado en la revista *Playboy* (!).

grandes distopías del siglo, con Zamiatin, Huxley y Orwell, permanecería como favorita en su corazón y sería el título que él mismo elegiría para ser recordado en su lápida. En cualquier caso, Bradbury repararía oportunamente en su omisión y sí nombraría a Poe en epílogos agregados a las reediciones de 1979 y 1982. *Noblesse oblige*.

IV

Bradbury se lanzó al profesionalismo desde la ciencia-ficción justo cuando el subgénero pasaba de la era *pulp* a la denominada Edad de Oro, es decir, de las revistas amateurs y rústicas a las publicaciones de gran alcance y aspecto elegante. Hoy resulta difícil determinar cuánto fue ayudado exógenamente por este giro y cuánto ayudó él a consumarlo, mas lo cierto es que a mediados de la década de 1950 ya era todo un consagrado en la escena literaria norteamericana: el dinero y el reconocimiento le llegaban en parejas dosis. Lo que denominamos su “apropiación” de Poe, cimentada muy a las claras por “Pillar of Fire”, “Carnival of Madness”/“Usher II” y “The Mad Wizards of Mars”/“The Exiles”, había apuntalado sinérgicamente su coronación, más como un gesto afectuoso que como maniobra calculada, y seguiría conformando un rasgo definitorio hasta el fin de su producción, con cada vez menos énfasis en su narrativa y más en sus entrevistas, ensayos, prólogos y epílogos, e incluso poemas. La nómina de intersecciones Poe/Bradbury desde mediados de la década del cincuenta en adelante es por demás extensa, con todo, y aquí solo puede hacerse sin pretensiones de exhaustividad, a título ilustrativo;²¹ que parte de la producción bradburyana quedara relegada a revistas extintas o

21 Pollin (2005, *passim*) ofrece un catálogo, asaz incompleto.

compilaciones agotadas dificulta más las cosas (algo de eso sigue sin traducirse al español, para peor).

Procediendo de menor a mayor en términos de figuración, podemos demarcar un primer grupo de textos donde el padre del detective Dupin ejerce una mera resonancia formal, en cuanto a la atmósfera o al argumento. Aquí sería vano entrar en puntualizaciones, toda vez que el grueso del corpus enfocado consiste en *short stories* fantásticas o de misterio y por ende las similitudes son casi ubicuas. Pero dejemos constancia, siquiera, de un caso que ilustra además un problema filológico. Por el relato “The Electrocutation”,²² el autor fue reconocido una vez más como “un consumado autor de horror en la tradición de Edgar Allan Poe” (Strand, 1996), pero... dicho texto había sido elaborado ya en 1946, según los especialistas, y apareció por primera vez en 1980 en un librito junto con “The Last Circus”, para reemerger en 1996 con *Quicker than the Eye* (1996). La resonancia, así, databa de una época fundacional, pero para el mercado aparecía como un dato tardío.

En una segunda clase podríamos agrupar los textos que hacen menciones a Poe en tanto personaje histórico y autor real. Comencemos señalando que a lo largo de toda la saga de Ralph Spaulding, ese primo de Huckleberry Finn, Tom Sawyer y Nick Adams, reaparece el nombre de Poe: tanto en las dos novelas, *Dandelion Wine* y *Farewell Summer*,²³ como en el relato *spin-off* “The Best of Times” (en revista *McCall's*, 1966, y luego retitulado “Any Friend of Nicholas Nickleby’s Is a Friend of Mine”, 1966).²⁴ Se trata de referencias aisladas, ciertamente, pero resulta significativo que Bradbury no deje de invocar a su máximo referente al poner en escena a

22 “La electrocución”, en *Más rápido que la vista* (1997).

23 *El vino del estío* (1961) y *El verano del adiós* (2008).

24 “Los amigos de Nicholas Nickleby”, en *Fantasmas de lo nuevo* (1972). Un buen análisis de las operaciones intertextuales en este texto puede hallarse en Saravia, 2016.

su *alter ego* infantil (su padre se llamaba Leonard Spaulding Bradbury). En este mismo tono nostálgico es que Poe juega un papel determinante en “All on a Summer’s Night” (publicado en revista en 1950 pero solo recogido en los *100 of His Most Celebrated Tales*, en 2003), breve cuento en el que una tal “Miss Leonora” –nombre nada casual– seduce a un niño y su abuelo recitando a Poe. Asimismo, se nombra a Poe –entre otros– en “Bright Phoenix”, escrito en 1948 y recién publicado en *Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1963); en “These Things Happen”, 1951 (retitulado “A Story of Love” para su inclusión en *Long After Midnight*, 1976)²⁵, en medio de un trillado catálogo de lecturas escolares;²⁶ repetidamente y con diversos usos en la novela policial *Death is a Lonely Business* (1985);²⁷ y ya en los últimos años, en el relato “The F. Scott/Tolstoy/Ahab Accumulator” (*One More For The Road*, 2002)²⁸, en la nouvelle “Somewhere a Band is Playing” (2007),²⁹ y en el cuento “Un-Pillow Talk”, del compilado *We’ll Always Have Paris* (2009)³⁰. Como instancia singular en esta lista acaso pueda incluirse el relato “The Big Black and White Game” (1945),³¹ donde el héroe del narrador infantil es un negro robusto y pícaro denominado ‘Big Poe’, sin mayor relación con el homónimo escritor. Pero no caben dudas de que la *pièce de résistance* es aquí el emotivo cuento “Last Rites” (primero en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 1994, y al cabo en *Quicker than the Eye*), donde el bostoniano vuelve a irrumpir como personaje y se evocan

25 “Historia de amor”, en *Mucho después de medianoche* (1998).

26 “Long Division”, de 1988 (“Profunda división”, en *En el expreso, al norte*), presenta una rara excepción: en una larga lista de autores (que incluye a Asimov), Poe curiosamente *no* figura.

27 *La muerte es un asunto solitario* (1986).

28 “El acumulador de F. Scott/Tolstói/Ahab”, en *Algo más en el equipaje* (2003).

29 “En algún lugar toca una banda”, en *Ahora y siempre* (2009).

30 “Charla de desalmohada”, en *Siempre nos quedará París* (2015).

31 “El gran juego blanco y negro”, en *Las doradas manzanas del sol*.

varias de sus obras más célebres;³² el propio Bradbury ha confesado que el propósito de dicho relato era “hacer llegar mis respetos a tres de mis héroes, Poe, Melville y un tercer escritor...” (Bradbury, 1997: 282), y el tributo es por demás transparente.³³

Con las alusiones textuales la búsqueda es, por supuesto, más difícil (y del todo imposible si se procede con traducciones). A la cabeza debería situarse “At Midnight, in the Month of June”³⁴ (en *The Toynee Convectore*, 1988), donde no solo el título mismo pertenece a Poe, sino que el cuento se inicia con una cita textual del poema “The Sleeper” y una mención explícita del creador de “Ligeia”. En adición, existen varias narraciones en las que una ocasional alusión o reproducción puede pasar desapercibida en el fragor de la trama. En “Almost the End of the World” (1957, integrado finalmente a *The Machineries of Joy* en 1964),³⁵ por ejemplo, se habla de la Muerte Roja, pero de manera muy furtiva, y en “On the Orient, North”³⁶ (en *The Toynee Convectore*, 1988) nos topamos con una paráfrasis –aunque con visos de cita textual, intercalada entre otras citas más o menos reconocibles– de “El corazón delator”. Y en “The Parrot Who Met Papa” (en la revista *Playboy*, 1972; luego en *Long After Midnight*),³⁷ la cariñosa evocación de Hemingway culmina con un guiño de reverencia a Poe y su eufónico estribillo “nevermore”.

32 Bradbury apela siempre a un corpus poeniano acotado, sin aludir a las piezas menos conocidas.

33 En el prólogo a una enésima compilación de sus historias, Bradbury reutiliza el concepto de “héroe” para designar a Poe, entre otros (Bradbury, 2003: xvi). En este tipo de paratextos bradburyanos la presencia de Poe es masiva; por caso, señalemos el prólogo de *The Cat’s Pajamas*, de 2004 (*El signo del gato*, 2005).

34 “A medianoche, en el mes de junio”, en *En el expreso, al norte*.

35 “Casi el fin del mundo”, en *Las maquinarias de la alegría* (1976).

36 “En el expreso, al norte”, en *En el expreso, al norte*.

37 “El loro que conoció a Papá”, en *Mucho después de medianoche*.

Y es que, en realidad, a lo largo de la vasta producción bradburyana puede reconocerse toda una subserie metaliteraria, con piezas sobre escritores e incluso con escritores actuantes, a veces sarcásticas, pero mayormente encomiásticas. Si alargamos la mirada de este modo, Poe sería solo el principal beneficiario de esta veta, seguido por Dickens, Hemingway, Wells y otros. Por ejemplo, el compilado *Long After Midnight* contiene dos textos de esta línea: “Forever and the Earth” (1950), un sentido homenaje a Thomas Wolfe, y “G.B.S.: Mark V” (1976), a su manera un tributo a George Bernard Shaw.³⁸ Y lo mismo pasa en la compilación *I Sing the Body Electric!* (1969) con los relatos “The Kilimanjaro Device” (1965) y el ya mentado “Any Friend of Nicholas Nickleby's Is a Friend of Mine”,³⁹ que contienen respectivos homenajes a Hemingway y Dickens, quienes habían sido atacados en relatos previos por su condición de “realistas”.⁴⁰ Y “The Mafioso Cement-Mixing Machine” (en *The Cat's Pajamas*, 2003),⁴¹ donde también se menciona a Poe, no es sino un prístino tributo a F. Scott Fitzgerald. En última instancia, Bradbury defiende a los escritores en general en tanto paladines de la imaginación humana y epítome de la profesión más digna y necesaria en el mundo contemporáneo: la del poeta. En definitiva, de eso se trataba su clásico relato distópico “The Pedestrian” (en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 1952, y luego en *The Golden Apples of the Sun*, 1953):⁴² en un futuro ya sin libros ni escritores ni lectores, el hombre detenido por la policía se presenta como escritor y con eso

38 “Por siempre y la tierra” y “G.B.S.: Modelo V”, en *Mucho después de medianoche*.

39 “El invento Kilimanjaro” y “Los amigos de Nicholas Nickleby”, en *Fantasmas de lo nuevo*.

40 Como aclara A. Barlow (2013: 105), el concepto de “realismo” en “Usher II” y “Los desterrados” no atañía a la escuela o al estilo así denominado, sino que implicaba toda la literatura no imaginativa, así como cualquier consideración objetiva y formalista de los textos.

41 “La hormigonera mafiosa”, en *El signo del gato*.

42 “El peatón”, en *Las doradas manzanas del sol*.

solo logra volverse más sospechoso... Los niños son mejores que los adultos, y entre los adultos, los mejores son los escritores, y entre los escritores, al frente está Poe: *grosso modo*, he ahí una fórmula que resume el ideario bradburyano.

Un lugar aparte, para culminar, merece la poesía del autor. Para su impacto sobre los lectores este género no ha sido relevante, pues sus poemas circularon poco y recién cuando estuvo consolidado como narrador, pero llama la atención la figuración recurrente de Poe, en un continuo gesto por traerlo a la propia esfera y honrarlo. Entre las muchas piezas en esta línea destacaremos al menos dos. "Out of Dickinson by Poe, Or The Only Begotten Son of Emily and Edgar" (primero en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 1976, y por último en una recopilación de 2002), poema donde el yo lírico postula ser un hijo de Emily Dickinson y Edgar Allan Poe (cfr. Bradbury, 2002: 195-196), se destaca por la efusividad de lo que afirma. Y "The R.B., G.K.C. and G.B.S. Forever Orient Express",⁴³ el largo poema al final de *The Cat's Pajamas* compuesto en 1996-1997, menciona a Poe alrededor de una decena de veces (!), haciendo del apellido un latiguillo, ya que no un mantra. Puesto que al menos desde los años sesenta Bradbury ya era prácticamente más leído y conocido que su ídolo y referente, este tipo de exabruptos líricos solo podrían atribuirse al afecto genuino (en tanto el aura del tributario se proyectaba al tributado, y no al revés).

V

Las filiaciones voluntarias, esas deliberadas y casi siempre afectuosas construcciones retrospectivas de influencias

43 "El Eterno *Orient Express* de R. B., G. K. C. y G. B. S.", en *El signo del gato*.

por parte de un autor, ayudan a iluminar su proyecto literario y en especial a comprender su imagen pública y su eventual recepción. Muy a menudo, como se sabe, los invocados como referentes no son los que más determinaron formal o temáticamente a quien los invoca, sino luminarias que, precisamente por su capacidad de encandilar, el escritor mira con cariño pero a distancia, mientras deja que otros menos admirados por él lo guíen al enfrentar la temida página en blanco. Esta mentada teoría de la herencia literaria “de tíos a sobrinos” (cfr. Shklovski, 1992: 172 s.), forjada para dar cuenta del proceso creativo de todo buen escritor, no se cumple del todo con Bradbury, sin embargo, porque aspiracionalmente él no pretendió diferenciarse de la tradición o distanciarse respecto de su entorno, buscando un estilo personal, sino que se adentró de lleno en lo que podríamos llamar el modo género, donde se hace ostensible la pertenencia a una serie codificada y endogámica, y al unísono, en el modo tributo, siguiendo las huellas de sus maestros; mientras que el primer modo supone introducir ligeras variaciones en estructuras predeterminadas, el segundo implica la utilización de recursos tales como la parodia alta (“escribir como”) y la apropiación a secas (“escribir con”). Teniendo a Poe siempre por delante, o como él mismo bromeara, por sobre el hombro, Ray Bradbury logró hacerse un nombre propio *gracias y pese* a ambos modos, el género y el tributo, que supo dominar con envidiable maestría ya siendo un veinteañero; su originalidad, paradójicamente, se dio en la asimilación. Los subgéneros que Poe había inventado, los formatos que Poe había desarrollado, y más importante, el público que Poe había aglutinado, Bradbury los asimiló con gran lealtad y oportunidad, y no los soltó virtualmente hasta el día de su muerte, sin dejar de hacer gala de su vínculo directo, como orgulloso hijo que era de su padre putativo.

¿Significa esto que fue un Poe redivivo, un mero imitador, o peor aún, un saqueador, un plagiarlo? De ninguna manera, y por un motivo muy claro: más allá de las circunstancias históricas, que de por sí lo resignifican todo, la poética narrativa de Ray Bradbury suele colisionar contra la de Poe y su condena de la “herejía de lo didáctico” (Poe, 1984b: 75), o sea, la pretensión de que la literatura debe instruir de alguna manera al lector en vez de dedicarse a suscitar su asombro o su temor. Tal como maliciosamente lo advirtiera Harold Bloom al tildarlo de “fabulista, un autor de cuentos morales [...] un apóstol tardío del Iluminismo” (2001: 2), numerosas ficciones bradburyanas responden a una concepción obsoleta, diríase, premoderna de la actividad literaria, con alegorías y moralejas que en el ámbito anglosajón responden mucho más a Hawthorne o a Stevenson que a Poe. En efecto, el típico cuento a lo Bradbury es tendencialmente una parábola o una fábula, con una intención moral(ista) más o menos detectable: apologías de la perspectiva infanto-juvenil frente al malvado mundo de los adultos, representaciones de minorías étnicas y sociales oprimidas (chicanos, negros... imarcianos!), nostalgias de un pasado perdido a manos del progreso o ansiedades por un progreso que nos permita librarnos de nuestro vergonzante presente. Su gusto por adoctrinar, sensibilizar, concientizar, o como quiera llamársele a la búsqueda de un efecto pedagógico,⁴⁴ rompe con el principio de autonomía modernista que Poe fue el primer escritor en defender en suelo americano. Temática y formalmente, Bradbury es un notorio sucesor, sí, pero en un nivel más profundo, en términos del efecto buscado (que en Poe es puramente estético) y totalmente prescindente de cualquier pretensión ética, poco tiene que ver con él, y por eso es que nos parece más

44 Amis habla de una “lamentable tendencia a la sensibilidad de diez centavos la docena” (2012: 52).

apropiado el concepto de apropiación que el de filiación. A fin de cuentas casi podríamos sugerir, reformulando la tesis de los formalistas, que así como Poe fue su *father figure*, el sentimental Dickens y el moralista Hawthorne fueron algunos de sus tíos... Porque en la literatura se puede elegir un progenitor; casi siempre para traicionarlo y matarlo. Es un crimen que frecuentemente queda impune, y hasta resulta rentable. Parodiándolo e invocándolo, Bradbury cumplió el sueño de ser Poe II, y lo capitalizó por el bien de la literatura. Stephen King degradaría ese ideal a pesadilla.

Bibliografía

- Amis, K. (2012). *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*. Penguin.
- Barlow, A. (2013). "Loss in the Language of Tomorrow: Journeying Through Tucson on the Way to 'Usher II'". En McMillan, G. (Comp.), *Orbiting Ray Bradbury's Mars. Biographical, Anthropological, Literary, Scientific and Other Perspectives*, pp. 105-116. McFarland & Company.
- Bloom, H. (ed.) (2001). *Ray Bradbury (Modern Critical Views)*. Chelsea House.
- Borges, J. L. (1984). "Kafka y sus precursores". En *Obras completas*, T. II, pp. 85-87. Círculo de Lectores-Emecé.
- Bradbury, R. (1977). *El país de octubre* (trad. F. Abelenda). Minotauro.
- Bradbury, R. (1995). *Zen en el arte de escribir* (trad. M. Cohen). Minotauro.
- Bradbury, R. (1997). *Más rápido que la vista* (trad. J. Benseñor y A. Moreno). Emecé.
- Bradbury, R. (2001). *De la ceniza volverás* (trad. G. Zadunaisky, rev. S. L. del Carril). Emecé.
- Bradbury, R. (2003). *Bradbury Stories: 100 of His Most Celebrated Tales*. William Morrow.
- Eller, J. (2011). *Becoming Ray Bradbury*. University of Illinois Press.

- Eller, J. y Touponce, W. (2004). *Ray Bradbury. The Life of Fiction*. Kent State University Press.
- Enns, A. (2015). "The Poet of the Pulp: Ray Bradbury and the Struggle for Prestige in Postwar Science Fiction". En *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 13, núm. 1, pp. 1-15.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. C. Fernández Prieto). Taurus.
- Knight, D. (2001). "When I Was in Kneepants: Ray Bradbury", en Bloom, H. (Comp.), *Ray Bradbury (Modern Critical Views)*, pp. 3-8. Chelsea House.
- Pierce, H. (2001). "Ray Bradbury and the Gothic Tradition", en Bloom, H. (Comp.), *Ray Bradbury (Modern Critical Views)*, pp. 55-74. Chelsea House.
- Poe, E. A. (1984a). *Poetry and Tales*. Ed. P. Quinn. The Library of America.
- Poe, E. A. (1984b). *Essays and Reviews*. Ed. G. Thompson. The Library of America.
- Pollin, B.R. (2005). Poe and Ray Bradbury: A Persistent Influence and Interest. *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 6, núm. 2, pp. 31-38.
- Saravia Vargas, J. (2016). Intertextuality in Bradbury's "Any Friend of Nicholas Nickleby's Is a Friend of Mine". *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 24, pp. 73-82.
- Shklovski, V. (1992). Rozanov: La obra y la evolución literaria. En Volek, Emil (Comp. y trad.), *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. 1, pp. 171- 176. Fundamentos.
- Smith, J. (2018). *The American Short Story Cycle*. Edinburgh University Press.
- Strand, M. (1996). Ray Bradbury proves his mastery with latest work. *Sun-Sentinel* (1 de diciembre).
- Weller, S. (2010). *Listen to the Echoes. The Ray Bradbury Interviews*. Melville House.

Capítulo 4

Borges y Bradbury. La intertextualidad y el género de la fábula

Martín Cremonte

En algunas ocasiones Ray Bradbury se ha referido a su relación con Jorge Luis Borges. En una conferencia, incluso, ha reconocido que Bertrand Russell, Aldous Huxley y Jorge Luis Borges fueron las primeras figuras internacionales en valorar *The Martian Chronicles* (1950)¹ (Bradbury, 1991). El conocido prólogo del autor de *Ficciones* a esta obra fue parte del proceso de difusión mundial del escritor norteamericano. A pesar de esta serie de episodios y de la común pertenencia a la literatura fantástica, la investigación ha explorado poco el vínculo entre las ficciones de Bradbury y la poética borgiana.² *Prima facie*, existe una tendencia a considerar que el fantástico del norteamericano exhibe una sencillez sentimental opuesta a la sofisticación intelectual del argentino. Uno expresaría un mero humanismo ético; el otro, un antihumanismo posestructuralista *avant la lettre*. En esta línea interpretativa, por

1 *Crónicas marcianas* (1971). Minotauro. Optaremos por el siguiente criterio: en el cuerpo central citamos cada cuento (entre comillas) y compilación de Bradbury (en cursiva) con su título original y fecha de primera publicación. En las notas al pie aclaramos, cuando existe, la respectiva versión española del cuento y la compilación a que pertenece.

2 Una meritoria excepción a la regla es la conferencia de Philip Nichols (2009), quien ha observado, en términos más bien genéricos, ciertas similitudes en el tratamiento del tiempo entre ambos escritores.

ejemplo, Harold Bloom ha dispensado a Borges un lugar importante, si bien no central, en el “canon occidental” (2006: 481),³ mientras que ha relegado a Bradbury al rol de “fabulista, un autor de cuentos morales” (2001: 3).

En este texto nos proponemos explorar algunas convergencias entre estas dos concepciones, aparentemente distantes, de la literatura fantástica. Comencemos por señalar que el cuento “Any Friend of Nicholas Nickleby’s Is a Friend of Mine” (1966)⁴ revela hasta qué punto el escritor norteamericano se relacionaba con la rupturista concepción borgiana de la práctica literaria como relectura. Veremos que es posible plantear cierto menardismo de Ray Bradbury; es decir, una zona de coincidencia entre su poética y la estrategia intertextual (Kristeva, 1981; Genette, 1989) del autor de *Ficciones*.

Para delimitar nuestro análisis, proponemos el siguiente recorrido: el apartado I se ocupa de la inclusión de juegos borgianos en textos de Bradbury; el II aborda los procesos de intertextualidad en *The Martian Chronicles* (1950, desde ahora CM), en comparación con *Historia universal de la infamia* (1935, desde ahora HUI); y, por último, el apartado III analiza la relación transtextual de ambos escritores con el género de la fábula.

I

El prólogo de Borges a la versión española de CM, en 1955, inauguró el mítico emprendimiento de la editorial

3 “... puede que esté condenado a una menor eminencia, aún canónica pero ya no central, en la literatura moderna. [...] Sin embargo, la posición de Borges en el canon occidental, si prevalece, será tan segura como la de Kafka y la de Beckett. De todos los autores latinoamericanos de este siglo, es el más universal”. También califica en este pasaje a Borges como “fabulista”.

4 “Los amigos de Nicholas Nickleby” (1972). En *Fantasma de lo nuevo*. Minotauro.

Minotauro. Esta primera versión tuvo un importante éxito y fue leída por radio por el locutor Hugo Guerrero Marthineitz (Castagnet, 2017: 59 y ss.). Pero, más allá de la recepción de Bradbury en nuestro contexto,⁵ nos interesa el movimiento inverso por el cual el norteamericano se apropió de los juegos intertextuales del escritor argentino. En los escritos autobiográficos *Zen in the Art of Writing* (1994),⁶ refiriéndose nada menos que a la génesis de su literatura, el narrador se desdobra en joven asombrado y escritor maduro:

Todo empezó aquel día de otoño de 1932 en que el señor eléctrico me dio los dos dones. No sé si creo en las vidas previas; no estoy seguro de poder vivir para siempre. Pero ese muchacho se creía las dos cosas y yo lo he dejado con esa idea. Él ha escrito los cuentos y los libros. Él recorre el tablero de Ouija y dice *sí* o *no* a las verdades sumergidas o a las medias verdades. Él es la piel a través de la cual, por ósmosis, todos los materiales pasan a vestirse en papel. Yo he confiado en sus pasiones, miedos y alegrías. Como consecuencia, él rara vez me ha fallado. Cuando tengo en el alma un largo noviembre húmedo, y pienso demasiado y percibo demasiado poco, sé que es buena hora de volver a aquel muchacho de las zapatillas de tenis, las altas fiebres, las alegrías multitudinarias y las pesadillas terribles. No sé bien dónde acaba él y donde empiezo yo. Pero estoy orgulloso del tándem. (Bradbury, 1995: 101)

5 Respecto a la recepción local, es relevante mencionar que el primer ensayo sistemático dedicado en argentina a la ciencia ficción fue *El sentido de la ciencia ficción* de Pablo Capanna (1966: 103 y s.) El reconocimiento de Bradbury como escritor que trascendió la ciencia ficción a nivel internacional también se registra, pocos años antes, en la obra de Kingsley Amis (1966: 55 y ss.; la primera edición es de 1959).

6 La versión española, Ray Bradbury (1995) *Zen en el arte de escribir*, Minotauro.

En este pasaje se puede corroborar una paráfrasis de “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960) y “El otro” (*El libro de arena*, 1975). En el primer texto, el narrador establece una diferencia entre el Borges privado y el Borges público; en el segundo, el escritor anciano dialoga con su yo juvenil. El desdoblamiento y el diálogo entre dos yoes (la versión joven y la versión adulta) que pone en juego Bradbury son muy similares al planteo de Borges. El énfasis sentimental es propio del norteamericano, pero las marcas estilísticas, como la enumeración y la confusión de temporalidades e identidades, son netamente borgianas. También los autobiografemas proliferan en ambos escritores. Nótese que la frase final de “Borges y yo”, “no sé cuál de los dos escribe esta página”,⁷ se transpone en el ensayo de Bradbury de la siguiente manera: “no sé bien dónde acaba él y donde empiezo yo” (*I’m not sure where he leaves off and I start*).⁸

Esta operación intertextual de 1995 sobre un texto de 1960 nos da un indicio de cómo Bradbury se apropió de la recodificación borgiana de la relación entre autor, subjetividad y práctica literaria (Zavala, 2008: 66). Al menos en tres ocasiones el norteamericano abordó el tópico del desdoblamiento del yo en un cruce de temporalidades (Nichols, 2009), pero es en “A touch of petulance”⁹ (1980) donde más se nota el tratamiento borgiano. En este cuento el yo anciano advierte al yo juvenil (es decir, se advierte a sí mismo) que su matrimonio terminará en uxoricidio si no realiza algunos cambios. En el diario del futuro que tiene el viejo, el joven lee, horrorizado, la crónica de su crimen. Este desarrollo parece autonomizarse de los juegos borgianos. Sin

7 Según Woodall (1999: 269), “en la jugada más astuta y engañosa de su carrera literaria, Borges se transforma en su doble”.

8 No obstante, el efecto nihilista de Borges se corta con el tono emotivo con que Bradbury continúa la frase: “Pero estoy orgulloso del tándem”.

9 “Un toque de petulancia” (1990), en *En el expreso al norte*, Emecé.

embargo, el determinismo pesimista asoma en el sutil final: se infiere que el libre albedrío no alcanzará para modificar el destino ya escrito. Asimismo, el diálogo entre joven y anciano retoma el modelo de “El otro”.

Si bien el tópico del desdoblamiento de una misma persona con cruce de temporalidades ya se puede encontrar en “The Jolly Corner” (1908) de Henry James, notamos que la versión de Bradbury se relaciona directamente con las formulaciones de Borges. Veamos brevemente este punto. El protagonista del cuento de James es un norteamericano que ha dejado su patria a los veinticinco años para vivir en Europa. Al volver a Nueva York, a los cincuenta y seis años, Spencer Brydon se pregunta sobre cómo hubiera sido su vida de haberse quedado en su patria. Para enfrentarse con su otro yo posible, el protagonista requiere el auxilio de una mujer, Alice Starveton. Luego de ensayar el ritual obsesivo de visitar su casa natal a altas horas, Spencer tiene la visión (sin diálogo alguno) de su yo monstruoso. La interpretación final de esa revelación se completa con el diálogo entre Spencer y Alice. Se infiere que la cualidad monstruosa del otro yo proviene del *ethos* capitalista de la versión norteamericana (cfr. Brumm, 1997/1998; Anastasaki, 2008/2009). Y, para terminar el cuadro, Alice oficia de figura maternal que acaba por tranquilizar al perturbado Spencer.

Ahora bien, esta formulación del tópico del encuentro entre dos yoes difiere considerablemente de las versiones de Borges y Bradbury. En estas se da un diálogo entre un yo joven y un yo anciano, mientras que el cuento de James se trata de una visión sin intervención de palabras; ambos yoes de la misma edad se confrontan y conmueven en silencio. Por otro lado, en el primer caso se asume un marco fantástico que permite un diálogo realista, mientras que en James el carácter abstracto, psicológico y simbolista acompaña al fantástico y elimina la posibilidad de cualquier

diálogo entre dos yoes; la mediación de la mujer maternal aquí es fundamental.

En todo caso, sí se podría aceptar la postulación de que “Time Intervening” (1947)¹⁰ es el hipotexto del cuento de James. En esta narración temprana de Bradbury se presentan varios cruces de temporalidades del mismo personaje anciano (esta es la perspectiva dominante) a los tres, ocho, diecisiete y veintisiete años. El centro del encuentro, como en el relato de Henry James, es la casa natal. El anciano William Latting intenta entrar a su propio hogar pero es expulsado por su versión joven de veintisiete años y su esposa. Luego intenta hablar con su yo niño que está jugando sobre las hojas fuera de la casa pero este lo rechaza. La comunicación entre los distintos yoes no es posible, si bien la versión joven siente al final cierta lástima inexplicable por el llanto del viejo William Latting. Desde el punto de vista más grosero, podríamos decir con seguridad que Bradbury no había leído ningún texto de Borges en 1947. Bastará recordar que la primera edición que se publicó en lengua inglesa fue *Labyrinths*, de 1961, una selección de cuentos y ensayos.¹¹ En cambio, considerando la complejidad de “Time Intervening”, podríamos proponer un borgismo antes de Borges. Por este relato de 1947, Bradbury podría ser leído como precursor contemporáneo y, al mismo tiempo, una consecuencia de Borges.¹² Lo cierto es que poco antes de

10 En *Bradbury Stories: 100 of His Most Celebrated Tales* (2003), William Morrow.

11 Jorge Luis Borges (1961) *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*, A New Directions Book. Cfr. Becco (1973: 97).

12 Con esta observación queremos destacar la estructura no cronológica ni lineal del espacio literario. Agreguemos, por último, como ejemplo de desdoblamiento con cruce de temporalidades, el cuento “Night Call, Collect” (1969), “Llamada nocturna” en (1972) *Fantasmas de lo nuevo* (Minotauro). Este relato recupera posibilidades narrativas del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. El único sobreviviente de Marte, un anciano, dialoga con su yo joven que existe en grabaciones. El enfrentamiento a muerte entre los dos culmina con un segundo desdoblamiento: el yo anciano es asesinado para dar vida a dos yoes jóvenes que se comunican por vía telefónica.

que se publicara “El otro” (1975), Bradbury en su poema “Remembrance” (1972)¹³ ya narraba el cruce entre un yo anciano y un yo juvenil.

Por otro lado, múltiples son los casos en que encontramos en Bradbury parodias-homenajes y otras intervenciones intertextuales. Por ejemplo, el cuento “Any Friend of Nicholas Nickleby’s Is a Friend of Mine” (1966), como ha sido advertido por José Saravia (2016),¹⁴ pone en marcha una amplia estrategia de intertextualidad. Para nosotros esta narración es especialmente pertinente porque los procedimientos de Bradbury aquí son notoriamente borgianos.

La narración se ubica en un típico pueblo del medio oeste. La perspectiva es la de un adolescente que cambia el curso de su monótona vida al conocer a un escritor que se registra con el nombre de Charles Dickens. El visitante declara que está por terminar su novela *Historia de dos ciudades*. Aquí podríamos postular como hipotexto la HUI con sus impostores pero, poco a poco, el lector comprende que este personaje no es un simple falsario. No bien el extranjero confiesa que ha usurpado el nombre del escritor inglés, refiere una larga historia. Su itinerario comienza con la imposibilidad de llegar a ser un buen escritor. Es el momento inaugural de la desilusión. En una segunda etapa, comenta el personaje, descubre una habilidad prodigiosa, muy similar a la de Funes el memorioso: la facultad de aprender de memoria los libros de sus escritores favoritos. En su última estación, el viajero confiesa que se propuso volver a transcribir, línea por línea, las novelas de Dickens. Esta fabulosa dedicación de reescritura literal es, desde luego, la empresa del Pierre Menard de Borges. Por tanto, podemos vislumbrar tres figuras que operan en el cuento: la idea del impostor, la del

13 En *When Elephants Last in the Dooryard Bloomed* (1973), Alfred Knopf.

14 Sin embargo, observemos que José Saravia no señala la relación con Borges.

memorioso infalible y la del lector/reproductor que innova. Estas primeras consideraciones nos abren la posibilidad de explorar una relación más sistemática con el palimpsesto borgiano (Alazraki, 1984).

II

En el presente apartado, como señalamos antes, nos proponemos exponer en qué medida los procesos intertextuales de Bradbury se pueden comparar con la práctica de Borges. Ante todo, señalemos que la génesis de la teoría borgiana de la intertextualidad parte de una lectura de los ensayos de T. S. Eliot (De Castro, 2007). Según el autor de *Waste Land*, la literatura implica el sentido histórico de una totalidad que “tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”. El gran poeta no expresa su individualidad sino que sacrifica su yo en pos de una tradición mayor. En este proceso de “despersonalización”, agrega Eliot, el tiempo lineal resulta irrelevante ya que, por un lado, el pasado afecta al presente y, en segundo lugar, el presente altera al pasado (Eliot, 1990: 525-529).

En línea con este desarrollo de Eliot, Borges comienza su rupturista proyecto literario antinaturalista con sus primeros cuentos, compilados luego en HUI (1935). Las posiciones teóricas de esta práctica narrativa aparecen poco después en su teoría de la intertextualidad en “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939) (su primer cuento “fantástico”) y luego en el ensayo “Kafka y sus precursores” (1951).¹⁵ Quizá

15 Es preciso recordar que el fantástico borgiano se inaugura, desde el punto de vista teórico, con el texto “El arte narrativo y la magia” (1932), recogido en *Discusión*. Aquí la principal estrategia consiste en cuestionar la causalidad y la simulación realista. Cfr. Borges (1957a), Rodríguez Monegal (1955) y Vaccaro (2006: 269 y s.). También conviene tener en cuenta que la crítica del lenguaje de Fritz Mauthner dejó su impronta incluso en el joven Borges (cfr. Panesi, 2000).

el núcleo más visible de la concepción rupturista de la intertextualidad borgiana se pueda resumir en la teoría de la escritura como lectura. En este sentido la “lectura” es intercambiable con la traducción, la interpretación y la escritura. Además de la idea de Eliot de una tradición y de un espacio intemporal, también encontramos en Borges que, en esa “biblioteca total” o infinita, la producción de sentido acontece como recepción creativa. La tesis de que los precursores son creados por el sucesor adquiere mayor densidad hermenéutica.

A la despersonalización por sacrificio de la individualidad que postula Eliot, Borges le suma su peculiar nominalismo (Rest, 1976). Por otro lado, mientras que el autor inglés pretende equilibrar el sentido del pasado con la innovación del presente, acaso como una manera de frenar la ruptura de las vanguardias, Borges acentúa el valor del presente para alterar el pasado y el futuro (De Castro, 2007). La misma diferencia constatamos respecto al concepto de “tradición”. En Eliot, este concepto implica la revalorización del legado nacional; en cambio, según Borges, el escritor argentino y sudamericano debe aspirar al cosmopolitismo (Borges, 1957a; cfr. Sarlo, 1995; De Castro, 2007)

Podríamos resumir la poética de Bradbury estableciendo un punto de inflexión en CM (1950). Sus primeras narraciones se inscriben en el género policial y en el fantasy de E. A. Poe, H. P. Lovecraft y sus continuadores.¹⁶ El joven escritor se abrió paso en el campo de los *pulps* y de la literatura sin prestigio (Enns, 2015). Podríamos resumir su proyecto señalando que Bradbury cultiva el modo género (policial, fantástico) y el modo fábula/parábola, como parte de su poética de la imaginación y el ensueño (Touponce, 1989).

16 Ver, en este mismo volumen, Marcelo Burello, “Poe II. Ray Bradbury y su apropiación de Edgar Allan Poe”.

A partir de la publicación de CM (1950) notamos una variación, ya que no un cambio, en su proyecto literario de escritor: el intento de componer una novela de episodios, la aparición de operaciones intertextuales y una mayor intensidad poético-metafórica de sus narraciones. Desde los años cincuenta, entonces, advertimos que con esta reconfiguración se consolidó el género de la fábula.

Respecto a la emergencia de los procesos de intertextualidad, notemos la complejidad con que CM se entrelaza con otros textos. Ante todo está el objetivo explícito de Bradbury de reescribir una obra semejante a *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson (Smith, 2018). Este esfuerzo, de por sí, implica la organización de los relatos dispersos en una unidad poética más sofisticada que la mera reunión de una serie de cuentos. Pero, más allá de esta empresa, notamos una segunda operación aún más compleja: la reescritura de la conquista europea de América trasladada ahora a la colonización humana de Marte. Se ha señalado que el texto de Bradbury se presenta como una lectura crítica de la expansión de la frontera norteamericana (Wolfe, 2001). El Este parecería aludido como la Tierra y el Oeste, correlativamente, como Marte. Pero la expansión planetaria no va creando instituciones democráticas sino que va generando diversos tipos de destrucción (ecológica y cultural, además del exterminio físico y el colapso nuclear). Tal es la inversión bradburyana a la famosa tesis de Frederick Jackson Turner.¹⁷

No han faltado intérpretes que con cierta fortuna han conjeturado, en cambio, un paralelismo entre la conquista del imperio azteca y la colonización de Marte (Durán

17 "La peculiaridad de las instituciones americanas radica en el hecho de que se han visto obligadas a adaptarse a los cambios de un pueblo en expansión, a los cambios que lleva consigo cruzar un continente, conquistar tierras salvajes y pasar en cada zona de ese proceso de unas condiciones económicas y políticas primitivas a las complejidades de la vida ciudadana", Frederick Jackson Turner (1960: 21).

Luzio, 1991) En este caso incluso la referencia a la violencia simbólica de la evangelización se hace más nítida en CM.¹⁸ Y, quizás, lo más importante es que aparece ligada al cuestionamiento religioso y ético de la colonización europea en su conjunto. Aunque algunos pocos intérpretes han impugnado esta intertextualidad,¹⁹ es evidente que, en CM, incluso aquellos aspectos que parecen no aludir a la conquista de América refieren al architexto de las “crónicas” y apuntan a una crítica del presente.

En definitiva, corresponde señalar que la reescritura de la colonización europea trasladada a Marte representa un ejercicio muy similar a la escritura paródica de Borges empezando por su HUI. Incluso, antes de que Borges comenzara su proyecto de literatura fantástica con estos “ejercicios”, ya se configura una carnavalización de las crónicas históricas. El primer recurso que comparten ambas estrategias consiste en la reescritura de la historia de manera fragmentaria y discontinua. Como señala uno de los narradores de HUI, “la Historia [...] a semejanza de cierto cinematógrafo procede por imágenes discontinuas” (Borges, 1957b: 68). Por eso, los episodios de CM y de HUI son fragmentos unidos negativamente por elipsis. Los narradores-cronistas de ambas obras eligen cuidadosamente unos pocos trazos

18 El relato clave aquí es “Fire Balloons” que corresponde al episodio “November 2002”. Esta narración no figuraba en la primera edición *The Martian Chronicles*, Doubleday, 1950, sino que fue incluida por primera vez en la edición definitiva realizada por esta editorial en 1953. En las versiones castellanas se encuentra en la compilación de *El hombre ilustrado*.

19 Christopher P. McKay y Carol Stoker sostienen que “la invasión no es análoga a la española en México o a las guerras indias americanas. No hay batallas”. Si bien es cierto que no se presentan masacres directas de marcianos hay que tener en cuenta el recurso de la elipsis. El “vacío” que encuentran los humanos a partir de la “cuarta expedición” se debe a que los marcianos se han extinguido por una epidemia de varicela. Y, precisamente, como señala Juan Durán Luzio, la referencia a la epidemia y extinción de los pueblos originarios es muy precisa. Cfr. McKay y Stoker, 2013: 181-191 (para la cita que hemos traducido por nuestra cuenta, ver pp. 182-183). Para la referencia a la varicela, ver Durán Luzio (1991: 93).

para componer la continuidad de la historia (sobre la importancia de este procedimiento de Stevenson en Borges, ver Balderston, 1985: 63 y ss.).

En la HUI, Borges intenta alterar el pasado desde el presente adulterando fuentes verídicas, mientras que en CM Bradbury proyecta las posibilidades del presente sobre el futuro con talante profético. Pero en ambos casos hay una operación de crítica hacia el hecho mismo de la expansión de la frontera y la escritura heroica de esos acontecimientos. Borges opta por estilizar actos oprobiosos en el borde de la civilización –y el espacio norteamericano es parte de esa atención (Green, 2016)–; Bradbury, por su parte, también se concentra en las posibilidades futuras de la expansión humana con exclusiva referencia a su país. En ambos casos se deconstruye un punto esencial del mito norteamericano: la creencia en “la regeneración a través de la violencia” (Slotkin, 1992: 11-12).

Ambos insisten en su inclinación por los géneros menores: la gran crónica de la conquista se degrada en crónicas policiales. La épica militar se empequeñece en fútiles tiroteos crueles.²⁰ En ambos casos un narrador extradiegético narra historias enmarcadas (Montanaro Meza, 1994).²¹ También podemos constatar un predominio de la iconicidad en ambos textos: la idea estructurante de CM es que los marcianos son una duplicación especular de los humanos. Más aún, en la última narración el padre pide a su familia que vean a los marcianos en el agua, pero allí solo refleja el propio rostro de todos ellos (“Octubre 2016”). Bradbury (1991) lo ha expresado de manera inequívoca: “Nosotros somos los marcianos”. A lo largo de la novela los humanos

20 En este punto estimamos que el análisis de Marta Gallo (2011) no repara en el hecho de que la “lectura en clave épica” de HUI es paródica-satírica, en tanto invierte los valores de este género.

21 Este juicio se refiere, desde luego, a los siete primeros relatos de HUI; no incluye “Hombre de la esquina rosada” ni la miscelánea “Etcétera”.

proyectan sus alucinaciones producidas por el poder telepático de los marcianos, pero también las expectativas humanas penetran los sueños de los marcianos. Y este es el caso de Ylla, una mujer marciana que, como Emma Bovary, sueña más allá de su matrimonio (cfr. el episodio homónimo en CM, “Febrero 1999”). Esas duplicaciones, esas máscaras (que los marcianos, justamente, usan cotidianamente) son parte constitutiva de la poética borgiana (Alazraki, 1977). Así, también, Borges (1975: 27) en su Prólogo a CM subraya que la mutación en el episodio “El marciano”, “encierra una patética variación del mito de Proteo”.

Pero, desde luego, hay una diferencia sustancial entre los dos textos. La HUI contiene al menos un proyecto que no encontramos en CM: cierta “semiosis infinita” que incluye diversas operaciones que van desde la creación de un estilo único en lengua española (Alazraki, 1983), la explicitación de los mecanismos de metaficcionalidad, la subversión de los géneros discursivos y la ruptura epistemológica con varios supuestos de la modernidad (De Toro, 2002: 151 y ss.). En estos aspectos, podría considerarse que la literatura de Bradbury, en efecto, resulta más modesta.

Así, pues, el recurso de las máscaras y los impostores se presentan como hipérboles que cuestionan la propia existencia de los hechos. Inmediatamente debemos señalar que los motivos metafísicos en Borges se corresponden con un ahistoricismo que se desentiende de la dimensión histórico-social. Conviene precisar que, en todo caso, ese ahistoricismo mantiene una relación significativa con la deconstrucción de la escritura histórica. En este sentido hay que señalar que el modelo de Borges es menos *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob que el de “The Sign of the Broken Sword” (1911) de G. K. Chesterton. Esta última intervención que pone en evidencia el reverso de la historia oficial aparece en “Tema del traidor y del héroe” (1944) en que

Borges escenifica el mismo procedimiento chestertoniano (Rimoldi, 2010: 55). Aquí, como en “El guerrero y la cautiva”, se tematiza el uso de los *patterns* para la comprensión de la historia (Warnes, 2019). Si bien la perspectiva borgiana excede, desde varios puntos de vista, al relativismo figurativo de Hayden White (Ankersmit, 2011), inevitablemente la corriente tropológica resignifica a Borges como precursor. Lo mismo podríamos decir de la deconstrucción, el posestructuralismo y el antihumanismo, tendencias que se reconocen en los juegos borgianos (Rodríguez Monegal, 1976). Pero podríamos pensar que la estrategia de Borges no se agota en esta apropiación. Sus efectos son similares pero, detrás del relativismo, queda un resto ético –muy frágil y contradictorio, desde luego– que, precisamente, el escritor comparte con el humanismo liberal de Bradbury. En ambos casos también este núcleo crítico está en tensión con tradiciones conservadoras.²²

III

Corresponde exponer, siquiera someramente, el componente práctico del género de la fábula²³ implicado en ambas

22 En el caso de Borges este legado conservador se nota especialmente desde la emergencia del peronismo en 1945; en el caso de Bradbury, como bien acota Sam Weller (2010: 142), su desplazamiento hacia la derecha se registra a fines de los setenta y principios de los ochenta.

23 La fábula o parábola puede considerarse bajo el género común de la narración didáctica. Este género consiste en un relato breve con intencionalidad moral. El componente performativo de la conclusión o “moraleja” es parte de esta forma narrativa. El nombre de la fábula ha quedado asociado al tipo cultivado por Esopo, el cual tiene como personajes a los animales, mientras que la parábola y el *mashal* forman parte de la variedad bíblica y tienen como personajes a los seres humanos (Cfr. Arantes, 2006). Las parábolas de Jesús, en particular, representan un tipo específico y reconocible en la tradición occidental (Dodd, 1974). Este género, cultivado por el Jesús histórico, así como por las narraciones talmúdicas, contiene formulaciones paradójicas que se radicalizarán aún más con la resignificación kafkiana (Crossan, 1991).

poéticas. En términos generales, las distopías de Bradbury son interpretadas como críticas a la modernidad técnica y al totalitarismo. Esta posición normativa, en realidad, es coherente con la adscripción del norteamericano a la parábola como género menor del campo literario. Y también coincide con el humanismo liberal amplio del autor de *Fahrenheit 451* (Chitty, 2017). El terror de Bradbury, entonces, aparece equilibrado con una fuerte inclinación por la fábula y géneros afines. En palabras del autor: “los escritores de ciencia ficción somos la mayoría autores de fabulas morales, mostramos cómo hay que comportarse” (Bradbury, 1991).

Sin embargo, en nuestra perspectiva contemporánea, la redefinición de la fábula ha alcanzado una nueva complejidad que pone en duda la sencillez tradicional del género. Desde Kafka y sus precursores “la parábola es la paradoja en forma de cuento” (Crossan, 1991: 105). Las parábolas bíblicas en Kierkegaard, Hawthorne, Melville, Conrad, Chesterton, Camus, Beckett y Borges, con eje en Kafka, se han desplazado hacia la fantasmagoría o, para expresarlo en términos teológicos, hacia la condenación. Si la más ingenua versión esópica de las fábulas consistió en un corolario normativo simple –que Borges (1975) compara con la “literatura comprometida”–, la tradición bíblica de las parábolas resignificadas por el efecto kafkiano ha creado una nueva forma de inquietud. Un nuevo tono de angustia existencial. La relación estrecha entre la fábula tradicional y el “ejemplo” se interrumpe. Se suele considerar que ya no es posible derivar de la parábola un contenido normativo claro ni un efecto performativo unívoco. La nueva fábula contemporánea se carga de negatividad y polifonía.

Con este giro, la relación entre la literatura y la política cobra también una nueva dinámica, y aquí podemos diferenciar la subversión de la fábula por parte de los dos autores. En este sentido, la literatura de Bradbury presupone

una subjetividad romántica, es decir, cierta forma de orientación nostálgica hacia el pasado. Y esta tendencia está íntimamente ligada a la denuncia contra la deshumanización y el autoritarismo. En buena medida la nostalgia y la esperanza forman parte de las experiencias que dramatiza el terror bradburyano. Aun en un clima de escepticismo notorio, en las narraciones de Bradbury la historia no parece ofrecer un horizonte cerrado. Así, por ejemplo, en el episodio “Way into Middle of the Air” (1951)²⁴ de CM los afroamericanos abandonan los Estados Unidos hacia Marte huyendo de la opresión racista. Luego, en la secuela “The other Foot” (1951),²⁵ se plantea la posibilidad esperanzadora de romper con el círculo vicioso de la violencia racial. Al final el protagonista negro desiste de su impulso a la venganza. La parábola en Bradbury contiene la posibilidad de cambio en la historia y, acaso, esto nos indica el fondo semántico de la idea de redención. Queda por dilucidar si esta persistencia parcial de la esperanza contrasta con el eventual pesimismo gnóstico de Kafka y Borges.

Si nos limitamos al arduo problema en el escritor argentino, comprobamos que en efecto el ahistoricismo borgeano parece ser complementario con su nominalismo radical. Ya hemos destacado que HUI socava la idea de establecer una relación conjetural entre certeza y escritura histórica. Las figuras retóricas se ensamblan, una y otra vez, como un conjunto de máscaras que no permiten inteligir la existencia de verdugos y víctimas. El relativismo borgeano, tan recurrente, no es sino la tesis de que desde la perspectiva de Dios el opresor y la víctima son anverso y reverso de la misma moneda. Este juego heraclitiano tiende a un amoralismo de la interpretación y la acción que es solidario con gran parte

24 “Un camino a través del aire” (1971 [1950]), en *Crónicas marcianas*. Minotauro.

25 “El otro pie” (1972 [1951]), en *El hombre ilustrado*. Minotauro.

de la concepción borgeana. Jesús y Judas son equivalentes. Este relativismo adquiere aun rasgos más inquietantes en “Deutsches Requiem” (1946) de *El Aleph* en donde se propone una audaz reconstrucción narrativa de la conciencia nazi (cfr. Louis, 1997; Aizenberg, 2005; Adur, 2018). Quizá no hay ningún otro texto ideológicamente tan complejo en la obra de nuestro autor. El cuento está narrado en primera persona, en forma de monólogo interior, por Otto Dietrich zur Linde, en la víspera de su fusilamiento. A pesar de que Borges ha rechazado siempre la fábula y su finalidad,²⁶ la intención del texto se orienta a “justificar” el lugar histórico de un genocida (este concepto no se menciona, en su lugar aparece “torturador” y “asesino”). De nuevo la operación de lo fantástico borgiano con respecto a la historia se carga de múltiples y ambiguas valencias ideológicas (Louis, 1997: 134).

En este punto, resulta verosímil afirmar que la semántica escatológica (Cullmann, 1968; Möltmann, 1999) gravita más en Bradbury que en Borges. Por esta razón, si bien en el norteamericano también se hace presente la intensidad de la paradoja del legado kafkiano, este polo es compensado por la comprensión de la historia a través del ejercicio de la fábula. Precisamente, para ilustrar este último punto, de nuevo conviene recurrir al humanismo de CM, tal como ya observamos respecto a la crítica al racismo. Lo que Borges denominó “tono elegíaco” de la obra es, también, una crítica a la expansión militar norteamericana tanto como a los supuestos civilizatorios de Occidente. El discurso crítico de Jeff Spender, el disidente que se vuelve contra sus compañeros de la “cuarta expedición”, es paradigmático: la humanidad es belicosa porque no ha podido armonizar la ciencia

26 “Sólo quiero aclarar que no soy, que no he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo”, “Prólogo” (1970). *El informe de Brodie* (Emecé). También señala que la racionalización de las alegorías ha perdido vigencia en la práctica y conciencia estética contemporánea (Borges, 1960c).

con la religión. Los humanos no son otra cosa que un “pueblo extraviado” (lost people) al no poder responder al desafío secularizador de Freud y Darwin (cfr. episodio de junio de 2001, CM). También en el episodio de abril del 2005, “Usher II”, aparece la denuncia al macartismo, la censura y, en resumen, una crítica a la devaluación de la imaginación, tal como poco después se expresará en *Fahrenheit 451* (1953).

En síntesis, estos señalamientos nos permiten corroborar que la relación entre crítica política y fábula, fusionada en distopía, es muy fuerte en este periodo clásico del escritor. En la literatura de Bradbury la comprensión de la historia se apoya en el humanismo liberal pero también en una recuperación pluralista del legado religioso (y de la escatología judeocristiana). En cambio, el pesimismo gnóstico de Borges (Lona, 2003; Bloom, 2006: 476; Adur, 2014: 75-78; Riveros, 2011) se corresponde, más bien, con un sentido fatalista de la acción humana y con un relativismo ético-político. Aquí la fábula deviene en fantasmagoría. Acaso es posible interpretar el revés del tapiz borgiano de esta manera: el esfuerzo por anular el poder normativo de la fábula retorna transformado en determinismo. Si la intertextualidad subvierte la intención práctica de la fábula, esto no indica *ipso facto* la consagración del dialogismo. Quizá el inconsciente borgiano en “La lotería de Babel”, pongamos por caso, no afirma el puro azar sino la figuración de una lógica implacable (una “utopía totalitaria”, Genette, 1970: 143) que coincide con el “quietismo” kafkiano (Magny, 1970: 191). A pesar de su denegación, la fábula retorna bajo la forma de moraleja. En este sentido, la intención performativa de “Deutsches Requiem” podría interpretarse, sencillamente, como el corolario de la “justificación” del “destino” de los nacionalsocialistas.²⁷

27 “En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán: Deutsches Requiem quiere entender ese destino

A finales de los sesenta, con euforia, Kristeva (1981: 225) proclamaba que el dialogismo era la “base estructural de nuestra época”. Esta tesis de la relación entre polifonía, dialogismo y subversión carnavalesca de Mijail Bajtin (1993; 1994) encontró su kairós al compás de las rebeliones estudiantiles. Hoy, en nuestro horizonte, este entusiasmo por la polifonía liberadora admite varias sospechas y algunas impugnaciones. Valorar el lugar clave de Borges en el arte del siglo XX no nos exime de objetar su ahistoricismo fatalista.

Concluiremos señalando que no es posible pensar que la fábula kafkiana y la versión borgiana, con toda su complejidad, no tiene definidas implicaciones ético-políticas. La polifonía de la resignificación kafkiana respecto a la fábula tradicional es relativa porque ya en la invención jesuana de la parábola, esta se formulaba como paradoja y, por tanto, se trataba de un texto “abierto” muy alejado del monolingüismo esópico. Los estudiosos neotestamentarios mantienen un importante consenso tanto sobre la originalidad de las parábolas del Jesús histórico como sobre el corolario radical y problemático de esas enseñanzas (cfr. Renan, 1968: 156 y ss.; Jeremías, 1993: 44 y ss.). Si bien estimamos que la resignificación kafkiana de las parábolas ha sido un momento crucial de innovación, solo nos resta afirmar que la tarea de interpretar las derivas de esta innovación todavía permanece abierta, especialmente en lo que se refiere a la significación del gnosticismo y al “sentido de la violencia” (Beckford, 1979) en la versión borgiana.²⁸

que no supieron llorar, ni siquiera sospechar, nuestros ‘germanófilos’, que nada saben de Alemania”. “Epílogo” (1949). En *El Aleph*, op. cit.

28 Agradezco la activa colaboración de Marcelo Burello y Matías Cottone en la elaboración de este trabajo.

Bibliografía

- Adur Nobile, L. M. (2014). *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas*. Tesis Doctoral. Carrera de Letras, UBA.
- Adur Nobile, L. M. (2018). Dos historias latinoamericanas de la infamia. Una lectura comparada de "Morirás lejos" de José Emilio Pacheco y "Deutsches Requiem" de Jorge Luis Borges. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, pp. 131-166.
- Aizenberg, E. (2005). Deutsches Requiem. *Variaciones Borges*, núm. 20, pp. 33-57.
- Alazraki, J. (1977). *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Gredos.
- Alazraki, J. (1983). Génesis de un estilo. En *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*, pp. 407-427. Gredos.
- Alazraki, J. (1984). El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 52, núm. 3 (verano), pp. 281-302.
- Amis, K. (1966 [1959]). *El universo de la ciencia ficción*. Ciencia Nueva.
- Anastasaki, E. (2008/2009). "Henry James's Double-Bind: Chasing Possibilities in 'The Jolly Corner'". *Connotations*, vol. 18, núm. 1-3, pp. 82-103.
- Ankersmit, F. (2011 [2001]). *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Prometeo.
- Arantes, M. B. (2006). *A argumentação nos gêneros fábula, parábola e apólogo*. Universidade Federale de Uberlândia.
- Bajtín, M. (1993 [1978]). *Problemas de la poética de Dostoyevski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Balderston, D. (1985). *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Sudamericana.
- Barrenechea, A. M. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. CEAL.
- Becco, H. J. (1973). *Jorge Luis Borges. Bibliografía total, 1923-1973*. Pardo.

- Beckford, R. R. (1979). "Jorge Luis Borges: el sentido de la violencia". *La Prensa*, 26 de agosto.
- Bloom, H. (ed.) (2001). *Ray Bradbury (Modern Critical Views)*. Chelsea House.
- Bloom, H. (2006 [1994]). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- Borges, J. L. (1957a [1932]). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión*. Emecé.
- Borges, J. L. (1957b [1932]). El arte narrativo y la magia. En *Discusión*. Emecé.
- Borges, J. L. (1957c [1935]). *Historia universal de la infamia* (HUI). Emecé.
- Borges, J. L. (1960a [1946]). Deutsches Réquiem. En *El Aleph*. Emecé.
- Borges, J. L. (1960b [1949]). Los teólogos. En *El Aleph*. Emecé.
- Borges, J. L. (1960c [1949]). De la novela a las alegorías. En *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Borges, J. L. (1960d [1951]). Kafka y sus precursores. En *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Borges, J. L. (1961), *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*. A New Directions Book.
- Borges, J. L. (1970) Prólogo. *El informe de Brodie*. Emecé.
- Borges, J. L. (1975 [1955]). Prólogo a Ray Bradbury. Crónicas marcianas. En *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero.
- Borges, J. L. (1989 [1960]). Borges y yo. En *El hacedor*. Emecé.
- Borges, J. L. (2010a [1944]). Tema del traidor y del héroe. En *Ficciones*. Emecé.
- Borges, J. L. (2010b [1939]). Pierre Menard, autor del Quijote. En *Ficciones*. Emecé.
- Bradbury, R. (1953 [1950]). *The Martian Chronicles*. Doubleday & Company.
- Bradbury, R. (1967 [1951]). *The Illustrated Man*. Doubleday & Company.
- Bradbury, R. (1971 [1969]). *I Sing the Body Electric!* Bantam.
- Bradbury, R. (1973 [1972]). Remembrance. En *When Elephants Last in the Dooryard Bloomed*. Alfred Knopf.

- Bradbury, R. (1988 [1980]). A touch of petulance. En *The convector Toynebee*. Alfred Knopf.
- Bradbury, R. (1991). No debemos llevar nuestros pecados a otros mundos. *El País* (9 de julio).
- Bradbury, R. (2003 [1947]). Time Intervening. En *Bradbury Stories: 100 of His Most Celebrated Tales*. William Morrow.
- Bradbury, R. (2013 [1953]). *Fahrenheit 451*. Simon & Schuster.
- Brumm, U. (1997/1998). A Place Revisited: The House at The Jolly Corner. *Connotations*, vol. 7, núm. 2, pp. 194-202.
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Columba.
- Castagnet, M. F. (2017). *Las doradas manzanas de la ciencia ficción: Francisco Porrúa, editor de Minotauro*. Tesis para la obtención del grado de doctor en Letras. Universidad Nacional de La Plata.
- Cédola, E. (1993). *Borges o la conciencia de los opuestos*. Eudeba.
- Chesterton, G. K. (1958 [1911]). "The Sign of the Broken Sword". En *Innocence of Father Brown*. Penguin Books.
- Chitty, E. R. (2017). *Ray Bradbury's Independent Mind: An Inquiry into Public Intellectualism*. Thesis Master of Arts. Department of History. Indiana University.
- Crossan, J. D. (1991 [1976]). *Incursión sobre lo articulado. De Borges a Jesús*. La Aurora.
- Cullmann, O. (1968 [1945]). *Cristo y el tiempo*. Estela.
- De Mann, P. (1964). A Modern Master. *The New York Review*, núm. del 19 de noviembre, pp. 8-10.
- De Toro, F. (2002). *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y poscolonial*. Galerna.
- Dodd, C. H. (1974 [1960]). *Las parábolas del Reino* (trad. Alfonso de la Fuente). Ediciones Cristiandad.
- Durán Luzio, J. (1991). Crónicas marcianas: de la conquista de América a la conquista de Marte. *Letras*, núm. 25-26, pp. 83-106.

- Eliot, T. S. (1990 [1917]). "Tradition and the Individual Talent", en Walter Jackson Bate (ed.), *Criticism: The Major Texts*, pp. 525-529. Harcourt.
- Enns, A. (2015). The Poet of the Pulps: Ray Bradbury and the Struggle for Prestige in Postwar Science Fiction. *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, núm. 13, pp. 1-15.
- Gallo, M. (2011). Historia universal de la infamia: una lectura en clave épica. *Variaciones Borges*, núm. 11, pp. 81-101.
- Genette G. (1970 [1966]). La utopía literaria. En *Figuras. Retórica y estructuralismo*, pp. 139-149. Nagelkop.
- Genette G. (1989 [1982]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto). Taurus.
- Green, B. D. (2016). La geometría política y la lectura posthumanista en Historia universal de la infamia. *Taller de Letras*, núm. 58, pp. 29-46.
- James, H. (1963 [1908]). The Jolly Corner. En *Ghostly Tales of Henry James*. Ed. and intr. Leon Edel. The University Library, Grosset and Dunlap.
- Jeremias, J. (1993 [1971]). *Abba. El mensaje central del Nuevo Testamento*. Sígueme.
- Kristeva, J. (1982 [1969]). La palabra, el diálogo y la novela (trad. José M. Arancibia). En *Semiótica 1*, pp. 187-225. Fundamentos.
- Lawrence, J. (2011). An American History of Infamy. *Variaciones Borges*, núm. 31, pp. 161-179.
- Lona, H. (2003). Borges, la gnosis y los gnósticos. *Variaciones Borges*, núm. 15, pp. 125-150.
- Louis, A. (1997). Borges y el nazismo. *Variaciones Borges*, núm. 4, pp. 117-137.
- Magny, C. E. (1970 [1945]). *Ensayo sobre los límites de la literatura*. Monte Ávila.
- McKay, C. P., y Stoker, C. (2003). "The Naming of Names". En Gloria McMillan (ed.), *Orbiting Ray Bradbury's Mars: Biographical, Anthropological, Literary, Scientific and Other Perspectives*, pp. 181-191. McFarland & Company, inc., Publishers.
- Möltmann, J. (1999 [1966]). *Teología de la Esperanza*. Sígueme.

- Montanaro Meza, O. (1994). La voz narrativa y los mecanismos develadores en Historia Universal de la Infamia de Borges. *Filología y Lingüística*, vol. XX, núm. 2, pp. 87-108.
- Nichols, P. (2009). Ray Bradbury's Time Interventions: An Interim Report. International Conference on the Fantastic in the Arts.
- Panesi, J. (2000). Borges nacionalista. En *Críticas*, pp. 131-151. Norma.
- Renan, E. (1968 [1863]). *Vida de Jesús* (trad. Agustín Tirado). EDAF.
- Rest, J. (1976). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Fausto.
- Rimoldi, L. (2010). Borges y la predicción de un nuevo historicismo. *Taller de Letras*, núm. 46, pp. 51-58.
- Riveros, G. (2011). *El demiurgo ciego. La huella gnóstica en la narrativa de Jorge Luis Borges*. Tesis de maestría. Universidad de Chile.
- Rodríguez Monegal, E. (1955). Borges: Teoría y práctica. *Número*, núm. 27 (diciembre), pp. 124-157.
- Rodríguez Monegal, E. (1976). *Borges, hacia una lectura poética*. Guadarrama.
- Saravia Vargas, J. R. (2016). Intertextuality in Bradbury's 'Any Friend of Nicholas Nickleby's Is a Friend of Mine': Is intertextuality contributing to the construction of meaning or resisting it? *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 24, pp. 73-82.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor de las orillas*. Ariel.
- Slotkin, R. (1992). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in the 20th-Century America*. Atheneum.
- Smith, J. J. (2018). Writing time in Metaphors. En *The American Short Story Cycle*. Edinburg University Press.
- Touponce, W. F. (1989). Ray Bradbury and the Poetics of Reverie: Fantasy, Science Fiction, and the Reader. En Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Vaccaro, A. B. (2006). *Vida y literatura*. Edhasa.
- Vrhel, F. (1989). Leyendo *Historia universal de la infamia*. *Ibero-Americana Pragensia*, núm. 23, pp. 21-28.

- Warnes, C. D. (2019). The Universally Recurring Patterns of "El atroz redentor Lazarus Morell". *Variaciones Borges*, núm. 47, pp. 25-42.
- Weller, S. (2010). *Listen to the Echoes. The Ray Bradbury Interviews*. Melville House.
- Wolfe, G. (2001 [1980]). The Frontier Myth in Ray Bradbury. En Bloom, Harold (ed.), *Ray Bradbury (Modern Critical Views)*, pp. 103-123. Chelsea House.
- Woodall, J. (1999 [1996]). *La vida de Jorge Luis Borges. Un hombre en el espejo del libro* (trad. Alberto Bixio). Gedisa.

Capítulo 5

La influencia de Ray Bradbury en la serie *Historias para no dormir*

Fernando Gabriel Pagnoni Berns

En una entrevista dada al diario *El País*, Ray Bradbury narra su reacción cuando se enteró de que Adolf Hitler, ya gobernando Alemania, había quemado libros en las calles de Berlín. “Cuando vi lo que había hecho, lo odié profundamente. Tenía que hacer algo y escribí *Fahrenheit 451*” (25 de julio de 2009). Esta novela no es solo una de las obras maestras de la literatura fantástica del siglo XX; es, además, uno de los alegatos más fuertemente antifascistas jamás escrito. Aparte del totalitarismo, la novela denuncia la alienación germinando en una sociedad que ha elegido, como mecanismo de supervivencia, “mirar hacia otro lado” antes que enfrentar el horror.

Este hálito antifascista que habita gran parte de la obra de Bradbury hace que la misma pueda ser temida, sospechada, censurada y perseguida por gobiernos totalitarios. La literatura de Bradbury es inviable durante un gobierno fascista. Especialmente difícil será cualquier intento de transposición de una obra como *Fahrenheit 451* a la pantalla en una sociedad dominada por el totalitarismo y la censura. Ningún dictador permitiría que una obra así circule libremente en la pantalla grande, la cual incrementaría el número de lectores.

Otras obras de Bradbury, en cambio, pueden decir lo mismo que *Fahrenheit 451* sin ser *Fahrenheit 451*.

Este es el camino que Narciso Ibáñez Serrador, hijo del recordado actor Narciso Ibáñez Menta, tomó al momento de llevar a la pantalla transposiciones de la literatura clásica para su exitosa serie de televisión *Historias para no dormir*, emitida en España por TVE en tres temporadas: las dos primeras en los años 1966-1968 y la tercera, más tardíamente, en 1982. Dicha serie no solo fue un éxito rotundo de público y crítica,¹ sino que además acercó al público español parte de la obra fantástica universal. Edgar Allan Poe se codeó con Robert Bloch, W. W. Jacobs y autores noveles españoles. Entre los autores foráneos, Ray Bradbury va a ser el preferido, con un total de cinco programas basados en sus historias: “La bodega”, emitido en dos partes los días 18 y 25 de febrero de 1966; “El doble” (18 de marzo de 1966); “El cohete” (15 de abril de 1966); “La espera” (6 de mayo de 1966) y “La sonrisa” (3 de junio de 1966).

Las dos primeras temporadas de *Historias para no dormir* se emitieron bajo el gobierno dictatorial de Francisco Franco, quien llegó al poder en 1939 luego de una cruenta guerra civil que daría fin a la República española democrática formada bajo una coalición de gobiernos de izquierda. El gobierno franquista terminaría en 1975, año en el cual Narciso Ibáñez Serrador estrenaría el último filme de terror clásico español: *¿Quién puede matar a un niño?*, que denunciaba el estado de violencia imperante en las nuevas generaciones españolas. Significativamente, Ibáñez Serrador no recurrió a Bradbury en su última temporada (1982), ya con el caudillo Francisco Franco muerto. En este sentido, se indica que

1 El episodio “El asfalto” (emitido el 24 de junio de 1966) y su protagonista, Narciso Ibáñez Menta, recibieron numerosos reconocimientos, entre ellos una Ninfa de Oro y un premio UNDA en Montecarlo.

la presencia de Bradbury estaba ligada, inexorablemente, a la presencia de Franco. De hecho, Bradbury funcionaba para formalizar críticas hacia la figura de Francisco Franco y el estado general de la España de los años sesenta. Sin embargo, Ibáñez Serrador no intentaría llevar *Fahrenheit 451* a la pantalla, sino otros cuentos del autor, menos conocidos y, por ende, menos cargados simbólicamente de ideología antifascista. Los cuentos elegidos por Ibáñez Serrador, al contrario que *Fahrenheit 451*, pueden ser vistos como simples historias de terror o ciencia ficción y, como tales, inofensivos en carga ideológica. Es importante recordar dos aspectos significativos: Historias para no dormir se presentaba, ya desde los títulos, como una serie de terror,² y en segundo lugar, que este género siempre fue juzgado de manera peyorativa por la alta cultura y la intelectualidad más rancia.

Es clara la admiración que Ibáñez Serrador sentía hacia *Fahrenheit 451*; la última iteración de uno de los programas más reconocidos de Ibáñez Serrador en España, el programa de concursos *Un, Dos, Tres... responde otra vez*, del año 2003, contenía una diferencia particularmente interesante con respecto a su etapa clásica (1972-1994): “Las recordadas Supertacañonas³ serán sustituidas por los Bomberos, unos malvados personajes cuyo objetivo es quemar todos los libros, en homenaje al clásico literario de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*” (“Elijo a las azafatas del 1, 2, 3 por su sonrisa”, *VerTele*, 2003). La presencia de estos bomberos en un programa de concursos deja en claro que Ibáñez Serrador conocía y admiraba la obra de Bradbury. Sin embargo, la transposición de la novela era inadmisibles durante la etapa franquista. La utilización recurrente de la literatura de

2 Una puerta que chirría se abre lentamente y un grito femenino suena furientemente dando cierre a la animación de títulos.

3 Una serie de mujeres (también hombres: los “tacañones”) que oficiaban de villanos del programa..

Bradbury nos señala que Ibáñez Serrador encontró puntos de contacto entre una literatura que hablaba de opresión en Estados Unidos y el contexto social y cultural español de los años sesenta. Con astucia, Ibáñez Serrador deja de lado cualquier historia “sospechosa” y realiza esas mismas críticas a través de cuentos que, a simple vista, solo pretenden generar miedo o asombro, no crítica ideológica. Sin embargo, como veremos, Ibáñez Serrador se vale de estos cuentos para hacer centro no solo en el totalitarismo que envolvía a España desde que Franco asumiera el poder a través de un golpe de Estado, sino también para criticar (siempre desde el tamiz alegórico de lo fantástico) la alienación y la atomización del tejido social de los años sesenta.

Por último, otro punto a señalar es el orden de los cuentos. El primero que Ibáñez Serrador lleva a la pantalla es “El doble”. La historia, basada en “Marionettes, Inc” (1949) cuenta la historia de dos hombres, Pablo (Jesús Aristu) y Alejandro (Luis Prendes) quienes, hartos de la rutina de sus vidas de casados, deciden engañar a sus esposas reemplazándose con autómatas provistos por la empresa del título. La historia y su transposición contienen críticas al machismo y a la hipócrita doble vida de la clase media (la Ley de Divorcio no fue aprobada en España hasta el 22 de junio de 1981). Podemos observar entonces que este cuento, el primero que Narciso Ibáñez Serrador lleva a su serie de televisión, critica la situación social y cultural española de la década de 1960. Aun así, esta crítica no está dirigida necesariamente a una sociedad viviendo bajo un régimen totalitario y fascista, aunque el tema de la opresión sí estará presente en la transposición.⁴ Ibáñez Serrador decide

4 Un análisis pormenorizado del capítulo y su relación con el contexto de alienación social del momento puede encontrarse en Fernando Gabriel Pagnoni Berns, *Alegorías televisivas del Franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y sus historias para no dormir (1966-1982)*. Universidad de Cádiz, 2020.

comenzar con uno de los cuentos de Ray Bradbury más “livianos” (si se me permite la palabra) en lo que respecta a crítica social y carga ideológica. A partir de allí, el director español incrementará la fuerza de su ataque hacia el estado de opresión española utilizando, entre otros autores, la obra de Bradbury.

Bajo el disfraz que permite la deformación alegórica del género fantástico (Lowenstein, 2005), Narciso Ibáñez Serrador y sus historias para no dormir utilizarán el espíritu crítico del autor estadounidense Ray Bradbury a través de un ejercicio transnacional que le permite hablar al director español de la España de los años sesenta. Si bien *Fahrenheit 451* es una obra difícil de llevar a la pantalla bajo un gobierno totalitario como lo era el de Francisco Franco, el espíritu antifascista sobrevuela, como argumentaré en este capítulo, las historias que Ibáñez Serrador eligió para su serie televisiva.

Historias de dictadura, historias de opresión

La dictadura de Francisco Franco fue la consecuencia directa y explícita de la guerra civil española. Esta última no solo enfrentó a vecino contra vecino, amigo contra amigo y pariente contra pariente, sino que, a raíz de estas confrontaciones, funcionó como germen de un clima de paranoia en el cual el enemigo podía ser cualquiera. Había que desconfiar de todos y no fiarse ni de vecinos, ni de amigos ni de parientes, ni del clero. González Calleja (2005) argumenta que los rumores de monjas repartiendo pasteles o caramelos envenenados a niños en las calles jugaron un papel determinante en la guerra española y en la forma de representar a los enemigos del otro bando. Cualquier figura podía ocultar un enemigo. Como Calleja señala, la formulación

de rumores insidiosos siempre depende de la existencia de determinadas condiciones sociales, tales como la inestabilidad política, un estado de ansiedad colectiva y la falta de credibilidad con respecto a los canales de comunicación convencionales.

Este clima de paranoia se puede transpolar a Estados Unidos pero de la década de 1950. El macartismo, una filosofía de la persecución ideológica que dominaría a Estados Unidos desde fines de la Segunda Guerra Mundial hasta comienzo de los años sesenta, abogaba no solo por la opresión hacia aquel denominado “red” o “commie” (el comunista) sino además por la represión de toda diferencia. Al igual que en la España de la guerra civil, cualquiera podía ser un enemigo. Bradbury no fue indiferente a la caza de brujas encabezada por Joseph McCarthy, director de la House Un-American Activities Committee:

While not a leftist in his own political leanings, Bradbury unflaggingly supported the cause of civil liberties and opposed both overt and subtler censorship. Like many of his contemporaries in the early fifties, he was concerned with the development of authoritarian politics. Memories of Nazi atrocities were still fresh at the time, and many were worried that, in the course of fighting the “Cold War” with the Soviet Union, the United States would so consistently promote an exaggerated idea of security over the personal liberties of its citizens as to become a Soviet-style police state itself. (Bloom, 2007: 12)

Como puede observarse, parte de la producción literaria de Bradbury coincide en críticas y preocupaciones con los momentos históricos que se produjeron en España durante la guerra civil y el franquismo. La historia de España

bajo Franco es diferenciada por los historiadores en varias etapas, que contienen, a su vez, diferentes momentos. Los historiadores coinciden en diferenciar una primera etapa fascista: la que nace al finalizar la guerra civil y se extiende hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial, momento en el cual la derrota del fascismo a nivel global obliga a Franco a inaugurar una segunda época. Esa primera etapa, en la que Franco intentó trasplantar las políticas propias del fascismo a España, se caracterizó por un proceso de cese de la violencia civil –violencia que ahora era ejercida en exclusiva por el Estado– y serios problemas económicos. Encarcelamientos, torturas, fusilamientos y fosas comunes formaron parte del paisaje cotidiano de la inmediata posguerra. Según Franco, eran años “de paz” –en contraste con los días de la guerra civil–, pero esa tranquilidad era ajena a muchos españoles. Se realizaron purgas en las administraciones y en la sociedad en general. El número total de personas asesinadas por el poder militar del Estado franquista en la inmediata posguerra fluctúa –no hay registros ciertos– entre los 35.000 y los 50.000 (Tusell, 2007: 22). La gran mayoría de las ejecuciones de ciudadanos se dieron sin apertura de causa judicial. Este periodo fascista se caracterizó además por un carácter autárquico que solo logró profundizar los problemas económicos creados por la guerra civil. La intención de Franco era mantener a España lejos de los avatares de la economía mundial y las ideas democráticas a través de sustituciones de importaciones; estas medidas solo lograron agravar problemas endémicos, trayendo años de extrema pobreza a España.

El segundo periodo fue de transición y duró desde 1952 hasta 1959, marcado por una liberación de la economía en la cual España comenzó a recuperarse de la crisis económica. En la tercera época (años sesenta en adelante), Franco adopta las medidas de estabilización sugeridas por los

tecnócratas del Opus Dei, una ultraconservadora y reaccionaria organización católica creada a poco de finalizada la guerra civil, abriendo las puertas a una nueva España que ahora estimulaba el turismo foráneo a tierras españolas (con su slogan “España es diferente”) y que, sin comprenderlo en ese momento, anidó el germen de futuros cambios de mentalidad dentro de las fronteras nacionales.

Esta tercera etapa,⁵ en la cual tiene lugar la emisión de *Historias para no dormir*, se caracterizó por prosperidad económica, atisbos de modernidad (especialmente en relación con productos de consumo), movilidad social, y una fuerte apatía política. España fue adquiriendo un modo de vida “pacífico” pero ajeno a una verdadera democracia. Este proceso se debió en parte a un inexorable adoctrinamiento de carácter religioso y conservador. Con el soporte de la Iglesia, España se convirtió en “la España católica”, una imagen de tradicionalismo religioso que sería fundamental al momento de proyectar la idea de unidad nacional. Esta impronta religiosa y conservadora convirtió a España en un país atado a los valores tradicionales, invisibilizando y retardando, en consecuencia, los avances de derechos civiles y el progresismo que tenían lugar en otros países.

Con el tiempo, se construyeron dos tipos de enemigos: los de “afuera”, encarnados en cualquier país que no aceptara la legitimidad del gobierno franquista, y un enemigo “interno”, el subversivo con ideas de izquierda que añoraba los tiempos de la República y con ellos, según la propaganda franquista, la violencia en las calles. Las escasas voces levantándose en contra de Franco se escuchaban en las

5 Debe señalarse que ninguna de las etapas históricas estuvo libre de violencia estatal, pero la misma asumía distintas máscaras. Mientras que en el periodo fascista la violencia y la persecución era explícitas, para los años sesenta dicha violencia ya no era necesaria. La población española había asumido el estado de represión y la violencia ahora tomaba formas más sutiles como la exaltación del patriotismo y la censura.

universidades. Había persecución ideológica pero no violencia explícita: al fin y al cabo, eran voces minoritarias. El resto del país había aprendido la lección: vivir “feliz” ya sin esperar el regreso de la democracia. Después de décadas de dictadura, los españoles habían internalizado el proceso de opresión y convivían con la ausencia de muchos derechos básicos. Los ciudadanos, en su mayoría, se encontraban alienados de su propia subjetividad: veían como una suerte de “normalidad” una vida diaria donde el ideal de libertad civil se reemplazaba con un nuevo consumismo. Lo cierto es que mucha gente que no había vivido la guerra civil y el periodo fascista –y también gente que vivió estos años– comenzaba a creer que el franquismo era garantía de paz social y progreso económico y, por ende, daban su apoyo tácito al régimen. Se perdían derechos individuales a cambio de paz y progreso económico y la alienación prevalecía.

La apertura hacia Europa y América en los años sesenta, apertura motivada por la necesidad de integrarse al mundo a través del turismo para fomentar el ingreso de divisas, trajo vientos de transición. La moda *beat*, el feminismo y la contracultura entraron a España muy tímidamente, pero creando cimientos para cambios estructurales que se precipitarían con la frágil salud del caudillo en la década de 1970. De todos modos, a pesar de la entrada de ideas democráticas a España, el país continuaba siendo férreamente conservador y con tintes obscurantistas. El sentido de alienación, entendiéndolo a este último como la capacidad de vivir bajo un gobierno totalitario sin “ver” (o negándose a ver) la falta de libertades, fue la filosofía social que prevaleció durante los años en los que fueron emitidas las dos primeras temporadas de *Historias para no dormir*.

Alienación social en un contexto de paranoia e incertidumbre es parte integral de la poética de Ray Bradbury (Watt, 2009; Bradford, 2011). Paranoia porque, para la

cultura estadounidense, cualquiera podía ser el enemigo “rojo” infiltrado en el sano tejido social y enfermar con su propaganda comunista al resto de la comunidad. Incertidumbre porque la carrera armamentista suponía que los dos bloques en los cuales el mundo se había dividido luego de la Segunda Guerra Mundial debían superarse mutuamente en la creación de armas de destrucción masivas cada vez más pequeñas y más destructoras. La presencia de la muerte y la ausencia de ciertos valores democráticos (como la libertad ideológica) no solo estaban presentes, sino que moldeaban la vida de los estadounidenses. Timothy Morton argumenta en su *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) que la finalización de la Segunda Guerra Mundial marca el inicio de la “ecología oscura” que prosigue hoy día. La “ecología oscura” es la convivencia de lo humano con un mundo que está muriendo ya de manera irreparable. Las pruebas nucleares no solo dejaron a parte del planeta cubierto con rastros radioactivos aún presentes, sino que, más preocupante todavía, la carrera armamentista implicaba la creación y almacenamiento de grandes cantidades de armas nucleares. Si bien un gran número de estadounidenses aprobaban esta medida para contraatacar al bloque soviético y a la amenaza comunista, lo cierto es que el temor de que una pequeña explosión desencadenara una catástrofe global coexistía con la vida diaria de los ciudadanos.

Estas preocupaciones cotidianas no ocuparon un breve periodo en la vida estadounidense, sino que enmarcaron la década de 1950 en Estados Unidos. El clima de caza de brujas impulsado por el macartismo no hacía más que añadir incertidumbre a un momento histórico marcado por la alienación social. Es esto último lo que une a Bradbury con Ibáñez Serrador y, probablemente, lo que más atraía al autor uruguayo del autor estadounidense. La crítica que

Bradbury realizará sobre las condiciones de alienación que permiten la vida cotidiana bajo un régimen de normalidad en condiciones no normales casaba perfecto con las intenciones ideológicas de Ibáñez Serrador. Este último dividiría, en varias de sus presentaciones, sus historias en dos grupos: las que buscaban entretener y las que buscaban “hacer pensar”. Estas últimas eran las que tenían un contenido político y crítico más alto y se presentaban, para eludir la censura, bajo estilizaciones alegóricas (influencias del surrealismo, expresionismo y fuerte intertexto con el absurdo). Sin embargo, aun las historias “para entretener” contenían denuncia social. No hablaban específicamente de Franco (no podían hacerlo) ni de España. Las historias, al igual que sucedía con el cine de terror español de la época, debían narrar acontecimientos que tuvieran lugar en otros países alejados de España. Podían suceder en Estados Unidos o Reino Unido, pero los acontecimientos horribles que se narraba en el fantástico audiovisual español debían ocurrir en otra parte. Según los dictámenes de la censura, en España no podían ocurrir hechos sobrenaturales, macabros o fantásticos (Pulido, 2012).

De esta manera, Bradbury e Ibáñez Serrador, Estados Unidos y España, concuerdan en su diagnóstico, creando una compleja fusión que, a través del fantástico, critica el contexto social e histórico. El fantástico será el vehículo privilegiado para hacerlo sin temor a la censura ya que las historias, en apariencia, no hablan de lo que sí hablan. La alegoría deriva del griego *allos* (“otro”) y *agorein* (“hablar públicamente de un tema”) y el momento alegórico en el arte, en especial en el cine de terror, es hablar de manera oblicua pero públicamente sobre un tema que está invisibilizado, hablar con imágenes de lo que no puede ser ilustrado. Es el trauma nacional lo que se convierte en voz y se torna material en el momento alegórico. Dicho momento,

según Adam Lowenstein, se produce cuando se da una colisión perturbadora entre el film, el espectador y la historia; en esta confrontación, los registros de un espacio y tiempo cultural y social concretos son trastocados y se abren a nuevas lecturas (2005: 2). Es este modo alegórico de la representación lo que permite que los aspectos traumáticos que enmarcan una sociedad determinada puedan ser representados visualmente, arrancados de su silencio para ser exhibidos y discutidos tal como lo hacía *Historias para no dormir* al utilizar la poética de Bradbury de manera recurrente.

Historias de Transposición: Bradbury en *Historias para no dormir*

“La bodega”, capítulo emitido en dos partes, es esencial para entender como Bradbury y Estados Unidos por un lado, y Narciso Ibáñez Serrador y España por el otro, casan sus intereses a través de interacciones transnacionales de recepción y circulación. Como ocurre con la mayoría de los episodios, “La bodega” no especifica la localización, pero los diferentes nombres son anglicanizados para adaptarse a las imágenes de lo extranjero y coincidir con el cuento de Bradbury. Thomas Forthum, de diez años (Pedro Mari Sánchez), hijo de Hugo (Luis Dávila) y Cynthia (Irene Daina) Forthum, ha comprado algunas semillas siguiendo las recomendaciones de la publicidad de un periódico. El niño quiere criar hongos en su bodega para ganar algún dinero vendiéndolos. Sin embargo, una vez desarrollados, los hongos son el portal de fuerzas extrañas que provienen de otros mundos. Poco a poco, capturan la voluntad de Thomas y la de su familia y amigos. Para completar este objetivo de conquista, las fuerzas invisibles utilizan a los niños como el vehículo privilegiado. Solo Hugo se mantendrá

ajeno al principio, aunque incluso él también sucumbirá al final del episodio.

La historia, basada en “*Boys! Raise Giant Mushrooms in Your Cellar!*” (1962), reúne dos temas muy queridos por Bradbury: la imaginación e inocencia infantil, por un lado, y una intención de filtrar la agenda anticomunista a través del fantástico (Cochran, 2000: 42). Puede argumentarse que esta historia en particular presenta tintes fantásticos que legitiman el miedo al Otro: efectivamente, extraterrestres se han infiltrado dentro de Estados Unidos como avanzada de una conquista total del territorio. Otras historias de Bradbury critican la agenda anticomunista presentando, por ejemplo, a los humanos como invasores en otros planetas (Cochran, 2000: 42). Sin embargo, la historia, tanto la de Bradbury como su transposición escrita y dirigida por Ibáñez Serrador, plantea un mundo de paranoia donde lo familiar se vuelve disruptivo. Son los niños dentro del grupo familiar los que contaminan el núcleo básico de la comunidad: la familia.

Lo que las historias traen a la luz es el clima de conformidad que predominaba tanto en Estados Unidos como en España: se les pedía a los ciudadanos que pensarán todos de la misma manera. De no hacerlo, la persona era sospechosa (de ser comunista o antifranquista). Ambas historias hablan de niños convertidos en monstruos por fuerzas externas al hogar. En la España franquista, muchas familias, sin ninguna posibilidad de luchar contra la dictadura de manera activa ni de exiliarse, encuentran consuelo en el hogar, el único lugar que queda para cualquier tipo de resistencia. Solo dentro de la secreta intimidad se puede criticar, *sotto voce*, las políticas del caudillo. Pero los niños, al fin y al cabo, debían ser “entregados” al exterior, a iglesias y escuelas, para su crianza pública y civil. Allí, la autoridad y la ley de los padres eran minimizadas y prevalecía otra voz paternal: la

voz franquista. El dogma franquista del catolicismo nacional, el patriotismo ciego y el amor por el líder paterno se convirtieron en los principales elementos básicos del sistema escolar español, gracias a la orquestación de los planes de estudio y los libros de texto escolares. El más atroz adoctrinamiento estaba a la orden del día. Los libros de historia que los niños estudiaban en la escuela funcionaban como parte de la máquina de propaganda del régimen. Como argumenta Cazorla Sánchez:

La ideología reaccionaria de la dictadura no determinó únicamente los medios y los recursos educativos sino también sus contenidos. El franquismo concibió a la escuela como un instrumento para imbuir sus valores católicos ultraconservadores, chauvinismo, sexismo y prejuicios de clase. El eje pedagógico de la educación fue la sumisión de los estudiantes: obedecer era mucho más importante que pensar. (2016: 163)

En otras palabras, los niños eran “reconvertidos”, sumados al pensamiento hegemónico y paternalista que indicaba que el presidente conocía mejor lo que era bueno para sus ciudadanos. Incluso se les podía adoctrinar para denunciar públicamente a los sospechosos de ser subversivos; los padres y las madres no estaban libres de esta amenaza. Los informantes anónimos estaban en todas partes, traicionando lealtades cercanas.

Ambos cuentos ponen en tensión el temor social hacia un pensamiento hegemónico que termine acabando con voces disidentes. Cualquier idea opositora acaba transformándose en discurso del odio, una manera de deslegitimar *a priori* toda voz crítica. Los cuentos, sin embargo, se abren a lecturas polivalentes. ¿El temor alegorizado en el cuento de Bradbury centra sus tensiones en la llamada “amenaza

roja” (el miedo al comunismo) o, al contrario, a los peligros encubiertos dentro de la homogeneización de pensamiento? ¿La verdadera amenaza en el cuento de Bradbury son los alienígenas que utilizan los hongos como vehículo de entrada en nuestro planeta o bien los peligros que conlleva la entronización de una sola manera de pensar? “*Boys! Raise Giant Mushrooms in Your Cellar!*” comienza con una escena que remite a la estereotípica vida cotidiana de los Estados Unidos durante los años sesenta: vecinos conversando en uno de los típicos suburbios de Estados Unidos: calles donde apenas si pasan automóviles, casas rodeadas de jardines y cercas separando casas idénticas. Las familias se definen como “felices”. Tom Fortnum vive con su padre y su madre, componiendo una de esas familias felices, un portarretrato de la manera en que Estados Unidos se proyectaba a sí mismo. El padre regaña suavemente a Tom por haber pagado el envío de los hongos a través de primera clase, pero segundos después está sonriendo a su hijo. Los Fortnum son la prototípica familia feliz.

El temor al pensamiento único está presente es la transposición de Ibáñez Serrador. Ambas historias, tanto la de Bradbury como la de Ibáñez Serrador, subrayan diálogos en los cuales algunos adultos comienzan a sospechar el cambio de actitud de ciertos vecinos. Roger, un amigo de Fortnum, intenta explicar sus sospechas a su amigo: “something strange—something unseen—is happening” (Bradbury, 2014: 41). La explicación de Roger en el cuento de Bradbury habla específicamente de alienación:

Over a long period, things gather, right? All of a sudden, you have to spit, but you don't remember saliva collecting. Your hands are dirty, but you don't know how they got that way. Dust falls on you every day and you don't feel it. But when you get

enough dust collected up, there it is, you see and name it. That's intuition, as far as I'm concerned. Well, what kind of dust has been falling on me? A few meteors in the sky at night? funny weather just before dawn? I don't know. Certain colors, smells, the way the house creaks at three in the morning? Hair prickling on my arms? All I know is, the damn dust has collected. Quite suddenly I know. (Bradbury, 2014: 41)

¿Qué es lo que Roger intenta explicar a través de desvíos retóricos? Que algo se ha naturalizado hasta el punto de hacerse invisible, pero que ese algo está enfermado a la sociedad. Queda por dilucidar la naturaleza de ese algo: ¿es la infiltración de una amenaza externa o la falta de libertades lo que finalmente estalla en la conciencia de Roger? Más evidente en su uso de la paranoia, el Roger de *Historias para no dormir* (Carlos Ballesteros) ofrece una clara ilustración del clima social de la época. Roger, desesperado, intenta advertir a Fortnum sobre “algo” indefinido e invisible, fuerzas oscuras que se apoderan de las personas, incluyendo los niños. Roger insiste en que las personas se están convirtiendo en enemigos, situación que afecta incluso a aquellos que son, o eran, amigos. La sociedad, explica Roger a Hugo, está cambiando; los ciudadanos pierden, poco a poco, el libre albedrío. Sus temores son descartados como delirios paranoicos. Sin embargo, sus miedos se prueban verdaderos cuando los niños se convierten en portales abiertos para la invasión de una ideología represiva de conquista. Ambos Roger expresan que su preocupación envuelve no solo a sus propias familias, sino también las de los vecinos: es la comunidad (y la nación, por extensión) la que está en peligro de volverse autómatas, cuerpos sin mente propia. Cuando, en el cuento de Bradbury, Fortnum le pregunta a Roger sobre qué medidas son posibles de tomar ante la posibilidad

de que la gente esté siendo tomada por agentes externos, este último contesta: “Be aware”, he said slowly. “Watch everything for a few days” (Bradbury, 2014: 42). Su diagnóstico es, básicamente, un canto a la paranoia.

“El cohete”, basado en el cuento de Ray Bradbury “The rocket”, cuenta las distintas peripecias que realiza Fiorello Bodoni (Narciso Ibáñez Menta), un anciano que malvive de la compraventa de la chatarra, para hacerles creer a sus tres nietos que toda la familia está viajando al espacio exterior. Siguiendo la pasión que el escritor estadounidense sentía por la niñez y sus terrores, maravillas y ansiedades (Eller y Touponce, 2004: 54), el cuento gira alrededor de la capacidad de asombro y fantasía que los niños poseen. “El cohete” habla de los sacrificios económicos que el abuelo realiza para comprar los restos de un cohete en desuso, en medio de una sociedad distópica, donde viajar por las galaxias es moneda corriente si se tiene el dinero suficiente para hacerlo. Con ese cohete sacado del mercado y vendido como chatarra, el anciano creará la ilusión de que ha logrado hacerlo funcionar. Y que tanto él como sus nietos están viajando, como lo hacen otras tantas familias, por el espacio exterior. En realidad, el anciano se vale de proyectores de películas que escenifican el espacio exterior que los niños ven por las mirillas, de motores de autos que simulan ser de cohete y de un magnetofón que emite diferentes efectos sonoros que ambientan el viaje al “espacio exterior”.

A pesar de que la historia se estructura en torno a una fábula sencilla que habla de los poderes de la imaginación infantil y del amor de un abuelo hacia sus nietos, la transposición televisiva presenta tonos oscuros, sobre todo en sus minutos iniciales. En su adaptación televisiva, el cuento abre con una conversación entre Fiorello Bodoni y un amigo (José Luis Heredia). Curiosamente, la larga conversación que entablan los dos ancianos amigos no parece tener

demasiado peso en la fábula central. De hecho, la conversación parece que solo existe para cumplir con las exigencias de duración del cuento –cuarenta y tres minutos– y para establecer el cuadro de situación general en que se enmarca la historia: un futuro en el que si se tiene dinero, se puede viajar al espacio. Pero también un tiempo en el que algunas cosas, como el alcohol, están prohibidas por el gobierno. Fiorello y su amigo comparten una botella de whisky mientras conversan:

Fiorello: Dicen de las bebidas antiguas que, si se abusaba mucho, llegaban a marear.

Amigo: Sí. Por eso las prohibieron e inventaron estas que no hacen nada.

Fiorello: Bah, yo creo que un poquito de mareo no puede hacer mucho daño. Hasta debía ser agradable sentir un poco marearse [...]. También marea la felicidad y el reírse mucho.

El diálogo deja en claro que la bebida se ha prohibido para evitar que los ciudadanos se mareen con sus efectos y que, en consecuencia, actúen por fuera del orden establecido. La conversación de estos dos hombres que comparten una sociedad “futura” –la historia se sitúa en el año 2019– lamenta la pérdida de derechos que supieron tener en aquellos buenos y viejos tiempos donde se podía reír.

Tampoco los cigarros se fabrican ya con tabaco, sino con sucedáneos inofensivos. Cualquier forma de intoxicación, tabaquismo o alcohol, ha quedado abolida, al igual que ha sido prohibida cualquier fuente de placer de la población. Los ciudadanos solo pueden dedicarse, como lo hacen los dos hombres, a mirar el cielo y soñar con mundos mejores,

con pasados mejores en los que no había prohibiciones. Fiorello comenta que las prohibiciones comenzaron “hace ya cuarenta y cuatro años”. Si tenemos en cuenta que el episodio se emitió en 1966, cuarenta y cuatro años atrás sería 1922, solo un año antes de que Miguel Primo de Rivera comenzara su mandato como dictador hasta 1930. Stanley Payne (2007), por su lado, señala que en 1922 se forman las primeras relaciones entre la fascista Italia de Benito Mussolini y España. Las fechas son indicativas de las primeras vinculaciones entre España y la ideología fascista; en otras palabras, el comienzo de las prohibiciones que tendrían lugar en el país por el bien de todos los ciudadanos.

Tom Moylan, en su libro *Scraps of the Untainted Sky*, explica que la imaginación distópica aparece en sociedades en crisis al estar dominadas por la codicia, la destrucción y la muerte (2000: xi). La distopía, aclara Moylan, canaliza las “energías negativas” de una sociedad hacia la creación de mundos ficticios donde puedan depositarse las causas sistémicas de problemas sociales reales (2000: xii). El autor nota que la distopía ayuda a distorsionar alegóricamente las raíces de problemas reales y concretos de la sociedad que crea esas fantasías. “El cohete” habla de un mundo distópico donde las cosas que pueden llegar a “marear” es solo un eufemismo para no decir “pensar de manera subversiva” o independiente. Fiorello, de manera explícita, apunta a la peligrosidad que conlleva “pensar” cuando menciona que algunas noches se queda mirando el cielo “pensando, pensando...”, hasta que de repente cambia el tema de la conversación. Su amigo le aconseja que abandone todas sus ideas “fantásticas” y acepte la realidad de la dura vida que le ha tocado.

Es importante destacar que el cuento original de Ray Bradbury incluye mucho del diálogo que Ibáñez Serrador va a usar para su transposición al medio televisivo, incluyendo una mirada desesperanzada hacia el rol del progreso

y la tecnología en los Estados Unidos de los años cincuenta. Sin embargo, en el cuento de Bradbury no hay referencia alguna a un gobierno que prohíba el alcohol ni el tabaco, así como tampoco a la cantidad de años desde que comenzaron dichas prohibiciones. Queda claro que la mayor parte del diálogo entre el personaje de Ibáñez Menta y su amigo es un agregado que corre por cuenta de la adaptación, la cual utiliza el espíritu inconformista de Bradbury para denunciar las condiciones existentes en la España bajo Franco.

Una profunda alienación enmarca “La espera”, cuento de *Historias para no dormir* basado en “The long years”. La transposición de Ibáñez Serrador sigue fielmente el relato el Bradbury: el Doctor Hathaway ha vivido veinte años en las colonias terráqueas instaladas en Marte, en completa soledad con excepción de su familia (esposa e hijos). En el cuento de Bradbury, la soledad se debe a que los Hathaway quedaron varados en Marte cuando el resto de los colonizadores volvieron a la Tierra luego de una emergencia. En el cuento de Ibáñez Serrador, una peste diezmó a los humanos, dejando solo a Hathaway y a su familia como sobrevivientes. Una noche, Hathaway ve como un cohete de la Tierra se acerca al planeta rojo para, por fin, rescatarlo de su soledad. La felicidad lo embarga a él y su familia, pero la emoción lo mata antes de que el cohete pueda sacarlo de Marte. Para sorpresa de los astronautas, la familia del Doctor Hathaway está compuesta por androides que replican, a la perfección, la familia verdadera del doctor. Tanto la esposa como los hijos de Hathaway murieron tiempo atrás, dejando detrás de ellos solo vida artificial para acompañar al doctor. “The long years” retoma temas importantes en la carrera de Bradbury como la nostalgia, la esperanza y los límites cada vez más difusos que separan vida artificial de vida humana. La transposición de Ibáñez Serrador retoma estos temas, pero el título de su historia, “La espera”, remite a deseos y

esperanzas. Efectivamente, Nicholas Hathaway (Narciso Ibáñez Menta) espera la llegada de un cambio, el renacer del mundo. Su vida es alegre, pasando las noches familiares entre risas y cenas copiosas. Esto último está ausente en el cuento de Bradbury: Hathaway vive en una cueva convertida en choza, alimentándose magramente con comida calentada al calor de pequeñas hogueras encendidas sobre “bare stone floor” (Bradbury, 1979: 234). En la versión española, Hathaway vive en una casa de clase media y el rol de la familia es enfatizado a través de escenas de felicidad doméstica. La sorpresa final, entonces, es más amarga. Las escenas de convivencia familiar y alegría impostada centralizan el tema de la alienación: todo es alegría fingida que encubre un presente amargamente opresivo. El episodio continúa muchos de los tópicos ya presentados en “El cohete”. En primer lugar, Nicholas, igual que Fiorello, ya no puede recordar lo que era la vida antes de que todo cambiara para mal: “Veinte años. Muchos. Largos años. Tantos, que hasta a veces me olvidado todo lo que fue vivir en la Tierra. Pero nunca se olvida del todo”. Como Fiorello, Nicholas probablemente recuerde lo que era “marearse”, rastros de una realidad que era mejor, más libre, y que ahora se ha perdido para dejar en su lugar tristeza y desolación. Y al igual que lo hace Fiorello, Nicholas se pasa las noches mirando el cielo, pensando y deseando un cambio para su vida.

Además del aspecto fantástico, “La espera” narra la historia de un hombre que comienza a perder la esperanza de vivir lo suficiente para ver un cambio en la desolación que lo rodea. Su débil corazón está enfermo y Nicholas sabe que no durará mucho más. Su único deseo es ver que, después de tantos años, una luz de esperanza brille trayendo vida terráquea a Marte. Nicholas menciona, hablando para sí y mientras se toca el pecho, que no sabe cuánto tiempo podrá esperarlos. Un sentimiento compartido por toda una

generación que era joven cuando Francisco Franco tomó el poder en 1939 y que ahora, en 1966, teme que morirán dejando a sus hijos una España donde está prohibido reír. La espera del personaje encarnado por Ibáñez Menta discurre paralela a la de muchos españoles que soportaban con pena una existencia de décadas sin esperanzas.

Nicholas y Fiorello comparten alienación: una existencia que se muestra apacible, pero esconde graves preocupaciones. Solo a través de un viaje por el espacio con cartón pintado o de una familia perfecta de robots estos hombres pueden sobrevivir al pánico cotidiano de saber que no hay luz en el cielo nocturno que les indique la proximidad de un cambio positivo. La condición de espera impotente que el episodio escenifica se ve acrecentada por otra: la alienación. Los asombrados pilotos del cohete que llegó a Marte para el rescate comentan que los robots están programados para “repetir las mismas escenas a distintas horas, las mismas conversaciones de las cuales el doctor Hathaway debía saberse las respuestas de memoria”. Al igual que los robots, Nicholas Hathaway no vivía; como expatriado, solo existía detenido en un momento de espera infinita. Vivía con la esperanza de regresar a la Tierra de la misma manera en que los exiliados republicanos vivían su existencia embargados por el deseo de regresar a España. Por si el significado de esa espera como una réplica fantástica de la vida diaria de muchos ciudadanos españoles pudiese escapar a los televidentes, Ibáñez Serrador pone en boca de los pilotos una de las tesis del episodio. La rutina, las frases repetidas, el rito cotidiano de buenos modales y sonrisas heladas no es solo parte integral de la vida del doctor Hathaway, sino de todas las personas en la Tierra, las cuales llevan una vida que “más que de hombres, es de muñecos”. Viven enajenados; incapaces de actuar para cambiar su destino, recrean una realidad cotidiana que se presenta como ideal y (sobre)viven en ella

hasta el punto de crearse el artificio. La vida en España no es vida; es un ritual de buenas formas que asume el esquema represivo del contexto sociocultural. Glicerio Sánchez Recio explica en su ensayo “Inmovilismo y adaptación política del régimen franquista” (1999) que dos términos en apariencia contradictorios como lo son “inmovilización” y “adaptación” –este último implicando movimiento– no lo son dentro del régimen franquista: “El inmovilismo del régimen franquista nos hace pensar en algo perfectamente elaborado y construido desde el principio, de forma que, una vez impuesto, se mantendría inalterable, inmóvil, durante toda su existencia” (1999: 42). El régimen franquista cambiaba y modificaba sus tácticas precisamente para evitar que nada cambiara. Los cambios –de autarquía a liberación económica, por ejemplo– ocultaban que España estaba congelada en el tiempo, ajena a los progresos sociales y democráticos que estaban teniendo lugar en el resto de Europa.

Como puede observarse, Ibáñez Serrador utiliza los relatos fantásticos de Bradbury no solo para comentar las maravillosas (y escalofriantes) posibilidades de los avances técnicos, sino también para hablar de España. Es llamativo que el último cuento de Bradbury que Ibáñez Serrador llevará a la pantalla sea “La sonrisa”, una historia basada en “The smile”. Ambos, cuento fuente y transposición, denuncian explícitamente al fascismo. Luego de probar suerte con cuentos cuyos contenidos alegóricos deben ser leídos entre líneas, Ibáñez Serrador desambigua sus intenciones ideológicas con “La sonrisa”, una historia que tiene varios puntos en común con *Fahrenheit 451*.

Como ya mencioné, llevar a la televisión o al cine una historia como *Fahrenheit 451* era imposible en el contexto de represión y censura a la que estaba sujeta España. Como en *Fahrenheit 451*, la sociedad que presenta “La sonrisa” encuentra enormemente peligroso el pensar y cualquier

artefacto de cultura que remita a un pasado que fue mejor –por el hecho de que en ese pasado había libertad de pensamiento y acción. Por lo tanto, dicho pasado debe ser reconfigurado en la memoria de los ciudadanos como una etapa ya perimida enmarcada por la violencia (tal como era configurado, por el franquismo, la República democrática). Las similitudes de “La sonrisa” con *Fahrenheit 451* y su crítica feroz al totalitarismo pueden observarse en que ambas obras comparten “patrullas del orden” que acceden al más íntimo de los espacios, el hogar, para verificar que las personas no guardan dentro de sus casas materiales que el Estado considere subversivos. La bruja que protagoniza la historia (Tota Alba) en la versión de Ibáñez Serrador comenta que ha sido acusada de esconder elementos –pócimas y hasta aparatos– del pasado que están prohibidos: “Cien veces entraron las patrullas del orden en mi choza. Buscaron por todos los rincones y nunca pudieron encontrar nada prohibido”. Otro elemento que une ideológicamente a “La sonrisa” con *Fahrenheit 451* es la prohibición de leer. Leer, tanto en la novela como en el cuento de Bradbury, es un acto subversivo que, de ser detectado, puede conducir a un ciudadano a la ejecución.

En vez de comenzar con las imágenes prototípicas de futuro postapocalíptico o distópico, la historia empieza con una escena que remite a siglos pasados donde las brujas aún conservaban su poder para infundir terror. El capítulo abre con un primer plano de una tabla de madera que sirve de altar para sacrificios de pequeños animales, los cuales luego se utilizan como ingredientes de pociones supuestamente mágicas preparadas por una bruja. Sin embargo, el final de la historia revela que “La sonrisa” no transcurre en una época medieval como puede suponerse por las escenas que abren el episodio. La acción transcurre en una sociedad futura que mantiene sus políticas sociales a base de un odio

acérrimo y acrítico hacia el pasado. De hecho, esta sociedad futura engendra unos rituales llamados “festivales del odio” en donde los ciudadanos pueden expresar sus resentimientos echando en una hoguera artículos –obras de arte, libros– que remiten al pasado nacional.

La imagen de hogueras donde se queman el pasado y lo prohibido está ligada a la idea del fascismo. El franquismo no fue ajeno a la quema de libros considerados de izquierda y, por lo tanto, subversivos. Sacerdotes que acompañaron el frente nacionalista que apoyaba el fin de la República encendieron hogueras en Barcelona (Othen, 2008:212). Ana Martínez Rus y Verónica Sierra Blas dedican su ensayo “Libros culpables: hogueras, expurgos y depuraciones. La política represiva de franquismo (1936-1945)” (2012) a rastrear las purgas de libros “peligrosos” que se realizaron bajo el mandato de Francisco Franco. Durante el franquismo, y como parte de las políticas de represión cultural, se “destruyó publicaciones, depuró bibliotecas y prohibió obras en un intento de borrar las ideas de los enemigos de la sociedad española” (Martínez Rus y Sierra Blas, 2012: 143). Ya desde la guerra civil, los libros fueron señalados como culpables de los días violentos que España estaba sufriendo.

Los festivales del odio son obligatorios, un espectáculo fascista donde cada ciudadano debe ir a arrojar algo a la hoguera. De no hacerlo, pasa a ser “sospechoso”. Este ser “sospechoso” remite, en el caso de Bradbury, a los temores paranoicos de la posguerra estadounidense, mientras que en el caso de Ibáñez Serrador apunta a los “subversivos” de izquierda que clamaban por la llegada de la democracia a España. Tal como sucedía con la España que estaba fuera de la pantalla del televisor, los que dudaban de la necesidad de un festival del odio parecían ser minoría y debían mantener un perfil bajo para evitar atraer sobre sí mismos cualquier atención indeseada. El pasado, ese pasado de la

República cargado de violencia y odio (según el franquismo) debía ser sepultado para no volver. Paradójicamente, se lo necesitaba recuperar y recordar continuamente para asegurar la hegemonía del pensamiento fascista. Franco debía ser sostenido, recordando con odio al pasado, para asegurar el presente de “bienestar”. Al final de los relatos, un trozo de arte es salvado de la hoguera por las generaciones más jóvenes: es la sonrisa más famosa del mundo, la de *La Gioconda*. Así, el episodio deposita la fe de un cambio social en un recambio generacional. Las nuevas generaciones, al no haber vivido la guerra civil, pueden desembarazarse de esa pesada sombra que da forma al presente español.

Conclusiones

Para su segunda temporada, Narciso Ibáñez Serrador dejaría de lado a Ray Bradbury. Luego de “La sonrisa” y su fuerte relato antifascista, no había donde ir excepto a *Fahrenheit 451*, empresa imposible. Esto último no significa que Ibáñez Serrador abandonara las expresiones críticas, las cuales continuarían a lo largo de la segunda (y tercera) temporada. Pero no hay otro paso más allá de “La sonrisa” que pueda funcionar como alegoría sin caer en la denuncia explícita.

La sombra de Ray Bradbury y sus alegatos antitotalitarios serían reinterpretados y recontextualizados por España y Narciso Ibáñez Serrador para hablar a los españoles de sus propios procesos de alienación. En 1975 Francisco Franco moría y España comenzaba un lento proceso hacia la democracia, hacia un espacio donde no existieran hogueras del odio. Lo más interesante en los casos de transposición examinados es lo poco que Ibáñez Serrador cambió de los cuentos de Bradbury: incluso algunos diálogos son idénticos. Este proceso transnacional se sostuvo en las premisas

que señalaban que, más allá de las distancias temporales y geográficas, ambos autores hablaban de lo mismo: un estado de paranoia y miedo a la Otredad que llevaba a una homogeneización que no era otra cosa que alienación social y comunitaria. Mientras que Bradbury relataba lo que acontecía en las pequeñas casas iguales en barrios iguales de Estados Unidos, Ibáñez Serrador hacía otro tanto con la intimidación española en la vida cotidiana bajo el franquismo. Ambos autores invitaban no solo a soñar (el “no dormir” del título de la serie) con mundos imaginados, sino también a poner bajo un marco crítico la realidad estadounidense/española de su época.

Bibliografía

- Bloom, H. (2007). *Bloom's Guides: Fahrenheit 451*. Infobase.
- Bradbury, R. (1979). The Long Years. En *The Martian Chronicles*, pp. 232-241. Bantam.
- Bradbury, R. (2014). Boys! Raise Giant Mushrooms in Your Cellar! En *The Machineries of Joy*, pp. 40-50. Harper.
- Bradford, E. (2011). *Human Relationships and Alienation in Ray Bradbury's Fahrenheit 451*. Tesis doctoral. Faulkner University.
- Cazorla Sánchez, A. (2016). *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*. Alianza.
- Cochran, D. (2000). *America Noir: Underground Writers and Filmmakers of the Postwar Era*. Smithsonian Institute.
- “Elijo a las azafatas del 1, 2, 3 por su sonrisa” (2003). VerTele. Recuperado de: <http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Elijo-azafatas-sonrisa_0_416958302.html> (23/06/2019).
- Eller, J. y Touponce, W. (2004). *Ray Bradbury: The Life of Fiction*. The Kent State University Press.

- González Calleja, E. (2005). The Symbolism of Violence during the Second Republic in Spain, 1931-1936. En Ealham, C. y Richards, M (Comp.), *The Splintering of Spain: Cultural History and the Spanish Civil War, 1936-1939*, pp. 23-44. Cambridge University Press.
- Lowenstein, A. (2005). *Shocking Representation: Historical Trauma: National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press.
- Martínez Rus, A. y Sierra Blas, V. (2012). Libros culpables: hogueras, expurgos y depuraciones. La política represiva de franquismo (1936-1945). En Segura, A.; Mayayo, A. y Abelló, T. (Comps.), *La dictadura franquista: la institucionalització d'un règim*, pp. 143-156. Universitat de Barcelona.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press.
- Othen, C. (2008). *Franco's International Brigades: Foreign Volunteers and Fascist Dictators in the Spanish Civil War*. Reportage Press.
- Pagnoni Berns, F. G. (2020). *Alegorías televisivas del Franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y sus Historias para no dormir (1966-1982)*. Universidad de Cádiz.
- Payne, S. (2007). Fascist Italy and Spain, 1922-45. En Rein, R. (Comp.), *Spain and the Mediterranean since 1898*, pp. 99-115. Routledge.
- Pulido, J. (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. T&B.
- Sánchez Recio, G. (1999). Inmovilismo y adaptación política del régimen franquista. En Moreno Fonseret, R. y Sevillano Calero, F. (Coords.), *El franquismo: visiones y balances*, pp. 41-76. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Tusell, J. (2007). *Spain: From Dictatorship to Democracy. 1939 to the Present*. Blackwell Publishing.
- Watt, D. (2009). Burning Bright: Fahrenheit 451 as Symbolic Dystopia. En Bloom, H. (Comp.), *Alienation*, pp. 71-84. Infobase.

Capítulo 6

Bradbury según Hitchcock. Algunas aproximaciones al episodio televisivo “La jarra”

Daniela Oulego

El cuento de Bradbury

“La jarra” forma parte de la compilación de cuentos publicados en *Dark Carnival* (1947) –el primer libro de Ray Bradbury– por la editorial Arkham House. Años más tarde, fue reimpresso en *El país de octubre* (1955) junto a otros relatos cortos. En el prólogo a esa edición, el autor advierte a sus lectores más recientes que esta obra “presentará un aspecto de mi literatura que probablemente no les es familiar, y un tipo de cuento que he escrito raramente desde 1946” (1971: 7).

De esa manera, Bradbury se dirige a los seguidores de sus novelas de ciencia ficción: *Crónicas marcianas* (1950) y *Fahrenheit 451* (1953). En la primera de esas obras literarias reúne una serie de historias sobre marcianos publicadas en diversas revistas a lo largo de cuatro años. Por otro lado, en *Fahrenheit 451* crea un mundo distópico –donde los bomberos se dedican a quemar libros en vez de apagar incendios– desde una mirada crítica con la sociedad norteamericana de la década del cincuenta.

En su libro *Zen en el arte de escribir* (1995) Bradbury evidencia el particular proceso de escritura de los cuentos que integran *El país de octubre*. El autor explica que, primero, realizaba largas listas de títulos con sustantivos que funcionaban a modo de idea disparadora a desarrollar. Sin embargo, no era un listado aleatorio sino que entrañaba cuestiones referidas a viejos amores y a sus miedos más profundos experimentados en circos y ferias. A su vez, esas palabras estaban relacionadas con “la noche, las pesadillas, la oscuridad y objetos en desvanes” (1995: 23). Luego, elegía un título y comenzaba a escribir un extenso ensayo-poema en forma de prosa. Ese primer borrador devenía relato cuando incorporaba un personaje a la historia que, parafraseando a Bradbury, se ocupaba de finalizar el cuento por él.

Con respecto a “La jarra”, la historia está inspirada en una experiencia que el escritor vivenció en dos oportunidades, cuando tenía doce y catorce años, y vislumbró en una feria “un montón de fetos de humanos y gatos y perros exhibidos en frascos” (1995: 27). En el cuento, el protagonista –un granjero de Louisiana llamado Charlie– compra en una feria una jarra por doce dólares. Aunque no puede dilucidar su contenido se siente fascinado por ella, lo mismo sucede con los habitantes del pueblo que pronto convierten su casa en una sala de atracciones.

Probablemente, *El país de octubre* expone un aspecto de la literatura desconocido para los lectores de ciencia ficción no solo por el proceso de escritura de sus cuentos sino por estar influido por las historias de fantasmas de Edgar Allan Poe que Bradbury había leído en su infancia. Por lo tanto, esos primeros relatos se pueden relacionar con la noción de *lo extraño* perteneciente al ámbito de la literatura fantástica.

Para Tzvetan Todorov, en ese género se narran “acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera,

increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (1980: 35). En este sentido, el cuento “La caída de la casa Usher” (1839) de Poe responde a la teoría de Todorov porque, entre otras cuestiones, el narrador del cuento jamás deja de explicar de manera racional los sucesos sobrenaturales.

Por su parte, Rosemary Jackson (1986) profundiza el planteamiento desde el psicoanálisis. Para ello, se sirve del concepto de *lo siniestro* –planteado por Sigmund Freud– que conjuga dos niveles semánticos: por un lado, lo casero y familiar, y por otro, lo que está oculto. Entonces, *lo siniestro* implica el descubrimiento de lo oculto en un mecanismo por el cual lo familiar se transforma en algo extraño.

En relación con lo anterior, “La jarra” de Bradbury introduce a los lectores en la atmósfera de *lo extraño* desde las primeras líneas: “Era una de esas cosas que guardan dentro de jarras, en las tiendas de las ferias en las afueras de un pueblito somnoliento. Una de esas cosas pálidas que flotan en plasma de alcohol, y sueñan y dan vueltas y vueltas” (1971: 90). De ese modo, el narrador recurre a las leyes de la razón para explicar un suceso inquietante.

En ese primer párrafo también se hace hincapié en la mirada de “la cosa”, temática que va a ser una constante en el cuento y que explicita la incidencia de la experiencia pasada de Bradbury en el proceso de escritura de la historia. El autor señala al respecto: “me horrorizaron la mirada de esos muertos nonatos y los nuevos misterios de la vida que ellos metieron en mi cabeza esa noche y a lo largo de los años” (1995: 27).

En razón de esto, en “La jarra” la mirada juega un papel preponderante. Charlie mira el objeto hipnotizado al igual que sus vecinos. De hecho, compra la jarra con el propósito de que vayan a “verlo” a él a su casa y deje de pasar desapercibido en el pueblo. También los lugareños son

observados por “la cosa” que les devuelve la mirada porque “tiene ojos para ver, pero no parpadean, no miran enojados” (Bradbury, 1971: 98).

Según Todorov, *lo extraño* sólo cumple con una de las condiciones de la literatura fantástica: “la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo” (1980: 35) de los distintos personajes. En este sentido, el cuento “La jarra” dedica varias páginas a los sentimientos que genera ese objeto en los habitantes del lugar que ven proyectados en su interior sus propios deseos. Por ejemplo, el estremecedor relato de la señora Thidden sobre su hijo Foley –que se perdió en el pantano a los tres años de edad– es acompañado por la descripción de las reacciones de los demás vecinos: “el aliento se quedaba en las narices, constreñido, apretado. Las bocas se doblaban en las comisuras, estiradas por músculos duros. Las cabezas se volvían sobre unos cuellos de tallos de apio, y los ojos leían el horror” (Bradbury, 1971: 99).

Luego del discurso del viejo abuelo Medknowe –quien se muestra intrigado por saber qué es–, el narrador menciona el término “extrañamiento” (Bradbury, 1971: 96) en referencia a uno de los posibles sentimientos, junto con el asombro y la angustia, que provoca el objeto en los espectadores. En el caso de Juke Marmer, ve en el interior a uno de los gatitos recién nacidos que tuvo que ahogar en una jarra con agua cuando era pequeño por orden de su madre. Ese relato funciona a modo de indicio y cobra vital relevancia en el desenlace del cuento. Por su parte, Jadhoo –personaje conocedor de los misterios de la naturaleza que habita en el pantano– observa el centro de la vida. En cambio, Tom Carmody, el amante de Thedy –la mujer del protagonista–, se muestra escéptico y no reconoce nada extraordinario sino un trozo de medusa de mar.

Otra de las características postuladas por Todorov con respecto a *lo extraño* radica en su vínculo con el tiempo

pasado por la vivencia de una experiencia previa. Por lo tanto, lo inexplicable es naturalizado mediante la evocación de sucesos conocidos. De igual modo, en “La jarra” la señora Thidden explica la extraña situación que involucra la desaparición de su hijo desde un antecedente en el pasado: “muchos niñitos corren desnudos al pantano todos los años. Corren y no vuelven. Yo misma casi me pierdo un día” (Bradbury, 1971: 98).

Asimismo, Charlie hace referencia a las personas que se extraviaban en el pantano por un largo tiempo y se exponen a un proceso de descomposición por el cual la piel cambia de tonalidad y modifica su textura. Después, “se marchita y se reduce y al fin se queda ahí tendido, como una especie de nata, como una larva que duerme en el agua fangosa” (Bradbury, 1971: 98). De esa manera, el protagonista humaniza a “la cosa” en el interior de la jarra que deja de ser “eso” para transformarse en “alguien” conocido por los personajes.

En este sentido, en el cuento de Bradbury se pone en evidencia la concepción de *cuerpo desintegrado* (Jackson, 1986: 82) del género fantástico, donde priman las formas inestables. Es decir, esta narrativa se contraponen a la ficción realista que entiende la corporalidad como un conjunto sólido e indivisible. Por ello, en la literatura fantástica los personajes pueden tener una identidad sin definir y aparecer como seres desmembrados u objetos diseminados.

Siguiendo con esta línea, en “La jarra” el abuelo Medknowe identifica una parte del cuerpo humano cuando dice vislumbrar un cerebro. No obstante, es Thedy quien, en una primera instancia, le otorga los rasgos de un individuo en particular cuando asemeja a “la cosa” con Charlie. Más adelante, su percepción cambia y le revela a su marido que en el interior de la jarra solo hay “goma, papel secante, seda, algodón, ácido bórico” (Bradbury, 1971: 102) y así encuentra su fatídico final.

En relación con lo anterior, a lo largo del cuento de Bradbury hay varios elementos que preanuncian el femicidio.¹ Así, cuando el narrador introduce a Thedy se refiere a sus ojos desvaídos que podrían homologarse a “la cosa” pálida que ella, al mismo tiempo, observa en el contenido de la jarra. La construcción de este personaje también descansa en su animalización a partir de la descripción de ciertos rasgos físicos cercanos a los de un gato. Es decir, entre los atributos se mencionan sus “felinos dientes de leche” (1971: 94) y los “ojos de gato” (1971: 101) con los que mira a Charlie.

Tal como mencionamos, el recuerdo de la infancia de Juke Marmer adquiere trascendental importancia en el momento en el que se concreta el asesinato. Ese trauma generado en la niñez –se podría vincular con *lo siniestro* en términos de Freud– provoca en el personaje de Juke que solo pueda ver esa imagen: “No he olvidado aún cómo flotaba el gatito, cuando todo había terminado, dando vueltas, lentamente y sin preocuparse, mirándome, sin acusarme por lo que yo le había hecho” (Bradbury, 1971: 97). A su vez, ese relato opera como fuente de inspiración para el protagonista.

Durante la discusión que desemboca en el femicidio, Charlie decreta: “Tú y ese Tom Carmody. Cómo me gustaría ahogarle esa risa” (Bradbury, 1971: 102). La utilización del verbo “ahogar” preanuncia que Charlie va a asesinar a Thedy como si fuera uno de los gatitos de Juke Marmer. Aunque el femicidio no se relata explícitamente –una supresión temporal ubica la narración una semana después– se infiere por la manera en que Charlie se dirige a su mujer para atraer su atención: “Aquí, gatito. Aquí, gatito, gatito,

1 Si bien es un término actual –se estableció en la década del noventa– lo utilizaremos para referirnos al asesinato del personaje de Thedy perpetrado por Charlie. Entendemos por femicidio “la acción de dar muerte a una mujer ejecutada por un hombre en razón del género” (Fellini y Morales Deganut, 2018: 218). Puede suceder en el ámbito familiar o fuera de él y estar motivado por distintas razones (odio, desprecio, posesión, placer) o cometerse sin razones.

gatito” (Bradbury, 1971: 103). Por lo tanto, la categoría de *lo extraño* se reafirma por su ligazón a la experiencia pasada.

Además, se describe la reacción de temor de Tom Carmody, aquella noche de verano, quien, ante la ausencia de Thedy en la casa, permanece de pie en la puerta con “las rodillas débiles y temblorosas, los brazos colgando y temblando a los costados” (Bradbury, 1971: 104). Sin embargo, una vez que ingresa experimenta una sensación que parece haberlo curado de todo escepticismo sobre la jarra y le permite observar cosas que nunca antes había vislumbrado.

El cuento concluye con la completa intromisión de los personajes en el universo de *lo extraño* debido a que intentan explicar mediante las leyes de la razón el acontecimiento insólito por el cual a “la cosa” le crecieron cabellos de color castaño de una semana a la otra sin sospechar que en el interior de la jarra se encuentra el cuerpo desmembrado de Thedy.

Alfred Hitchcock Presents

Una vez finalizada la posguerra, distintos factores contribuyeron en la transformación de los hábitos de consumo en la sociedad norteamericana como, por ejemplo, la política antimonopolio y la irrupción de la TV. Para José Luis Castro de Paz (1997), en la década del cincuenta surgió el telefilm producto del acuerdo entre los *networks* televisivos y las productoras cinematográficas. Ese formato se caracteriza por utilizar la puesta en escena y ciertos recursos narrativos del cine clásico de Hollywood en diálogo intertextual con otros medios como la publicidad, la televisión en directo y la radio.

En aquellos años, el director inglés Alfred Hitchcock aceptó la propuesta de participar en un proyecto televisivo que constaba de una serie de episodios –con una

duración de media hora– basados en relatos cortos clásicos sobre drama, suspenso, horror y misterio que iban a ser presentados y, algunos de ellos, dirigidos por el cineasta. *Alfred Hitchcock Presents* se transmitió los domingos a la noche por Columbia Broadcasting System (CBS) entre 1955 y 1960. Después, la cadena de televisión National Broadcasting Company (NBC) se ocupó de la difusión entre 1960 y 1962.

Hitchcock hacía un uso particular de la ironía al inicio y el final de cada historia unitaria. Probablemente, la fórmula del “presentador-estrella” (Castro de Paz, 1997) –que proviene de la radiofonía de la década del treinta– de los shows televisivos funcionó no solo para guiar el visionado del público espectador sino para aunar la antología compuesta por episodios independientes. A su vez, en su presentación hacía alusión a los relatos de misterio a través de los *Alfred Hitchcock’s Mystery Magazine*, que el realizador aparecía leyendo en más de una oportunidad, y a la publicidad mediante la introducción bromista de los anuncios comerciales.

Con respecto a la escritura de los guiones, era la fase fundamental del proceso creativo. Para ello, cada semana se escribían sinopsis de los relatos seleccionados que eran sometidas a la supervisión de Hitchcock. Además, el guionista participaba en la organización de los diferentes episodios y definía, incluso, los movimientos de cámara. Esa planificación también era revisada por Hitchcock antes de pasar a la fase de producción adonde se elegía al director y los actores.

La estructura narrativa básica debía contemplar la concreción del denominado *toque Hitchcock* (Castro de Paz, 1999: 55). Por lo tanto, las intervenciones del maestro del suspenso en la elaboración de los guiones se circunscribían a la eficacia del plano-clave (*key-shot*) donde tenía lugar un

giro (*twist*) sorpresivo final que otorgaba sentido al episodio entero. Un claro ejemplo de esto es cuando en el último plano de “Breakdown” (1955) –primer episodio dirigido por Hitchcock– la cámara muestra las lágrimas del personaje de William Callew que confirman que está vivo.

En cuanto al rodaje de *Alfred Hitchcock Presents*, el equipo técnico estaba constituido por un grupo estable de integrantes que –al igual que en la narración cinematográfica hitchcockiana– tenía un estilo visual propio. Se grababa con varias cámaras a la vez para evitar las repeticiones y, así, optimizar el tiempo. Entonces, cada episodio solía implicar “un día de ensayo, dos o tres de rodaje y tres de montaje y posproducción” (Castro de Paz, 1999: 57).

En 1962, en línea con los nuevos criterios de programación y el cambio en las políticas de patrocinio, *Alfred Hitchcock Presents* terminó para dar lugar a un nuevo formato: *The Alfred Hitchcock Hour*. Los episodios de una hora se transmitían por CBS los jueves por la noche con la intención de captar mayor audiencia. La extensión en la duración requería la selección de otro tipo de relatos con la colaboración de un amplio equipo técnico. Asimismo, la construcción de los personajes pasó a ocupar un lugar central.

El 14 de febrero de 1964 se emitió el episodio “La jarra” dirigido por Norman Lloyd. Este productor y director televisivo había sido actor de la compañía teatral *Mercury Theatre* de Orson Welles y tuvo un papel protagónico en *Sabotaje* (1942) de Alfred Hitchcock. Por su parte, James Bridges –guionista de dieciocho episodios– se ocupó de la reescritura televisiva del cuento de Ray Bradbury. La última temporada de *The Alfred Hitchcock Hour* (1964-1965), que se emitió por NBC los días lunes a la noche, estuvo prácticamente a cargo de Norman Lloyd.

La jarra como *Mac Guffin*

En los créditos iniciales del programa se crea una atmósfera tenebrosa a través de la sobreimpresión de rostros inquietantes y de ojos de aves que observan en la oscuridad al visitante –puede representar el rol del tele-espectador– que está por ingresar a un castillo embrujado. Acto seguido, Alfred Hitchcock presenta el episodio “La jarra” atrapado adentro de una botella como indicio de lo que va a suceder en el relato. En su discurso el cineasta realiza una sinopsis del argumento mediante la siguiente frase: “Un grupo de gente encuentra una muy extraña fuente de fascinación”.

De ese modo, menciona explícitamente el término “extraño” para aludir al contenido en el interior de la jarra. Según José María Carreño, en la cinematografía de Hitchcock personajes ordinarios suelen enfrentarse con lo que podría considerarse la *anormalidad* (1980: 22). Entonces, es posible que *lo extraño* en la narrativa audiovisual hitchcockiana descansa en que “criaturas de lo cotidiano, sin previo aviso, ven destruida su habitual tranquilidad” (1980: 22).

En relación con lo anterior, la primera imagen del episodio muestra en un primer plano la jarra con un ser amorfo en su interior en el que pueden identificarse cabellos, partes mutiladas y concavidades donde parece flotar un ojo. Así, el episodio televisivo introduce a los espectadores en la atmósfera de *lo extraño* presente en el cuento.

Volviendo a la presentación, el resumen de la historia también brinda una posible hipótesis de lectura que podría estar vinculada al uso de la jarra como *Mac Guffin* en tanto “fuente de fascinación” de los personajes. De acuerdo con Hitchcock, ese recurso dramático de las historias de suspenso –evoca un apellido escocés sobre una

anécdota² que señala el vacío del término— es una suerte de pretexto o disparador de la historia, artificio del guion sustentado en “un rodeo, un truco, una complicidad” (Truffaut, 1974: 127), que constituye el objeto de deseo de los personajes.

También se puede entender al *Mac Guffin* como un “principio constructivo de la narración” (Sánchez Biosca, 2001: 62) que cumple la función de conectar internamente las escenas “a modo de fragmento representativo del todo” (Martínez Martínez, 2011: 192). Para Hitchcock, el film *Intriga Internacional* (1959) expone su *Mac Guffin* más logrado debido a que el personaje del espía (James Mason) se dedica a buscar “secretos de gobierno” (Truffaut, 1974: 130), es decir, la nada misma.

En este sentido, la jarra introduce un enigma por resolver desde la secuencia inicial. Es decir, mientras Charlie Hill (Pat Buttram) observa hipnotizado el objeto en una feria, un cartel detrás dice: “La jarra mágica. ¿Qué es?”. Ese interrogante motoriza el desarrollo de la acción y, a su vez, constituye a la jarra como el principal objeto de deseo de los distintos personajes. El protagonista es el primero en preguntarle al comerciante: “¿Qué es?”, y la respuesta que recibe es desconcertante: “¿Qué piensa usted que es?”. De ese modo, al igual que en el cuento, la jarra es la depositaria de los pensamientos de quienes la miran.

Inmediatamente después de que Charlie concreta la compra, se encuentra con un grupo de hombres que observan la jarra desde la ventanilla de su auto. El viejo abuelo

2 “Es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: “¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?”. Y el otro contesta: “Oh, es un *Mac Guffin*”. Entonces el primero vuelve a preguntar: “¿Qué es un *Mac Guffin*?”. Y el otro: “Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondaks”. El primero exclama entonces: “¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!”. A lo que contesta el segundo: “En ese caso, no es un *Mac Guffin*” (Truffaut, 1974: 127).

Medknowe (Carl Benton Reid) pregunta intrigado: “¿Qué demonios es eso?”. Más adelante, cuando los vecinos se reúnen en la casa de Charlie, el anciano indaga sobre cuál será su sexualidad: “si es macho, hembra o una criatura neutra”. Luego los personajes se interrogan y responden entre sí sobre el color de los ojos y del cabello pero sin poder determinar con exactitud de qué se trata.

A diferencia del cuento, Charlie en la feria también compra una cinta para el cabello con el nombre “Thedy Sue Hill” bordado. Mientras la cámara captura la vincha en un primer plano, Thedy (Collin Wilcox) deletrea la inscripción. Esa escena cobra relevancia en el desenlace del episodio. Otro agregado de Hitchcock descansa en que el protagonista hace uso del *Mac Guffin* –en su acepción que significa “truco”– en el momento en el que le muestra la jarra a su mujer como si fuese un show de prestidigitación. Para ello, primero cubre la jarra con un trozo de tela y luego busca la ubicación más apropiada para Thedy. Ante la pregunta de su mujer sobre la naturaleza del objeto, Charlie contesta con el mismo interrogante que le hizo el vendedor cual cuadro de magia.

Probablemente, Hitchcock supo captar el carácter espectacular del cuento de Bradbury donde, por ejemplo, Charlie prepara la sala para exhibir la jarra ante sus vecinos del barrio que ofician de público espectador. El narrador relata al respecto: “había sillas, o cajones para todos, o por lo menos alfombras para sentarse en cuclillas” (1971: 95). Además, describe la reacción del abuelo Medknowe que mientras observa mueve “los dedos en una estremecida pantomima” (1971: 96) en referencia a la representación teatral en la cual los actores no hablan, solo se expresan mediante gestos.

Para José Luis Castro de Paz, en la narrativa del telefilm –de origen radiofónico– prima la oralidad por sobre lo visual. Entonces, uno de los recursos que utiliza Hitchcock en

sus episodios, especialmente en “Breakdown”, es el monólogo interior. De igual modo, en “La jarra” se transpone el pasaje del cuento en el que Charlie habla en voz alta con el objeto: “Trabajo la tierra hasta pelarme los huesos todos los años, y Thedy toma el dinero y corre a visitar a sus padres, y se queda allá nueve semanas seguidas. No puedo con ella” (Bradbury, 1971: 94).

No obstante, el monólogo interior para la televisión difiere con respecto al texto literario porque se agrega la información de que Charlie sabe sobre la relación amorosa existente entre Thedy y Tom Carmody (James Best). Su discurso concluye con una frase –“Solo quiero un poco de respeto. No se van a reír más de mí”– que puede operar como amenaza para la pareja de amantes.

Si bien en el episodio se le da una importancia fundamental a la mirada, la percepción visual se encuentra directamente vinculada con la oralidad debido a que los personajes verbalizan sus reacciones. De esta manera, las expresiones orales apuntalan la exploración visual. Castro de Paz denomina a este recurso *voyeurismo oral* (2001: 81) –término que remite a la película *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock– y tiene como finalidad que los televidentes se sientan identificados.

Siguiendo con esta línea, cuando Juke Marmer (George Lindsey) observa la jarra relata en voz alta su trauma de la infancia. La narración se construye desde una suerte de punto de vista oral sustentado por sonidos –que emite el personaje mientras recuerda– similares a los maullidos de los gatitos que ahogó en el pasado y todavía vislumbra en el presente.

A diferencia del cuento, en el episodio se añade a una niña llamada Eva Ann (Marlene De Lamater) en la reunión de vecinos. En el momento en el que la madre (Jocelyn Brando) le pregunta qué es lo que ve en la jarra, la pequeña, primero,

contiene la respiración y realiza movimientos con su boca para generar suspenso, y luego, menciona con seguridad: “al viejo de la bolsa”. Por lo tanto, Hitchcock incorpora la referencia a esta leyenda popular –conocida por asustar a los niños– con la intención de enfatizar la sensación de temor vinculada con *lo extraño* del texto literario.

Retomando el planteamiento de la jarra como *Mac Guffin*, el episodio televisivo agrega la escena del robo del objeto para hacer hincapié en la relevancia que tiene para el personaje de Charlie y, a su vez, permitir que el relato “siga adelante y se desarrolle” (Martínez Martínez, 2011: 191). En palabras de Hitchcock, el *Mac Guffin* está ligado a este tipo de acciones: “robar... los papeles –robar... los documentos–, robar... un secreto” (Truffaut, 1974: 127). Por ejemplo, en las historias de espionaje implica el robo de los planos de la fortificación.

En “La jarra” el personaje de Jadhoo (William Marshall) ingresa a la casa de Charlie para robar el objeto en medio de la noche. Aunque se escucha un ruido, Charlie sigue durmiendo mientras Thedy se ríe con malicia. No es casualidad que se haya elegido esa escena de suspenso para realizar un corte comercial. Durante la presentación del anuncio, Hitchcock –quien continúa atrapado en la botella– les avisa a los televidentes que el envase va a terminar en la basura en diálogo con lo que está por suceder en el episodio.

Luego de la pausa, vemos en imágenes a Charlie buscando la jarra con desesperación. Entretanto, se encuentra con Juke, quien le cuenta que Thedy y Tom le pagaron un dólar a Jadhoo para que se deshiciera del objeto. Entonces, Charlie se dirige al pantano pero mientras intenta recuperar la jarra queda atrapado en arenas movedizas. El suspenso se sostiene porque Jadhoo en vez de ayudarlo relata en voz alta lo que vislumbra en la jarra: el mito sobre la creación. Así, se distancia del cuento ya que la visión de este personaje no sucede en la reunión de vecinos sino que parece

derivar de su ambiente natural. Después de esa revelación, Jadhoo decide salvar a Charlie en pos de defender una causa milenaria.

Según Alfred Hitchcock, *lo siniestro* radica en “hacer que el miembro más inocente del equipo sea el asesino; hacer del vecino de al lado un peligroso espía” (Gottlieb, 2005: 119). En “La jarra” el personaje de Charlie está construido desde esa dualidad debido a que sus vecinos lo consideran un hombre inofensivo. De hecho, cuando Charlie amenaza con asesinar al ladrón, el Sheriff del pueblo le responde: “vos no matarías a nadie”. Sin embargo, Charlie actúa de forma violenta con Thedy y se asusta de sí mismo en el momento que se da cuenta de que casi la golpea por intentar destruir la jarra.

Ese antecedente de violencia en la pareja es un agregado del episodio televisivo así como también la inclusión de objetos concretos que operan como indicios del desenlace fatal. En primer lugar, la jarra le preanuncia a Thedy que algo malo va a suceder porque –a diferencia del texto literario– cuando observa su interior siente miedo en vínculo con *lo extraño*. Otro elemento clave es el trozo de tela que Charlie usa para cubrir la jarra antes de las exhibiciones. En el frente posee una inscripción –con notorio contenido religioso– que está dirigida a una madre. No obstante, lo más inquietante es la frase final en la que asevera: “pero lo mejor de todo fue que te hizo mía”.

Aunque Charlie se encoleriza con su mujer cuando ella le demuestra que en el interior de la jarra solo hay basura, lo que realmente parece atemorizar al personaje es la humillación que sufriría en el vecindario si se descubriera que todo fue un engaño. Esa conversación entre los personajes reafirma la condición de la jarra como *Mac Guffin* y, a su vez, deriva en el asesinato de Thedy.

En el episodio, Charlie la llama como si fuera un gatico mientras ella camina en cuatro patas ingresando en el

juego. Thedy también maúlla y ronronea –en línea con la oralidad del telefilm– para ilustrar la animalización del personaje. Luego, Charlie le cubre la cabeza con el trozo de tela, que vaticinaba que iba a poseerla, y la secuencia culmina con el grito desgarrador de Thedy. Si bien hay una elipsis para no mostrar el femicidio, en la escena siguiente vemos a Charlie trozar una sandía con un cuchillo de cocina. Por lo tanto, se podría establecer una analogía entre ese fruto y lo que sucedió con el cuerpo de su mujer.

El cuento de Bradbury termina con la reiteración del párrafo inicial, por lo cual se otorga al relato una estructura circular y, al mismo tiempo, el misterio queda sin resolver. En cambio, en el episodio se recurre al giro sorpresivo final que caracteriza el *toque Hitchcock* a través del personaje de la niña que identifica una vincha en el interior de la jarra. Luego de que deletrea en voz alta el nombre bordado en ella: “Thedy Sue Hill” –situación que evoca una de las primeras escenas en diálogo con la circularidad del cuento–, su madre grita aterrada. Finalmente, Tom Carmody verbaliza lo que vislumbra mediante la expresión: “¡Es Thedy!” y un plano-clave de la vincha confirma el femicidio.

Al final del episodio, Alfred Hitchcock vuelve a aparecer frente a cámara –ya fuera de la botella– para cerrar el programa antes de los créditos finales. Durante su intervención aclara a los televidentes que no hay punto de comparación entre “La jarra” y cualquier otro tipo de entretenimiento doméstico. Empero, agrega –haciendo uso de la ironía– que están trabajando para elevar el nivel de la televisión. Por último, recurre al género fantástico para develar el misterio en torno a su liberación de la botella gracias a la colaboración de un genio encerrado en su interior.

Palabras finales

En el presente trabajo nos hemos dedicado a analizar la reescritura televisiva del cuento “La jarra”, de Ray Bradbury, realizada para la serie *The Alfred Hitchcock Hour*. En primer lugar, indagamos en el proceso de escritura del texto literario. En segundo lugar, estudiamos el cuento a la luz de la noción de *lo extraño* a partir de la explicación por las leyes de la razón de sucesos extraordinarios, el vínculo con experiencias pasadas, la descripción de las reacciones de los personajes y el concepto de *cuerpo desintegrado*.

De igual modo, en el episodio abordamos la transposición de *lo extraño* a través de la manifestación de la *anormalidad*, el carácter dual del protagonista y la ilustración de las sensaciones de temor. También analizamos los recursos de la narrativa audiovisual de Hitchcock utilizados en la versión televisiva del cuento. Para ello, concebimos la jarra como un *Mac Guffin* en tanto artificio del guion que constituye el objeto de deseo de los personajes. Además, identificamos el uso del giro sorpresivo final enfatizado por un plano-clave.

En cuanto a la serie *The Alfred Hitchcock Hour*, finalizó luego de estar tres temporadas al aire. Si bien contaba con prestigio por constituir una antología de misterio con sello autoral, producir ese tipo de formato resultaba costoso para las autoridades de NBC. Entonces, a mediados de 1965 Hitchcock abandonó la televisión “convertido en una popular y ya imperecedera estrella de la pequeña pantalla, debido a las continuas reposiciones de los programas en las cadenas locales y en la televisión por cable” (Castro de Paz, 1999: 69).

Para concluir, merecería un estudio aparte el capítulo “La jarra” (1986) dirigido por Tim Burton para una nueva versión de la serie *Alfred Hitchcock Presents*. En su relectura contemporánea, el cineasta esboza lo que podría denominarse “un manifiesto de arte” (Pagnoni Berns, 2021) porque la jarra deviene

objeto artístico. En este sentido, Burton explora la deconstrucción de la corporalidad homogénea presente en el cuento de Bradbury para debatir con el canon del arte realista.

Bibliografía

- Bradbury, R. (1971). *El país de octubre* (trad. Francisco Abelenda). Minotauro.
- Bradbury, R. (1995). *Zen en el arte de escribir*. Trad. Marcelo Cohen. Minotauro.
- Carreño, J. M. (1980). *Alfred Hitchcock*. JC.
- Castro de Paz, J. L. (1997). Estrategias discursivas en el Telefilm de los años 50. *Alfred Hitchcock Presents* y la construcción del espectador televisivo. En *Archivos de la filмотeca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, núm. 27, p. 197-213.
- Castro de Paz, J. L. (1999). *El surgimiento del telefilme*. Paidós.
- Castro de Paz, J. L. (2001). Miradas perdidas: el cine, la radio, el telefilm. El ejemplo de Breakdown (Alfred Hitchcock, 1955). En Russo, E. (Comp.), *Interrogaciones sobre Hitchcock*, pp. 73-88. Simurg.
- Fellini, Z. y Morales Deganut, C. (2018). *Violencia contra las mujeres*. Hammurabi.
- Gottlieb, S. (2005). *Hitchcock por Hitchcock: Escritos y entrevistas seleccionados*. Plot.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos.
- Martínez Martínez, E. M. (2011). *Hitchcock: imágenes entre líneas*. PUV.
- Pagnoni Berns, F. G. (2021). Art and the Organ Without a Body: 'The Jar' as Burton's Artistic Manifesto. En Hockenhull, S. y Pheasant-Kelly, F. (Comp.), *Tim Burton's Bodies: Gothic, Animated, Creaturely and Corporeal*, pp. 174-184. Edinburgh University Press.
- Sánchez Biosca, V. (2001). El didactismo clásico de Hitchcock y la crisis de Hollywood. En Russo, E. (Comp.), *Interrogaciones sobre Hitchcock*, pp. 59-72. Simurg.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia.
- Truffaut, F. (1974). *El cine según Hitchcock*. Alianza.

Capítulo 7

Medusa en un maravilloso traje de helado de crema

Trazos de la poética de Ray Bradbury en *The Ray Bradbury Theater*

Emiliano Aguilar

Cuando un lector se aproxima a la obra de Ray Bradbury, una de las impresiones que persisten luego de la lectura es la atmósfera poética que el autor impregna en sus relatos. En sus historias de ciencia ficción, por ejemplo, lo primordial es trazar analogías con mundos ya existentes y utilizar esos otros mundos para contextualizar lo extraño o lo anormal, etc., con un lenguaje que desdeña la explicación científica para privilegiar las emociones que emanan de cada experiencia. Dentro de la literatura fantástica pocos autores han explorado con tanta insistencia la relación entre los seres humanos como Bradbury; su escritura transmite a la perfección las sensaciones de sus personajes, en especial de los niños, protagonistas de buena parte de su obra. En sus relatos predominan la añoranza y la nostalgia, e independientemente del contexto en que se ubiquen, esas historias forman parte de una inmensa autobiografía del escritor, como un gran anecdotario.

Ante una obra tan poética, su adaptación a la pantalla grande llevó tiempo pero, con el correr de los años, varios de sus libros fueron retomados con resultados dispares. Entre las trasposiciones cinematográficas más famosas podemos

citar *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *El hombre ilustrado* (*The Illustrated Man*, Jack Smight, 1969) y *La feria de las tinieblas* (*Something wicked this way comes*, destacando entre varias versiones la dirigida por Jack Clayton en 1983). Del a menudo llamado “poeta de la era de los misiles” (Weller, 2010: 11)¹ se han adaptado muchos otros relatos, entre ellos *El monstruo de tiempos remotos* (*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugene Lourié, 1953, basado en su famoso relato *La sirena*) y *Llegaron de otro mundo* (*It came from outer space*, Jack Arnold, 1953); ha escrito el guion cinematográfico para la versión del clásico de la literatura norteamericana *Moby Dick* (John Huston, 1956) y la narración para la remake de *Rey de Reyes* realizada por Nicholas Ray (*King of Kings*, 1961). Dada la extensa producción de relatos cortos –entre los que se contarían alrededor de seiscientos– resulta lógico que su obra haya sido muy adaptada a la pantalla chica ya que la narrativa breve se ajusta con mayor facilidad a los tiempos de la televisión y a la necesidad de historias con resoluciones casi inmediatas. Así, sus relatos fueron recreados en múltiples shows de televisión desde principios de los años cincuenta, siendo “Hora Cero” (“Zero hour”, William Corrigan, 1951) la primera aparición de un relato suyo en pantalla para el unitario *Lights Out* de la cadena NBC, clásico de la audiencia norteamericana que se basaba en un programa homónimo de radioteatro muy popular desde los años treinta. Además de haber sido adaptado para la TV estadounidense, el famoso unitario español de suspenso *Historias para no dormir* de Narciso Ibáñez Serrador, todo un ícono contestatario de los últimos años del franquismo, llevó a la pantalla al menos cinco relatos del autor. En 1980 se llevó a cabo una trasposición en formato miniserie de tal vez el libro más famoso de Bradbury, *Crónicas marcianas* (*The Martian Chronicles*,

1 Todas las traducciones del inglés pertenecen al autor de este ensayo.

Michael Anderson, 1980). Aunque requirió un esfuerzo de producción y un casting de profesionales relativamente populares (entre ellos Rock Hudson en el ostracismo de su carrera y actores rendidores como Darren McGavin y Roddy McDowall), la miniserie no cumplió con las expectativas generadas; de hecho, el autor define esa trasposición como “correcta. Solo que era muy aburrida” (Weller, 2010: 52), acentuando así la dificultad de hacer entretenido un relato que no privilegiaba la acción –pensando en acción al estilo hollywoodense.

Emitida durante una temporada por la cadena HBO (1985-1986) y las siguientes cinco por USA Network (1988 a 1992), *The Ray Bradbury Theater* tuvo un éxito moderado. Si llevar un relato de Bradbury a la pantalla grande se complica en cuanto a la dificultad de transmitir visualmente su estilo poético, el formato televisivo part time –de media hora– genera una necesidad de economizar la narración por lo que el contenido visual necesita ser aún más potente, de manera tal que esas imágenes impacten y generen en el espectador un compromiso y afectación similares al de los relatos originales. De todos modos, entre los muchos elogios que suelen hacerse a la prosa del escritor oriundo de Illinois destaca su construcción narrativa cuasi cinematográfica, sin dudas deudora de la profunda erudición del autor por el cine. En líneas generales la serie no abusa de los recursos técnicos que suelen verse en otras series relacionadas con lo fantástico. En lugar de arriesgadas tomas y puntos de vista (con algunas excepciones), *The Ray Bradbury Theater* opta por una planificación más cercana a la metodología tradicional de los shows televisivos, con el objeto de privilegiar la historia y el relato en el que se basan, y otorgando un tono más introspectivo a los personajes que allí se presentan. Ante la prolífica obra de Bradbury es natural que detrás de la selección de relatos por adaptar haya omisiones; aun así, a lo

largo de esas seis temporadas se produjeron sesenta y cinco capítulos basados en igual cantidad de relatos: la mayoría integra colecciones bien conocidas en nuestro país como *El hombre ilustrado*, *El país de octubre*, *Las doradas manzanas del sol* y otras populares antologías. A partir de la cuarta temporada comienzan a incluirse relatos que componen las *Crónicas marcianas*. En los primeros años el propio Bradbury efectuaba introducciones pertinentes a cada historia, pero hacia el final de la serie solo se conservó la presentación estándar sin comentarios agregados, continuando sin embargo como asesor de las adaptaciones realizadas.

Al momento de escribir este capítulo, el objetivo principal era resolver qué tienen en común los episodios de esta antología; si bien no existe un nexo argumental muy definido, podemos reconocer pistas propias del universo bradburiario como la autorreferencia constante en los personajes principales –muchas veces llamados Douglas como el autor–, la relación porosa entre fantasía y realidad, y personajes invadidos por la nostalgia y la añoranza del pasado. En cuanto a la elaboración de los personajes, la serie pivotea alrededor del binomio dicotómico niños/adultos; los primeros, al jugar son creadores de mundos ya que con cada idea tratan de acoplar la realidad a sus necesidades, mezclándola con la fantasía de lo lúdico. Los adultos rechazan toda idea de fantasía y viven en un mundo cotidiano gobernado por el materialismo y, a partir de esa construcción, temen a lo irreal o a lo que no pertenece a esa configuración social.

Cabe señalar que la producción y emisión de la serie se llevó a cabo durante los periodos de gobierno republicano comandados por Ronald Reagan y George Bush. Bradbury apoya abiertamente el mandato de Reagan aprobando muchas de sus cualidades, como “su coraje para desafiar a los rusos a que derriben el muro” (Weller, 2010: 135); además, celebra que Bush los haya librado de la tiranía de Saddam

Hussein y reinstaurado la democracia en Irak. En este contexto, sería apropiado leer los capítulos en función de gobiernos que fueron impulsados por grandes conceptos sociales como el anticomunismo y el fuerte patriotismo. Estas características se ven reflejadas en varios de los episodios que, si bien se basan en historias de hace varios años atrás, su maleabilidad les permite ser releídas en el contexto en el que fueron llevadas a la pantalla.

A pesar de la dificultad de adaptar relatos tan poéticos, la calidad descriptiva de estas historias facilita la tarea. Esa “naturaleza sorprendentemente visual” (Weller, 2010: 31) de la escritura de Bradbury suena dicotómica pues, aunque tamaña descripción de imaginería provee útiles herramientas para plasmarlas en pantalla, la fuerza visual de esa escritura resulta de una elevada exigencia para aquellos que intenten reproducirla en otros medios. A continuación analizaremos los diferentes tópicos que se utilizan en *The Ray Bradbury Theater*, comentando muchos de sus episodios, señalando puntos en común pero también aquellas marcas distintivas de cada relato que lo anclan al universo bradburiano. Con el objetivo de facilitar una posible lectura no cronológica de la serie, el siguiente recorrido está estructurado como si aquella fuese un ser nacido de las entrañas de Bradbury; sabiendo que el autor concebía sus obras como sus “hijos” (Weller, 2010: 82), el primer apartado se enfoca en los primeros años de vida del ser tomando como eje de la disputa el binomio niños/adultos como una constante dicotomía del universo bradburiano; avanzaremos hacia la adultez para revisar capítulos relacionados con la ciencia ficción del escritor haciendo hincapié en las historias conectadas con Marte y teniendo en cuenta la mirada ambivalente de Bradbury respecto de la tecnología. Exploraremos la permanente disputa del ser humano con su otro yo interior, problematizando la dualidad presente

en cada persona al alcanzar la madurez y las decisiones que se habrán de tomar y, finalmente, releeremos episodios cuya problemática gira directa o indirectamente sobre la muerte y el más allá. Si bien cada apartado gira alrededor de un eje particular, los ejes están interconectados ya que estos tópicos atraviesan toda la serie y son temáticas que Bradbury manejó a lo largo de su extensa obra, volviendo sobre ellas una y otra vez.

Niños malditos y otros aliens

Los niños en la obra de Bradbury son una especie completamente diferente a los adultos. “El pequeño asesino” (“*The Small Assassin*”, Tom Cotter, 1988) comienza con una cámara subjetiva que circunda los rincones de la casa hasta acercarse a una mujer embarazada (Susan Woolridge); el punto de vista no pertenece a nadie aunque simule ser la mirada de un pequeño. Es un punto de vista de un ente otro, no humano o que pronto lo será, manifestando su fuerza en el grito de dolor de la mujer ante las contracciones prenatales. Las miradas de los médicos expresan preocupación ante esos dolores. Su sufrimiento –aunque común entre madres en los momentos previos al parto– nos hace sospechar de cierto sadismo para provocar dolor por parte de la criatura que está por venir al mundo, lejos de lo que representa la llegada de un bebé a una familia. Durante el nacimiento, un punto de vista subjetivo de la criatura nos invita a sospechar nuevamente de su inocencia; la hostilidad de su madre podría resultarnos desagradable si no fuera por esos planos subjetivos en los que la música incidental y la respiración del bebé nos generan inquietud. Su madre asegura que él busca agredirla intencionalmente (en diferentes ocasiones exclama “¡Estoy viva!” en referencia a lo que tuvo que padecer

durante el embarazo). Su inestabilidad se relaciona directamente con el niño en tanto los bebés monstruosos se erigen por “los pecados de los padres” y a través de “las emociones de la madre” (Renner, 2016: 15). Cuando llevan al bebé a su casa el clima es invernal y el viento mece los árboles con agresividad, vaticinando los tiempos difíciles que están por suceder. Aún más extraño es el niño de “El niño del mañana” (“*Tomorrow’s Child*”, Costa Botes, 1992): de color azul y erigido como una pequeña pirámide por una falla en un nuevo procedimiento de obstetricia –la tecnología depende de quien la utilice, según Bradbury–, su apariencia es el extremo de la figura de un niño como algo alienígena. Su llanto perturba a los padres, aun estando el bebé fuera de escena, pero cuando el padre sostiene a su hijo en brazos pareciera que después de todo no es tan difícil franquear esa barrera que separa a los adultos de esos pequeños aliens, los niños.

El antagonismo entre niños y adultos no pretende colocar a los primeros como villanos, sino establecer la distancia entre ambos; los niños no pueden comportarse civilizadamente como lo hacen los adultos, y estos no pueden comprender las motivaciones que llevan a aquellos a distanciarse de la realidad en sus conductas. La infancia como otredad es “su absoluta heterogeneidad” respecto al mundo de los adultos, su “absoluta diferencia” (Larrosa, 2000: 167). En “Juguemos a los venenos” (“*Let’s Play Poison*”, Bruce Pittman, 1992) el profesor Howard (Richard Benjamin) les dice a unos niños que corren por el pasillo de la escuela que “caminen y dejen de comportarse como animales”. Desde el punto de vista del profesor, Michael (Shane Meier) es un niño inteligente pero incapaz de sociabilizar con sus pares, a los que ve como una jauría rabiosa o a un grupo de seres agresivos e inquietos (tal como se muestran al someter a bullying a Michael). Cuando el chico muere, Howard siente

que ellos son los culpables. Frente a sus alumnos en clase les dice que “no son humanos, son, digamos, invasores de otra dimensión y, como tales, son el enemigo”, y agrega que es su tarea “reformular sus mentes incivilizadas”, diferenciándolos de los adultos así como los monos se diferencian del hombre (incluso los trata de “monstruos expulsados del infierno porque el diablo ya no quiso aguantarlos”). Atravesando este discurso, vemos al profesor caminando al costado de las canchas de la escuela con una multitud de chicos gritándole y hostigándolo del otro lado de un alambrado. Esa es la frontera entre niños y adultos, y ese es el escenario de hostilidad entre ambas partes, los niños reclamando atención y los adultos ignorando sus reclamos. Claro que, al final, nos queda esa sensación de que ese juego de niños sí era un comportamiento criminal.

La monstruosidad también puede provenir del exterior de nuestro entorno. En “¡Muchachos! ¡Cultiven hongos gigantes en el sótano!” (“*Boys! Raise Giant Mushrooms in Your Cellar!*”, David Brandes, 1989) la señora Goodbody (Judy Mahbey) sugiere que extraterrestres están arruinando su jardín mientras lo rocía con veneno; Tom (Marc Reid) compra hongos y los planta en su sótano. Mediante planos frontales de la casa comprobamos que es una familia de clase media trabajadora, pulcra, organizada (la fachada es íntegramente blanca,² como también las rejas que la dividen de la vereda); la abundancia del blanco sugiere el conformismo ante la administración Reagan, pero el desenlace del episodio indicaría cómo a partir de la enorme inversión en el gasto militar se resintió el gasto social, el cual fue “contraído en términos relativos” (Duerkesens, 1992: 53), con un

2 También se ve una fachada similar al comienzo de “La máquina de la felicidad” (“*The Happiness Machine*”, John Laing, 1992), contrastando con la imponente casona repleta de iluminación nocturna en “Fantasmas de lo nuevo” (“*The Haunting of the New*”, Roger Tompkins, 1989).

déficit que acabó dañando al Estado y, por ende, derribó la confianza de los sectores más bajos en esa administración. Ignorando las señales de peligro, su padre Hugh (Charles Martin Smith) apaga la radio del auto justo cuando estaban informando de los efectos de ondas provenientes del espacio; su compañero Willis (Frank Turner) se ve asustado y lo exterioriza contando sus terrores nocturnos. Luego de hablar con Willis, Hugh percibe una sensación de algo que está por venir en el ambiente mientras mira el cielo despejado; a su alrededor, árboles cuyas ramas se mecen lentamente y cables de alta tensión como símbolo de evolución de la humanidad. Estos últimos generan en Hugh el augurio de que nada es eterno y menos las tecnologías, que pueden desaparecer ante una posible invasión de lo otro. El niño, en tanto, se identifica con esos hongos y se enfrenta a la incompreensión de sus padres: una vez más, los adultos de un lado de la disputa, y los niños (junto a los aliens) del otro.

“Hora cero” (*Zero Hour*, Don McBrearty, 1992) lleva esta división a su máxima expresión. El episodio se construye a partir de pequeños microsistemas. Los niños juegan entre los arbustos como una tribu separada del mundo, con consignas ajenas a la realidad. La cámara que los espía a través de la persiana del hogar representa la mirada del adulto. De este lado de la persiana, una mujer trabaja con una computadora mientras que otro microsistema, en apariencia una pecera, comparte espacio con esta mujer; esta pecera se revela como un fondo de pantalla de un monitor para videollamadas. La madre en el hogar está en control de las tecnologías, mientras que la niña afuera se comunica con el mundo real, no mediatizado. El padre de Mink (Katharine Isabelle) la saluda cuando esta secretea con amigas en el parque, e ignorando la causa de su atención intuye que “debe ser algún tipo de juego”; él personifica al arquetipo de padre que se tranquiliza a sí mismo con la “imagen del niño inocente”

(Lennard, 2014: 1), en apariencia inofensivo. La cámara en picado sobre las niñas sugiere la presencia de algo que no es terrenal; posibles contrapicados insinúan que esa presencia ya reposa en la tierra. Mink intenta prevenir a su madre Mary (Sally Kirkland) que es “el fin del mundo” y que es un asunto “de vida o muerte” el acabar con el almuerzo para seguir *jugando*, pero la madre no comprende la gravedad de su urgencia (ella dice “cuando tenés once años, todo es asunto de vida o muerte”). Drill, el ser alienígena –a quien nunca vemos– ha advertido a Mink que no crea en los padres; ese ser está reclutando niños porque su manera de pensar es totalmente opuesta a la de los adultos. Cuando el giroscopio desaparece en la mano de Mink, su madre corre a encerrarse en su casa: aquí, lo cotidiano se subvierte y la madre tiene miedo mientras que los niños adoptan el terror como parte de su juego. A diferencia de la autoridad, Mary practica equivocadamente el autoritarismo, que consiste entre otras cosas en imponerse sobre los hijos y no escucharlos, al igual que el militarizado padre de “¡En Fila!” (“*By the numbers!*”, Wayne Tourell, 1992). Así, se encierra en el altillo y ante su imagen desfigurada por un espejo roto, ya no puede reconocerse a sí misma como poseedora de la autoridad.

Los niños jugando también son el objeto de la mirada en “El parque de juegos” (“*The Playground*”, William Fruet, 1985), cuya primera toma ilustra la consistencia de los recuerdos: la visión de un artefacto giratorio que parece una calesita de juegos es sumamente difusa. Charles (William Shatner) juega con su hijo, en parte a modo de protección por la aversión a los otros niños debido a un trauma de su niñez. Como adulto Charles tiene el control en el hogar, pero al oír a los niños cantar en el parque su seguridad se desmorona. La ventana se convierte una vez más en la frontera entre el confort hogareño y los peligros de niños jugando en las afueras. La presencia de Charles como adulto entre

esos niños es la de un extraño invadiendo su espacio; el grupo de niños desalineados, sucios y despeinados se comporta ante él como una horda de seres hostiles, acechándolo y obligándolo a retirarse. Mediante primeros planos imagina los rostros de los chicos como si fueran zombies o vampiros: no son de la misma especie que los adultos, son lo otro, lo monstruoso, lo diferente. Su casa es un ambiente seguro, iluminado, mientras que el parque se mantiene bajo una tenue iluminación al mismo tiempo que el viento arrastra las hojas por su suelo, y cada vez que se para en el umbral de entrada, los niños hacen completo silencio; Charles se siente atormentado por esos recuerdos que vienen en breves flashbacks o bien con aterradores audios que se superponen con su imagen atravesando el vacío patio. La otredad de la infancia nos traslada a una zona donde “no rigen las medidas de nuestro saber y nuestro poder” (Larrosa, 2000: 167). La ventana también marca una frontera entre un niño y el extraño en “El hombre del primer piso” (“*The Man Upstairs*”, Alain Bonnot, 1988) aunque en este caso el extraño –Koberman (Féodor Atkine)– podría ser un vampiro y Douglas (Adam Negley), luego de que aquel alquila un cuarto en la pensión de su abuela, decide espiarlo a todas horas desde el balcón compartido. Las posiciones se invierten: si al principio Douglas lo observaba llegar como alguien extraño, ahora el niño lo mira desde afuera de la casa. Esta disputa entre dos personajes que son *outsiders*, otredad, uno niño y el otro un monstruo, nos dice que ninguno de ellos es común y corriente. Douglas lo asesina con un cuchillo, pero la escena se interrumpe para ilustrar esa violencia con los efectos del otoño en las calles de París, y otra vez vemos la violencia con la que el viento arrastra las hojas caídas por las calles. La última escena indica que, aunque Koberman parezca tener dos corazones, Doug es el verdadero monstruo, ¿o no?

Ningún microsistema apropiado por los niños es más recordado en la obra de Bradbury que la habitación de “La Pradera” (“*The Veldt*”, Brad Turner, 1989), compuesta de un sistema tridimensional que permite reproducir un ambiente deseado con excesivo realismo, por ejemplo, la sabana africana. Lydia (Linda Kelsey) se niega a dejar a sus hijos en esa habitación, y su marido George (Malcolm Stewart) no puede comprender “cómo una habitación puede hacerte eso” en referencia a la preocupación de su mujer. Sin embargo, la habitación es una entidad activa que está comenzando a influenciar el ambiente real (George encuentra restos de arena en el suelo). David, amigo de la familia (Thomas Peacocke), llama a los juegos de los niños “entornos de fantasía”, pero esa tecnología ha alcanzado un grado tal de realismo que prácticamente se fusiona con la habitación formando un sistema cerrado único que controla hasta la puerta de entrada/salida en perjuicio de los adultos que entran allí. Los chicos se llaman Peter y Wendy, cuyos nombres remiten a los protagonistas de *Peter Pan* y cuya referencia en la cultura popular simboliza la tensión entre “una infancia sin preocupaciones y la adultez con responsabilidades” (Howarth, 2014: 129). En este episodio, sin dejar de ser niños, ellos acaban tomando el control de la casa, en la supervivencia del más fuerte; la habitación comprende así esa frontera que divide la fantasía de la realidad como un limbo en el cual todo es posible. Los niños quedan del lado de la pantalla en el muro, pero aun así miran hacia la habitación y continúan interactuando con ella.

Como microsistema en el cual es posible suspender la realidad y reemplazarla de manera pasajera por un mundo de fantasía, Bradbury siempre regresó en sus relatos al parque de diversiones. El mundo de lo maravilloso se ofrece en las primeras imágenes de “El enano” (“*The Dwarf*”, Costa Botes,

1989): el sitio es un parque de diversiones atestado de luces y variedad de colores. El personaje del título es un enano que disfruta ingresar a los espejos deformantes y verse de estatura *normal*: en ese microsistema el enano, un ser otro distinto del humano promedio, puede satisfacer sus propias necesidades y aislarse del mundo que lo rodea. Además, se ha construido una casa a su tamaño dentro de un gran galpón. En el mismo contexto maravilloso se desarrolla “La noria negra” (“*The Black Ferris*”, Roger Tompkins, 1990), con una música ‘de circo’ que funciona como *leitmotiv* a lo largo del episodio. Ese parque tiene una vuelta al mundo con poderes mágicos: transforma al sr. Cooger (Frank Whitten), dueño de la feria, en niño. Esta podría ser la solución definitiva para la infranqueable división del binomio niños-adultos. La rivalidad entre el binomio se distorsiona pues los chicos van tras Cooger, quien a su vez está transformado en niño. Esta suerte de “cacería” no parece ajustarse a más que un juego de niños y por eso la señora Foley (Pat Evison), protectora del joven Cooger (Joseph Pike), no les cree. Luego que Foley los expulsa de su casa, el joven Cooger los mira desde la ventana y desde la protección del hogar, mientras que los niños quedan afuera, a la intemperie, bajo la lluvia torrencial. Acorde con el patrón de las otras historias, los padres descreen del protagonista: el episodio ilustra entonces la desconfianza de los adultos ante los niños. Otro microsistema clave en el desarrollo del escritor es el del circo feriante; en “La jarra” (“*The Jar*”, Randy Bradshaw, 1992) diferentes fenómenos conviven en un espacio común y aislado de la sociedad y un comprador adquiere allí a un ser deforme dentro de un frasco creyendo que, si pertenece a ese entorno, tiene que ser algo especial, diferente.

En la siguiente sección viajaremos hacia otros mundos lejanos pero caracterizados como si fueran un espejo de la Tierra, y observaremos en qué condiciones puede un ser

humano pertenecer a esos mundos y qué sucede con la interacción entre diferentes especies, así como en el contacto entre humanos con las tecnologías.

Sombras verdes, planeta rojo

En el marco del análisis de *Fahrenheit 451*, Jonathan Eller afirma que la postura de Bradbury sobre la ciencia ficción era la de “proteger a la humanidad de un futuro, no predecirlo”, y advierte que las nuevas tecnologías en sí no son perjudiciales para el ser humano sino que el peligro radica en “los humanos que la controlen” (Eller, 2011: 281). Bradbury, al señalar en una entrevista que cada persona tiene un lado bueno y otro más bien oscuro, puso como ejemplo el cohete V-2, del ingeniero Werhner Von Braun, que “destruyó Londres y la otra mitad nos llevó a la Luna” y, como tratándose de una gran dicotomía, afirmó que Von Braun fue “terrible e increíble” (Weller, 2010: 103) al mismo tiempo. Bradbury no es un autor pesimista. Sus muchos relatos y novelas y su estilo de vida marcado por la afición al coleccionismo nos dicen que tampoco rechaza lo material. Su tratamiento de la ciencia ficción prescinde de la precisión y la pericia científica para centrarse en los efectos de otros mundos, otros seres y otras realidades sobre el ser humano. Los relatos de *Crónicas marcianas* involucran seres que buscan un lugar para comenzar de nuevo, o bien que intentan volver a su pasado. De alguna manera, esas crónicas son una máquina del tiempo que no siempre funciona a gusto de los personajes. En “Aunque siga brillando la luna” (“*And the Moon be Still as Bright*”, Randy Bradshaw, 1990) el decorado racionalista sugiere la proximidad de Marte con un mundo desalmado, frío, propio de la posmodernidad. El viento, siempre presente, arremolina lo que parecen pequeñas

hojas secas. La fiebre acabó con los primeros colonizadores, tal como una bacteria aniquiló a los marcianos de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells. El episodio es una reflexión sobre los peligros de la colonización, no tanto del miedo a lo desconocido como del daño que puede hacerse cuando se intentan imponer razones. Con edificaciones geométricas, tapices o telas con iconografía semejante a la egipcia y máscaras antropomórficas, la cultura marciana es un compendio de toda esa cultura que en nuestro planeta la tecnología va dejando atrás. Algunos de los nuevos expedicionarios se dedican a maltratar el ecosistema marciano, desde arrojar latas de cerveza por el camino hasta disparar frascos metálicos con su pistola, tirando al suelo los cartuchos vacíos. El capítulo también trabaja la idea de metamorfosis, o de cuánto puede cambiar una persona ante una situación estresante; el desenlace, un tiroteo del western más clásico en las montañas y en las que la polaridad bueno/malo está seriamente discutida, desentona con el concepto de Bradbury que privilegiaba emoción sobre acción en sus relatos.

Justamente la emoción invade la percepción de los astronautas en “La tercera expedición” (*Mars Is Heaven*, John Laing, 1990), al ver un pueblo muy parecido a Illinois en la superficie marciana. El episodio reflexiona sobre el miedo a la muerte y la esperanza de otra vida. Aunque el pueblo estadounidense sentía “una renovada confianza en sí mismo” (Nevins, 1994: 731) durante esos años de republicanism, el aplastante déficit económico y las continuas revueltas en medio oriente marcaron una profunda dualidad en la labor de esos gobiernos, y eso se percibe en las historias de añoranza en las que el peligro acecha al final del camino. “Los hombres de la tierra” (*The Earthmen*, Graeme Campbell, 1992) se sitúa en el mismo momento –la tercera expedición a Marte– del relato anterior, aunque en este episodio el encuentro cercano con los marcianos se produce

de inmediato y son seres antropomórficos, similares a nosotros. Mientras el capitán Williams (David Birney) y sus compañeros se emocionan por este momento único, para el marciano el encuentro carece de significado y los despacha sin tapujos. Todos parecen ser hostiles y vivir en un mundo de construcciones prehistóricas; los interiores, parecidos a cuevas, son en parte minimalistas y profesan una arquitectura textil rudimentaria en la que abunda el color rojo, símbolo de nuestra figuración de Marte. Esta hostilidad puede equipararse a la de las tribus nativas de los Estados Unidos ante la irrupción de colonizadores de tierras, en defensa de tierras que serán dañadas si son expropiadas por extranjeros, como por ejemplo los pieles rojas, quienes en los inicios de la nación tenían que “detener el flujo de colonos o perderlo todo” (Nevins, 1994: 154).

En “El Marciano” (“*The Martian*”, Anne Wheeler, 1992) los protagonistas anhelan la Tierra con la lluvia marciana tanto por su sonido como por su olor, y especialmente por su hijo que pereció cinco años atrás de neumonía y que luego aparece ante sus padres como si nada hubiera pasado. Este ser es un marciano, pero también es Tom; los marcianos pueden duplicar identidades y metamorfosear mediante el deseo de los humanos que están cerca. Otros episodios tematizan la soledad de los personajes en un ambiente que no es su lugar y en el que han de sobrevivir, puntualmente a partir del abandono sufrido por la evacuación del planeta Marte, donde su colonización resultó un parcial fracaso. Es el caso del protagonista de “Los pueblos silenciosos” (“*Silent Towns*”, Lee Tamahori, 1992), un trabajador solitario en un Marte abandonado cuya soledad ve paliada por la llamada de una mujer también abandonada. La opresión del clima marciano está determinada por la presencia de desiertos de un naranja furioso. En “Los largos años” (“*The Long Years*”, Paul Lynch, 1990) John (Robert Culp) vive anclado al pasado

y por ello se construye una familia artificial para que lo ayude a mitigar esa soledad. Sidney Perkowitz observa que el parecido con los humanos es importante porque “el mínimo gesto o apariencia humanas nos compromete profundamente” (2004: 2) con esa figura androide. Cuando una expedición de rescate llega a Marte, todo lo que John les muestra acentúa su inestabilidad emocional, desde esa familia de androides hasta una ciudad que se ve vacía pero que mediante control remoto bulle de ruidos cotidianos que no están allí en realidad. El capitán Wilder (George Touliatos) señala que con la ciudad “repleta de tecnología veo que puedes hacer cualquier cosa que necesites”, a lo que John contesta que “no pudo construir un cohete que lo lleve de vuelta a la Tierra”. Hacia el final, su esposa androide afirma que no pueden envejecer porque John quería verles con esa apariencia, la de su familia al morir. De este modo, si no directamente, John se comporta como creador y otorga a su familia la posibilidad de surcar “la incomprensible brecha entre vivos y muertos, entre lo animado e inanimado” (Perkowitz, 2004: 6) por medio de la interacción entre cuerpos y tecnologías.

Como una constante en los relatos de Bradbury, en estos capítulos Marte es un planeta con atmósfera similar a la terrestre –ninguno de sus colonos lleva casco de astronauta–, la presión y la gravedad también se ajustan al ser humano y el cielo es azul y por las noches estrellado, como en “Los largos años”. Además, sus protagonistas viajan a otros mundos y padecen esa soledad como consecuencia de haberse alejado de su pasado, y todos ellos añoran regresar a la Tierra o al menos que parte de su pasado vuelva a ellos. Esta melancolía se vuelve preocupación por lo que pudo haber sido en la siguiente sección, donde la mirada de los personajes sobre la fragilidad de la vida torna a esos protagonistas en seres emocionalmente devastados.

La muerte es un asunto cotidiano

En “Un toque de petulancia” (“*Touch of Petulance*”, John Laing, 1990) Jonathan Hughes (Eddie Albert) viaja al pasado para encontrarse consigo mismo y advertir que realice cambios en su vida para evitar un crimen que será cometido cuarenta años después. El Hughes mayor se enfrenta a su yo joven (Jesse Collins) quien lo escucha incrédulo puesto que, de acuerdo con los conocimientos de la época, es imposible viajar en el tiempo. El relato es un homenaje a uno de los textos favoritos de Bradbury, *Cuento de Navidad* de Charles Dickens, y como jamás se explica el viaje en el tiempo, la analogía es perfecta pues Hughes es un fantasma de los tiempos que vendrán, no solo porque no pertenece a esa época sino porque es espectral y fantástico en tanto viene del futuro. En ocasiones el viejo se ve reflejado en los cristales, y al pasar por un espejo su reflejo se distorsiona; el futuro resulta incierto y tal vez su paso por el pasado lo haya modificado, especialmente porque le dejó una pistola a su otro yo. La influencia de Dickens se nota también en Charles (Dan O’Herlihy) como un viejo avaro y moribundo similar a Ebenezer Scrooge que hace uso de la tecnología para someter a su hermano en “Vela por los vivos” (“*The Coffin*”, Tom Cotter, 1988). En el año 2100, Stiles (James Whitmore) enfrenta una posible paradoja cuando se le plantea que su yo joven va a coexistir con él a través de un viaje en el tiempo que realizó hacia el futuro en el año 2000, en “El convector Toynbee” (“*The Toynbee Convector*”, John Laing, 1990). Vemos escenas del 2000 por medio de videotapes, mientras que en 2100 el sol brilla radiante en un cielo despejado y todas las naciones del mundo se han unido para transmitir el evento; el cambio producido por Stiles a partir de conocer el año 2100 ha sido “un paso de la oscuridad a la luz”. Pero la máquina del tiempo nunca

arriba porque nunca partió; la artimaña de Stiles funciona en cuanto a que la gente concibe la tecnología y sus influencias como lo real, y él se aprovecha de esta creencia para llevar a cabo su engaño y mejorar las condiciones de vida de la raza humana y del planeta. Stiles declara que en los años ochenta, la gente se vio desilusionada y escéptica, razón por la que había que hacer algo: “la humanidad había enterrado a su hijo, y que su hijo era el mundo en que vivían”. El engaño puede perpetuarse ya que Stiles utiliza múltiples artefactos para lograrlo, por lo que la tecnología está allí para realizar grandes ardidés, aunque el beneficio sea el bien de la humanidad.

En ocasiones la manipulación tecnológica arroja resultados inversos, según el manipulador. Braling (James Coco) es un hombre de mediana edad y de clase media agobiado en “Marionetas S.A.” (*Marionettes, Inc.*, Paul Lynch, 1985) cuyo modo de vida depende de las comodidades que le otorgan las tecnologías cotidianas. Los primeros planos del episodio muestran tostadoras, cafeteras y relojes apremiando el desayuno y a su mujer sirviéndole y hasta acomodando una servilleta sobre su camisa. Ante la posibilidad de escapar a su rutina diaria por medio de un androide idéntico a él que lo reemplaza en las tareas hogareñas, esta facilidad genera un conflicto de identidad porque aunque siga existiendo, Braling pierde su lugar en la sociedad, sus derechos y su vida misma en una suerte de derrota ante la tecnología. Tal como Bradbury pensaba, el problema no es la tecnología sino el uso que hacemos de ella, y Braling debe aceptar las consecuencias de haber despreciado su propia vida, encontrando la muerte en una pelea con su otro yo para acabar enterrado en la caja de Marionetas S.A. del sótano, desintegrado y sin chances de volver atrás. La última escena nos muestra al Braling androide besando a su esposa sobre la cama, y de fondo escuchamos unos poderosos

latidos... típicos de un engranaje metálico: la maquinaria tecnológica sigue viva, y quien ostenta la tecnología tiene el poder. Otros episodios que señalan los peligros y la futilidad de las nuevas tecnologías incluyen “Usher II” (Lee Tamahori, 1990) y “Viento de Gettysburg” (“*Downwind from Gettysburg*”, Chris Bailey, 1992), en los que sus robots acaban resultando menos poderosos de lo que la máquina sugiere.

El miedo a la muerte se personifica en la constante mirada afligida del hipocondríaco Bert Harris (Eugene Levy) en “Esqueleto” (“*Skeleton*”, Steve DiMarco, 1988); cuando le muestra a su esposa una radiografía de su esqueleto completo, le dice “soy yo; mi otro yo... un terrible representante de la muerte”, temiendo una dualidad del sujeto que se expresa día a día y que potencia sus miedos. Esa preocupación le impide hasta tener sexo con su esposa; en su imaginación, cada vez que se mira al espejo la imagen de un cráneo se superpone a la de su rostro. El miedo a la muerte se acentúa ante esa visita al médico ya que aunque la medicina genera la confianza, en la modernidad ese miedo también depende de “la seguridad ofrecida por el Estado” (Marino, 2004: 66), la cual en el contexto del republicanismo estaría puesta seriamente en dudas. “La fruta en el fondo del tazón” (“*The Fruit at the Bottom of the Bowl*”, Gilbert Shilton, 1988) ofrece primeros planos reveladores que desnudan los pensamientos de William (Michael Ironside). Así, hay primeros planos suyos –sudado por los nervios– pero también de los objetos que serán decisivos en la trama, como una pistola con la cual comete el crimen, el pañuelo con el que borra todas las huellas de su presencia, las frutas de un tazón de vidrio y la perilla de la puerta. El episodio es interesante como ejercicio de memoria y de planificación de una historia. Además, la temporalidad está distorsionada en tanto el muerto aparece al principio, pero mientras va limpiando sus huellas

se producen flashbacks que rememoran la última conversación con la víctima. El cuerpo muerto de la víctima es una presencia perturbadora que no solo le hace recordar el diálogo entre ellos, sino que escucha su voz que dice “toca” y lo obsesiona con las huellas dactilares.

La cámara juega constantemente con el punto de vista introduciéndonos como espectadores en un acecho del que todavía Lavinia (Joanna Cassidy) y sus amigas no han advertido hasta que se encuentran con el cadáver de una conocida en “El solitario” (“*The Lonely One*”, Ian Mune, 1992). El punto de vista a ras del piso acompaña a las chicas acentuando el sonido de los pasos mientras observamos unos pies de hombre que las sigue por la vereda de enfrente, y sentimos la tensión en la oscuridad de la sala de cine en medio de una función de terror: la muerte, que parece tener entidad propia, las persigue constantemente. Los ruidos marcan el pulso de la narración y gradúan la tensión hasta la aparición del asesino que está azotando al pueblo; chirridos metálicos, silbidos de ninguna parte y el ulular del viento se confabulan para poner en duda la seguridad de la mujer. Pero el miedo que sufren sus amigas se trasladará a Lavinia cuando ella decida cruzar un paseo oscuro a través del bosque. Helen (Maggie Harper) lo afirma cuando dice que pareciera que todo el mundo “quisiera morir”. Ocurre que el peligro no estaba en la naturaleza, sino en el interior de su casa (una vez más, cuestionando esa falsa seguridad del pueblo hacia los gobiernos republicanos), y la imagen de Lavinia se congela cuando escuchamos su posible último suspiro.

A continuación, revisaremos las relaciones del pasado con el presente particularmente cuando la muerte es el punto de separación.

De las cenizas volverán

La tradición de la novela gótica sentó las bases para buena parte de la literatura anglosajona de formato breve. Estas historias se centraban en el miedo, la muerte y lo desconocido. En la literatura gótica proveniente de los Estados Unidos –y por extensión toda la producción cultural enmarcada en el Gótico– el pasado “habita constantemente el presente” (Savoy, 2002: 167), y esta es una característica pivotante de la obra de Ray Bradbury. Sus primeros relatos mostraban una fuerte influencia del gótico y de los grandes cuentistas de la literatura del siglo diecinueve como Edgar Allan Poe; no es casual que haya hecho sus primeras armas en revistas como *Polaris* o *Weird Tales*, publicaciones decididamente inclinadas al terror, en las cuales lo cotidiano se entremezcla con lo fantástico y lo mitológico. Bradbury rechazaba las nociones de invención o de “alquilar” una idea; para él, el propósito de un autor era el de “encontrar nuevas maneras de presentar las verdades básicas” (Pierce, 2001: 56) en la relectura de lo viejo. Algunas de las características más reconocibles del relato gótico están presentes en esos primeros cuentos de Bradbury, como “ruidos extraños, manifestaciones espectrales, cambios anormales de personalidad” (Pierce, 2001: 60-61).

La fuerza de la naturaleza y el impacto de la modernidad se dan cita al comienzo de “El Lago” (“*The Lake*”, Pat Robins, 1989), cuyas primeras imágenes son las de olas del mar rompiendo contra la costa e inmediatamente, entre un extenso manto de pastizales, se observa el aterrizaje de un avión, impactando contra la tranquilidad/armonía de lo rural. Una de las características principales de la poética de Bradbury podría ser la percepción onírica del tiempo; son frecuentes los soliloquios o voces en off en las que sus protagonistas meditan sobre el paso del tiempo y

los efectos que ello ha causado en su vida. En “El Lago”, Douglas (Gordon Thomson) afirma que algunos recuerdos pueden ser compartidos, mientras que otros deberían ser dejados a un lado, presagiando que la memoria puede perturbar al presente; el episodio desborda de melancolía de un pasado añorado, pero al cual no es posible volver sin resultar dañado. Douglas recuerda un verano, cuando tenía diez años, en el cual se enamoró por primera vez y en el que sucedieron hechos trágicos; los flashbacks aparecen como un recuerdo onírico, atravesados por la percepción de un niño que todavía no había ingresado a la pubertad y entendía los límites entre la realidad y la fantasía como una línea ligeramente más difusa. La construcción de castillos de arena unifica toda la escena como parte de un sueño, porque como objeto estas figurillas representaban la promesa de un futuro para aquellos niños, aunque premonitorios de una tragedia, dada su frágil constitución. El agua representaba ese límite a partir del cual la felicidad parecía extinguirse: Douglas presiente algo malo cada vez que Tally (Jessica Billingsley) se sumerge, mientras que él decide no avanzar sobre las olas y detenerse al borde de la playa. Ya adulto, regresa a esa playa y un castillo de arena solitario le recuerda la tragedia, la muerte de Tally, y la decepción que provoca esa ausencia en la destrucción de sus castillitos, lo cual observamos mediante otro *flashback*. Incluso ante su súbito arrepentimiento al intentar rearmar la torre principal, la repentina lluvia la derriba sin piedad. La necesidad de un cierre obliga a Douglas a terminar ese castillo, con la esperanza de que Tally retorne. Lo que parece un juego de niños, al Douglas adulto le servirá para que su pequeña amiga pueda descansar en paz, cuando el cuerpo sea hallado por un pescador en un bote. Lo imposible, en este caso, se hace posible por medio de una percepción onírica que se ancla en la realidad.

La percepción difusa de la realidad, atravesada por la mirada infantil y la añoranza por aquellos buenos tiempos, está presente también en “El Emisario” (“*The Emmissary*”, Sturla Gunnarsson, 1988): el recuerdo de un tiempo mejor aparece nuevamente a través de flashbacks cargados de un tono onírico. Martin (Keram Malicki-Sánchez), enfermo, no puede salir de su habitación por lo que su perro Doug es su enlace con el mundo; la mascota permite al niño poner en juego sus sentidos. Percibimos la imaginación de Martin a través de imágenes aleatorias y especialmente por los sonidos que describe; la idea del afuera que el chico tiene está representada por una luz radiante que entra por la ventana de su habitación. Cuando el viento sopla la portezuela por donde pasa el perro, un indicio de algo extraño se apodera del muchacho; ese mismo viento mece las ramas de los árboles, vuela las hojas secas y arrastra la niebla. Lo imposible aquí se hace carne nuevamente a partir del deseo de un niño por reencontrarse con lo perdido, algo (alguien) que ya no debería existir, pero que la memoria y el enlace de Martin con lo onírico lo hacen posible.

Tal vez la máxima expresión de la naturaleza influenciando el destino de un personaje se da en “El Viento” (“*The Wind*”, Graham McLean, 1989): al principio del episodio observamos los efectos del viento sobre el agua y las ramas de los árboles; como en el relato original, el episodio “trabaja los efectos atmosféricos en una manera inusual” (Pierce, 2001: 63). El viento es un personaje más e intenta inmiscuirse en la vida de John Colt (Michael Sarrazin): ante una ráfaga de aire sobre sus papeles, John afirma “estás aquí”, interpelando al viento. Él siente esa presencia como la de un acechador, y esa presencia lo llena de miedo (“Seguí al clima por todas partes, y ahora el clima me sigue a mí”); la cámara subjetiva otorga entidad a ese viento que sopla entre las plantas, mientras la lente

atraviesa los alrededores de su casa y lo espía. En ocasiones, el viento se oye como una voz que susurra desde el más allá, y para John el clima quiere todo lo que es suyo, desde su cuerpo hasta su intelecto. Él teme que a causa de su trabajo como climatólogo haya intentado conocer todos los secretos de la naturaleza, y que ahora ella lo esté castigando por entrometido. Mientras sus amigos disfrutan de una tranquila barbacoa en el patio, John sufre un acoso atormentador del viento sobre su casa: cuando habla con su vecino por teléfono, el ulular del viento se detiene y escuchamos una agradable melodía de piano que escuchan sus amigos. ¿Fantasía o realidad? El viento no es tan agresivo en “Banshee” (Douglas Jackson, 1986), pero trae consigo los murmullos de un espíritu que se hace presente cada vez que alguien va a morir; propio del folklore oriental, este capítulo hace hincapié en otro de los tópicos bradburianos recurrentes como es la muerte. En “La Multitud” (“*The Crowd*”, Ralph L. Thomas, 1985), pasamos de lo rural a lo urbano, y la multitud del título se repite en cada accidente de tránsito; además, el protagonista accede al misterio por medio de las tecnologías, ya sean filmaciones de cámara o fotografías. Tanto “El Emisario”, “El Viento”, “Banshee”, “Usher II” o “Había una vez una vieja” (“*There Was an Old Woman*”, Bruce MacDonald, 1988) se relacionan entre sí también por la localización de sus protagonistas en ambientes cerrados, opresivos, de los cuales no parecen tener escapatoria, mientras que en otros como “La Multitud”, “El Lago” o “La larga lluvia” (“*The Long Rain*”, Lee Tamahori, 1992) los espacios abiertos son el espacio dominante, mientras que algunos episodios como “La pradera” o “Tyrannosaurus Rex” (Gilles Béhat, 1988) juegan con la construcción de un espacio dentro de otro, casi siempre por medio de tecnologías como la realidad virtual o el cine.

Lo urbano y lo rural también se entrecruzan en “El pueblo donde no baja nadie” (“*The Town Where No One Got Off*”, Don McBrearty, 1986), a partir de un tren que atraviesa pueblos periféricos. Cogswell (Jeff Goldblum), escritor – otro *alter ego* de Bradbury–, comparte con el autor esa visión de lo rural como válvula de escape a los problemas y al ritmo de vida de la ciudad. Mirando por la ventanilla del tren, añora escapar hacia uno de esos pueblos empobrecidos. De traje gris, con grandes valijas y zapatos lustrosos, Cogswell es un yuppie bajando del tren hacia un pueblo desconocido; en este pueblo observamos a un hombre descansando plácidamente, gente trabajando en completo silencio, caballos mirando a la calle con suma tranquilidad y un carruaje paseando. En su recorrido por el pueblo, Cogswell nota lo vacía que están las calles, contrastando con la ciudad de la que viene. A juzgar por detalles como un patrullero abandonado al punto de tener sus inscripciones tapadas con barro, el pueblo parece casi fantasma, a excepción de unas pocas personas. Cuando un desconocido (Ed McNamara) le plantea la idea de matar a alguien en un pueblo como este donde podría conservar el anonimato –en el sótano de una casa, con escasa iluminación y bebiendo una cerveza–, Cogswell se asusta y toma conciencia del miedo a lo desconocido. La ciudad en todo su esplendor se hace notar al principio de “Así murió Riabuchinska” (“*And So died Riabouchinska*”, Denys Granier-Deferre, 1988) por medio de frenéticos carteles de neón que bañan la noche de la ciudad mientras una ambulancia recorre sus calles con celeridad. Aún más concluyente sobre la actividad citadina se ve el inicio de “El asesino” (“*The Murderer*”, Roger Thompkins, 1990) a través de un furioso montaje de escenas en cámara rápida que generan la sensación de vértigo, como autopistas con autos fluyendo a toda velocidad, terminales de trenes atestadas de gente y peatones apenas distinguibles

circulando entre la muchedumbre.³ Este episodio ilustra lo tedioso que puede ser un mundo hipertecnificado en la figura de Albert Brock (Bruce Weitz), un condenado cuya violencia se manifiesta solo hacia objetos tecnológicos, como la radio que destroza en su habitación, el aparato de bolsillo del abogado que destruye con sus dientes –afirmando “bienvenido a la tranquilidad”– y el grabador que arroja a la jarra de agua. A través de flashbacks vemos la visión de Brock sobre las nuevas tecnologías y cómo le afectaron, y pensamos en las consecuencias que hoy provocan el uso y abuso de las redes sociales y de Internet, del que Bradbury pensaba: “Nos está distrayendo. Está logrando que no prestemos atención” (Weller, 2010: 196), desviándonos de este modo de la realidad circundante. Para Brock, las máquinas como los teléfonos móviles nos hacen comportarnos como niños dependientes, y como adultos deberíamos tener control sobre ellas. Tal vez el mejor ejemplo en estos episodios sobre la estupidez humana en su relación con la tecnología es el de “El ruido de un trueno” (“*A Sound of Thunder*”, Costa Botes, 1989) donde un mundo tecnológicamente avanzado sufre las consecuencias de emplear una de ellas –máquinas para viajar en el tiempo– como un pasatiempo para entretenimiento personal en detrimento de la propia naturaleza.

En “La mujer que grita” (“*The Screaming Woman*”, Bruce Pittman, 1986), Heather (Drew Barrymore) es una niña que escucha una voz quejumbrosa en la lejanía mientras lee el cómic *Cuentos de la cripta* en la soledad del otoño en una plaza de juegos. Al acercarse al bosque, oye el llanto pero no ve a nadie en una lenta panorámica. Por supuesto, el viento

3 Como contrapartida, el inicio de “El peatón” (“*The Pedestrian*”, Alun Bollinger, 1989) presenta un mundo también dominado por la tecnología pero cuyo efecto en la sociedad es el aislamiento de las personas, mientras vemos caminos y calles totalmente vacías a excepción de un individuo que traiciona el toque de queda impuesto por el Estado.

mueve las hojas lentamente. Como el llanto, ahora más cercano, no tiene entidad –aunque la cámara fija el punto de vista hacia el suelo como si viniera de ahí– Heather se asusta y se aleja corriendo. Claro que solo ella puede escucharla, por lo que la ventana hacia la fantasía, o hacia un mundo otro, está reservada a los niños que aún conservan esa fe en la fantasía y que colocan los planos fantástico y real al mismo nivel –su amigo Dippy (Ian Heath) también logra escuchar aquella voz–. Como el canto de una sirena, la voz de la mujer atrae a Heather hacia el bosque pero no para su perdición, sino para la salvación del alma sufriente. Existe una dualidad acerca de los espacios trabajados en este episodio, porque si bien se desarrolla mayormente en espacios abiertos como el bosque, en realidad su protagonista está atrapada en una caja bajo tierra, respondiendo a su opresión y encierro con ese canto. Por otro lado, María la marioneta suplica “Déjame salir” en “Así murió Riabuchinska” mientras está encerrada en el cajón de muñecas de Mr. Fabian, el ventrílocuo (Alan Bates): una vez más, la opresión se transmite por medio de *voz over* aunque aquí la presencia física está encerrada, pero su voz proviene de Fabian, que está dentro del plano.

La tensión entre los hombres y la naturaleza en espacios abiertos es el tema de “Aquí hay tigres” (“*Here There Be Tygers*”, John Laing, 1990), en el que un grupo de astronautas desciende sobre un planeta desconocido. Chatterton (Peter Elliott), mineralogista del grupo, señala que su superficie es “muy verde, muy tranquila”, observando con desconfianza esa apariencia rural. Siendo el único que desconfía de esa tierra, es también el único que no viste el distintivo traje espacial gris sino que lleva una vestimenta diferente del resto de la tripulación. Mientras la tripulación explora, un punto de vista subjetivo e indeterminado los observa a los lejos, oculto entre la vegetación. Pese a que nos identificamos con

los humanos, la cámara nos obliga a ponernos del lado de los habitantes de ese planeta. Cuando Driscoll (Timothy Bottoms) logra volar con solo desearlo, especula con que hay una fuerza superior habitando el planeta. Ante cada demostración del poder de la naturaleza –como temblores de tierra o el burbujeo de un arroyo– se oye una suerte de suspiro femenino, como si fuera la expresión de esa tierra. Los astronautas deciden que el planeta está “vivo”, dándole entidad de personaje. Chatterton es enemigo natural del planeta, porque su labor es destruirlo para extraer su riqueza mineral; el planeta grita y, efectivamente, tiene poder para acabar con lo que lo habita, como ocurre con la máquina excavadora del mineralogista. De manera distinta, una tecnología más primitiva tiende un puente entre lo rural y la ciudad en “El ancho mundo allá lejos” (“*The Great Wide World There*”, Ian Mune, 1992), en el que Cora (Tyne Daly) aprende a leer y a escribir para poder comunicarse con su sobrino que vuelve a la ciudad para estudiar.

Algo más en el equipaje

En “La maravillosa muerte de Dudley Stone” (“*The Wonderful Death of Dudley Stone*”, David Copeland, 1989) un arma de fuego toma protagonismo; su portador, un escritor mediocre, define las múltiples creaciones del escritor del título (John Saxon) como propias de una fuerza no natural, en su búsqueda de justificar el crimen que quiere cometer. Como no puede tener el mismo talento, decide que el otro tampoco lo tenga, jugando a ser Dios y quitándole la vida. Pero Stone lo lleva al acantilado y le muestra que su verdadera muerte es el arrojamiento de todos sus manuscritos al aire. El viento hace el resto, separando las hojas, y un plano contrapicado los muestra a ambos decidiendo el destino

del propio Stone, alejándolos de lo terrenal. Al final, cuando Stone sopla las velas y pide a sus familiares que tengan un deseo, las hojas en blanco de una posible nueva novela del escritor vuelan por los aires, llevadas por el viento hacia las afueras de su casa, hasta caer sobre el acantilado. En esas pocas imágenes se resume parte de la desbordante imaginación de Bradbury llevada a la pantalla chica en la serie: objetos con entidad propia, personajes autorreferenciales, la cercana relación del autor con la muerte, la vida después de la muerte –y del arte, por extensión–, el arte como forma de vida, el escritor como creador y la proximidad de un entorno familiar como motor de la felicidad.

La mejor manera de comprender el universo bradburiano y disfrutar de su prosa y su poética es leer sus historias a la luz de sus grandes temas, los cuales, a diferencia de otras problemáticas del género, no tienen fecha de caducidad puesto que se reconocen como universales. Tal vez el mejor elogio que se le pueda realizar a *The Ray Bradbury Theater* es que en buena parte las historias están ahí, para ser vistas por aquellas personas que no comparten el hábito de la lectura. No cabe duda de que al mirar un capítulo de la serie no estamos leyendo a Bradbury, pero el autor revelaba con asombro que al recibir dos grandes colecciones de relatos suyos sintió: “¡Yo no los escribí! Ellos se escribieron a sí mismos” (Weller, 2010: 62), por lo que cada relato pasa a formar parte del imaginario colectivo y de allí pueden generarse nuevas interpretaciones a cada uno de ellos, en el tiempo y espacio determinados. Parte de la obra escrita se reconfiguró en formato televisivo gracias al propio autor pero también al aporte de otros profesionales, conformando una nueva versión que no deja de pertenecer a ese mismo universo bradburiano que nació de su pluma, pero que nunca fue enteramente suyo.

Bibliografía

- Duerkesens, W. (1992). *Globalización. Centroamérica es el nuevo orden*. Confederación de cooperativas del Caribe y Centroamérica.
- Eller, J. R. (2011). *Becoming Ray Bradbury*. University of Illinois Press.
- Howarth, M. (2014). *Under the Bed, Creeping: Psychoanalyzing the Gothic in Children's Literature*. McFarland, pp. 128-162.
- Larrosa, J. (2000). *Pedagogía profana: estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Novedades Educativas.
- Lennard, D. (2014). *Bad Seeds and Holy Terrors. The Child Villains of Horror Film*. Sunny Press.
- Marino López, A. (2004). *Senderos dialógicos entre antiguos y modernos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nevins, A.; Commager, H. S. y Morris, J. (1994 [1992]). *Breve historia de los Estados Unidos* (trad. Francisco González Aramburu). Fondo de Cultura Económica.
- Perkowitz, S. (2004). *Digital People: From Bionic Humans to Androids*. Joseph Henry Press.
- Pierce, H. (2001). "Ray Bradbury and the Gothic Tradition". En Bloom, H. (Comp.), *Ray Bradbury*, pp. 55-74. Infobase.
- Renner, K. J. (2016). *Evil Children in the Popular Imagination*. Palgrave-MacMillan.
- Savoy, E. (2002). "The Rise of American Gothic." En Hogle, J. E. (Comp.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, pp. 167-188. Cambridge University Press.
- Weller, S. (2010). *Listen to the Echoes. The Ray Bradbury Interviews*. Melvin House.

Capítulo 8

Fahrenheit 297/2020. La novela teatral de Buenos Aires en tiempos del ASPO

Paula Labeur y Laura Cilento

Cuando se cumplen los cien años del nacimiento de Ray Bradbury tiene lugar por primera vez en la historia del mundo una pandemia global que, en Buenos Aires, nos aísla en nuestras casas social, preventiva y obligatoriamente desde el 20 de marzo de 2020 y hasta nuevo aviso. De *individuxs* aisladxs habla *Fahrenheit 451* y allí Bradbury nos presenta dos dispositivos que –en reemplazo de los libros, del teatro, del cine– constituyen los modos culturales de acceder a la ficción de estas individualidades aisladas, encerradas en sí mismas. Son el televisor mural y el dispositivo auricular, cuyo funcionamiento en el mundo que habitan Mr. y Mrs. Montag es descripto minuciosamente a lo largo de la novela.

Una, dos, tres o las cuatro paredes de la sala son pantallas que transmiten los diálogos entre personas desconocidas que –porque se proyectan cotidianamente en la sala Montag– se vuelven visitas y más tarde, parientes. Las pantallas murales construyen esta cercanía porque además de su charla constante suponen la presencia de lxs espectadores según ciertos niveles de inclusión. Están

aquellas escenas que simplemente transcurren frente a la vista de los espectadores, donde la ficción parece ocupar un espacio que no le pertenece originalmente, el espacio de la sala:

Y, desde luego, era notable. Algo había ocurrido. Aunque en las paredes de la habitación apenas nada se había movido y nada se había resuelto en realidad, se tenía la impresión de que alguien había puesto en marcha una lavadora o que uno había sido absorbido por un gigantesco aspirador. Uno se ahogaba en música, y en pura cacofonía. Montag salió de la habitación, sudando y al borde del colapso. A su espalda, Mildred estaba sentada en su butaca, y las voces volvían a sonar.

–Bueno, ahora todo irá bien –decía una “tía”.

–Oh, no estés demasiado segura –replicaba un “primo”.

–Vamos, no te enfades.

–¿Quién se enfada?

–¡Tú!

–¿Yo?

–¡Tú estás furioso!

–¿Por qué habría de estarlo?

–¡Porque sí!

–¡Está muy bien! –gritó Montag–. Pero, ¿por qué están furiosos? ¿Quién es esa gente? ¿Quién es ese hombre y quién es esa mujer? ¿Son marido y mujer, están divorciados, prometidos o qué? Válgame Dios, nada tiene relación.

–Ellos... –dijo Mildred–. Bueno, ellos... ellos han tenido esta pelea, ya lo has visto. Desde luego, discuten mucho. Tendrías que oírlos. Creo que están casados. Sí, están casados. ¿Por qué? (Bradbury, 1985: 58)

Y están aquellas escenas que los comprometen con la invitación a leer una línea de diálogo, y por lo tanto a integrarse en la “otra orilla” de la ficción familiar:

Ellos escriben el guion con un papel en blanco. Se trata de una nueva idea. La concursante, o sea yo, ha de recitar ese papel. Cuando llega el momento de decir las líneas que faltan, todos me miran desde las tres paredes, y yo las digo. Aquí, por ejemplo, el hombre dice: “¿Qué te parece esta idea, Helen?”. Y me mira mientras yo estoy sentada aquí en el centro del escenario, ¿comprendes? Y yo replico, replico... –Hizo una pausa y, con el dedo, buscó una línea del guion. “¡Creo que es estupenda!”. Y así continúan con la obra hasta que él dice: “¿Está de acuerdo con esto, Helen?”, y yo “¡Claro que sí!”. ¿Verdad que es divertido, Guy?

Él permaneció en el vestíbulo, mirándola.

–Desde luego, lo es –prosiguió ella.

–¿De qué trata la obra?

–Acabo de decírtelo. Están esas personas llamadas Bob, Ruth y Helen. (Bradbury, 1985: 32)

O aquellas que lxs incluyen –con pericia tecnológica de modificación de la imagen– dentro de los diálogos como si el texto hubiera sido escrito para ellxs y, entonces, no existiera la distinción de orillas entre la sala Montag y el mundo de la ficción:

Montag se volvió y miró a su esposa, quien, sentada en medio de la sala de estar, hablaba a un presentador quien, a su vez, le hablaba a ella.

–Mrs. Montag –decía él. Esto, aquello y lo más allá–.
Mrs. Montag...

Algo más, y vuelta a empezar. El aparato conversor, que les había costado un centenar de dólares, suministraba automáticamente el nombre de ella siempre que el presentador se dirigía a su auditorio anónimo dejando un breve silencio para que pudieran encajar las sílabas adecuadas. Un mezclador especial conseguía, también, que la imagen televisada del presentador en el área inmediata a sus labios articulara, magníficamente, las vocales y consonantes.

Era un amigo, no cabía la menor duda de ello, un buen amigo.

—Mrs. Montag, ahora mire hacia aquí. (Bradbury, 1985: 78)

El segundo dispositivo, la radio auricular, se prende a las orejas como mantis religiosas (Bradbury, 1985: 61) y transmite sonidos sin detenerse nunca:

Más avanzada la noche, Montag miró a Mildred. Estaba despierta. Una débil melodía flotaba en el aire, y su radio auricular volvía a estar enchufada en su oreja, mientras escuchaba a gente lejana de lugares remotos, con unos ojos muy abiertos que contemplaban las negras profundidades que había sobre ella, en el techo. ¿No había un viejo chiste acerca de la mujer que hablaba tanto por teléfono que su esposo, desesperado, tuvo que correr a la tienda más próxima para telefonarle y preguntar qué había para la cena? Bueno, entonces, ¿por qué no se compraba él una emisora para radio auricular y hablaba con su esposa ya avanzada la noche, murmurando, susurrando, gritando, vociferando? Pero, ¿qué le susurraría, qué le chillaría? ¿Qué hubiese podido decirle? Y, de repente, le resultó tan extraña que Montag no pudo creer que la conociese.

Estaba en otra casa, esos chistes que contaba la gente acerca del caballero embriagado que llegaba a casa ya entrada la noche, abría una puerta que no era la suya, se metía en la habitación que no era la suya, se acostaba con una desconocida, se levantaba temprano y se marchaba a trabajar sin que ninguno de los dos hubiese notado nada. (Bradbury, 1985: 55)

Con libros quemados (y antes reducidos a breves programas de radio de quince minutos o a la compresión en una frase), con teatros vaciados de todo excepto algunos payasos (Bradbury, 1985: 70), estos artilugios constituyen los consumos culturales pensados en 1953 como parte de la ambientación de una distopía que una relectura de Ramin Bahrani, director la versión cinematográfica de 2018, extiende a Internet y las nuevas plataformas de las redes sociales, “amenaza potencial para el pensamiento serio, la piedra angular de mi adaptación” (2018). Precisamente como estructura narrativa de ficción que “dicen” las posiciones y afectos de sus dueños intelectuales (Bradbury-Bahrani, en este caso) se define la distopía en entradas clásicas como la de Pablo Capanna:

una sociedad alternativa que *niega algún valor muy importante para el autor* y es presentada como decididamente indeseable. También puede ser una caricatura de la sociedad actual, a la cual se construye mediante una extrapolación de alguna de sus tendencias hasta reducirlas al absurdo. (Capanna, 2007: 187; subr. nuestro)

Aislamiento social, cuarentena, pandemia, #Quedate en casa. En marzo de 2020 todos los espacios en los que se desarrollaba la actividad teatral cerraron sus puertas,

cesaron en su funcionamiento durante tiempo indefinido; así comenzó a imaginarse una sociedad alternativa donde no habría más contacto social ni convivialidad de espectáculos en vivo. El colectivo teatral se recluyó, como toda la sociedad, en el ámbito doméstico. Y, con el correr de los días, comenzaron a reemplazarse los consumos culturales asociados a la copresencia en un tiempo/espacio por dispositivos maquinísticos que –en términos de Carlón (2016)– alteran la relación de lxs sujetxs con el tiempo y el espacio, pero que son adoptados como reemplazo obligado. En esta obligatoriedad –del aislamiento y de la consecuente invención de modos alternativos de establecer alguna suerte de convivio– se salva la dramática distancia que se establece en el mundo distópico creado por Bradbury (y recreado por Bahrani) entre ciertos consumos culturales y los que vienen mediados por los dispositivos pantalla/auricular (vía Internet).

Desde estas coordenadas de este ahora, en aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO), podríamos releer el epígrafe que abre *Fahrenheit 451*:

Si os dan papel pautado, escribid por el otro lado.

Juan Ramón Jiménez

y pensar el “otro lado” de la actividad teatral en relación con estos mismos artilugios y la conexión wifi. De qué modo las experimentaciones que vienen o se profundizan con el aislamiento obligatorio resignifican el sentido de las pantallas y auriculares, una operación posibilitada tecnológicamente por lo que se presentaba como la piedra fundante de las distopías de Bradbury y sus versionistas para pensarlo no tanto desde la eficacia/eficiencia o de estas tentativas teatrales plenas o teatrales liminales, sino desde una narrativa escrita acerca de esta nueva situación, la que ofrecen

los textos de la crítica cultural y de espectáculos. O sea: el espectáculo repensado radicalmente como experiencia humana, con la otra cara, que es la del papel u hoja en blanco de Jiménez, donde se escribe lo que está pasando, más allá de dónde o cómo estará ocurriendo.

Frente a la perspectiva de una sociedad futura donde arden y se desintegran fuentes de información porque la información es un peligro, en esta actualidad la información –ya en red y en flujos– se transforma en mercancía, como señala Peio Aguirre, de modo que “no basta con ser sino que es preciso existir en la representación” (2014: 80). Y la representación no se agota en lo que la obra lista comunica a su público, sino que necesita estar permanentemente activa en los canales que hablan de ella, y con diversos emisores que la anuncian, la comentan, la integran a un programa de exhibición, la explican, la enseñan en un curso, la postean, la hacen familiar aun en la inmaterialidad de la Web y antes de que llegue efectivamente a manos de sus destinatarios: Lo escrito permanece y arma esta novela de la creación teatral en ASPO.

En un nuevo fluir de las pantallas murales y auriculares –que sostenían una falsa sociabilidad en el aislamiento individual de *Fahrenheit*– podemos observar de manera mediada la escena teatral virtual de Buenos Aires entre marzo y octubre de 2020, a través de narrativas que permiten imaginar un libro que podemos estar leyendo mientras se escribe. Sería este el de la novela de la pandemia y nuestras relaciones con el arte y la mediatización tecnológica organizados en un collage de citas que van componiendo tres capítulos de ese discurso del imaginario cultural: “Esto no es teatro”, “Otras nuevas Mrs. Montag” y “Experimentar es posible”. ¿Se trata también ahora de una distopía, como la que sin dudas ofrece Bradbury?

1. Esto no es teatro

Sinopsis del capítulo: La narrativa de la crítica y los artistas toma posición frente al imaginario distópico y apocalíptico.

La novela de Bradbury asumía su registro ficcional y narrativo, como toda distopía que traza su imaginario social, en términos de amenaza, y la concentraba –a través de episodios de desaparición y destrucción– en un objeto material, el libro, representante por antonomasia de la cultura impresa que, en su capacidad de trascendencia, valía por lo más elevado de los logros modernos. Si es, en definitiva, la cultura impresa en particular, como dispositivo técnico (es decir, en términos de Carlón, la que corresponde a medios pre-fotográficos; 2016: 16) el objeto de la amenaza, los dispositivos maquinísticos –aquellos cuya tecnología de base parte de la fotografía– aparecen trasapelados y operativos dentro de la economía de adaptación al mundo que le tocó vivir a la sociedad de los Montag. No son perseguidos, aunque sí patéticamente recondicionados hacia una connotación francamente alienante.

Lejos de adaptarse a esta distribución de las funciones y la jerarquía de las artes que Bradbury parece defender, los espectáculos de la pandemia son narrados como no-teatro, para evitar la lógica de anular y desaparecer del teatro que se espera que retorne tal como era conocido. Se ofrecen, por lo tanto, alternativas, no reemplazos. “Esto no es teatro”: no se dispone de sala teatral que reúna escena y público, donde se realice el acto de convivio durante el que se produce la ficción dramática, desde la producción poética de las presencias físicas de actores que ofrecen su aura a los espectadores (Dubatti, 2017). Pero, de todas maneras, se rescatan modos de ser y de funcionar artísticamente en los nuevos medios maquinísticos virtuales.

El amable lectorx puede encontrar a continuación los tanteos nominativos para no anular la entidad del teatro tal como lo definió una larga tradición moderna y occidental: “instancia similar al teatro”; “un pequeño juguete actoral”;

“experiencia que propone un juego de roles”; “que todos los días se genere un ritual, como si se fuera a ver una novela o a escuchar un radioteatro”, “una experiencia por streaming”, “cada mes un capítulo distinto transmitido en tiempo real”; “una instrumentalidad teatral que se cumple de manera solitaria”, “experiencias de escucha teatral a través del teléfono”, “una ficción audiovisual”; “una especie de ‘Elige tu propia aventura’ interactivo”; “me parece que es otra cosa, que todavía no tenemos el nombre definido”; “una nueva forma de ficciones interactivas por videollamada”; “teatro por streaming”.

Porque *La Tortuga* ocurre desde la plataforma de Teatro UAIFAI creada por Marcelo Allasino (director y autor de esta obra) para reconstruir una instancia similar al teatro. La actriz realiza cada función en vivo en los días y horarios pautados, el público puede acceder a la experiencia comprando una entrada para participar de la obra en el momento que se realiza. El material no queda grabado y cada función es única. El texto siempre es el mismo, y no se menciona específicamente la cuarentena. Tampoco tiene una marca genérica, por lo cual puede ser interpretado por distintas personas. Y entonces lo que hacen los espectadores es elegir un camino, porque cada actor le pone algo propio y puede realizar ligeras modificaciones y agregar canciones, fotos y recuerdos”, anticipa el dramaturgo y guionista que describe a la propuesta como una “obra sonora y audiovisual”. “Tuve la idea de que el texto fuera como un pequeño juguete actoral. Y es también una suerte de correspondencia que trabaja sobre el mensaje de audio con cierta intimidad. Escribí este material con la impronta medio desprolija que tienen los audios, para que quien habla pudiera recuperar esa

espontaneidad”. “Esto no es teatro”, advierte. “*Amor de cuarentena* es una experiencia que propone un juego de roles. Y nosotros necesitamos que quien accede a Alternativa Teatral, compra la entrada y elige con quién hacer el recorrido, se coloque en el lugar de un actor y no de un oyente pasivo, porque en la escucha hay una actividad de imaginación. La idea es que todos los días se genere un ritual, como si se fuera a ver una novela o a escuchar un radioteatro. Y me gustaría que cuando llegue el mensaje, la gente se ponga unos auriculares, vaya a un lugar de su casa y, por qué no, se lleve una copa de vino”. / **Parafraseando** a Magritte, muchos artistas teatrales que hoy se vuelcan a las pantallas, por necesidad y deseo, se anticipan para advertir: “Esto no es teatro”. Y en uno de esos casos son Nacho De Santis y Sebastián Suñé quienes definen su estreno *En casa miento* como “una experiencia por streaming”. Pensado como un relato coral, el proyecto ofrecerá cada mes un capítulo distinto transmitido en tiempo real (desde la casa donde habitan parejas de actorxs): *La ex, el colado y el ramo de novia; La madre, el tío y el vestido; El primo, la animadora y el show; El padre, la media hermana, el vecino y el champagne; y El novio, la novia y el anillo.* / **N.D.S.**: –El proyecto surge de la base de redescubrirnos, transformarnos y ver dentro de nuestras posibilidades las infinitas formas que tenemos para llevar a cabo lo que nos apasiona. Lo que hacemos ahora no es teatro, sino una propuesta que surge del deseo de mantenernos vivos, creando y acompañando nuestro crecimiento como artistas. Y ya que no podemos hacer teatro, sostener el ritual del ensayo y el vivo era lo más fiel a ese deseo. **S.S.**: – Lo que sucede en una plataforma virtual jamás se va a comparar con lo que sucede en un escenario. Incluso a

la hora de crear, uno crea en torno a un escenario y con un lenguaje escénico, y el montaje tiene que ver con eso. Pero creo que la virtualidad permite la llegada a un público más masivo, y está bueno pensar que podemos hacer una función acá y transmitirla en vivo para todo el país, para hacer que el teatro sea más federal. De todas formas, prefiero el teatro, que es la comunión entre público y artistas respirando el mismo aire, en el acuerdo tácito de que hay una ficción, y entregándonos a la construcción de eso entre todos. / **Pero** también estos *Nueve movimientos que convierten la casa en teatro* (un dispositivo sonoro definido como un audiotur para sobrellevar el confinamiento) proponen una manera precisa de mirar por la ventana, como si el acontecimiento estuviera del otro lado. Hay aquí una voluntad de capturar el hecho teatral, más allá de su materialización y una certeza escondida de que el teatro puede suceder como pensamiento, como secuencia del deseo, como ese punto donde no queremos rendirnos frente a lo real. El teatro es posible si esa voz diáfana nos lleva a crearlo. Utopía nostálgica del siglo XXI. Las instrucciones son también una invitación a moverse en un territorio tan conocido, a estimular lo cotidiano como si fuera un espectáculo íntimo. El título da cuenta de una estructura que opera como un manual luminoso para cuidar nuestra creatividad en épocas de encierro. / **Una** instrumentalidad teatral que se cumple de manera solitaria. La voz es un pasaje a esa intimidad que ahora es una totalidad. Si la interpretación de Maricel Álvarez parece reconstruir el gesto de acompañar, este texto que se inscribe dentro de los proyectos de la Bial de Performance, restituye al cuerpo en su ausencia, lo invoca pero también lo señala como la herramienta más poderosa.

/ **Sentarse.** Agarrar el teléfono. Cerrar los ojos. Disponerse a jugar. Y en silencio, escuchar. Estas parecen ser las instrucciones de una nueva forma de acercarse a lo teatral. Al menos así lo entendieron el colectivo Monomujer y los creadores de *31#, quienes lejos del zoom y las videollamadas presentan, a la gorra virtual, nuevas experiencias de escucha teatral a través del teléfono. A la hora que comienza la función, en vez de esperar a que se abra el telón, hay que esperar a que suene el teléfono. Llaman desde un número oculto. Lo que suceda después dependerá de la experiencia elegida por el oyente espectador. / “¿Cómo sería una ficción audiovisual si el actor que está del otro lado te habla a vos, que sos la única persona que responde y va guiando la ficción?”, desafía, y arriesga que lo que ofrece es una especie de “*Elige tu propia aventura interactivo*”, porque “si alguien está en bolas, a punto de bañarse, no te abriría la puerta si le tocás el timbre. Pero pasa una cosa con las videollamadas: la gente se permite jugar. También, a veces decimos cosas por WhatsApp que no diríamos en persona. Se permite ciertas libertades que de otra manera no haría”, se entusiasma. / –*Vengan de a uno* es en vivo, con actores y guión, pero se desarrolla virtualmente. ¿Puede definirse de alguna manera? –Creo que hay un apuro por clasificar y poner títulos a diferentes tipos de actuaciones. Y cuando uno ve actuar en televisión no dice “teatro por televisión”, o a una película no le dice “teatro en 35 milímetros”. Acá hay una cosa de ponerle “teatro por WhatsApp”, y en este caso me parece que es otra cosa, que todavía no tenemos el nombre definido. Yo hice obras de teatro por WhatsApp, pero en este caso prefiero pensarla más como una nueva forma de ficciones interactivas por videollamada, dándole una

vuelta de tuerca a una manera de contar historias en formato audiovisual. No es teatro porque el teatro supone una cosa presencial, una convivencia entre artistas, escenario y espectador en un lugar físico, y en este caso el aquí y ahora es virtual. Sucede ahora pero el aquí es a través de una pantalla. / El teatro por *streaming* se anima, en algunos casos como este, a crear otro espacio que juega con la simultaneidad. La obligación de diferenciarse del cine y de recuperar algo de la acción inmediata e irrepetible de las artes escénicas, lleva a la realización en vivo pero sin alterar la factura técnica. Lxs espectadorxs saben que la acción está ocurriendo en tiempo real pero el mecanismo del zoom no se modifica. Este dato puede ser capitalizado como un recurso estético. / A partir de que el espectador (con buena señal de wifi y batería del celular cargada) recibe la videollamada comienza la experiencia, que se puede compartir con quien esté acompañándolo de ese lado de la pantalla. Responderá a algunas consultas, ayudará al protagonista a tomar decisiones, contará cosas si es que tiene ganas... Se meterá en la casa de los personajes y al mismo tiempo los invitará a conocer algún rincón de su propio hogar. “En *La transferencia*, la historia de la psicóloga, de diez funciones, en la mayoría le contaron secretos muy raros. ¡Y ella nunca pide eso!”, ríe Hara Duck, y promete: “Esto está creado, escrito y actuado específicamente para este formato. Si esto lo ponés en teatro sería un fracaso. Las historias no funcionarían en otro formato que no sea este. No son una transposición de otra cosa pasada a la videollamada, porque las adaptaciones no siempre salen buenas. Este tipo de cosas tienen que ser creadas para el soporte en el que se desarrollan”, concluye.

2. Otras nuevas Mrs. Montag

Sinopsis del capítulo: A los mundos ficcionales vaciados precisamente de la densidad que supone su construcción y la necesaria apelación al compromiso de los espectadores la narrativa de la crítica opone mundos alternativos tecnológicamente mediados que interpelan a sus públicos posibles para completar un circuito que parecía imposible de establecer. Mientras en las pantallas y auriculares de la distopía de Bradbury leíamos una suerte de realidad virtual que arranca a los receptores de su propio mundo y los encierra en otros, sintéticos, en los que no pasa nada, la narración de los espectáculos de la pandemia los presenta en resoluciones que podrían pensarse como invenciones de realidad aumentada cuya formulación ideal tendería “a que al usuario le pareciera que los objetos virtuales y los reales coexisten en el mismo espacio” (Azuma, 1997: 360). El mundo real se superpone, se incrusta, se impone en las ficciones tecnológicas para completar los recorridos a los que invita la puesta. La densidad de ambos mundos, conjugados en el tiempo breve de cada espectáculo, configura personajes a un lado y otro de la pantalla/auricular. Cerrados, los teatros se trasladan a las casas a uno y otro lado del circuito que habilitan los dispositivos tecnológicos: la cuarta pared se diluye y las nuevas Mrs. Montag habitan los espacios expandidos del encierro que completan en la intimidad de la casa al tiempo que completan las otras orillas de la ficción teatral en el hogar.

Sin embargo, en la construcción de estas ficciones los dispositivos no pretenden pasar desapercibidos; al contrario, declaran su presencia como invitaciones al juego, como catarsis inducida, como inesperados acentos, para señalar los márgenes antes y después de la entrada en los mundos ficcionales. Para las Mrs. Montag en ASPO la experiencia teatral sigue manteniendo los rituales culturales de ir al teatro, compartir un espectáculo (de manera tecnológicamente mediada), reconocer sus elementos, identificar sus límites, salir de una puesta que finaliza.

Una lectura atenta encontrará a continuación los tanteos nominativos para construir escenas de realidad aumentada: “lo que hacen los espectadores es elegir un camino, porque cada actor le pone algo propio y puede realizar ligeras modificaciones”; “proponen una manera precisa de mirar por la ventana, como si el acontecimiento estuviera del otro lado”; “todo lo que el espectador-oyente está dispuesto a entregar en la experiencia, acciones que promuevan una interioridad a través del sentido de la escucha”; “llamados telefónicos de aproximadamente 15 minutos en los que se genera un vínculo íntimo entre ambas partes de la llamada”; “lo que suceda después dependerá de la experiencia elegida por el oyente espectador”; “pensamos en ese momento como una manera de no dejar tan solo al espectador, no para explicarle la obra, porque no es ese el objetivo, sino como una manera de no cortar de manera tan bruta todo lo que se puede movilizar”.

El texto siempre es el mismo, y no se menciona específicamente la cuarentena. Tampoco tiene una marca genérica, por lo cual puede ser interpretado por distintas personas. Y entonces lo que hacen los espectadores es elegir un camino, porque cada actor le pone algo propio y puede realizar ligeras modificaciones y agregar canciones, fotos y recuerdos”, anticipa el dramaturgo y guionista que describe la propuesta como una “obra sonora y audiovisual. / La habitación se transfigura en una calle, la música nos da ese ritmo de un afuera perdido. Pero también estos *Nueve movimientos que convierten la casa en teatro* (un dispositivo sonoro definido como un audiotur para sobrellevar el confinamiento) proponen una manera precisa de mirar por la ventana, como si el acontecimiento estuviera del otro lado. Hay aquí una voluntad de capturar el hecho

teatral, más allá de su materialización y una certeza escondida de que el teatro puede suceder como pensamiento, como secuencia del deseo, como ese punto donde no queremos rendirnos frente a lo real. / Por eso, decidieron readaptarse a través de la presentación de *Negra* y *La visita*, dos piezas breves en formato de audio monólogo que sus creadoras llaman experiencias de escucha teatral: “En las experiencias buscamos los mecanismos para generar cercanía, esa confesión que se produce entre artista y espectador-oyente: la voz, el relato, los recursos sonoros, pero también todo lo que el espectador-oyente está dispuesto a entregar en la experiencia. Esto genera una vivencia muy personal porque resulta de una construcción propia”. / Los únicos requisitos para participar del hecho artístico son: encontrar un lugar tranquilo y en soledad, usar auriculares para lograr una mayor intimidad y cerrar los ojos. De esta manera, el encuentro se materializa como íntimo y el viaje se convierte en personal. “Dentro de la ola virtual que se erige como principal medio para comunicarse y ante la saturación visual que estos tiempos proponen, nosotras nos planteamos indagar en relación a acciones que promuevan una interioridad a través del sentido de la escucha”, explican desde el colectivo. / En *31# no solo hay que escuchar, también se puede hablar. *Shmooze*, de Naomi Stein, *Aparezco porque te extraño*, de Almudena González, e *Inducir el sueño*, de Max Suen, son llamados telefónicos de aproximadamente 15 minutos en los que se genera un vínculo íntimo entre ambas partes de la llamada. Si bien hay una propuesta dramática bien definida desde el actuante, la experiencia se construye junto con quien escucha, por lo que cada una se convierte en una única e irrepetible. / “En *31# el espectador pasa

a ser oyente y participante. La ausencia de imagen se convierte en ganancia. Al ser la voz el único medio expresivo en juego, permite que se despliegue un imaginario mucho más amplio. Quien escucha, completa la experiencia con su propio campo imaginativo”, detallan sus creadores. / A la hora que comienza la función, en vez de esperar a que se abra el telón, hay que esperar a que suene el teléfono. Lllaman desde un número oculto. Lo que suceda después dependerá de la experiencia elegida por el oyente espectador. “Hola, aparezco porque te extraño”, dice del otro lado una suave voz con acento español. ¿Es necesario responder? Una invitación a jugar un juego se asoma. Lo lúdico se convierte así en una propuesta para participar de un acontecimiento individual, dedicado y en vivo. “Nuestro objetivo fue poder tener una propuesta a la distancia, pero sin perder ciertos rasgos del teatro que creemos fundamentales: que sea en vivo, que sea un acto dedicado y que el núcleo de la ficción sea la actuación”. / Después de cada función, en *Deathbook* hay una charla entre el autor, actores y un crítico invitado para analizar la obra sobre diversos ejes, desde la filosofía de la técnica, la dimensión ético-moral o la astrología y la personalidad. Una forma, sostiene, de reemplazar el post del hecho teatral. Vecco explica que “encontramos en la charla una manera de suplantar el saludo, la catarsis que se produce en ese momento de descarga”. El director señala: “pensamos en ese momento como una manera de no dejar tan solo al espectador, no para explicarle la obra, porque no es ese el objetivo, sino como una manera de no cortar de manera tan bruta todo lo que se puede movilizar”, promete. También se da la posibilidad de hacerles consultas tanto a los protagonistas como al invitado a través, obviamente, de

los dispositivos virtuales por los que la obra y la charla se realizan. / **Recibirá** desde un teléfono anónimo una o más llamadas, dependiendo de la obra-experiencia que haya elegido, y se sumergirá en la ficción. Ninguna de las experiencias dura más de media hora y es ideal que el oyente reciba los llamados en un contexto de comodidad e intimidad así puede prestarse mejor al juego. Desde el otro lado del teléfono, el participante escuchará su nombre varias veces, elemento clave para que la ficción crezca y se complejice.

3. Experimentar es posible

Sinopsis del capítulo: un lustro después de la aparición de Fahrenheit 451, Allan Kaprow, profesor de artes y artista plástico estadounidense, dio con una de las definiciones más precisas de la experimentación. Luego de un proceso que activó sus muestras estáticas hasta que se transformaron en ambientaciones, y más tarde en ambientaciones donde el público mismo encontró que tenía actividades previstas para él, creó el tipo de evento que bautizó como happenings. Fue este mismo inventor del término que dio nombre a esa alternativa al teatro dramático y de sala, quien enunció visceralmente la definición de arte experimental: “imagina algo que no se haya hecho nunca antes, con un método nunca antes usado, cuyo resultado sea imprevisible” (2016: 109).

La percepción azorada de que esta coyuntura de la historia de la tecnología es, puertas adentro de la institución artística, un laboratorio de experimentos con los escorzos potentes del acontecimiento teatral original, lo que brinda a este capítulo un tono de confianza, revelación subjetiva y promesa de novedad, con lo que desde ya se anticipa que esta novela teatral de la pandemia termina bien.

El lector atento encontrará a continuación los tanteos nominativos con los que tanto la crítica teatral como determinados colectivos de artistas e investigadores reconocen que desde la carencia de eventos conviviales buscan unas formas interdiscursivas desde y hacia otras artes, o bien prueban la disgregación de la experiencia integrada del teatro dramático, o bien reformulan las nociones de actor, espectador –ahora participante– y obra, para descubrir “cierta exploración sensorial que tiene lo sonoro”, que “siempre me dio curiosidad explorar WhatsApp” o transgredir el adentro y el afuera, “estimular lo cotidiano como si fuera un espectáculo íntimo”; aprovechar que “la gente se permite jugar”, o ellos mismos “explorar nuevas formas de producción”, “encontrando nuevas y originales formas de acción, intercambio, creación, producción y gestión”, que “profundizan la investigación de modos y por rutas hasta hace meses impensables”, donde se cruza “un nuevo campo de exploración dramática, escénica y teórica” “para crear mundos alternativos”.

El corolario de esta narración, donde se resuelven conflictos signados por contradicciones *a priori* insalvables (como la de la resistencia cultural que se embarca en prácticas desconocidas), encuentra su propio lema: “Fue difícil pero no imposible”.

SL: –Por supuesto. Se discute mucho eso en este tiempo y hay como un pensamiento fúnebre de que el cuerpo no está presente. El cuerpo también es una voz que proyecta. Y acá hay un espacio imaginario que se arma en la cabeza del que escucha, y hay cierta exploración sensorial que tiene lo sonoro y que a mí me interesa. –¿Había trabajado anteriormente en un proyecto de características similares? SL: –Nunca había escrito para este soporte, pero siempre me dio

curiosidad explorar WhatsApp, y cómo a través de ese medio la gente habla sola de forma pública, se aísla y monologa. El monólogo es algo que vengo explorando y me sigue interrogando desde hace tiempo, y en este caso hay algo de eso, como si fuera una suerte de folletín con una única voz que habla, porque en esta experiencia no se interactúa. / N.D.S.: –Fue difícil pero no imposible. Trabajamos a través de plataformas y con los dispositivos con los que cuentan los actores en sus casas. Observamos los ensayos y trabajamos sobre el texto muy conscientes de qué llevar como propuesta para que sea lo más ordenado posible. Marcamos en el guion hasta las intenciones y también les dimos lugar a los actores para que hicieran pruebas. Yo nunca hice televisión pero imagino que esta experiencia se parece. Siento que es como hacer una sitcom en vivo pero con las posibilidades que tenemos. / El teatro es posible si esa voz diáfana nos lleva a crearlo. Utopía nostálgica del siglo XXI. Las instrucciones son también una invitación a moverse en un territorio tan conocido, a estimular lo cotidiano como si fuera un espectáculo íntimo. El título da cuenta de una estructura que opera como un manual luminoso para cuidar nuestra creatividad en épocas de encierro. Esta pieza sonora de Stefan Kaegi y Niki Neecke, producida para Deutschland Radio de Alemania y con traducción de Natalia Laube, hace de la interioridad una narración. No hay aquí la ansiedad de contar una historia sino de descubrirla en nuestro cuerpo, en las cosas más cercanas. / “Al principio de la cuarentena recibí muchas videollamadas no planificadas, y de a momentos me sentía como un director de cine”, le dice (por llamada de WhatsApp) a *Página/12* el creador y director. “Ahí empecé a imaginar cómo sería esto. Esa fue la semilla

que me llevó a pensar cómo hacer ficciones interactivas por videollamada de WhatsApp”, amplía. / “Hay una resistencia para jugar con la tecnología como elemento narrativo en las producciones artísticas”, analiza, y se pregunta: “¿Cómo sería una ficción audiovisual si el actor que está del otro lado te habla a vos, que sos la única persona que responde y va guiando la ficción?”, desafía, y arriesga que lo que ofrece es una especie de “Elige tu propia aventura interactivo”, porque “si alguien está en bolas, a punto de bañarse, no te abriría la puerta si le tocás el timbre. Pero pasa una cosa con las videollamadas: la gente se permite jugar. También, a veces decimos cosas por WhatsApp que no diríamos en persona. Se permite ciertas libertades que de otra manera no haría”, se entusiasma. / Como históricamente lo ha hecho en nuestro país, poniendo en juego una vez más su enorme capacidad de resistencia social y colectiva, el teatro independiente y, más ampliamente, las artes escénicas y sus diversos actores, se abrieron camino a través de las dificultades para generar propuestas artísticas y pedagógicas que, al tiempo que intentan morigerar los efectos del parate a la espera del reinicio de las actividades, profundizan la investigación de modos y por rutas hasta hace meses impensables. Se abre así un nuevo campo de exploración dramaturgica, escénica y teórica de enorme riqueza, siempre bajo la impronta política y poética del teatro como un lugar de resistencia del valor humano del encuentro, del compartir, del estar juntxs para crear mundos alternativos. De esta forma, dos teatros en, por ejemplo, diferentes lugares del mundo podrán funcionar como un mismo espacio escénico a través de la plataforma digital, que configurará a su vez un tercer espacio con su respectivo público.

Cierre (provisional) en la espera de la reapertura

Entendíamos, antes de ASPO, una oposición:

“El teatro puede incluir elementos tecnológicos, pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática corporal productora de poíesis. Oponemos a convivio, tecnovivio, paradigma existencial de la vida cotidiana que permite, gracias a recursos tecnológicos, establecer un vínculo desterritorializado (sin reunión territorial) con la sustracción del cuerpo presente”. (Dubatti, 2017: 84)

En la narrativa escrita que ofrecen los textos de la crítica cultural y de espectáculos, en la novela de la pandemia y nuestras relaciones con el arte y la mediatización tecnológica, algo de esta oposición se reconfigura en la confianza en una vuelta de los cuerpos al mismo espacio para reconstruir las condiciones del convivio. Es una confianza que interpela a la distopía bradburiana en diversos sentidos. Por un lado, las posibilidades tecnológicas se ponen al servicio de romper con un aislamiento obligado al intentar sostener los vínculos inherentes a la práctica teatral; por otro, parecen responder a la amenaza a las artes en tiempos difíciles de manera afirmativa y creativa en un compás de espera de otros tiempos.

Si tanto la distopía de mediados del siglo XX, como la narrativa periodística y autobiográfica de la supervivencia del arte teatral en la segunda década del siglo XXI, asumen su propio régimen de narración, y disponen los términos de su propio imaginario, esta última llega –pandemia incluida– en la época en la que Bronislaw Baczko reconoce que “las utopías se volvieron más manipulables que nunca”, y precisamente por aquello que Bradbury indagó con un

terror que cada vez se domestica más: “las modernas tecnologías de comunicación”, “los poderosos medios de propaganda” (2005: 121).

Bibliografía

- Aguirre, P. (2014). *La línea de producción de la crítica*. Consonni.
- Azuma, Ronald T. (1997). A Survey of Augmented Reality. *Presence. Teleoperators and Virtual Environments*, núm. 6 (agosto), HRL, pp. 355-385.
- Baczko, B. (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.
- Bahrani, R. (2018). “Por qué ‘Fahrenheit 451’ representa nuestra era de redes sociales”. *New York Times* (14 de mayo).
- Bradbury, R. (1985). *Fahrenheit 451*. Hyspamérica.
- Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Cántaro.
- Carlón, M. (2016). Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo. En Torres, A. y Pérez Balbi, M. (Comps.), *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*, pp. 13-23. UNGS.
- Dubatti, J. (2017). Teatro-matriz y teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Conjunto*, núm. 185 (octubre-diciembre), pp. 80-93. Recuperado de: <<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/13Jorge.pdf>>.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.

Fuentes del collage/narrativa teatral marzo-octubre 2020

- Ackerman, S. (2020). Vengan de a uno, historias por Whatsapp. *Página 12* (19 de agosto).
- Ackerman, S. (2020). Maxi Vecco: Para el futuro pienso en un teatro distópico. *Página 12* (12 de octubre).

- Carbonell, J. (2020). El Asterisco 31# volvió para darle nueva teatralidad al teléfono. *La Nación* (13 de septiembre).
- Frega, J. (2020). Monomujer y “*31#” ofrecen experiencias teatrales por teléfono. *Página 12* (16 de julio).
- Gomez Diez, C. (2020). En casa miento, una experiencia teatral por streaming. *Página 12* (11 de julio).
- Loza, S. y Cacace C. (2020). Es un pequeño juguete actoral. *Página 12* (10 de junio).
- Proyecto Conexión Inestable - Poor connection (Diplomatura en Dramaturgia del Centro Cultural Universitario Paco Urondo, Teatro UNAM, el Institute of Modern Languages Research University of London, OWRI, la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes, Language Acts Worldmaking y Out of the Wings). Recuperado de: <<http://novedades.filo.uba.ar/novedades/conexi%C3%B3n-inestable-poor-connection>> (publicado el 1 de septiembre de 2020).
- Varela, A. (2020a). La guía del futuro. *Página 12* (22 de mayo).
- Varela, A. (2020b). La tortuga, un monólogo sobre la virtualidad. *Página 12* (5 de junio).
- Varela, A. (2020c). Las paredes hablan. *Página 12* (21 de agosto).

Índex de obras de Ray Bradbury

Emiliano Aguilar

Obras escritas por Ray Bradbury que fueron traducidas al castellano

Novelas

- 1955¹ *Crónicas marcianas* (Minotauro)
1958 *Fahrenheit 451* (Minotauro)
1961 *El vino del estío* (Minotauro)
1974 *La feria de las tinieblas* (Minotauro)
1976 *Hielo y fuego* (Lumen)
1978 *El árbol de las brujas* (Minotauro)
1986 *La muerte es un asunto solitario* (Emecé)
1991 *Cementerio para lunáticos* (Emecé)
1993 *Sombras verdes, ballena blanca* (Emecé)
2001 *De las cenizas volverás, fix-up* (Emecé)
2004 *Matemos todos a Constance* (Minotauro)

¹ El año referenciado es el de la primera edición en castellano para cada libro, a cargo de la editorial que se menciona entre paréntesis.

- 2009 *Ahora y siempre* (Minotauro)
2020 *El verano del adiós* (Minotauro)

Colecciones de relatos

- 1955 *El hombre ilustrado* (Minotauro)
1961 *Las doradas manzanas del sol* (Minotauro)
1968 *Remedio para melancólicos* (Minotauro)
1972 *El país de octubre* (Minotauro)
1972 *Fantasma de lo nuevo* (Minotauro)
1974 *Las maquinarias de la alegría* (Minotauro)
1975 *Cuentos espaciales* (Ediciones de Bolsillo)
1980 *Cuentos del futuro* (Ediciones de Bolsillo)
1986 *Memoria de crímenes* (Edhasa)
1990 *En el expreso, al norte* (Emecé)
1998 *Mucho después de medianoche* (Minotauro)
1998 *Más rápido que el ojo* (Minotauro)
1998 *A ciegas* (Emecé)
2003 *Algo más en el equipaje* (Minotauro)
2005 *El signo del gato* (Minotauro)
2015 *Siempre nos quedará París* (Minotauro)

Libros para niños y jóvenes

- 1988 *Cuentos de dinosaurios* (Norma)
1999 *Ahmed y las máquinas del olvido* (Emecé), cuento
2010 *La niña que iluminó la noche* (De La Flor), cuento

Poesía

- 2013 *Poesía Completa* (Cátedra)
2013 *Vivo en lo invisible: Nuevos poemas escogidos* (Salto de
Página)

Guiones (solo participaciones activas)

- 1956 *Moby Dick*, de John Huston
1955-1962 *Alfred Hitchcock Presenta* (Serie de TV) (Alfred Hitchcock Presents). Cinco episodios
1961 *Rey de Reyes* (King of Kings), de Nicholas Ray. Narración
1962 *Icarus Montgolfier Wright*
1964 *El círculo de la noche* (serie de TV) (Alfred Hitchcock Hour). Ep. 'The Life Work of Juan Diaz'
1969 *El verano de Picasso* (The Picasso Summer), de Robert Sallin
1982 *The Electric Grandmother* (película para TV), de Noel Black
1983 *La feria de las tinieblas* (Something Wicked This Way Comes), de Jack Clayton
1985-1989 *The Ray Bradbury Theater* (Serie de TV) (1985-1992)

Piezas teatrales

- 1997 *Columna de fuego* (Minotauro)
2003 *El maravilloso traje de color vainilla y otras obras* (Minotauro)

Ensayos

- 1994 *Fueiserá* (Emecé)
1995 *Zen en el arte de escribir* (Minotauro)
2009 *Bradbury habla* (Suma)

Antologías

- 1976 *Ray Bradbury - Robert Bloch* (Novaro)

Otras colecciones

- 1981 *Fantasmas para siempre* (Caralt), poemas, ensayos y relatos, en colaboración con el fotógrafo e ilustrador Aldo Sessa
- 2001 *Libro para inspirar a curas, rabinos y pastores desanimados* (Emecé), poemas, ensayos y relatos

Índex general

Novelas

- 1950 *The Martian Chronicles* (Doubleday)
- 1953 *Fahrenheit 451*(Ballantine Books)
- 1957 *Dandelion Wine* (Doubleday)
- 1962 *Something Wicked This Way Comes* (Simon & Schuster)
- 1972 *The Halloween Tree* (Alfred A. Knopf)
- 1985 *Death Is a Lonely Business* (Alfred A. Knopf)
- 1990 *Graveyard for Lunatics* (Alfred A. Knopf)
- 1992 *Green Shadows, White Whale* (Alfred A. Knopf)
- 2001 *From the Dust Returned*, fix-up (William Morrow and Company)
- 2003 *Let's All Kill Constance* (William Morrow and Company)
- 2006 *Farewell Summer* (William Morrow)

Colecciones de relatos

- 1947 *Dark Carnival* (Arkham House)
- 1951 *The Illustrated Man* (Doubleday & Company)
- 1953 *The Golden Apples of The Sun* (Doubleday & Company)
- 1955 *The October Country* (Ballantine Books)

- 1959 *A Medicine for Melancholy / The Day it Rained Forever*
(Doubleday & Company)
- 1962 *The Small Assassin* (Ace Books)
- 1962 *R Is for Rocket* (Doubleday & Company)
- 1964 *The Machineries of Joy* (Simon & Schuster)
- 1965 *The Vintage Bradbury* (Vintage)
- 1966 *Twice 22* (Doubleday & Company)
- 1966 *S Is for Space* (Doubleday & Company)
- 1969 *I Sing the Body Electric!* (Knopf)
- 1975 *Ray Bradbury* (Harrap)
- 1976 *Long After Midnight* (Knopf)
- 1978 *The Fog Horn & Other Stories* (Taiyosha)
- 1979 *To Sing Strange Songs* (A. Wheaton & Co.)
- 1979 *The Last Circus & The Electrocution* (Lord John Press)
- 1980 *The Stories of Ray Bradbury* (Knopf)
- 1984 *A Memory of Murder* (Dell Books)
- 1988 *The Toynbee Convector* (Knopf)
- 1990 *Classic Stories 1 & Classic Stories 2*, ómnibus (Bantam Books)
- 1996 *Quicker Than the Eye* (Avon Books)
- 1997 *Driving Blind* (Avon Books)
- 2002 *One More for the Road* (William Morrow)
- 2003 *Bradbury Stories: 100 of His Most Celebrated Tales* (William Morrow)
- 2004 *The Cat's Pajamas* (William Morrow)
- 2006 *Match to Flame: The Fictional Path to Fahrenheit 451*
(Gauntlet Press)
- 2007 *Now and Forever: Somewhere a Band Is Playing & Leviathan '99* (William Morrow)
- 2007 *The Dragon Who Ate His Tail* (Gauntlet Press)
- 2009 *We'll Always Have Paris* (Harper Voyager)
- 2009 *Bullet Trick*, colección de guiones (Gauntlet Press)
- 2010 *A Pleasure to Burn* (Harper Collins)

- 2011 *Dawn to Dusk: Cautionary Tales*, guiones televisivos y relatos inéditos (Gauntlet Press)
- 2011 *The Collected Stories of Ray Bradbury: A Critical Edition. Volume I, 1938-1943* (Kent State University Press)
- 2014 *The Collected Stories of Ray Bradbury: A Critical Edition. Volume II, 1943-1944* (Kent State University Press)
- 2017 *The Collected Stories of Ray Bradbury: A Critical Edition. Volume III, 1944-1945* (Kent State University Press)
- 2020 *Killer, Come Back to Me: The Crime Stories of Ray Bradbury* (Hard Case Crime)

Libros para niños y jóvenes

- 1955 *Switch on the Night*, cuento (Pantheon Books)
- 1965 *The Autumn People*, colección de relatos en formato gráfico (Ballantine Books)
- 1966 *Tomorrow Midnight*, colección de relatos en formato gráfico (Ballantine Books)
- 1983 *Dinosaur Tales* (Bantam Books)
- 1985 *Frost and Fire*, novela gráfica con Klaus Janson (DC Comics)
- 1992-1997 *The Ray Bradbury Chronicles*, adaptaciones en formato gráfico (Bantam/NBM)
- 1998 *Ahmed and the Oblivion Machines*, cuento (Avon Books)
- 2003 *The Best of Ray Bradbury: The Graphic Novel*, novela gráfica (ibooks)
- 2012 *Nemo*, cuento basado en la tira cómica *Little Nemo* de Winsor McCay (Subterranean Press)

Poesía

- 1978 *Twin Hieroglyphs That Swim the River Dust* (Lord John Press)
- 1979 *This Attic Where the Meadow Green* (Lord John Press)

- 1982 *The Complete Poems of Ray Bradbury* (Del Rey/Ballantine)
- 2001-2002 *The Collected Poetry of Ray Bradbury: They Have Not Seen the Stars* (Stealth John Press)
- 2002 *I Live By the Invisible: New & Selected Poems* (Cemetery Dance Publications)

Piezas teatrales

- 1947 *The Meadow: Radio Play* (para World Security Workshop, programa de radio de ABC)
- 1953 *The Flying Machine: A One-Act Play for Three Men* (s/n)²
- 1960 *The Meadow: Stage Play* (s/n)
- 1963 *The Anthem Sprinters and Other Antics* (The Dial Press)
- 1965 *The Wonderful Ice Cream Suit and Other Plays* (Quill & Brush)
- 1965 *A Device Out of Time: A One-Act Play* (s/n)
- 1966 *The Day It Rained Forever: A Comedy in One Act* (Samuel French Inc.)
- 1966 *The Pedestrian: A fantasy in One Act* (Samuel French Inc.)
- 1972 *Leviathan '99: A Drama for the Stage* (s/n)
- 1972 *The Wonderful Ice Cream Suit, and Other Plays* (Bantam Books)
- 1975 *Pilar of Fire and Other Plays for Today, Tomorrow and Beyond Tomorrow* (Bantam Books)
- 1975 *Kaleidoscope* (Dramatic Publishing)
- 1976 *That Ghost, That Bride of Time: Excerpts from a Play-in-Progress Based on the Moby Dick mythology and Dedicated to Herman Melville* (Bradbury)
- 1984 *Forever and the Earth* (Croissant & Company)
- 1986 *The Martian Chronicles* (Dramatic Publishing)

2 s/n indica que la obra no fue publicada en formato libro o bien no se han encontrado datos suficientes sobre su edición.

- 1986 *The Wonderful Ice Cream Suit* (Dramatic Publishing)
 1986 *Fahrenheit 451* (Dramatic Publishing)
 1988 *Dandelion Wine* (Dramatic Publishing)
 1988 *To the Chicago Abyss* (Dramatic Publishing)
 1988 *The Veldt* (Dramatic Publishing)
 1988-9 *Falling Upward* (Dramatic Publishing)
 1990 *The Day It Rained Forever* (Dramatic Publishing)
 1991 *On Stage: A Chrestomathy of His Plays* (Primus)
 2003 *Something Wicked This Way Comes* (s/n)
 2010 *Wisdom 2116*, también conocida como *Ray Bradbury's 2116: The Musical* (s/n)

Fanzines

- 2007 *Futura Fantasia*. Otoño 1939 (Graham Publishing)
 2007 *Futura Fantasia*. Verano 1939 (Graham Publishing)
 2007 *Futura Fantasia*. Primavera 1940 (Graham Publishing)
 2007 *Futura Fantasia*. Invierno 1940 (Graham Publishing)

Ensayos

- 1979 *Beyond 1984: A Remembrance of Things Future* (Targ Editions)
 1989 *Zen in the Art of Writing* (Capra Press)
 1991 *Yestermorrow: Obvious Answers to Impossible Futures* (Joshua Odell/Capra Press)
 2004 *It Came From Outer Space*, ensayos e inéditos (Gauntlet Press)
 2004 *Conversations with Ray Bradbury*, con Steven L. Aggelis (University Press of Mississippi)
 2005 *Bradbury Speaks: Too Soon from the Cave, Too Far from the Stars* (William Morrow)
 2014 *The Last Interview and Other Conversations* (Melville House)

Antologías

1952 *Timeless Stories for Today and Tomorrow* (Bantam Books)

1956 *The Circus of Dr. Lao and Other Improbable Stories* (Bantam Books)

1969 *Bloch and Bradbury* (Tower Books)

Audiolibros

1962 *Burgess Meredith Reads Ray Bradbury* (Prestige Lively Arts)

1992 *Fantastic Tales of Ray Bradbury* (Listening Library)

Otras colecciones

1981 *The Ghosts of Forever*, poemas, ensayos y relatos, en colaboración con el fotógrafo e ilustrador Aldo Sessa (Rizzoli New York)

2001 *A Chapbook for Burnt-Out Priests, Rabbis and Ministers*, poemas, ensayos y relatos (Cemetery Dance Publications)

2012 *Greentown Tinseltown*, poemas, ensayos y relatos (Stanza/PS Publishing)

Premios y reconocimientos³

1966 Forry Awards: premio a la trayectoria (Los Angeles Fantasy Society)

1971 Seiun Awards: premio al relato corto extranjero, por "The Poems" (en Japón)

3 Desde 1992, Los Escritores de Ciencia Ficción y Fantasy de America (SFWA) otorgan el premio a obras cinematográficas o televisivas dentro de estos géneros. Llamado inicialmente "Ray Bradbury Award for Outstanding Dramatic Presentation", fue renombrado en 2010 como "Ray Bradbury Nebula Award for Outstanding Dramatic Presentation".

- 1972 Seiun Awards: premio al relato corto extranjero, por “La botella azul” (en Japón)
- 1973 Seiun Awards: premio al relato corto extranjero, por “La noria negra” (en Japón)
- 1977 World Fantasy Awards: premio a la trayectoria
- 1979 Balrog Awards: premio al poeta
- 1980 Gandalf Awards: nombrado Gran Maestro de Fantasy
- 1984 Prometheus Awards: premio a la novela con temas libertarios, por *Fahrenheit 451*
- 1989 Bram Stoker Awards: premio a la trayectoria
- 1989 SF & Fantasy writers of America: premio de Gran Maestro
- 1999 Science Fiction Hall of Fame: reconocido como miembro por el Museo de Ciencia Ficción
- 2000 National Book Award: Medalla por su contribución distinguida a los lectores americanos
- 2001 World Horror Grandmaster: por su contribución al género
- 2001 Eaton Award: premio al mejor libro de crítica
- 2002 Geffen Awards: premio al mejor libro de CF/F en hebreo, por *Fahrenheit 451*
- 2003 Bram Stoker Awards: premio a la mejor colección por *Algo más en el equipaje*
- 2004 Retro Hugo Awards: premio a la mejor novela de hace 50 años, por *Fahrenheit 451*
- 2008 Eaton Award: premio a la trayectoria
- 2008 Rhysling Awards: nombrado Gran Maestro Poeta (por la SF Poetry Association)
- 2012 First Fandom Hall of Fame Award: por ser miembro participante de la primera convención mundial de ciencia ficción
- 2014 Retro Hugo Awards: premio al mejor escritor aficionado
- 2016 Retro Hugo Awards: premio al mejor escritor aficionado

- 2016 Retro Hugo Awards: premio al mejor Fanzine, por *Futura Fantasia*
- 2019 Retro Hugo Awards: premio al mejor relato corto, por “C de cohete”
- 2020 Retro Hugo Awards: premio al mejor relato corto, por “I, rocket”

