

RECEPCIÓN E IRONÍA EN “CRÓNICAS MARCIANAS” DE RAY BRADBURY

L. Oswaldo Jaramillo V. *

Toda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo “fantástico” o a lo “real”.

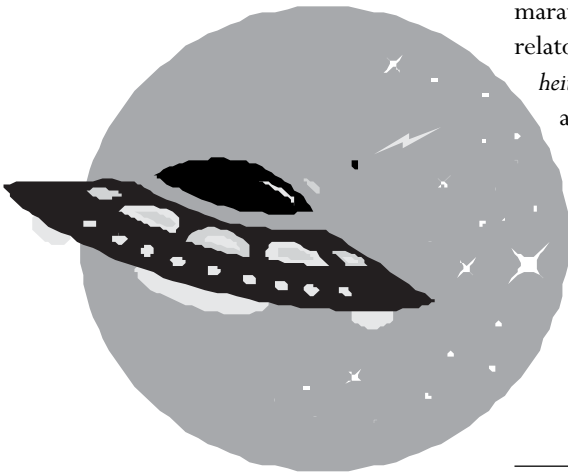
Jorge Luis Borges

1. Ray Bradbury: Un Poeta de la Ficción

Ray Douglas Bradbury¹ nació el 22 de agosto de 1920 en Waukegan, Illinois. Escritor, poeta, guionista de televisión y cine, autor teatral, dueño de un estilo que algunos críticos han calificado de poesía en prosa. Sus historias llenas de nostalgia por un pasado ya olvidado reflejan el deseo de una vida más sencilla, alejada del ajetreo de la modernidad; o miran hacia el futuro con cierto escepticismo, preocupación mordaz por una humanidad cada vez más dependiente de la tecnología. Toda su obra es la de un soñador que no deja de advertirnos que el “sueño de la razón también produce monstruos”.

Sus primeros escritos datan de los años 50's, y desde entonces hasta hoy su genio no cesa de producir relatos. “Tengo doce años, me siento muy bien, estoy por sacar un libro de cuentos, uno de ensayos, otro de poesía, estoy muy ocupado. No me puedo imaginar lo que siente un hombre de 80 años”. Es un escritor de lo fantástico y de lo maravilloso; sus obras más representativas son *Crónicas Marcianas*, una recopilación de relatos que describe con ironía la colonización de un planeta imaginario: Marte; *Fahrenheit 451*: un tiempo donde los libros están prohibidos y los bomberos, en lugar de apagar incendios, los provocan. También cuentan en su obra *El Hombre Ilustrado*; *Las Doradas Manzanas del Sol*; *Las Maquinarias de la Alegría*; *El País de Octubre*, e innumerables guiones de televisión, cine, ensayos y poemas.

En el mundo de la ficción de Ray Bradbury el lector experimenta una fuerte sensación: toda una experiencia sensorial, por la cantidad de imágenes que logra a través de ciertos artificios poéticos. Uno de ellos es la ironía que circun-



* Licenciado en Lenguas Modernas Universidad Distrital F.J.C. Docente de tiempo completo adscrito a la Facultad Tecnológica de la Universidad Distrital F.J.C.

1 WAYNE L, Johnson. Ray Bradbury. Buenos Aires. Suramericana. 1983, p. 16

da sus fábulas; situaciones y personajes cotidianos que constantemente meditan sobre nuestro tiempo, sus conflictos, sus comportamientos. Ray Bradbury es un escritor fantástico para dar cuenta del mundo que llamamos real.

2. La Recepción del Lector

Jakobo Kogan² nos remite a una noción filosófica del arte en general, cuando afirma que el lenguaje artístico u operativo transmite una acción y produce un efecto que consiste en transportar al lector desde el plano de la existencia cotidiana a otro plano, vivencias en que lo comunicado es sentir el objeto como bello o estéticamente valioso, y lo experimentado es una emoción totalmente diferente de las emociones corrientes. La acción del artista es deliberada: una actitud libre de la conciencia que el lector revive en la misma condición. Así, nos vamos acercando a la noción de la recepción literaria, que podrá ser definida como el conocimiento, acogida, adopción, incorporación del hecho literario en cuanto a ciertas operaciones realizadas por el lector. Porque el lector, en esta teoría, es el punto de partida para la interpretación de la obra literaria. La obra se entiende en un proceso dinámico constituido por la confluencia de ella misma, el lector y el autor. La teoría y la estética de la recepción literaria entienden la obra escrita como una función histórica, fenómeno que puede ser entendido como un proceso constituido por dos vertientes, una de las cuales es la recepción y otra la producción literaria.

El surgimiento de la obra tiene lugar dentro de un determinado contexto y horizonte histórico configurado por el autor y el lector. Según Luis Acosta³,

La obra literaria es un fenómeno artístico que no determina en sí mismo, no constituye una realidad autónoma no cerrada en sí, sino que va más allá de sus fronteras lingüísticas y contextuales internas, tiene amplias y múltiples implicaciones extraliterarias, no sólo dentro del complejo y medios sociales que tiene lugar su aparición sino también en los medios y círculos sociales que la reciben. (...).

Dentro de los procesos en que toda obra literaria se halla inmersa, la producción y la recepción son consideradas como parciales dentro de la teoría de la recepción. La segunda tiene mayor relevancia, pues le interesan más los efectos e influencias que el público ejerce, no la producción literaria. La obra se considera liberada del autor y de la intención que lo movió a escribirla y es vista a partir de diferentes comportamientos, que en los diferentes momentos de la historia han asumido públicos diferentes o grupos sociales, independientes de sí. La intención del autor al escribirla, coincide o no con las intenciones del público en el momento de recibirla. La teoría y la estética de la recepción desarrollan una teoría del texto propio, entiende la obra como una unidad estructural, una estructura significativa o de sentido. La cualidad del texto es de tal naturaleza que no admite una sola posibilidad de sentido; puede ser interpretado de múltiples maneras, y el lector por lo general escoge una.

3. La Ironía Narrativa

Dentro del marco de la teoría de la recepción en general la ironía surge como una figura que consigue unir o dividir a autores y lectores. Este es un término que puede representar una cualidad de quien habla o escribe, para algo que hay en la obra y para algo que acaece al lector o al oyente. La ironía puede emplearse o conseguirse en toda clase de literatura imaginable: tragedia, comedia, épica y poesía lírica. Para no mencionar el habla cotidiana. Pero entre los críticos no hay acuerdo para una definición de la ironía y muchos creen que su valor se ve quebrantado al intentar definirla. Para W.C. Booth⁴ esta se contempla como algo que socava claridades, abre vistas que genera el caos, libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente la negación que subyace en el fondo de toda afirmación.

En la ironía las negativas le están presionando desde el principio. Algunos críticos han llegado a decir

2 KOGAN, Jacobo. Filosofía de la Imaginación. Buenos Aires: Paidós. 1986, p. 35

3 ACOSTA Gómez, Luis. El Lector y La Obra. Madrid: Gredos. 1989, p. 23

4 BOOTH, Wayne. Retórica de la Ironía. Madrid: 1998, p. 63

que ella es finalmente negativa tan evidente que el primer paso para leerla es un NO sonoro y un retroceso para descubrir alguna forma posible de dar sentido que pueda sustituir el absurdo que acaba de rechazar.

Con anterioridad al Siglo XVIII, la ironía era uno de los artificios retóricos. A finales del período romántico pasó a ser un importante concepto Hegeliano, con su propia esencia y necesidades; un sinónimo de romanticismo. En el siglo XX pasó a convertirse en un rasgo distintivo de casi toda literatura, según el profesor Booth. Precisamente, se trata de examinar la función de ironía narrativa en la obra de ficción, de identificar el momento del fenómeno de la ironía y el modo que opera ésta en el lector; porque tildar una situación de irónica implica una lectura e interpretación por parte del sujeto receptor. Joseph Campbell afirma⁵:

Un escritor sólo puede describir verídicamente a un ser humano describiendo sus imperfecciones. Cuando un escritor lanza el dardo de la verdad, duele, aunque lo lanza con amor; el amor con lo que uno mismo está matando con su palabra cruel y analítica.

La ironía es tan común en la vida diaria como en la literatura, y aunque sea un componente de la sátira y el humor ésta no promueve la risa, sino que hace resaltar el defecto y el error. El escritor no se detiene en los defectos del individuo sino en los de la humanidad. La percepción de la ironía depende en gran medida del sentido que el lector tenga sobre ésta. Aquí el lector se encuentra con dos peligros: ver la ironía oculta tras cada frase, o fallar al descubrir la sutileza que se encuentra detrás de muchos enunciados irónicos. La ironía se puede caracterizar por implicación, alusión o insinuación. El significado real puede ser el contrario del significado posible. El significado real puede ser el contrario del significado frígido o puede darse una insinuación.

La novela es por definición un arte irónico porque es la negación de toda intuición salvadora, de toda fe, de toda

acción. Este recurso produce irritación porque niega nuestra certeza, al desenmascarar el mundo como una ambigüedad. La ironía tiene la misión de denunciar algo encubierto, de evidenciar una falla, de declarar una crisis pasajera o permanente. La ironía es muy eficaz en sus efectos, su gravedad, su agilidad disfrazada de seriedad le permiten deslizarse hasta los aspectos más íntimos de los personajes de la novela. Una expresión de superioridad y desprecio frente a sus personajes, sensación compartida algunas veces por el lector, quien puede llegar a identificarse con el contexto del escritor. “*La ironía es la objetividad de la novela*”, escribió Luckas, y dentro de sus conceptos encontramos que un novelista puede rebasar la conciencia estrecha de sus héroes, aunque esa trascendencia sea también degradada. La forma novelesca implica una ironía del autor respecto a la obra, por el hecho de que conoce el carácter vano de la búsqueda de sus personajes. Luckas⁶ escribe:

La ironía es para la novela esa libertad del poeta frente a Dios, la condición trascendental de la objetividad, de la configuración. La ironía que consigue percibir con intuitiva visión desenfocada la plenitud de Dios en el mundo por Dios abandonado. La ironía que ve la patria utópica perdida de la idea hecha ideal la capta al mismo tiempo en su condicionamiento subjetivo-psicológico, en su única forma posible de existencia.

Con esto se puede concluir que la ironía no brota de un pensamiento espontáneo. Antes por el contrario: es el resultado de un proceso sumamente racional que nace en la conciencia individualista del hombre que se siente hostil a la realidad y la repudia por ser tal como es.

Para Hodgart la ironía es también considerada una forma de la sátira, y dentro de ella es un procedimiento normal para exponer la comedia de las pretensiones humanas. El sátiro la utiliza para hacer sentir incómodo al lector, para sacarle de su complacencia y convertirlo en un aliado en la lucha contra el desvarío humano.

5 CAMPBELL, Joseph. El Poder del Mito. Barcelona: Emece. 1991, p. 18

6 LUCKAS, George. Teoría de la Novela. Barcelona: Siglo XXI. 1970, p 152

La sátira tiene ciertas peculiaridades; una es el ingenio o el humor, que tiene su fundamento en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo; otro el objeto de su ataque. Dirige toda una crítica a un objeto que el lector considera como símbolo religioso, político o social, llegando a la desimbolización y al verdadero sentido de sus palabras. La sátira maneja un concepto fundamental: el de la burla; dice la verdad con burla, aunque echando mano de herramientas éticas y morales. La ironía es una figura indirecta dentro de la sátira, porque se muestra como un elemento de seriedad pero significa disimulación: el uso sistemático del doble sentido; este implica una forma narrativa que permite el mantenimiento de una doble corriente significativa como, por ejemplo, una parodia, un viaje imaginario o una utopía.

4. Ironía Narrativa en *Crónicas Marcianas*

Crónicas Marcianas no es una novela exactamente, porque los capítulos que la componen no giran alrededor de un grupo de personajes que le den un tono unificador, sino más bien en torno a cuentos cortos adaptados entre sí con pasajes puentes, con historias de horror y fantasía al mejor estilo de Bierce o Lovecraft, que aparecen en forma aislada del contexto general del libro (Usher II). Lo que le da la sensación de unidad son las historias que hablan de Marte, que se entiende como el escenario de las acciones; así se da la impresión de ser realmente unas crónicas que cubren el periodo de colonización de un planeta. Es como un álbum de recortes; fragmentos diseminados en un tiempo lineal, pero que, aún así, pueden dividirse en tres grandes secciones. La primera, que comprende varios cuentos iniciales, trata en general de los habitantes de Marte; preparan o tratan la invasión de los hombres de la tierra a Marte. Es la historia de las primeras expediciones. “Ylla”, “La noche de verano”, “Los hombres de la tierra” y “La tercera expedición” forman una especie de prólogo para las crónicas; su función consiste en recapitular cómo el tema de Marte ha sido tratado en la literatura de ciencia ficción. Como forma realista, como pura ciencia ficción, como materia de los

sueños; Bradbury combina las tres. Sin avanzar en la historia tal vez para evitar una larga introducción.

En la segunda sección comienza el cuerpo principal del libro, con un cambio radical de la situación. En “*Aunque Siga Brillando la Luna*”, cuento que se analizará más adelante, se presenta a los únicos personajes que aparecerán en otros episodios del libro y explicarán el cambio de situación narrativa. La serie que conforma esta parte es una mezcla de relatos de fantasía, realidad y horror gótico. “*Las Langostas*”, “*Encuentro Nocturno*”, “*La Elección de los Nombres*”, “*El Marciano*”, “*Los Cuentos*”, “*Un Camino a través del Aire*” y “*Usher*” no parecen pertenecer al contexto de las otras narraciones, pero su función consiste en quebrar lo que de otra manera hubiera sido un reto épico de pioneros.

La parte final del libro comienza con “*La Tienda de Equipajes*”; se trata de otro cambio abrupto en la narración (los clones deciden regresar a la tierra cuando estalla una guerra en ella) que termina con “*El Picnic de un Millón de Años*”: un juicio final según el cual la existencia de la humanidad sobre la tierra representaba “una forma de vivir que demostró ser errónea y que se estranguló con sus propias manos”. En palabras de Bradbury⁷:

Timothy mira el profundo océano del cielo como si su mirada quisiera llegar a la tierra en llamas, a las ciudades en ruinas y a los hombres que se mataban unos a otros desde hacía tantos años.

5. “*Aunque Siga Brillando la Luna*”

Para Fabio Jurado Valencia⁸ éste es uno de los relatos del libro en que Bradbury se muestra más crítico en su concepción del mundo, mostrando su temor de que Marte sea otra tierra con pugnas por el poder, el individualismo, la guerra... Los habitantes de Marte que por celos, miedo o accidentalmente han destruido las primeras expediciones venidas de la tierra, de repente han desaparecido. La narración comienza cuando Jeff Spencer, el

7 BRADBURY, Ray. *Crónicas Marcianas*. Buenos Aires. Minotauro Ed. 1972, p. 235

8 JURADO Valencia, Fabio. *Los Cuentos Fantásticos de Ray Bradbury*. Bogotá, Colombo Americano. 1992, p. 10

capitán Wilder, Hataway y Sam Parkhill han descendido del cohete y tocan el suelo del planeta Marte. Es la cuarta expedición. Las anteriores han desaparecido; han fracasado en su intento de colonizar Marte. Y ahora para ellos la fama, el honor y, claro, la ironía se convierten en pequeños dardos al lector, que empiezan a seguir a lo largo del texto:

“Sería indecente exhibir en esa primera noche de Marte un aparato ruidoso, brillante, y tonto como una estufa, sería una blasfemia importada”.

Los viajeros encienden una hoguera para calentarse. En este punto del relato sabemos ya que los habitantes de Marte han muerto; este hecho produce una tristeza, porque Bradbury nos ha mostrado a sus habitantes pero no nos ha permitido verlos a los ojos, cara a cara, y ahora ya nunca lo haremos. Otra certeza que Bradbury intuye es que los primeros colonizadores de otro mundo tal vez serán hombres comunes y corrientes, que traerán entre sí la esencia del hombre ordinario y no del científico e intelectual que pensamos viajará en dichas naves.

En seguida el capitán Wilder, Hataway, Spencer y Parkhill salen a explorar las ciudades marcianas. Cinco han muerto hace miles de años y una hace apenas una semana estaba habitada. Han muerto de varicela. Bradbury resuelve aquí un problema; habitualmente la literatura de ciencia ficción, desde Wells, había recurrido al conflicto. En la guerra, Brad es más práctico; su interés no es demostrar la fuerza humana. Sin utilizar este trillado recurso lanza su dardo desmitificador de lo que considera una suerte injusta. Nótese la similitud con la conquista española cuando trajeron toda clase de males a nuestra América⁹.

Una raza evoluciona durante un millón de años, se civiliza, levanta ciudades, lucha por ennoblecerse y luego muere. Ha muerto del resto de los marcianos de una enfermedad terrible o majestuosa: varicela. Una enfermedad que en la tierra no mata ni a los niños.

Las escenas son triviales: unos hombres cantando y bebiendo. Los pioneros olvidan el fin de su viaje; se

comportan como los conquistadores europeos en tierras americanas. Sólo Spencer reflexiona, el viento se asoma en su rostro. Biggs, uno de los viajeros, tambaleando ebrio, se acerca a unos de los canales arrojando botellas vacías; dice que lo bautiza como el canal Biggs. Un golpe en la boca lo arroja al canal. Spencer ha reaccionado, enuncia su verdad; considera que sus compañeros no han tenido la decencia ni el respeto por estos habitantes desaparecidos. La actitud de Spencer es la del hombre que encuentra valor en el pasado, el pasado de una civilización antigua y por eso sus palabras son ácidas¹⁰.

Por mucho que nos acerquemos a Marte jamás la alcanzaremos y nos pondremos furiosos. ¿Sabe usted qué haremos entonces? Lo destrozaremos, le arrancaremos la piel y lo transformaremos a nuestra imagen y semejanza

El capitán anuncia una expedición a la ciudad más próxima. Bajo la luz de las dos lunas recorren las calles de una ciudad muerta. Calles empedradas de vapores azules, de arenas rojas, de torres plateadas. Y Spencer recita un poema de Lord Byron, pensando que podría haber sido escrito para ese momento, de soledad y nostalgia, de extrañas sensaciones.

“So well go no more arounding so late into the night through the heart be still as loving and the moon be still as bright”

Spencer, el idealista, que tiene su parangón en Montag de *“Fahrenheit”*, se aleja del grupo y se queda vagando por las calles marcianas. Su actitud parece bastante marciana, bastante excéntrica. Pero en este punto descubrimos la maestría de Bradbury para el relato; algo anómalo pasa, pero sólo al final comprendemos qué es lo que sucede. Spencer ha decidido no regresar con la tripulación y las acciones se tornan un poco truculentas al mejor estilo de la novela negra tipo Chandler o Hammet. Spencer acomete contra Biggs y otros hombres sin motivo alguno. Cuando el capitán Wilder encuentra los cadáveres sale en su busca. Se inicia una persecución con disparos y todo, por entre colinas y valles, casas y piscinas abandonadas. Spencer se explica a través de la metamorfosis. Es un efecto tal vez tomado de la mitología y que circun-

9 Ibid, p. 75

10 Ibid, p. 79

da por todo el libro; un habitante de Marte se convierte en hombre terrestre o viceversa, “el marciano” o “el que espera” del hombre ilustrado son ejemplos. Spencer se ha transformado y su lógica dice: “*para el norteamericano común, lo que es raro no es bueno*”. Él y el capitán Wilder hacen una tregua; intercambian argumentos. Spencer defiende una civilización desaparecida y ha ideado un plan: evitar que vengan nuevos cohetes. La posición sociológica de Bradbury se siente a través de este personaje; su anticolonialismo¹¹:

¿Recuerda usted lo que pasó en México cuando Cortés y sus amigos llegaron de España? Toda una civilización destruida por unos voraces y virtuosos fanáticos.(...) Arruinar un planeta no es bastante; tienen que arruinar otro más (...) Cuando llegué aquí no sólo me sentí libre de su falsa cultura, sino también de su moral, y sus costumbres.

El discurso ideológico de Spencer resulta aún más moralizante cuando hace una comparación entre la concepción del mundo de los habitantes de Marte y los de la tierra; la dicotomía ciencia y religión sale a flote y las condenas a nuestra civilización occidental son radicales.

11 Ibid, p. 90

12 Ibid, p. 51

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADBURY, Ray D. *The Martian Chronicles*. New York. Bantam, 1958
- BRADBURY, Ray D. *Cuentos del Futuro*. Barcelona. Lumen, 1987
- BRADBURY, Ray D. *El hombre Ilustrado*. Barcelona. Edhasa, 1977
- BRADBURY, Ray D. *Fahrenheit 451*. New York. Ballantine, 1955
- BRADBURY, Ray D. *Las Doradas Manzanas del Sol*. Buenos Aires. Minotauro, 1989
- CROSS, Edmos. *Literatura, Ideología y Sociedad*. Madrid. Gredos. 1987
- HODGART, Mattew. *La Sátira*. Madrid. Guadarrama. 1989
- LEPENTES, Wolf. *Between Literature and Science*. Cambridge. University Press. 1992
- PONZUELO Yvancos, José María. *Poética de la Ficción*. Madrid. Síntesis. 1993. 256 p.
- TITTLER, Jonathan. *Ironía Narrativa en la Novela Hispanoamericana*. Bogotá. Banco de la República

Entonces Spencer, el idealista, convence al capitán Wilder para mostrarle cómo hicieron los habitantes de Marte para encontrar la solución a esta dicotomía; lo interna por una ciudad muerta y la rememoración a un decorado griego se acentúa con sus bellos edificios de mármol pulido, frisos de animales, estatuas de hombres, de dioses y símbolos elevadamente cincelados. La respuesta está en la vida misma. Filosofía bastante ingenua para el capitán Wilder. Veamos: este mundo posible recreado por Bradbury, suena a paraíso terrenal, bastante idealista, muy borgesiano o platónico. En él no se hallan los defectos humanos. El capitán Wilder se siente trastornado por las palabras de Spencer: el espíritu de este mundo se ha apoderado de él. Pero la metamorfosis no se da. Spencer muere, y muere la conciencia de un antiguo mundo. La conclusión de Bradbury¹²:

Ya habría tiempo para tirar latas de leche condensada a los canales marcianos, ya habría tiempo para que las hojas del New York Times volaran arrastrándose por los solitarios y grises fondos de los mares de Marte, ya habría tiempo para dejar cáscaras de banana y papeles grasientos en las hermosas y frágiles ruinas de las ciudades de este valle.