

El malestar cultural en la ¿ciencia ficción? de Ray Bradbury

Enrique Guinsberg *

I

“Freud nunca temió usar la ficción, la conjetura fantástica, o la hipótesis de trabajo osada, siempre que fuese fértil como eslabón en la cadena de pensamientos y que su realidad científica pudiera ser demostrada a lo largo de la investigación. Freud comparte, además, con los que leen o escriben ciencia ficción la necesidad de reconstruir el pasado y escudriñar el futuro”.

MARIE LANGER¹

La relación entre el psicoanálisis y el arte –en este caso la literatura en particular–, ha sido y es tan estudiada y extendida como confusa “desde el momento en que el psicoanálisis salió del terreno de la terapéutica –al cual su fundador nunca deseó que quedara confinado– para entrar en el mundo de la cultura, y ésta, a su vez, como respuesta, se vuelve hacia el psicoanálisis”².

No es el objetivo de este ensayo hacer un exhaustivo análisis de los múltiples campos y posturas en que se ha desarrollado tal relación –que por supuesto continúa en el presente–, sino mucho más modestamente estudiar una parte de la obra de Ray Bradbury

* Profesor investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco

¹ Langer, Marie, "Psicoanálisis y ciencia ficción", en Goligorsky, Eduardo y Langer, Marie, *Ciencia ficción. Realidad y psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1969, p.140.

² Green, André, "La interpretación psicoanalítica de las producciones culturales y de las obras de arte", en Eco, Umberto, Goldmann, Lucien y Bistide, Roger, *Sociología contra psicoanálisis*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, p. 21. Extraña traducción del título del libro, ya que el original en francés es *Critique sociologique et critique psychoanalytique*, con artículos presentados al Segundo Coloquio Internacional de Sociología de la Literatura, realizado a mediados de la década de los sesenta en la Universidad Libre de Bruselas.

desde *sólo una* de las facetas que brinda el marco teórico psicoanalítico. Para lo cual en esta primera parte se señalarán breves referencias a tal relación en general y con su género denominado “ciencia ficción” en particular.

¿De qué manera puede abordarse el problema concreto de la interpretación psicoanalítica de las obras de arte? Sin existir una opinión única y absoluta al respecto (unanimidad hoy más que nunca impensable e imposible en todos los terrenos, no sólo del psicoanálisis sino en general en las ciencias sociales), son interesantes las formas que indica Green:

a) al proceso de creación en sí. Son muy raros; admitiendo que, para lo esencial, el psicoanálisis no puede dar cuenta del don creador, sino únicamente ir a la busca de algunas de las fuentes de la creación en que Freud pone de manifiesto el papel del fantasma; b) entre las relaciones que puedan existir entre un autor y los productos de su creación, como en el caso de Leonardo, dirigido a la elucidación de un rasgo o de un conjunto de rasgos susceptibles de iluminar hipotéticamente una problemática inconsciente que habría dejado en la obra una huella especial; c) al análisis de las obras, sin referencia alguna a su autor, bien por su valor ejemplar (el caso de las ‘excepciones’ ilustradas por el *Ricardo III* de Shakespeare, o el análisis de *Macbeth* como ejemplo de ‘aquellos que fracasan ante el éxito’), bien porque la impresión que se recibe a su contacto parece poner al descubierto en ellos un misterio particularmente sensible que está exigiendo solución (*Moisés* de Miguel Ángel).³

En esas posibilidades se insertan la mayor parte de los estudios y análisis críticos realizados, aunque aquí habría que dejar muy en claro que –como en todos los terrenos del campo psicoanalítico y de cualquier otro–, así como muchos de ellos puedan ser más o menos válidos, interesantes o valiosos, también muchos otros no sólo carecen de esos atributos, sino caen incluso en interpretaciones simplistas de tipo “silvestre” o marcadamente mecánicas y psicologistas (como ejemplo de esto ¿quién no recuerda varios comentarios con algunos contenidos dizque psicoanalíticos de películas de Bergman, donde hasta se quiere ver símbolos en, por

³ *Ídem.*, pp. 32-33.

ejemplo, el número de un tanque de guerra?). Freud mismo destaca el impacto y limitaciones que sobre él ejercían *algunas* obras de arte al escribir en uno de sus artículos sobre el arte:

Quiero anticipar que no soy un conocedor de arte, sino un profano. He notado a menudo que el contenido de una obra de arte me atrae con mayor intensidad que sus propiedades formales y técnicas, a pesar de que el artista valore sobre todo estas últimas. En cuanto a muchos recursos y efectos del arte, carezco de un conocimiento adecuado (...) Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto –como me ocurre con la música, por ejemplo–, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve.⁴

Los abordajes señalados por Green aparecen nítidos en la obra freudiana, donde respecto al primero escribe un largo párrafo que resulta interesante reproducir:

Me gustaría reclamar la atención de ustedes un momento para un aspecto de la vida de la fantasía que es digno del más universal interés. Existe, en efecto, un camino de regreso de la fantasía a la realidad y es... el arte. Al comienzo, el artista es también un introvertido, y no está muy lejos de la neurosis. Es constreñido por necesidades pulsionales hiperintensas; querría conseguir honores, riqueza, fama y el amor de las mujeres. Pero le faltan los medios para conseguir esas satisfacciones. Por eso, como cualquier otro insatisfecho, se extraña de la realidad y transfiere todo su interés, también su libido, a las formaciones de deseo de su vida fantaseada, desde las cuales se abre un camino que puede llevar a la neurosis. Tienen que conjugarse toda una serie de circunstancias para que no sea este el desenlace de su desarrollo;

⁴ Freud, S., "El Moisés de Miguel Ángel" (1914), en *Obras completas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, Tomo XIII, p. 217. Respecto a su "sordera" frente a la música véase Liberman, Arnoldo, *De la música, el amor y el inconsciente*, Gedisa, Barcelona, 1993.

y es bien conocida la frecuencia con que justamente los artistas padecen de una inhibición parcial de su productividad, provocada por neurosis. Es probable que su constitución incluya una vigorosa facultad para la sublimación y una cierta flojera de las represiones decisivas para el conflicto. Ahora bien, he aquí el modo en que el artista encuentra el camino de regreso a la realidad.

Y luego de acotar que tal proceso se presenta en todos los hombres, indica que,

pero en los que no son artistas, la ganancia de placer extraída de las fuentes de fantasía es muy restringida, [mientras que] cuando alguien es un artista genuino, dispone de algo. Se las ingenia, en primer lugar, para elaborar sus sueños diurnos de tal modo que pierdan lo que tienen de excesivamente personal y de chocante para los extraños, y para que estos puedan gozarlos también.⁵

Puede verse que aquí Freud busca entender al menos parte del proceso creador, pero sin abordar factores que –como en el caso de Bradbury que se verá más adelante–, determinan las temáticas y características de las obras producidas, factores que comprende cuando años antes había escrito que el psicoanálisis “pide saber, además, *con qué material de impresiones y recuerdos* ha plasmado el poeta su obra, y por qué caminos y procesos ese material fue llevado hasta la creación poética”⁶.

En este sentido –y como una especie de puente entre los planteos de Freud y la obra de Bradbury–, es interesante recordar el planteo de un analista siempre muy preocupado por el arte y la creación literaria, quien considera que “una de las contribuciones más valiosas a la psicología del arte fue dada por Freud en su estudio sobre *lo siniestro* (1915)”, que sería “aquella especie de *lo*

⁵ Freud, S., "Conferencia 23a. de Lecciones de Introducción al psicoanálisis. Los caminos de la formación de síntoma", en *Ídem*, Tomo XVI, pp. 342-343. Congruente con esto, entiende que en el receptor de la obra artística "todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma" (en "Posfacio a la segunda edición" a "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W.Jensen", en *Ídem*, Tomo IX, p. 78).

⁶ Freud, S., "Posfacio a la segunda edición de "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W.Jensen", en *Ídem*, Tomo IX, p. 78 (subrayado mío).

espantoso que es propia de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás⁷. Y años más tarde dirá que,

un verdadero artista logra tras una elaboración consciente de la inconsciente presencia de lo siniestro, transmitir al espectador, en lo objetivado, una realidad particular de armonía y de movimiento, con un plan y una estrategia bien definidos. Lo que no sucede, y entro ahora en un terreno más conflictivo, en las creaciones de los alienados.⁸

La llamada *ciencia ficción* es, aunque su nombre sea reciente, un género viejo y nuevo a la vez: lo primero porque desde siempre la literatura se ha aventurado en territorios donde se accede a mundos (reales o supuestos) de la fantasía; lo nuevo consiste –y sólo en algunos casos– en la utilización de conocimientos presentados como científicos. Como muestra un estudioso de la misma, tal género abarca muy diferentes aspectos:

Existe una rama de la ciencia ficción que, haciendo honor al nombre tradicional, pone especial énfasis en la problemática científica y reconoce a Julio Verne como su principal precursor. Otra rama deriva hacia las dimensiones fantasmagóricas de Edgar Allan Poe, y ha tenido su mejor exponente en H. G. Lovecraft. Una tercera, que está cobrando cada vez más vigor, opta por explorar las infinitas posibilidades de la mente humana antes que las del espacio. La cuarta rama, que es la más difundida por las revistas de historietas, por las novelas de quiosco, y por algunas películas cinematográficas y series de televisión, ostenta a menudo el sello de la evasión y la superficialidad, cuando no de la propaganda racista o bélica.⁹

Esta última serían las “space-operas”, una especie de versión espacial de los cow-boys montados en cohetes.

⁷ Pichon-Riviere, Enrique, "Lo siniestro en la vida y en la obra del conde de Lautréamont", en *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III)*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2a.ed, 1978, p. 43. En la Edición Amorrortu de la obra de Freud, *lo siniestro* es traducido como *lo ominoso* (Tomo XVII).

⁸ Zito Lema, Vicente, *Conversaciones con Enrique Pichón-Rivière*, Timerman Editores, Buenos Aires, 1976, p. 129. A la creación de estos últimos las define como "arte patológico" o "imagería de los alienados".

⁹ Goligorsky, Eduardo, "La realidad de la ciencia-ficción", en Goligorsky y Langer, *op. cit.*, p. 9.

Pero también existe la que tal autor define y denomina como ciencia ficción *adulta*,

comprometida con la realidad de su tiempo, fundamentalmente preocupada por los problemas sociales que enfrenta el mundo actual: la amenaza de guerra, el racismo, la alienación del *homo consumens*, la influencia de los medios de comunicación de masas; el contraste entre las posibilidades científicas y técnicas y la perduración de la miseria, la ignorancia, el hambre y las estructuras físicas y mentales obsoletas; la violación de la intimidad por medios electrónicos o de otro tipo, la vigencia de la censura, etcétera. Esta es en verdad una parte de la ciencia-ficción, una parte que concita a los mejores autores del género y que tiene valor suficiente para destacarse con brillo propio.¹⁰

Una ciencia-ficción que utiliza este género como forma libre para contenidos humanos y sociales que son testimonio de nuestro tiempo –desde las más apasionantes divagaciones metafísicas, hasta la más exhaustiva crítica social–, aprovechando una aparente distancia y situaciones límites para analizar a fondo valores y realidades presentes:

El futuro no es más que un cercano expediente para extrapolar ciertas conclusiones que surgen de una problemática vigente y con procedimientos indirectos y globales; se toman los defectos salientes de la sociedad, se los exagera hasta alcanzar las últimas consecuencias lógicas y se construye un universo en el que se dan magnificadas las contradicciones del nuestro.¹¹

Autores conspicuos de esta vertiente son Ray Bradbury, Theodore Sturgeon, Olaf Stapledon, Clifford Simak, Frederick Pohl, Zenna Henderson, Alfred Bester y tantos otros que abordan una temática que George Kirstein irónicamente bautizara como *desesperanto*¹².

La forma en definitiva es simple, al *proyectarse* (para utilizar un término psicoanalítico) en seres de otros planetas o galaxias, del

¹⁰ *Ídem*, p. 18.

¹¹ Capanna, Pablo, *El sentido de la ciencia ficción*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1966, p. 209.

¹² *Ídem*, p. 15.

pasado revisitado o del futuro, aspectos y situaciones que los lectores, en general con mucha claridad, comprenden como propios y presentes. En definitiva nada distinto, aunque con formas más o menos nuevas, a lo que siempre ha hecho la literatura. Una suscita y para nada completa mención de los temas destacados (muchas veces reiterados en distintos autores) son clara muestra de lo indicado: angustia ante el porvenir, deseos de conquistas, temor al holocausto nuclear, miedo al presente y a la pérdida de equilibrio, efectos de la publicidad y de los medios masivos, temor y peligros de lo raro y distinto, peligros de la técnica y del progreso, alienación al consumismo como centro de vida, riesgos de aniquilamiento y de exterminio, etcétera. Puede verse como todo ello es, incuestionablemente, parte de un presente muy concreto.

Si en el comienzo de este ensayo se apuntó que su objetivo es el estudio de la obra de Bradbury *desde una faceta* (no la única posible pero sí imprescindible) del conocimiento psicoanalítico, los párrafos anteriores indican que tal faceta es la relación hombre-cultura que Freud analiza sobre todo en *El malestar en la cultura* y otras obras a veces llamadas "sociológicas" (*El porvenir de una ilusión*, *Psicología de las masas y análisis del yo*, etcétera). Faceta generalmente olvidada (no en palabras sino en los hechos) por las vertientes psicoanalíticas *domesticadas*, es decir las ortodoxas clásicas hoy en amplia medida convertidas en acrílicas respecto a la incidencia *concreta* de las realidades sociales también *concretas*¹³.

No se trata de mostrar la validez de un género a partir de la validación de lo hecho por Freud (aunque se trata de un enfoque interesante), tal como lo hace Marie Langer a continuación de la cita del epígrafe:

"A nivel individual descubre el pasado de su paciente, al desenmarañar la trama compleja que lleva desde la infancia hasta la problemática y enfermedad actuales. A nivel colectivo aplica las herramientas y enseñanzas del análisis a las épocas primitivas de la humanidad (*Tótem y tabú*, *Moisés y el monoteísmo* y otras obras) o intenta vislumbrar la evolución futura (*El porvenir de una ilusión*, *El malestar en la cultura*, etcétera). Y nos fascina, con

¹³ Sobre esto véanse mis artículos "La relación hombre-cultura: eje del psicoanálisis", en revista *Subjetividad y Cultura*, México, No. 1, 1991; y "El psicoanálisis y el malestar en la cultura neoliberal", en la misma revista, No. 3, 1994.

la fuerza imaginativa y plástica de sus expresiones, como cuando llama al hombre moderno, un Dios de prótesis armado con miembros artificiales). A menudo Freud nos invita a subir con él a la máquina del tiempo, y nos presenta así, en *Tótem y tabú*, al Padre Primitivo de la Horda y nos hace presenciar su asesinato y posterior deificación,¹⁴

idea que continúa con los aportes de Freud escritos en *Una neurosis demoníaca en el siglo XVII*¹⁵.

Pero tal autora no escribe lo anterior por culto al “maestro” (como lo hacen tantos de sus seguidores que de hecho convierten al psicoanálisis en una especie de “religión laica”), sino para primero destacar “una última afinidad entre la ciencia-ficción y la obra de Freud: ambos comparten un amargo y profundo humanismo, mezcla de pesimismo y fe en la humanidad”¹⁶, para luego entrar a ver “el malestar en la cultura” que aparece manifiestamente en múltiples expresiones de tal género (con Bradbury como uno de sus principales exponentes), y que entiende como centro de interés del mismo.

Comprende de tal manera que así como “la sintomatología de los pacientes de Freud traía consigo el sello de la época victoriana y de la doble moral sexual, al ver a nuestros enfermos actuales, tendríamos que poder vislumbrar, a través de sus quejas y dificultades, la problemática de nuestro momento histórico”¹⁷. Y al respecto hace un comentario sobre su lectura de la evolución de las ideas de Freud sobre ello:

En 1908 Freud (*La moral sexual ‘civilizada’ y la nerviosidad moderna*) considera que la creciente tecnificación de la vida y los cambios que trae apareados son una causa meramente secundaria del aumento de la nerviosidad del hombre moderno. Para él la fuente principal de todo el mal consiste en la supresión de la sexualidad a la cual justamente los más civilizados se ven sujetos. Además, es optimista. Piensa que un cambio en la moral sexual junto con la divulgación del psicoanálisis podría mejorar la situación. En 1937 (*Análisis terminable e interminable*) Freud ya no es

¹⁴ Langer, Marie, *op. cit.*, p. 141.

¹⁵ Tomo XIX de las *Obras completas, op. cit.*

¹⁶ *Ídem*, p. 143.

¹⁷ *Ídem*, p. 145.

más optimista. Nos habla 'del yo paralizado' de sus pacientes. Este cambio de opinión no es únicamente el resultado de la experiencia y de la profundidad adquirida por Freud en estos años. *Ocurre también porque las décadas transcurridas entre 1908 y 1937 son cruciales para el hombre occidental y lo cambian profundamente.*¹⁸.

Para comprender la situación actual de tal hombre, apela a Richard Sterba, a quién presenta como analista vienés y discípulo de Freud pero que también fue *su* analista hasta salir de Viena¹⁹, quién señala que "la represión de impulsos sexuales ha sido casi sustituida en importancia perturbadora por la prohibición de sentir (ya que) para adaptarse a un mundo tan lleno de contradicciones, contrastes, injusticias y riesgos mortales hay que acallar los sentimientos. La realidad impone el bloqueo afectivo"²⁰. Todo esto implica un cambio en la salud y en la enfermedad mental.

Y, con base en *El malestar en la cultura*, Marie Langer resume su sentido destacando que

Freud da por sentado que la felicidad del hombre no aumenta forzosamente con el desarrollo de la civilización y que grandes masas le son hostiles y se sienten frustradas por ella. La sociedad actual no es capaz de dar la seguridad que el hombre espera de ella a cambio de las renunciaciones instintivas que le impone.²¹.

Si en general, y por lo antes señalado respecto al camino *domesticado* que tomó el psicoanálisis desde hace bastante tiempo, escasas (aunque no inexistentes) son sus aportaciones que escapen a lo clásico y acrítico sobre el malestar del hombre contemporáneo, la indicada vertiente de la ciencia ficción ofrece en general una importante descripción del mismo. Tal el contexto de la obra de Ray Bradbury.

¹⁸ *Ídem*, p. 146 (Subrayado final mío).

¹⁹ Langer, Marie, Del Palacio, Jaime, Guinsberg, Enrique, *Memoria, historia y diálogo psicoanalítico*, Folios Ediciones, México, 1a. ed. 1981, 2a.ed. 1983.

²⁰ *Ídem*, p. 146.

²¹ *Ídem*, p. 149.

II

“A nosotros los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales, y cómo logra conmovernos con ellos, provocar en nosotros unas excitaciones de las que quizá ni siquiera nos creíamos capaces. Y no hará sino acrecentar nuestro interés la circunstancia de que el poeta mismo, si le preguntamos, no nos dará noticia alguna, o ella no será satisfactoria”.

SIGMUND FREUD²²

“¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me llenen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?”

JORGE LUIS BORGES²³

Como ya se dijo, el propósito de este trabajo es analizar un aspecto parcial de la obra de Bradbury, entendiéndose por *parcial* el no estudio de los valores poéticos o la crítica de su estilo literario en sí, interesando específicamente la visión que ofrece de su mundo y de su realidad *que es la nuestra*, es decir cómo expresa el “malestar en su cultura”, así cómo ver que él mismo se encuentra encerrado en ella.

Es difícil, pero no tan complicado a la vez, el análisis de la visión bradburyana del “malestar” en la sociedad contemporánea: difícil por la infinidad de aportes acumulados en una producción muy extensa que continúa²⁴, pero no tanto por la constancia de algunos temas centrales que aparecen al menos en sus libros más conocidos de décadas pasadas²⁵. Temas que prácticamente desaparecen en su obra posterior, donde se mantiene el estilo poético y nostálgico

²² Freud, S., “El creador literario y el fantaseo”, *op. cit.*, Tomo IX, p.127.

²³ Borges, Jorge Luis, “Prólogo”, en Bradbury, Ray, *Crónicas marcianas*, Minotauro, Buenos Aires, 1955, pp. 8-9.

²⁴ En una nota publicada este año, se dice que tiene más de 500 cuentos, 20 obras de teatro, 3 óperas, 10 libros de poesía y uno de ensayos (Torres, David y Treviño, Joseph, “Entrevista con Ray Bradbury. La esperanza es nuestro apellido”, en *La Jornada Semanal*, México, No. 255, 30 de abril de 1994, p. 5).

²⁵ Las obras aquí estudiadas son *Crónicas marcianas* (3a.edición, 1965), *El hombre ilustrado* (1a edición, 1961), *Fahrenheit 451* (1958), *Las doradas manzanas del sol* (2a. edición, 1967), *El vino del estío* (1961) y *Remedio para melancólicos* (1967), todas publicadas por Minotauro, Buenos Aires en las fechas señaladas.

pero no la visión crítica que tanto lo definió y lo hizo conocido y apreciado²⁶.

Estilo poético y nostálgico que siempre conmueve por el clima que crea. Puede quizás no decir nada en especial, pero la permanente tristeza, las descripciones llenas de una nostálgica dulzura donde cada palabra es una queja silenciosa y una denuncia de la cotidianidad unido a la esperanza de que todo sea una ilusión, hacen sentir lo terrible de una existencia nunca feliz, siempre a la espera de algo distinto a esa *normalidad* abrumante, signada por lo completo en cuanto a técnica y comodidades materiales pero vacía en significaciones.

Una de las obras más conocidas de Bradbury es *Fahrenheit 451*, –título que, como es conocido, hace alusión a “la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde”–, libro que es un ejemplo notable y valioso tanto por la visión que presenta de una sociedad alienada y llena de malestar, como por la contraposición que presenta entre tal situación y lo que su autor considera ideal y “humano”. La historia es simple: Montag, un bombero quema libros de acuerdo al rol de tal profesión en esa época, pero va adquiriendo conciencia de lo aberrante de tal sociedad hasta que se rebela y la abandona en un camino signado de observaciones y descubrimientos²⁷. Frente a la estupidez socialmente modelada de “normalidad” de su esposa, se encuentra el espíritu diáfano de Clarisse, a quién aun le parece hermoso caminar de noche, oler y mirar, ver la salida del sol, sentir las gotas de lluvia en la cara y saber que hay rocío en la hierba a la mañana.

Es un caso “raro” frente a lo establecido, donde no se sale a la calle sin una “radio de caracol” en los oídos o donde el sueño máximo es tener “cuatro paredes de TV”; un mundo que marcha a sedantes para “pasar las noches de aburrimiento, o sea todas las

²⁶ Caso de *La muerte es un asunto solitario* (1985), *En el Expreso, al norte* (1988) y *Cementerio para lunáticos* (1990), todas publicadas por Emecé, Buenos Aires, 1986, 1990 y 1991, respectivamente.

²⁷ En una reciente declaración ante la pregunta de qué tan lejos estamos hoy de esa obra, Bradbury responde: “En algunos aspectos nada tenemos que ver con ese libro. Pero en otros sí, como por ejemplo, cuando nos damos cuenta de que en mi país ya no se enseña a leer –lo que precisamente está sucediendo hoy con nuestros profesores–, situación que provoca que cuando los estudiantes egresan de sus respectivas escuelas, no tienen capacidad para la lectura. Siendo eso verdad, no se necesitan libros, ¿no es cierto? Sin embargo, si el individuo no sabe leer, no veo tampoco la necesidad de ‘quemar’ los libros” (Torres y Treviño, *op. cit.*, p. 5).

noches". Puede verse en el resumen anterior la presencia de cuestionamientos que serán constante en la obra bradburyana: desde el rechazo amargo, fuerte y categórico a lo que puede verse como clara equiparación de "salud mental" con "normalidad" (y por tanto forma de control social²⁸) –"Para el norteamericano común, lo que es raro no es bueno", dice uno de los personajes de un cuento sobre el que se volverá ("Aunque siga brillando la luna", *Crónicas marcianas*)–, hasta la presencia avasalladora de los medios electrónicos de difusión como evasión y como sedantes, pero sobre todo un *malestar generalizado* no conciente que impide una vida realmente alegre y satisfactoria.

¿Hace falta resaltar que esto es un reflejo nítido de *nuestra* realidad? El propio Bradbury reconoció a posteriori que calculaba que esta ficción se convertiría en realidad en cuatro o cinco décadas, pero que se sorprendió al ver mucho antes por la calle a una mujer apoyada en el brazo de su esposo pero entregada a un aparato pegado a su oído del que salía música, cosa que desde hace ya bastante tiempo no sorprende a nadie. Pero no son sólo las radios las que asustan a Bradbury, sino el predominio de la técnica y de las máquinas, que cada vez en mayor grado reemplazan no sólo actividades del hombre, sino también lo sobrepasan e incluso dominan pese a que aparentemente estos manejan a aquellas.²⁹

Le asusta mucho, por ejemplo, el uso del automóvil (no sólo en sus obras, sino también en su vida), que impide la contemplación de la naturaleza por su vertiginosa velocidad: "Luego de diez años de caminatas de noche y de día, en miles de kilómetros, nunca había encontrado a otra persona que se paseara como él" ("El peatón", *Las doradas manzanas del sol*). O "a veces pienso que los automovilistas no saben qué son la hierba o las flores, pues nunca las ven lentamente" (*Fahrenheit*).

O la TV, "esa bestia insidiosa, esa Medusa que petrifica a un billón de personas todas las noches con una mirada fija, esa sirena que llama y canta y promete tanto, y da, al fin y al cabo, tan poco..." ("El asesino", *Las doradas manzanas del sol*, cuento donde su

²⁸ Esta problemática se encuentra teóricamente desarrollada en Guinsberg, Enrique, *Normalidad, conflicto psíquico, control social*, Plaza y Valdés/UAM-Xochimilco, México, 1989.

²⁹ Pero, como comprende Goligosky, sus críticas "se alternan con otras que exaltan las posibilidades gratificantes de la técnica y la ciencia. O el autor se cuida de aclarar que sus temores no apuntan contra el progreso contra sí mismo, sino contra la mala aplicación que el hombre dará a sus frutos" (*en op. cit.*, p. 71).

personaje está internado en una institución psiquiátrica por acabar con los ruidos que lo atormentan: radios, etcétera). En otro cuento ya citado, el protagonista es llevado al “Centro Psiquiátrico de Investigaciones de Tendencias Regresivas” –otra vez la crítica a la institución psicológica adaptativa– por preferir caminar de noche contemplando las estrellas y no, como la mayoría, ver TV en su casa (“El peatón”).

Pero es en “La pradera” (*El hombre ilustrado*) donde esta crítica a la televisión alcanza su punto máximo. En la “casa de la Vida Feliz” (“la que los vestía, los alimentaba, los mecía durante la noche y jugaba, cantaba y era buena con ellos”) los padres observan hechos extraños por lo que deciden cerrar el cuarto de los niños con paredes de TV de doce metros; los hijos se aterran, los encierran en ese cuarto y hacen que los devoren unos leones de TV que pueden tomar existencia real. En esta narración no sólo se muestra la preferencia por la TV por encima de los padres, sino también las consecuencias que provocan una técnica y una comodidad que en definitiva dominan a sus presuntos dueños: “Esta casa es esposa, madre y niñera ¿Puedo competir con los leones? ¿Puedo bañar a los niños con la misma rapidez y eficacia que la bañera automática? No puedo” (...) (Por la idea de cerrar el cuarto dice un niño): “¡Eso sería horrible! ¿Tendré que atarme los cordones de los zapatos, en vez de dejar que lo haga la máquina atadora? ¿Y cepillarme yo mismo los dientes, y peinarme y bañarme yo solo?” (...) “Permitiste que este cuarto y esta casa los reemplazara a ti y a tu mujer en el cariño de los hijos. Este cuarto es ahora para ellos padre y madre a la vez, mucho más importante que sus verdaderos padres” (...) “Has edificado tu vida alrededor de algunas comodidades mecánicas”.

A su vez Montag, el bombero, se encuentra perdido en un mundo de gente extraña, con los que está todos los días pero que no le significan nada: “Nadie conoce a nadie. Gente extraña se te mete en la casa. Gente extraña te arranca el corazón. Gente extraña te saca la sangre. Buen Dios ¿quiénes eran estos hombres? ¡No los he visto en mi vida!”. Un mundo, como dice Henri Lefebvre, donde “las relaciones se multiplican y el individuo se aísla”³⁰, en el que

³⁰ Lefebvre, Henri, “Crítica de la vida cotidiana”, en *Obras escogidas*, Ed. Peña Lillo, Buenos Aires, 1967, Tomo I, p. 199.

los vínculos son fundamentalmente acercamientos, contactos o intereses egoístas. Mientras que para Bradbury “social significa hablar de lo curioso que es el mundo. Pero no creo que ser sociable sea reunir un montón de gente y luego prohibirles hablar. Una hora de clase de TV, otra de baseball o basquetbol o carreras, otra de transcripciones históricas... Nunca hacemos preguntas, o por lo menos nadie las hace. Las preguntas nos la hacen a nosotros, bong, bing, bing, y así esperamos sentados a que pasen las cuatro horas de clases filmadas. No creo que a eso pueda llamarse ser sociable” (*Fahrenheit 451*). Y en otra parte del mismo texto: “Citan automóviles, ropas, piscinas y dicen ¡qué bien! Pero siempre repiten lo mismo, y nadie dice nada diferente, y la mayor parte del tiempo, en los cafés, hacen funcionar los gramófonos automáticos de chistes, o encienden la pared musical y las formas coloreadas se mueven de arriba para abajo, pero son sólo figuras de color, abstractas...”

En “Aunque siga brillando la luna” (*Crónicas marcianas*) –uno de sus cuentos más directos y aterradores por lo que muestra– el clima se mantiene, pero en distinta forma. En la primera expedición que logra asentarse en Marte se produce un serio conflicto entre los tripulantes y Spender, uno de ellos que busca evitar una “tierrización” de ese planeta. En su boca Bradbury nuevamente traza su imagen del hombre de su época (y con mayor razón de la actual y del modelo de Sujeto que construye): “Ya habría tiempo para tirar latas de leche condensada a los nobles canales marcianos... ya habría tiempo para ver las cáscaras de banana y los papeles grasientos junto a las hermosas y frágiles ruinas de las ciudades de este antiguo valle... Nosotros, los habitantes de la Tierra, tenemos un talento especial para arruinar todo lo noble, todo lo hermoso. No pusimos quioscos de salchichas calientes en el templo egipcio de Karnak, sólo porque quedaba a trasmano y el negocio no podía dar grandes utilidades. Y Egipto es una pequeña parte de la Tierra. Pero aquí es todo antiguo y diferente. Nos instalaremos en alguna parte y lo estropearemos todo, llamaremos al canal, canal Rockefeller” (...) “Arruinar un planeta no es suficiente, tienen que arruinar otro más” Y así ocurre, simbolizado entre otras cosas por el capitán de la nave al destrozar frágiles torres tirando al blanco.

En “Spender”, Bradbury encuentra el doble símbolo de sus protagonistas más típicos: el del hombre limpio, honesto y autén-

tico del que siempre existirá alguno (Spender, Montag, el niño de “La sonrisa” de *Remedio para melancólicos* que, salvando de la destrucción oficial un trozo de “La Gioconda” –igual que Montag y otros, que terminan salvando libros– marca la esperanza de la recuperación de un mundo perdido o amenazado), pero que al mismo tiempo no puede evitar aquello que le perturba y le produce tal malestar.

Posiblemente una de las críticas más estremecedoras y directas que Bradbury hace a la destructividad y formas de vida del hombre, sea en la carta que envía a su esposa un invasor a la Tierra, donde comunica sus descubrimientos y temores luego que los terráneos los reciben cálidamente:

Querida Tylla: Pensar que en mi ingenuidad creí que los terrestres contratarían con fusiles y bombas. No, no. Cometí un triste error. Mick o Rick o Jick, esos apuestos jóvenes que salvan el mundo, no existen. No. Hay rubios robots de rosados cuerpos de goma, reales, pero de algún modo irreales; vivos, pero de algún modo automáticos, que viven en cuevas. Tienen una mirada fija, inmóvil, por haberse pasado innumerables horas mirando películas. Sólo tienen músculos en las mandíbulas: mastican incesantemente unos trozos de goma. Y no sólo eso, querida Tylla, toda la civilización terrestre es algo semejante. Y hemos sido arrojados en esta civilización como un puñado de semillas en una mezcladora de cemento. Ninguno de nosotros podrá sobrevivir. Nos matarán a todos, pero no con un bala, sino con un amable apretón de manos. Nos destruirán a todos, pero no con un cohete, sino con un automóvil (“La mezcladora de cemento”, *El hombre ilustrado*).

Sería extensa la referencia a todas y a cada una de las temáticas donde Bradbury pone de manifiesto el y *su* malestar en la cultura. Para mencionar sólo algunas: la censura y quema de libros, insistentemente reiterada y con todas sus significaciones (“Usher II” en *Crónicas marcianas*, “Los desterrados” en *El hombre ilustrado*); la influencia persecutoria del peligro a la guerra atómica (al menos diez cuentos); la vestimenta, y el consumismo en general, como una fetichista parte esencial de la personalidad (“El maravilloso traje de helado de crema” en *Remedio para melancólicos*); la psicología alienante, alienada, conformista y adaptativa (“Aunque siga brillando la luna” de *Crónicas...*, “El asesino” de *Las doradas manza-*

nas..., etcétera); la segregación racial en general y a los negros en particular; los hombres presos en las trampas del aniquilamiento (“Bordado”, *Las doradas manzanas del sol*; “La carretera”, *El hombre ilustrado*, etcétera); las críticas al sistema americano de vida: “Somos tan vulgares como la basura”, pero “aquí en la Tierra estamos orgullosos de ser así” (“La mezcladora de cemento”)³¹.

Sin embargo, y pese a su capacidad y comprensión de la existencia de aquello que critica, a Bradbury también le corresponde lo que Garaudy dice de Marcel, en el sentido de tener la conciencia del problema unido a la ignorancia de sus causas, aspecto este que convierte a nuestro autor también en paradigmática expresión del malestar en la cultura: ver o sentir pero no tener conciencia de lo que lo ocasiona. Desconocimiento político-sociológico que se muestran claramente en dos citas que no necesitan comentarios: “Los hombres se golpean entre ellos sin razón, sólo porque son desgraciados” (“Y la roca gritó”³²); y “Las cosas son como quieres que sean” (“El parque de juegos”).

En el caso de Bradbury, esto le hace buscar (y encontrar) salidas imposibles para tal malestar. Esto por su notoria ignorancia en materia social y política, que le permite *sentir* y *sufrir* los efectos de una realidad cuyas significaciones comprende poco: en otras palabras, capta sólo el fenómeno expresivo, y por tanto periférico, de la realidad que cuestiona. Imbuido del espíritu norteamericano, no relaciona tales hechos con la estructura social fundante. Comprende, por ejemplo, que la quema de libros y las diversiones alienantes tienen por objetivo impedir las preocupaciones ante la forma de vida real, y las reacciones que podrían surgir ante tal conciencia, *pero no llega a comprender el por qué de la existencia de tal forma social*. Algo similar (y como parte de lo mismo) frente a la segregación de los negros: Bradbury los ama y admira, pero en

³¹ Uno de los marcianos piensa, al ser bien recibidos: “¡Van a arrojarse sobre nosotros, esgrimiendo cajas de bombones y ejemplares de *El amor y la boda* y *Bellezas de Hollywood*, chillando con sus bocas rojizas y grasientas! ¡Van a inundarnos de trivialidades, a destruir nuestra sensibilidad!”. Y cuando no acepta la invitación de una mujer a ir al cine, ésta le dice: “Oh, vamos. Todos van... ¿Qué otra cosa quiere que haga? ¿Que me quede en mi cuarto a leer un libro? ¡Ja, ja! Estaría bueno”. Y al continuar su rechazo le formula algo típico de tal sociedad: “Oiga, ¿sabe como quién habla usted? Como un comunista. Sí, señor. Nadie aguanta aquí esa clase de charla, se lo advierto. Nuestro viejo sistemita no tiene nada de malo”.

³² Este cuento y *El parque de juegos* se publican en la versión de Editorial Minotauro de *Fahrenheit 451*, *op. cit.*

ningún momento deduce que la segregación oculta algo más que un mero prejuicio.

Esa incompreensión lo lleva a plantear “salidas” ficticias e irrealizables, tres de las cuáles son las más notorias: el *retorno al pasado*, la *religión*, y el *amor*. Respecto a lo primero es notorio que casi las únicas descripciones alegres y felices de Bradbury se producen en pueblos pequeños, con niños y adolescentes y en una época de alrededor 1920 y 1930, es decir la época de su propia infancia y adolescencia, y cuya máxima expresión (pero no la única) es *El vino del estío* con acción en 1928. Por ejemplo el ya citado Spender lo expresa claramente (como también ocurre en otras historias) al señalar que “los marcianos tenían algo que nosotros nunca soñamos tener. Se detuvieron donde nosotros debíamos habernos detenido hace un siglo” (es decir en 1901 ya que ese cuento se desarrolla en 2001). En cuanto al amor lo entiende como una especie de convivencia fraternal, con una concepción casi religiosa, por tanto bastante utópica.

Sobre la concepción religiosa, cree que esta llevará a una gran cooperación entre los hombres y al amor. Una religión no como las actualmente establecidas sino como “la marciana donde combinaron religión, arte y ciencia, pues la ciencia no es más que la investigación de un milagro inexplicable, y el arte, la interpretación de ese milagro”. La destrucción de tal convicción religiosa sería la responsable del actual malestar del hombre:

Cuando apareció Darwin cometimos ese error. Lo recibimos con los brazos abiertos, como a Huxley y a Freud... Luego descubrimos que no era posible conciliar las teorías de Darwin con nuestras religiones, o por lo menos así lo pensamos. Fuimos unos estúpidos. Quisimos derrumbar a Darwin, Huxley y Freud. Pero eran incommovibles. Y entonces, como unos idiotas, intentamos destruir la religión. Lo conseguimos. Perdimos nuestra fe y el sentido de la vida. Si el arte no era más que la sublimación de un deseo frustrado, si la religión no era más que un engaño, ¿para qué la vida? La fe lo explicaba todo. Luego todo se perdió, junto con Freud y Darwin. Fuimos, y somos todavía, un pueblo extraviado.

Se consignan estos datos porque revelan que no sólo la obra de Bradbury es producto de un marco histórico concreto, sino que

también él y su ideología lo son: su universo está cercado por las posturas individualistas prototípicas de la sociedad norteamericana, mezcla de un estilo de vida donde se hace creer que el hombre es el creador de sí mismo y donde la concurrencia a la iglesia dominical soluciona los pecados³³. Por supuesto que no es enteramente así, y la angustia de Bradbury lo demuestra en su obra, pero también es cierto que no ha escapado al engranaje en que cayeron tantos norteamericanos lúcidos, perspicaces y críticos para quienes las soluciones se dan en miles de formas distintas, pero siempre dentro de los cánones de sus propias convenciones, formas de vida y perspectivas ideológicas (“Este era el mundo en el que uno vivía y había que aceptarlo. Pero esa era precisamente la dificultad”, en “El parque de juegos”).

Por supuesto que todo ello es limitado y cuestionable. Por ejemplo, el hombre de la época en que según Bradbury el mundo tendría que haberse detenido, ¿carecía del malestar en su cultura?; ¿qué diría de ese presunto “mundo feliz” un ciudadano centroamericano –y amplios sectores de su propio país– gracias a quienes Estados Unidos tenía su forma de vida materialmente próspera? Por otra parte ¿qué beneficios brindó al hombre esa religión hoy supuestamente destruida?

Muchos otros interrogantes surgen, entre ellos varios que son importantes y reveladores de su ideología: ese pueblo negro que Bradbury tanto quiere, tiene en su obra sólo dos soluciones frente a la segregación y a la desvalorización: conformarse o huir (como lo hace a Marte en “Un camino a través del aire”³⁴). No sólo los negros: Montag huye, Spender huye, única forma de resistencia frente a las situaciones opresivas, por lo que en uno de sus cuentos expresa que “la violencia es siempre mala” ¿Pero lo es siempre y toda resistencia o lucha lo es?

³³ Como ya se dijo, la postura actual de Bradbury es bastante distinta a la crítica del pasado, y en un reportaje reciente dice que “en lo que a mí concierne como escritor de ciencia ficción es entretener a la gente, y quizá –pero sólo como ejemplo– prevenir futuros”. Respecto a su país, afirma con un notorio conformismo muy diferente al anterior, que “por supuesto, Estados Unidos es un país donde la esperanza es nuestro apellido. Hemos hecho todo cuanto hemos querido y nos la hemos sabido arreglar para hacerlo. Cuando decidimos llevar a cabo algo, lo logramos. Es decir, nada hay hasta hoy que no podamos resolver” (Torres y Treviño, *op. cit.*, p. 6).

³⁴ En “El otro pie” (*El hombre ilustrado*) son los negros los dueños de Marte y los blancos llegan por haber destruido la Tierra. Frente a los deseos de venganza por lo que los blancos les hicieron en el pasado, los negros recapacitan y prima la voluntad de igualdad y de mutua colaboración.

Por otra parte, y salvo tal éxodo masivo de los negros y algunas prácticas de inmigrantes mexicanos, todas las expresiones de rechazo o de lucha son individuales y con malos o dudosos resultados (la resistencia de Spender es paradigmática, muriendo luego de expresar su ácida crítica), no existiendo en Bradbury acciones de unión de grupos o de clases sociales. En otro sentido Marie Langer observa lúcidamente que “la familia que nos presenta la ciencia-ficción sigue siempre el modelo de la primera mitad de nuestro siglo, o sea de la propia infancia del autor”; y luego de ejemplificarlo con “La pradera” de Bradbury pregunta y da su respuesta:

¿Por qué ocurre? ¿Realmente, el ser humano es incambiable? ¿No puede haber otras formas de convivencia que, a su vez, inciden fundamentalmente en su forma de ser, aunque, debido al carácter conservador del *superyo*, este proceso tarde generaciones? Creo que el cambio ya está en marcha ¿Por qué entonces los escritores de ciencia-ficción, tan revolucionarios en muchos terrenos, son tan ‘burgueses’ en el terreno de la familia y del vínculo íntimo del ser humano en general? No saben imaginarse otra familia que la de su infancia pasada y en la inseguridad ilimitada que nos amenaza, necesitan prenderse a la falda de mamá y tomar la mano fuerte de papá³⁵.

También puede criticarse la propuesta de un retorno al pasado que, bueno o malo, no vuelve. Lo importante y posible es aceptar los cambios permanentes, buscando encauzarlos de una manera que no sea la que justamente Bradbury critica (que es lo que postula respecto a las máquinas, tal como se mencionó párrafos atrás³⁶). En definitiva, Bradbury postula un hombre tan imposible y ahistórico como el que proponía Rousseau.

Luego de todo lo señalado ¿pueden existir dudas de que el mundo al que hace referencia Bradbury es el nuestro, y que de ciencia ficción sólo existe una pantalla que le permite proyectar su libertad imaginativa sin las limitaciones del realismo? Como señala un estudioso de tal literatura,

en los últimos diez años (se refiere a la década de los ‘60) se asistió a una perceptible declinación del papel que desempeña la

³⁵ Langer, Marie, *op. cit.*, pp. 154-155.

ciencia verdadera en la ciencia-ficción; por ejemplo, la astronave fue durante mucho tiempo lo bastante novedosa como para merecer una descripción: en la actualidad, a menudo no es más que un medio para ubicar a los personajes en un ambiente extraño, y se la menciona con tanta indiferencia como si fuese un avión o un taxi. Además, muchas narraciones del futuro, generalmente las más interesantes, utilizan como tema los cambios políticos o económicos en tanto que la técnica se halla reducida a un detalle del telón de fondo.³⁷

Pero si todo ello fuera poco, no debe olvidarse que los contenidos de ciencia ficción de su obra son mínimos (aunque los casos de *Crónicas marcianas* y de *Fahrenheit* lo marcaron de manera indeleble), y la mayor parte sí es claramente ubicable dentro de un terreno imaginativo y libre pero en un contexto marcadamente terrenal, como todos sus últimos libros lo muestran. Él mismo considera que no escribe profecías sino que “mis libros son fábulas morales que quieren enseñarnos a evitar los errores del pasado; si alguna vez llegamos a Marte, lo tenemos que hacer mejor y no llevar allí nuestros pecados”. Y tiene una visión muy amplia de lo que es ciencia ficción: “Cuando alguien me pregunta por qué hago ciencia ficción, sólo tengo una respuesta: porque no hay otra cosa que pueda escribir, *es todo lo que nos rodea*”, afirmando incluso que “el progreso del hombre es ciencia ficción”³⁸.

Es por ello que Borges expresa lo citado en el epígrafe, y nosotros nos vemos reflejados en las historias bradburyanas “como reflejo inconsciente y desfigurado de un temor desencadenado por nuestra realidad actual”³⁹. Desde una perspectiva más general otro de sus críticos lo define como “cronista de sueños y, como tal, de nuestra experiencia mítica personal”⁴⁰ (“del alma humana” prefieren otros comentaristas⁴¹). Pese a todas las limitaciones apuntadas, ello ha hecho que literariamente sea un inapreciable testigo del malestar cultural de nuestro tiempo.

³⁶ Sobre esto ver el cuento “La máquina voladora”, en *Las doradas manzanas del sol*.

³⁷ Amis, Kingsley, citado por Goligorsky, E, *op. cit.*, p. 21.

³⁸ Trenas, Miguel Ángel, “La ficción siempre acaba siendo realidad”, en *La Jornada Semanal*, México, No.122, 13 de octubre de 1991, p. 3 (Subrayado mío: EG).

³⁹ Langer, Marie, *ob.cit.*, p. 159.

⁴⁰ Urtaza, Federico, “De la luna a la tierra”, en *La Jornada Semanal*, México, No.125, 3 de noviembre de 1991, p. 9.

⁴¹ Torres y Treviño, *op.cit.*, p. 5.