

GRUPOS:

6° DERECHO – 6° ECONOMÍA y ARQUITECTURA – 5° BIOLÓGICO

LITERATURA

UNIDAD III:

Narrativa del Siglo XX

William FAULKNER

y

Ray BRADBURY

PROF. GABRIEL FRAGA

La Nueva novela o Novela del Siglo XX: Tradición y Renovación

(Adaptado de: Jaime Rest, Cap. Universal/21, CEDAL, Bs. As.)

Las dificultades ante la novela como género y la magnitud del cambio.

Sin lugar a dudas, **la novela es un vasto territorio de fronteras inciertas**. A diferencia de otros géneros literarios, **en muchos aspectos creció como un mero objeto de entretenimiento, al margen de las tribulaciones de teóricos y preceptistas**, y cuando se tomó conciencia de sus posibilidades o logros artísticos –al filo de nuestro propio siglo- ya era un ámbito desbordado más allá de toda perspectiva de contención erudita y doctrinaria. **A causa de ello la novela ha ganado en libertad, pero sus estudiosos se han visto reiteradamente sumergidos en muy variados conflictos, en el curso de los intentos –por lo general infructuosos- de fijar límites y de formular categorías valorativas.**

Por un lado, se ha debatido el alcance exacto de este escurridizo vocablo que es el de “novela”: **algunos autores** se inclinan a suponer que hay una continuidad histórica sin fisuras entre ciertas narraciones que precedieron al *Quijote* (como los relatos de Chrétien de Troyes, por ejemplo), las elaboraciones “clásicas” de los siglos XVIII y XIX (Fielding, Jane Austen, Stendhal o Balzac) y las composiciones posteriores de Proust; **otros especialistas** opinan, en cambio, que aun si se admite la aplicación del mismo nombre a todas estas variedades, **cabe reconocer dos cortes significativos**, a fin de aislar en el medio el período del realismo burgués, precedido por las narraciones medievales de inspiración idealizante y seguido por la **disolución de las pautas creativas tradicionales que se observa en los últimos cincuenta o sesenta años.**

Por lo anterior, **no es fácil ponerse de acuerdo con respecto a lo que sucedió a la novela a lo largo del siglo XX**; sabemos que hubo un cambio, que hay diferencias entre *Las ilusiones perdidas* y *Ulises* (aunque no es igualmente fácil oponer los procedimientos de Balzac y Joyce); pero **resulta casi imposible lograr una fórmula de compromiso, cuando se suscita la contienda entre quienes sostienen que la narrativa contemporánea entraña un cambio de naturaleza y aquellos que**

piensan que solo se produjeron modificaciones de grado.

Las bases de entendimiento entre los sectores antagónicos de la crítica resultan, en definitiva, muy limitadas: sabemos que la **novela es un relato ficticio extenso** (aunque no hay un criterio establecido de longitud), que **su centro de interés radica en la anécdota** en la que **se exponen acciones humanas**, que es imprescindible la **exposición de caracteres**, que está **escrita en prosa** (aunque no siempre, si se admiten en su territorio el *Percival* de Chrétien o el *Troilo y Criseida* de Chaucer).

La novela tradicional del Siglo XIX

Por lo tanto, **parece harto trabajoso y tal vez estéril el esfuerzo orientado a deslindar un criterio absoluto que sirva de punto de referencia supuestamente objetivo**, con respecto al cual resulte factible evaluar con precisión indiscutida el desplazamiento sufrido por la novela contemporánea. La manera más práctica y expeditiva de encarar el asunto probablemente consista en adelantar una hipótesis de trabajo que, sin pretensión alguna de estar a salvo de todo cuestionamiento, permita sin embargo establecer la existencia de los sospechados cambios e intentar un relevamiento de la magnitud que exhiben hasta el presente. Con tal propósito, podemos tomar un grupo de novelas representativas del período “clásico” del género: *Tom Jones* de Fielding, *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, *Rojo y negro* de Stendhal, y *Las ilusiones perdidas* de Balzac. Estas cuatro obras coinciden en varios rasgos significativos:

1. A diferencia de lo que sucede en la poesía, **el lenguaje no es considerado un valor creativo intrínseco**, sino un medio destinado a describir el ámbito de los sucesos, las acciones realizadas y los caracteres que las llevan a cabo;
2. Por lo tanto, **el novelista trata de emplear un lenguaje utilitario**, de significación concreta y unívoca, apto para reproducir la realidad sin ambigüedades o simbolismos;
3. El **ámbito de los sucesos expuestos es aproximadamente contemporáneo** a la composición de la novela y **constituye un fondo histórico real para los acontecimientos ficticios pero verosímiles**

en que se hallan comprometidos los personajes novelescos;

4. Ese ámbito proporciona, además, **un marco social de características propias**, con pautas de estratificación y de movilidad claramente definidas;
5. El **centro de interés narrativo está dado por las acciones que cumple el protagonista** –generalmente una persona joven- para ubicarse favorablemente en ese marco social, en un intento de consolidar su situación o de mejorarla;
6. En esta **búsqueda de prosperidad** –que determina el triunfo o fracaso individual-, el protagonista apetece prestigio y fortuna, y a menudo el matrimonio constituye una vía de acceso para ello;
7. Las características de la empresa que cumple el protagonista son indicativas de los **valores que prevalecen en la sociedad** en que esta se lleva a cabo, en la cual imperan los criterios individualistas y competitivos de la mentalidad burguesa;
8. En el curso de las peripecias que vive el protagonista, el acento puede caer en la **pintura social** (*Tom Jones*) o encaminarse hacia la **minuciosa exploración psicológica del comportamiento** (*Rojo y negro*);
9. En suma, el objetivo principal de la novela apunta hacia **el examen de la conducta en circunstancias sociales específicas**, propósito que generalmente acarrea un **enjuiciamiento moral del individuo y de la comunidad**;
10. El novelista tiende a conducirse como un **narrador omnisciente** que conoce todos los hechos acaecidos y que está facultado para penetrar en la conciencia de sus criaturas imaginarias cuando así lo crea necesario;
11. En general, **el cuadro que se ofrece nos muestra una organización social estable** y por consiguiente normativa, por más que resulte perfectible mediante reformas parciales.

La llamada *nueva novela* de principios del Siglo XX

Al tratar de comprobar la vigencia o caducidad de estas observaciones en la literatura de ficción de las primeras décadas del siglo XX lo primero que advertimos es la **ausencia de un campo homogéneo** en el que sea posible escoger ciertas novelas representativas que permitan verificar en conjunto los hechos enumerados. En la narrativa del siglo XX:

1. **El mundo representado y las técnicas de representación parecen haberse diversificado y fragmentado** (esta disgregación se pone de manifiesto en una

variedad muy heterogénea de perspectivas y procedimientos novelescos);

2. A pesar de la heterogeneidad, es posible apelar a muy diversos ejemplos que, cada cual a su manera, sirven para demostrar **que en la práctica se ha desvanecido la columna vertebral de la novela "clásica"**, en la que se exponían los esfuerzos de un individuo para integrarse ventajosamente en las normas impuestas por una organización social de apariencia estable;
3. Por lo contrario, lo que en ciertas ocasiones sobresale en la narrativa de nuestro siglo es **el cuestionamiento de la estructura social misma y de su estabilidad**, al punto de que **el novelista traslada a un primer plano lo que tradicionalmente solo cumplía la función de fondo histórico**;
4. En consecuencia, la ficción por momentos parece fundirse con la crónica de grandes acontecimientos o con la indagación sistemática de la sociedad, de modo que **los personajes pierden importancia individual y se convierten en arquetipos de la conducta contemporánea**. (...);
5. A veces, ante la incertidumbre que ha conmovido al sistema social, la novela ha tratado de convertirse en **vehículo para interpretar el enigma de la existencia humana**, en autores tan disímiles como Albert Camus, Franz Kafka o Malcom Lowry;
6. En ciertas ocasiones, la literatura de ficción se ha visto penetrada por **manifiestos elementos simbólicos, alegóricos o filosóficos**;
7. Por momentos, **la novela inclusive se ha cuestionado a sí misma**, mediante la **introducción de un novelista en la trama ficticia**, cuya función es indagar el proceso de composición, tal como se propuso André Gide en *Los monederos falsos*;
8. A menudo, **el hilo narrativo ha quedado identificado con el deambular de un personaje en su búsqueda de claves vitales**;
9. Con sugestiva insistencia, **el autor ha excedido los límites de la novela autobiográfica tradicional** –en la que se atribuyen las experiencias a un personaje más o menos ficticio- y se ha puesto a sí mismo en la narración, según

el procedimiento de Marcel Proust o de Henry Miller. (...);

10. Por lo general **ha desaparecido el tipo de relato cuya tensión e intriga se concentraban en el desenlace feliz o infortunado que pudieran tener las ambiciones del protagonista**;
11. Inclusive muchas veces **se ha evaporado el hilo anecdótico** del que solía estar pendiente el lector en la novela "clásica"; **en cambio, ciertas obras han atomizado, distorsionado o rechazado por entero el encadenamiento de sucesos que era habitual en la narrativa de los siglos XVIII y XIX**; para comprobarlo, basta con hojear el *Finnegans Wake* de Joyce, *En el laberinto* de Robbe-Grillet o *Cómo es* de Beckett.

Por cierto, **esta caótica enumeración de direcciones que ha seguido la literatura de ficción contemporánea podría convertirse en un catálogo interminable**. Tanta multiplicidad de métodos y objetivos se explica por el hecho de que **la única meta compartida por los escritores de nuestro siglo parece consistir en la demolición de la óptica narrativa ortodoxa**, mientras que se ha puesto en evidencia un grado considerable de vacilación y discordia acerca del camino que pueda conducir a la futura reconstrucción del género.

A causa de ello, en este cuadro de tanta variedad, los investigadores solo han podido circunscribir hasta el presente dos procesos que por su extensión temporal y su número de adeptos han llegado a constituir movimientos definidos y orgánicos:

1. El **primero** de tales procesos se caracterizó por el **empleo del monólogo interior** como estrategia para simular el registro de la **"corriente de conciencia"**, y su apogeo se sitúa en la narrativa de habla inglesa durante el período que media **entre 1915 y 1930**; y
2. El **segundo** corresponde a la denominada **"nueva novela" francesa**, cuya irrupción puede fecharse en **1950**.

El monólogo interior

El **empleo del monólogo interior como recurso básico de la narración** generalmente ha sido vinculado a un grupo de composiciones, integrado por *Peregrinaje* de Dorothy Richardson, *Ulises* de James Joyce y *La señora Dalloway* de Virginia Woolf; en sus manifestaciones más extremadas, **este**

procedimiento buscó la exclusiva verbalización del flujo inconsciente –valga la paradoja– o trató de presentar los sucesos y acciones en que participan los personajes a través únicamente de las reflexiones íntimas de tales individuos, según lo ilustran *Las olas* de Virginia Woolf y un par de obras de Faulkner, *Mientras agonizo* y *El sonido y la furia*. Este tipo de **relato tendió a desechar el análisis del comportamiento individual en el marco social** y, en reemplazo del aspecto moral de la conducta, **puso el acento en la experiencia "lírica" o "estética" del protagonista o protagonistas**, cuya subjetividad se convirtió en cauce de la narración. Por el hecho de que la "corriente de conciencia" abarca en estas narraciones la totalidad del ámbito ficticio, **quedan excluidos los efectos de objetividad y omnisciencia que producía la novela tradicional**: la exposición se ve reducida y fragmentada a las percepciones íntimas de unas cuantas figuras centrales, las que a su vez sufren una hipertrofia que elimina todo elemento autónomo exterior a ellas y acaba aislándolas entre sí. Por añadidura, en virtud de que en la conciencia hay una duración psíquica y de que se produce un constante entrelazamiento de las percepciones actuales con fantasías y experiencias pasadas, **se modifica radicalmente la captación temporal**, que ya no está condicionada por la rígida progresión de los sucesos y adquiere, en consecuencia, una cualidad maleable y calidoscópica. En última instancia, **hasta la óptica del lector se altera** como resultado del cambio: en la novela clásica ve desplegarse ante sí un mundo de acontecimientos, como si fuera un espectador que contempla el desarrollo del drama que afecta a los demás; en cambio, **la perspectiva del nuevo tipo de narración parece obligarlo a identificarse con la visión del personaje**, como si *él mismo* viviera las experiencias imaginarias.

El **monólogo interior** señala en el campo novelesco un **repliegue de la omnisciencia y un avance de la subjetividad, pero aún subsiste la coherencia narrativa**: mientras en la novela clásica prevalecía una causalidad natural y social, en la narrativa de Joyce y de Woolf se advierte una **continuidad psicológica** que hace inteligible el flujo de la conciencia.

La "nueva novela" francesa

Por el contrario, la **"nueva novela" francesa tiende** –al menos, según puede inferirse de

Alain Robbe-Grillet, Claude Simon o Nathalie Sarraute- a **atomizar las percepciones** que irrumpen en el área de lucidez de la conciencia actual e inmediata, de modo que **la continuidad psíquica es reemplazada por una sucesión de instantes autónomos** que pretenden reflejar la incesante sustitución de contenidos subjetivos, a lo largo de un **"ahora" intemporal**, de una prolongación indefinida del presente anímico.

Algunas conclusiones

A la luz de los cambios que sufre la narrativa en las dos etapas que acabamos de examinar, sería razonable inferir que **en nuestro siglo la literatura de ficción ha reflejado sucesivamente una contracción y una desintegración del área de realidad que admite una evocación novelesca convincente y verosímil.**

Pero **no debemos olvidar que el lenguaje constituye el soporte de toda creación literaria y que, por consiguiente, los cambios operados (...) entrañan una crisis del discurso.**

La **novela tradicional** confiaba en reproducir y enjuiciar la realidad social mediante procedimientos descriptivos minuciosos, que exhiben analogías con el lenguaje científico, eminentemente denotativo.

En la **novela del siglo XX**, al replegarse la conciencia, **el monólogo interior trató de registrar con exactitud una realidad psíquica que exigía la adopción del lenguaje poético**, dispuesto a aprovechar con la mayor intensidad los niveles de sugestión verbal, la aptitud connotativa de las palabras. (...).

El contexto cultural y la narrativa contemporánea

De cualquier modo, **las perturbaciones que actualmente sufre la novela, sean cuales fueren sus características, están estrechamente ligadas a la crisis profunda y generalizada que aqueja al secularismo burgués y su concepción individualista y competitiva de la existencia.** En la medida que la novela ha sido el género literario más hondamente conectado con el surgimiento del mundo moderno, **la causa de la notable transformación que se ha operado en la narrativa contemporánea debe buscarse en las condiciones imperantes de ese mundo.**

El hombre ha padecido un arrollador **proceso de deshumanización**, al punto de que su destino y hasta su misma imagen han quedado identificados con las circunstancias que lo rodean: con la familia y la vida conyugal, con el círculo social en el que actúa, con la fortuna personal. Pese a sus fracasos o desaciertos, el aporte indudablemente constructivo que entraña la revolución de la novela está dado por el **deseo de superar la alienación implícita en este enfoque.** (...).

Por supuesto, dentro de este cuadro abrumador de cambio y transformaciones, circunstancias específicas todavía favorecieron la **perduración local de los procedimientos novelescos tradicionales** y han permitido la conservación o renovación ocasional del realismo que prevalecía con anterioridad en la literatura de ficción. (...). Cabe consignar el **advenimiento de "neorrealismos"** estimulados por distintos conflictos y polarizaciones sociales, como puede comprobarse en las letras norteamericanas de la década que siguió a la crisis económica de 1929, en la narrativa española posterior a la contienda civil, en algunos novelistas italianos de la última posguerra mundial (...). En este ámbito deben ubicarse los esfuerzos narrativos del **realismo socialista y las supervivencias del naturalismo.**

Múltiples aspectos que configuran el pensamiento de nuestra época fueron asimilados por la narrativa o coincidieron con ella en sus propósitos. Las **teorías que revolucionaron la imagen del mundo físico** –hayan sido conocidas o no por los novelistas- **contribuyeron también a demoler la perimida noción de que el hombre se mueve en un ámbito definitivamente ordenado y estable**, de modo que las ideas de Einstein, Planck o Heisenberg no son ajenas a la nueva óptica poética, en la que prevalece una imagen fluida y cambiante de la realidad.

El **concepto de "corriente de conciencia"** fue introducido por **William James** en sus *Principios de psicología*, y **buena parte de los criterios que guiaron la configuración del realismo subjetivo procedía de Freud y de sus discípulos**; a ese caudal se sumaron **las observaciones que formuló Bergson acerca de la percepción temporal** y algunas pautas fenomenológicas de **Husserl.**

Por su lado, **las investigaciones antropológicas de Frazer y de otros especialistas que subrayaron la importancia del mito y del ritual en la**

existencia del hombre confluyeron asimismo en el campo narrativo, al punto de que sería imposible concebir ciertas novelas – como *El paso a la India* de E. M. Forster- si se omitieran tales estudios.

A su vez, **los debates que se han suscitado en torno a la naturaleza del lenguaje y del simbolismo constituyeron un valioso aporte para estimular la transformación del discurso literario.**

Por lo que respecta a la filosofía existencial, su repercusión es bastante amplia y conocida para que requiera un examen pormenorizado de la gravitación que tuvo.

Por último, el **advenimiento del cine**, que creó su propia retórica de la narración, **ejerció un notorio influjo en la novela, especialmente en lo que concierne al tratamiento temporal del relato.**

WILLIAM FAULKNER (1897-1962): Información Básica

LA GENERACIÓN PERDIDA

Se denomina así al grupo de escritores estadounidenses a los que el desencanto llevó a establecerse principalmente en París durante las décadas de 1920 y 1930. El término procede de la escritora Gertrude Stein que acuñó el término para referirse a Ernest Hemingway y otros estadounidenses expatriados. Aunque Hemingway se arrepintió de haber usado el término en *Fiesta* (1926) y Gertrude Stein negó haberlo creado, la etiqueta quedó para referirse a los escritores estadounidenses que emigraron a París huyendo de la prohibición del consumo de alcohol en Estados Unidos y en busca de una vida bohemia.

En cualquier caso el nombre sugiere alienación, inseguridad, vacío y conciencia de generación en una época de grandes cambios y crisis morales e ideológicas.

Entre sus representantes, además de Faulkner, figuran: Ernest Hemingway, Ezra Pound, Steinbeck, F. Scott Fitzgerald y John Dos Passos.

Procedían de la clase media estadounidense que veían en el arte el medio de romper con su clase conformista a través del liberalismo y el radicalismo. No seguían los modelos de los escritores estadounidenses anteriores y esperaban reafirmarse con los intelectuales europeos. El hecho fue que encontraron una Europa enloquecida y los intelectuales — también pertenecientes a la clase media— desmoralizados. Esto hizo que se entregaran con pasión a la acción política y a experimentar sensaciones límite.

En tanto generación literaria poseyeron una común experiencia dada por:

- Duda frente a los valores tradicionales de USA. Pensamiento crítico en la novela, el teatro, la poesía. Cuestionamiento del espíritu emprendedor, el éxito, el culto al dinero, el *american way of life*.
- Intento de recuperar la fe en la experiencia humana (redescubrimiento de lo popular americano, vuelta a los orígenes, a lo primitivo).
- Renovación de los medios expresivos (aplicación del conocimiento moderno al análisis de la experiencia contemporánea).

La caracterización global solo resulta aplicable a los escritores del Norte. En el Sur el panorama es algo diferente: asistimos a una especie de renacimiento, o bien al despertar del Sur que permanecía prácticamente estancado desde los tiempos de la guerra de

Secesión. Faulkner pertenece cronológicamente a la generación pero culturalmente es más correcto situarlo en relación con otros escritores del Sur: Sherwood Anderson, Katherine Anne Porter, Robert Penn Warren, Carson McCullers.

ALGUNAS PARTICULARIDADES DE FAULKNER

Faulkner ofrece en sus relatos una interpretación apasionada de las complejidades de la mente del hombre del Sur de los EEUU, sin caer en el pintoresquismo ni en el regionalismo. Demuestra que las experiencias narrativas y las innovaciones de Proust y Joyce no constituyen un callejón sin salida para la narrativa. También hará una narrativa de la memoria, intentará la recuperación crítica del pasado y aplicará el monólogo interior para permitir la exploración de las complejidades del hombre.

Técnicamente presenta algunas características que podrían resumirse del siguiente modo:

- Técnica caleidoscópica para producir el asedio de una realidad que se fragmenta y se multiplica en los múltiples narradores.
- Anulación del narrador omnisciente.
- Ruptura de la línea temporal.
- Uso del monólogo interior.
- Aplicación de retardos y elipsis narrativos (elude u omite datos importantes).
- Comunicación de experiencias de modo subjetivo.
- Interpolaciones, paréntesis (técnica del *puzzle*).
- Técnica presentativo-ocultativa.

Los rasgos anteriores determinan la complejidad estilística de Faulkner que se suman a la extraordinaria capacidad fabuladora para presentar historias que intrigan y sorprenden al lector, exigiéndole a este una actividad interpretativa permanente.

LA OBRA DE FAULKNER y EL SUR

Presenta una interpretación histórico-fabuladora de su región natal desde el siglo XIX hasta mediados del XX. A partir de *Sartoris* (1929) descubre las posibilidades para la narrativa de su mundo (el que conocía desde pequeño en los relatos de los mayores), la inagotabilidad del mismo y el recurso de trascender lo real a través de lo fabulado. Esto le permitía una máxima libertad como creador. Dominado por una minoría blanca y conservadora, el Sur permanecía impermeable a los cambios con una estructura social de

corte feudal que resiste en los hechos a la aplicación del abolicionismo. Era fundamentalmente una sociedad agrícola que resiste el influjo creciente de la industrialización (que proviene del Norte). Se haya detenida en el recuerdo de la guerra civil con sus rencores y remordimientos; a esto se suma su bajo nivel económico y cultural. La región se caracteriza por ser una zona cálida y húmeda con una mayoría de población negra descendientes de esclavos; las opulentas familias del pasado están arruinadas o en decadencia; la tierra agotada, el clima social reboza de amargura, rencor, falso orgullo y frustración. Se vive en el culto del pasado. Por estos motivos, el Sur desarrolla una actitud cerrada y apasionada (con una moral de ghetto).

Faulkner recrea ese mundo mediante la paciente elaboración de un universo centrado en el mítico condado de *Yoknapatawpha*, cuya capital (mítica también) será Jefferson y que se encuentra en el Estado de Mississippi. El nombre *Yoknapatawpha* proviene de la fusión de dos vocablos en la lengua *chickasaw* que significan *tierra dividida*.

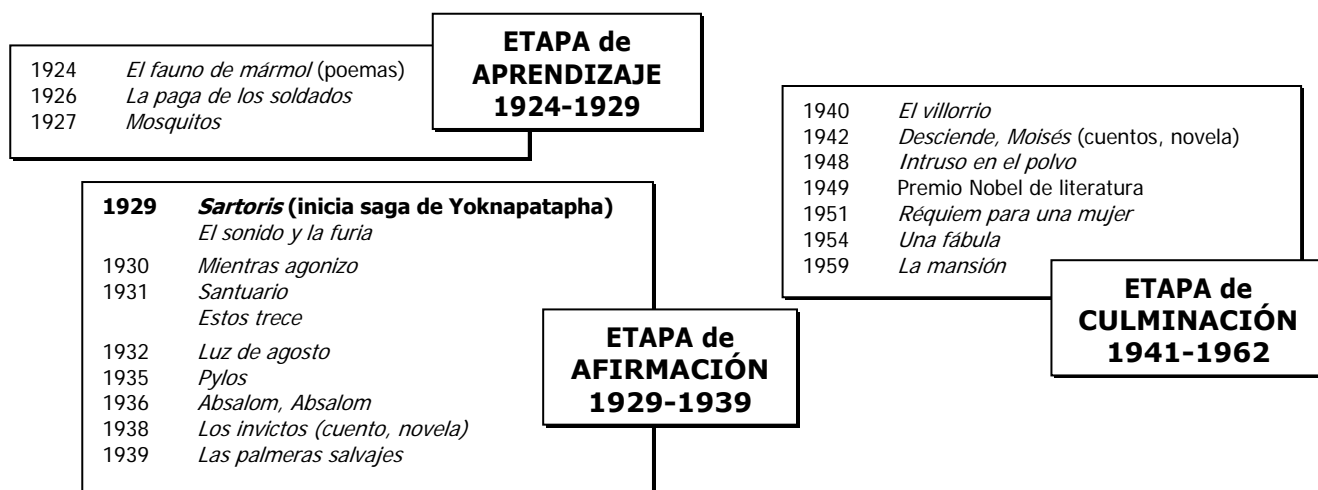
Presenta como mundo cerrado y ficcional las siguientes características generales:

- a) Se da una tragedia social en el plano colectivo (enfrentamiento entre la cultura blanca y negra).

- b) Unido a lo anterior, expresa una tragedia moral: un pasado que pretende eternizarse en el presente.
- c) Presenta conflicto de sentimientos (lo individual y lo familiar; lo intelectual y lo natural; el instinto y el pecado).
- d) Su universo ficticio se constituye en un microcosmos a la vez mítico y real. Faulkner lo creó, lo pobló, le dio una historia y hasta elaboró un mapa del lugar (aparece publicado al final de *Absalom, Absalom* (1936) donde humorísticamente se señala: *Propiedad de W. Faulkner*).
- e) Ese espacio mítico funciona como antecedente del *Macondo*, de García Márquez; de *Santa María*, de Onetti; de *Comala*, de Rulfo.

Faulkner trabaja sus historias en una escala de proporciones épicas (*Sartoris*, por ejemplo), hundiéndose en lo mítico. Su tema es casi siempre **la decadencia**, que se muestra a través de las conductas humanas en que dominan la apatía, la debilidad, la vileza y la locura. La decadencia social arrastra siempre una decadencia moral. El drama de los individuos se proyecta siempre en una escala más amplia donde el problema del Sur tiene el peso y el significado de una **grandiosa tragedia histórica y social** mientras concluye la aristocracia terrateniente y surge una nueva oligarquía comercial. En el medio, el Sur se deshace en actos de vicio y muerte: es la denominada **fatalidad del Sur**.

CRONOLOGÍA DE SU OBRA y ETAPAS



Estos trece: Relatos de variada extensión (la guerra, 4; Yoknapatawpha, 6; universales, 3). El número trece encierra tal vez una visión trágica (fatalista) de la vida. Faulkner no completa el sintagma (...cuentos, ejemplos, mundos, etc.). *Una rosa para Emily* pertenece a la segunda sección del libro.

¿ANTE UN NUEVO GÉNERO LITERARIO?

Para la delimitación de este nuevo género –si es que realmente puede hablarse de tal cosa–, debe tomarse en cuenta simultáneamente su **desarrollo histórico** y sus **características actuales**. **¿Qué es, en definitiva, la ficción científica?** Por lo demás, ¿es correcto este nombre y por qué se lo ha de preferir a otros? ¿Los centros de interés de esta nueva o antigua forma tienden a lo narrativo o más bien a lo científico? Es decir, **¿se trata de una simple prolongación contemporánea de la literatura fantástica o de una estrategia novelada de la divulgación científica?** ¿Cuáles son los temas y las técnicas que la diferencian e individualizan?

El **lector común** responderá inmediatamente, cuando se le pregunte acerca de la ficción científica, que se trata de novelas y relatos sobre "viajes interplanetarios" y "cohetes" en que quizá aparezcan "robots" u otras criaturas mecánicas, y que probablemente incluyan invasiones de la Tierra por seres de otros planetas o galaxias. Estamos en presencia, ciertamente, de una **descripción puramente temática**, de un corte "sincrónico", por

llamarlo así, **que desconoce las posibles extensiones del género y su perspectiva histórica**.

La definición de Amis es más viable, pero sigue haciendo énfasis en el campo temático y tal vez eso la limite un tanto, impidiendo la incorporación de ciertas obras que no cumplen los requisitos mencionados.

Kingsley Amis ha querido profundizar el concepto diciendo que:

"...una obra de ficción científica es una narración en prosa que trata acerca de una situación que no podría presentarse en el mundo que conocemos, pero cuya existencia se funda en una hipótesis sobre un descubrimiento innovador de cualquier clase, de origen humano o extraterrestre, en el dominio de la ciencia y de la tecnología, e incluso en el de la seudociencia y seudotecnología".

Desde el punto de vista del **sentido global de la ficción científica**, se ha insistido en que constituye **una suerte de mitología que surge de la civilización industrial**, y que pasa a ser uno de los elementos mediadores entre la cultura humanística y la cultura científica. Esta tesis, difícil de verificar, posee la ventaja de explicar en alguna medida el éxito y la difusión del

género en las últimas décadas; en cambio, no tiene la precisión necesaria –ni aspira a tenerla– como para contribuir a trazar su especificidad.

La indudable **pertenencia de la ficción científica a la literatura** la defiende eficazmente **Jacques Sternberg** en los siguientes términos:

"Como cualquier literatura, la ficción científica ha producido unas pocas obras maestras y gran número de mediocridades, con la ventaja, sin embargo, de ofrecer paralelamente una

Una posible definición

Tal como la consideraremos aquí, **la ficción científica es una típica subdivisión de lo que hemos llamado "literaturas marginales"**, entendiendo por ello aquellas formas narrativas, poéticas o cronísticas que no pueden encuadrarse en la normativa tradicional y que, sin embargo, forman el variado *corpus* de la literatura actual. **Literatura, pues, y no ciencia**; sistema de signos que debe considerarse en primer lugar a la luz de sus propias relaciones internas y de sus transiciones históricas, y solo después en su contacto con los otros niveles de la realidad. Por ello mismo, para remarcar esta adscripción, **se ha optado aquí por la designación de "ficción científica"** en detrimento de la muchísimo más usada "ciencia ficción" –versión bastante poco adecuada y literal del inglés *science-fiction*, difundida por Gernsback en su revista *Amazing Stories* a partir de 1926–, en que el elemento "ciencia" parece conservar el valor sustantivo de la expresión.

cantidad sorprendente de tentativas a menudo fracasadas pero de todos modos fascinantes, a veces más fascinantes que las obras logradas. Como toda literatura, exige estilo, oficio y sobre todo un caudal de imaginación. Como todo otro género literario, no le alcanzan los buenos sentimientos para florecer, y posee sus *clichés*, sus líneas dominantes, sus trampas, sus discusiones intelectuales, sus críticas especializadas, sus puntos de apoyo.”

El hecho de que existan otras expresiones artísticas vinculadas con la ficción científica –es el caso, en primer lugar, del **cine**– no anula, por supuesto, su **carácter fundamentalmente literario** ni su relación a la vez histórica y estructural con las otras creaciones de la literatura y de la narrativa.

Desde el punto de vista de la historia, la ficción científica parece haberse convertido en la confluencia de varias ramas del género narrativo, a partir del tronco común de las letras fantásticas. Es sabido que desde el comienzo de los tiempos históricos la dialéctica entre imaginación y realidad, entre naturalismo y estilización, marca la evolución de las diferentes disciplinas artísticas.

VICISITUDES LA LITERATURA FANTÁSTICA

La literatura fantástica está presente en los albores mismos de la escritura: las **visiones y las escatologías de los profetas**, lanzadas fuera del tiempo, señalan la necesidad de una réplica expresiva de mundos que nada tengan que ver con la realidad visible. Claro que se está lejos, todavía, de un uso puramente estético de las visiones fantásticas; lo que aún predomina ampliamente es la inserción en un conjunto de reglas y rituales religiosos.

Solo a partir del **mundo grecorromano**, con su profunda secularización y su creciente interés por la ciencia positiva, la creación de utopías y de sociedades futuras comienza a tener relaciones con el caudal de conocimientos reales de la época. Además, el nivel de especialización que ha alcanzado la literatura permite que, a través de la especulación fantástica, pueda deslizarse el matiz satírico y la crítica de costumbres contemporáneas. Como la concepción del mundo que prevalece es la geocéntrica, se presta aún escasa atención a posibles viajes fuera del planeta, por lo demás él mismo un desconocido en la mayor parte de su extensión.

Durante la **Edad Media** las filtraciones fantásticas se registran en los textos de los místicos y de los teólogos heterodoxos; pero otra vez se ha perdido la tonalidad secularizada y la sátira ha desaparecido.

El **Renacimiento** asiste a la resurrección vigorosa de la ciencia positiva y, por consiguiente, a todos los proyectos –utópicos o verosímiles– que se derivan de ella. Los descubrimientos astronómicos, principalmente, reordenan la visión del mundo y presiden sucesivos intentos de la literatura fantástica, que se irán diversificando en los siglos siguientes.

Finalmente el **siglo XIX**, que presencia el ascenso y la consolidación de la sociedad industrial y sus paralelos avances científicos, da un impulso hasta entonces inédito a las letras fantásticas y las liga más enérgicamente aún de lo que ocurría en el pasado a las conquistas y a las premoniciones científicas. Los avances de la prensa masiva y la creciente alfabetización de las grandes masas de población permiten que ciertas formas de divulgación científica, envueltas en los ropajes de la ficción, lleguen a numerosos públicos. Se trata de un proceso que se dicta sus propias leyes: las formas y las técnicas del género surgido se relacionan directamente con el medio periodístico del que brotan. Aparte de una línea de la literatura fantástica que mantiene su exquisitez formal –y que, en líneas generales, se despreocupa de la ciencia positiva para sus formulaciones–, se difunde entonces una narrativa de aventuras y de anticipación científica que se transmite en forma de folletín y que será, sin duda, la precursora más directa de la ficción científica contemporánea. Mientras que la zona de las letras fantásticas preocupada por el rigor estético se funda en el ideario romántico y sus adyacencias, el folletín científico y la novela

popular de aventuras obedecen a la visión optimista de la burguesía en ascenso, que adopta el positivismo como la mejor ideología para sus impulsos expansivos.

UNA PERSPECTIVA ESTRUCTURAL

Vástago de esta amplísima tradición, el conjunto de las obras de la ficción científica debe ser estudiado también a la luz de su conformación estructural. Esta perspectiva exige, naturalmente, la descripción de un gran número de obras y la unificación de sus rasgos básicos en un esquema tipológico que consiga abarcar el género en su totalidad. De manera inversa, puede procederse elaborando un modelo que después resulte eficaz en su cotejo con las obras mencionadas.

Solo en forma muy precaria y como bosquejo de un estudio más detallado que no cabe en este lugar, pueden delinearse los contornos provisionales de ese modelo. La obra de ficción científica, según tal esquema, se articula siempre en torno a una **situación privilegiada**, que al mismo tiempo es una amplificación y un recorte de la realidad. Un viaje interplanetario todavía inconcebible, la presencia de seres extraterrestres desconocidos, la creación de máquinas o artefactos aún ignorados por la técnica, la presencia de “superhombres” surgidos de manipulaciones genéticas –o varios de estos elementos combinados en una situación global compleja pero que desempeña la misma función estructural–, determinan el ámbito en que se va a ejecutar la trama de las novelas y relatos de esta clase de ficción. **En la medida en que la situación privilegiada se constituya en centro de la obra, le quedarán sometidos los otros estratos significativos y expresivos de esta:** encuadre social, datos psicológicos, reacciones individuales, tácticas descriptivas y procedimientos narrativos, etc.

En definitiva, la incorporación sistemática de la imaginación científica al tejido de la narrativa fantástica actual, basta, por sí sola, y exclusivamente desde el punto de vista temático, para hablar de la novedad de una forma literaria que no puede, hoy, ser reemplazada por otra.

ANTECEDENTES

Los antecedentes más claros y directos de la ficción científica deben buscarse, desde luego, entre los **escritores del**

siglo XIX. Las **nuevas formas sociales** acaudilladas por la burguesía, el ascenso rápido e implacable de la **sociedad industrial** y la actitud abierta y revolucionaria del **romanticismo** confluyen en un contexto humano que se muestra ampliamente permeable a las especulaciones científicas y a su asimilación y divulgación por la literatura.

Entre algunos de los antecedentes podemos señalar al norteamericano **Edgard Allan Poe**, en muchos de cuyos relatos la vertiente fantástica es mechada con conquistas o intuiciones de la ciencia de su tiempo. La idea del “robot” u hombre creado artificialmente se corporiza a comienzos del siglo XIX en diversas obras significativas. El alemán **Hoffman** es el creador de muñecos animados que anticipan los futuros “jugadores de ajedrez” mecánicos –uno de los cuales será usado por Poe– y las marionetas vivientes de la literatura posterior. Uno de los personajes tal vez más

¿Qué es la “Ficción científica”?

La falta de unanimidad en la definición adopta múltiples variantes, desde las más restrictivas a las más inclusivas. (...) Sin embargo, algunas características intrínsecas asoman con alguna evidencia. La ficción científica constituye fundamentalmente una vertiente literaria muy cercana a la fantasía, en cuanto a su no necesaria referencia a acontecimientos ocurridos u ocurribles. No obstante, la misma similitud encierra la diferencia. Mientras en la fantasía nunca suceden episodios verosímiles, en la ficción científica pueden adelantarse lo que vendrá o ensayarse hipótesis luego verificables científicamente. De hecho, la ficción científica ha anticipado el uso de la bomba atómica y los viajes a la Luna (recuérdese *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne). La fantasía siempre tiende a lo inverosímil; la ficción científica no siempre, el propio ingrediente científico la dota de otro rigor.

Una definición comprensiva y amplia parece la del propio Asimov: “Es la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología”. La aparición a menudo de máquinas o principios científicos en la anécdota adquiere normalmente relevancia.

célebres de toda la literatura fantástica occidental fue creado por **Mary Shelley**: *Frankenstein* (1817), cuyo protagonista es el científico que da nombre al libro y que infunde vida a un monstruo semihumano creado por él mismo sobre la base de un cadáver; al final, el monstruo se vuelve contra su creador y le da muerte. Contrariamente a los “robots”, entidades puramente mecánicas, el monstruo de Frankenstein se inscribe en la tradición de los “androides”, que según la definición de Amis son “productos sintéticos de forma vagamente humana”.

La figura de **Julio Verne** merece un comentario especial. Es indudable que, si se toman en cuenta los asuntos de buena parte de sus libros, la proximidad a la ficción científica parece difícil de refutar. La preocupación puntillosa por las conquistas científicas y el sentido de anticipación que poseen las obras más típicas de Verne son indudables, y no pueden ser silenciados. En cambio, la vena fantástica y la exacerbación de la imaginación no ocupan lugar en su producción. No hay situaciones centrales

“privilegiadas”, sino un ámbito de estricta normalidad solo amplificado con experiencias y aventuras previstas o previsibles para el caudal de conocimientos científicos contemporáneo. Los mitos de la burguesía positivista – su supuesta calidad prometeica, su total dominio de la naturaleza, su infinita capacidad de manipulación de lo real– se despliegan en las novelas de Verne junto a la más ingenua creencia de que la amplia difusión de tales obras habría de favorecer la afluencia de los más jóvenes hacia las nacientes y prometedoras carreras científicas.

Verne y Asimov

Verne, que creía ser el único en utilizar la verdadera ciencia positiva y que no gustaba que lo llamaran escritor fantástico, se rebeló con amargura frente al éxito de *El primer hombre en la Luna* de Wells:

“Yo uso la física. Él la inventa. Yo llego hasta la Luna en una bala de cañón y en eso no hay ninguna superchería. Él, en cambio, llega hasta Marte en una astronave que construye con un metal que consigue abolir las leyes de la gravitación. Todo eso está muy bien, pero yo todavía espero que me muestren ese metal”.

Otra figura de relieve y que probablemente deba situarse en el mismo origen de la ficción científica actual es el inglés **H. G. Wells**. Se ha dicho que con la aparición de *La guerra de los mundos* (1898), el nuevo género empieza a tener vigencia. Lo cierto es que esta y otras obras de Wells unen, a un lenguaje mucho más cuidado y a una convicción narrativa mucho menos convencional que los de Verne, una preparación filosófica y científica que prácticamente ninguno de los cultores anteriores del género había tenido. Los planteos acerca de las posibilidades de la ciencia son, en los libros de Wells, inmensamente más audaces que los de sus antecesores; sin embargo, no puede decirse que estén desconectados de la evolución real de cada disciplina que tratan. Tanto en la *Guerra de los mundos* como en *La máquina del tiempo*, *El hombre invisible* y *La isla del doctor Moreau*, las situaciones tienen verdadera eficacia poética y esbozan los asuntos y los motivos más característicos que las generaciones posteriores retomarán incesantemente.

Hoy sabemos que el sistema de aceleración de una bala al ser arrojada desde un cañón no permite la presencia de ningún ser vivo. Las astronaves, en cambio, han llegado a la Luna y ya apuntan a los planetas más cercanos...

EL APOGEO DE LA FICCIÓN CIENTÍFICA

La ficción científica, tal como suele entenderse en la actualidad, comienza a cultivarse en forma intensiva –es decir, con un conjunto de escritores más o menos especializados y con un público relativamente fiel– solo **a partir de la segunda década del presente siglo, en los Estados Unidos**. La editorial Munsey echó las bases para una **difusión masiva del género, en especial mediante la publicación de diversas revistas o magazines** más o menos especializados que incluían relatos y narraciones de terror y anticipación científica.

Rápidamente **dos tendencias parecieron perfilarse**:

1. Una, que ponía **el acento en las hazañas de la ciencia y en su novelización más o menos veraz**.

2. Otra, que **prefería la estrategia más directa y accesible de la narración de aventuras**, aunque el precio a pagar fuesen los errores y las exageraciones científicas más gruesas.

La **primera tendencia** puede ser ejemplificada por el ingeniero luxemburgués **Hugo Gernsback**, radicado desde 1904 en los EE.UU. En sucesivas empresas editoriales Gernsback persistió en la difusión de esta clase de literatura; **la revista más importante que editó fue, sin duda, *Amazing Stories*, que a partir de 1926 fue la primera publicación exclusivamente consagrada a la ficción científica**. Su condición de especialista en electricidad acentuara, en sus trabajos, la construcción de máquinas más o menos fabulosas de alimentación eléctrica; de esa manera pudo prefigurar, entre otros descubrimientos relevantes, el radar y la televisión.

En la **segunda tendencia**, y en una situación muy diferente a la de Gernsback, se encuentra Edgard Rice **Burroughs** –especialmente conocido por su creación de *Tarzán de los monos*– en cuyas obras el papel de la ciencia es secundario y lo que importa es el desenvolvimiento de una trama del tipo de la del *western*, con la diferencia de que nos encontramos en Marte y Venus y que hay que combatir marcianos o venusinos monstruosos en lugar de indios más o menos incivilizados.

Hacia 1940 la ficción científica comienza a alcanzar una difusión que permite hablar ya de un género popular. En los EE.UU. crece el número de revistas especializadas y se inauguran los primeros “clubes” de aficionados a la ficción científica; lo mismo comienza a ocurrir en otros países, sobre todo en Francia, Inglaterra y, más tarde, Italia y aun América Latina. Cuando **John Campbell** toma en sus manos la dirección de ***Astounding Science Fiction***, que había sido fundada en 1930, se propone dotar al género de una especialización y de una jerarquía de las que no había gozado en el pasado; su labor, unida a las de otras publicaciones, como ***Unknown*** y más adelante ***Galaxy*** y el ***Magazine of fantasy and science fiction***, impide el estancamiento que hacía suponer las meras imitaciones lovecraftianas y la persistencia en la ***space-opera*** y los ***westerns*** especiales. Algunas revistas de ficción científica norteamericana alcanzan una tirada de más de cien mil ejemplares; otras, son traducidas y vuelven a publicar en distintos países europeos.

HACIA EL FUTURO

El reino de la ficción científica parece haber pasado, en los últimos años, a las crónicas reales de los diarios. Más allá de la obvia referencia a los paseos espaciales y a las caminatas lunares de los astronautas, esto implica que las publicaciones periódicas masivas han incorporado estructuralmente a su texto las comunicaciones y los hallazgos científicos, sea en un ámbito de especulación fantasiosa –en los diarios y revistas sensacionalistas– sea dentro de cánones rigurosamente verídicos. **El hecho parece sugerir una probable declinación del género o al menos su transformación inmediata**. Por otra parte, la saturación del uso de las conquistas científicas y tecnológicas en la literatura hace sospechar que se avecina una época en que la narrativa popular esté dominada por regresiones a pautas sentimentales y neorrománticas, con poca o ninguna referencia a problemas reales.

Mientras la ficción científica era ásperamente atacada desde todos los ángulos, sus fanáticos ignoraban plácidamente tales ataques y seguían regodeándose con sus productos. **Los que le reprochaban una ideología reaccionaria y un desconocimiento deliberado de las relaciones históricas y sociales que rigen la vida de la sociedad**, olvidaban quizás que la literatura se conecta a la realidad por lazos indirectos, y que una narración fantástica puede encerrar, a veces, una lección de vida más profunda que la mejor de las novelas realistas o naturalistas. **Los que la defendían a todo trance** probablemente exageraran al afirmar que en ella se habían expresado, mejor que en ningún otro género, los poderes de la imaginación de nuestro siglo, y al insistir en

que su invariable apertura a los cambios científicos y sociales la definía en un **sentido progresista**.

Ciertamente ninguna de estas tendencias extremas es correcta. La ficción científica ha cumplido ya un ciclo de vida que supera, en la acepción moderna del género, más de medio siglo; posee sus grandes autores, y un público que ha ido incrementándose con el pasar del tiempo. Esta sola afirmación basta para otorgarle un puesto entre las literaturas populares de nuestra época, y para verificar el ensanchamiento que el concepto "literatura" ha debido experimentar forzosamente. **Solo podrá hablarse de su carácter reaccionario o progresista a la luz de la manipulación expresiva de sus materiales y de las posibles lecturas a que dé lugar; nunca, desde un apriorístico juicio sobre sus temas y contextos.** Por el momento, la situación de la cultura contemporánea y el papel que ocupa en ella la ciencia y sus mitologías y promesas indica que la vigencia de la ficción científica aún no ha terminado, y que, convenientemente reelaborada, podrá incluso ocupar un lugar en un mundo futuro más tecnificado y despersonalizado.

SITUACIÓN DE RAY BRADBURY

SU UBICACIÓN LITERARIA Y CARACTERES GENERALES DE SU NARRATIVA

Sin duda, el más famoso y difundido de los escritores de la ficción científica contemporánea es el norteamericano Ray Bradbury, **nacido en 1920** en Illinois. **Forma parte de la más importante generación de escritores estadounidenses de ficción científica, aquella que publica sus obras fundamentales por la década del 50.**

No solo en la ficción científica incursiona Bradbury. Es más, sus obras fantásticas y realistas superan con creces a las que abordan aquella modalidad. Inciden indudablemente su **falta de conocimientos científicos sólidos y su prevención ante varios artefactos de la tecnología contemporánea.**

Incluso la escasa ficción científica trabajada por Bradbury se tiñe de pinceladas fantásticas. De las **dos modalidades fundamentales del género** –una lógica, fría y rigurosamente científica, bautizada como ficción científica "dura" y otra más emocional, cálida y humanística– **Bradbury entra de lleno en la segunda.** Sus cohetes espaciales surgen poco menos que por generación espontánea. Importan en cuanto fuentes para aplacar la sed de conocimientos del hombre. Cuando aparecen en sus relatos, ya se usan cotidianamente y se han popularizado. Cualquiera viaja en ellos, no solo los especialistas.

Bradbury no describe instrumentos, no fundamenta nada teóricamente, sus máquinas para viajar en el tiempo, los robots y demás aparatos funcionan mágicamente. **Cada máquina oficia simplemente de excusa para la búsqueda literaria y metafísica.**

Puede decirse que **Bradbury es, al mismo tiempo, el autor más elogiado y denigrado de la ficción científica actual.** Si por un lado se ha podido decir que es el único escritor "verdadero" en medio de una pléyade de folletinistas y autores populares más o menos hábiles, por el otro se lo ha acusado de "institucionalizar" la ficción científica

"Época de oro" del género

Al período que comienza en 1938 y culmina por la década del 60 se lo denomina **"época de oro" del género.** Por los años 50 aparecen las mayores creaciones de varios autores. Es el caso de *Los cristales soñadores* (1950) y *Más que humano* (1953) de **Theodore Sturgeon.** También pueden incluirse *Yo, robot* (1950) y la trilogía *Fundación* (última parte publicada en 1949) de **Isaac Asimov.** En cuanto a **Bradbury,** sus libros a destacar son *Crónicas marcianas* (1949) y *El hombre ilustrado* (1951).

y de convertirla en una divulgación sentimental y romántica en que la ciencia ha sido desplazada casi por completo.

Solo un análisis de la producción de Bradbury, a la luz de la evolución del género y enfrentando a la propia narrativa contemporánea, puede responder con coherencia a las interrogantes acerca de las ambigüedades de la obra de este escritor. Mientras tanto, **corresponde observar que estamos en presencia de la obra de ficción científica más lograda en el sentido estrictamente literario.** Lejos de ser un aficionado, Bradbury conoce todos los artificios y recursos de las letras contemporáneas, y los usa con una prudencia y con una agudeza que quisieran para sí muchos novelistas y cuentistas "serios". **Las frías especulaciones de los "escritores-científicos" están ausentes en su narrativa.** Sus relatos y novelas cortas están sostenidos por una **fluidez narrativa** y una **imaginación inagotable.** Ahora bien, los que identifiquen a la ficción científica con las manipulaciones literarias de la verdadera ciencia positiva, o con arriesgadas aventuras de la imaginación, o con utopías premonitorias, probablemente queden insatisfechos ante los logros de Bradbury. También les ocurrirá esto a los que no acepten la más mínima concesión a la sensibilidad –o la sensiblería– en este género que, en su opinión, debe basarse preferentemente en el rigor intelectual.

Los cuentos de las *Crónicas marcianas* nos ponen en presencia de seres extraterrestres con las mismas preocupaciones que los de la Tierra, salvo detalles de aspecto y fisiología; en el fondo, el choque resulta doloroso porque unos quieren abolir la "individualidad" de los otros. El protagonista de *Fahrenheit 451*, un bombero del futuro que se rebela contra su tarea –la quema de libros– es también, a su modo, un defensor de la libertad individual, que ha descubierto su vocación a través del contacto con otros individuos empeñados en el mismo rescate. Los terribles niños de algunos de los cuentos de Bradbury, que entregan sus padres como pasto para los leones, son una anticipación de lo que puede ocurrir en el futuro, si se consuma la total entrega a la tecnocracia y al maquinismo. **Y aquí resulta fácil descubrir el centro y la significación de las críticas que los defensores ortodoxos de la ficción científica han dirigido a Bradbury:** lo que este postula es, en el fondo, el mundo anticientífico y antitécnico del individualismo liberal, y todas sus fábulas e invenciones sobre la ciencia y la técnica vienen a confluir en un canto del cisne de una imagen antropológica más o menos afín al romanticismo, teñida de matices estetizantes y hedonistas.

Otras obras del autor

Aparte de las ya nombradas, son importantes: *Las doradas manzanas del sol* (1953), *Fahrenheit 451* (1953), *La feria de las tinieblas* (1962), *Fantasmas de lo nuevo* (1969), *Sombras verdes, ballena blanca* (1991) –todas colecciones de cuentos o novelas cortas. Han sido traducidos a gran número de idiomas y han accedido a todos los públicos, más allá de los círculos especializados del género.

En la medida en que las obras de Bradbury no hacen patente la ilusión – también falsa– de ese individualismo que una cultura tecnocrática amenaza con desterrar, y más bien quiere embellecerla con un barniz poético, puede afirmarse de ellas que son conformistas. Es un duro calificativo para un cultor del afán renovador de la ficción científica. Pero en la medida en que Bradbury ha sabido volcar en eficaces y convincentes fábulas narrativas algunos de los comportamientos míticos y algunos de los temores irracionales de nuestro tiempo, es lícito adscribirlo a una de las líneas renovadoras de la literatura contemporánea.

SUS TÉCNICAS NARRATIVAS

En gran medida, la utilización de ciertos **procedimientos narrativos** y un **alto nivel poético** distinguen a la prosa de Bradbury.

Entre otros procedimientos tienen especial relieve los siguientes:

- Ajustada **profusión de imágenes** sostenida sobre argumentos sólidos y variados.

- Las **metáforas** y **símiles** sobresalen por su cantidad y originalidad.
- Coexisten las **personificaciones** y las **metonimias** (la parte que alude al todo), los **polisíndetos** (repetición de conjunciones), la adjetivación precisa y nada grandilocuente.
- Construcción de **historias paralelas**.
- Uso del **flash back** o retrospectiva.
- La **ficción dentro de la ficción**.
- La **superposición de épocas disímiles**.
- El **desenlace en ausencia** (fuera del texto).
- La **galería de personajes** del autor abarca desde los más vulgares ciudadanos hasta marcianos y brujas.
- Manejo sagaz del **tiempo narrativo**: moroso o acelerado, suele acompañarse de **diálogos breves** que lo agilitan ostensiblemente. Las **repeticiones** otorgan muchas veces un ritmo peculiar a sus narraciones; a veces, estas imprimen un efecto casi musical.
- Significación especial adquieren **los nombres propios**. O ponen de relieve una característica psicológica predominante en algún personaje o sugieren alguna circunstancia física específica.

EN TORNO a "EL RUIDO DE UN TRUENO", de RAY BRADBURY

A partir de la lectura cuidadosa del relato, intenta aplicar aquellas nociones que se han desarrollado a lo largo de este material de apoyo.

Las siguientes preguntas podrán guiar tus observaciones:

1. ¿Qué diferencia a este autor de aquellos que figuran como antecedentes de la ficción científica?
2. Observas la crítica que Verne le realizara a Wells. ¿Cómo crees que habría reaccionado aquel de haber conocido la obra de Bradbury?
3. De acuerdo a las aproximaciones a la definición de lo que es la "ficción científica", ¿considerarías este relato como perteneciente al género? ¿Por qué?
4. ¿Qué características generales de su narrativa consideras que están presentes en el relato?
5. ¿Qué técnicas o procedimientos literarios identificas en el texto y que de acuerdo al material son recurrentes de su narrativa?
6. ¿Qué mensaje o conjunto de mensajes se expresan en el cuento y qué opinión te merecen?
7. A partir del relato, ¿considerarías a Bradbury un "conformista" en cuanto a su visión del hombre y del mundo?

Adaptado del siguiente material básico:

Eugenio Lynch: *La ficción científica*. CEDAL, Bs. As., 1971.

Lauro Marauda: *Un conejo en una galera espacial: sobre Ray Bradbury*, El hombre ilustrado y Crónicas Marcianas. Editorial Técnica, Montevideo, 1996.

Jorge Albistur: *Literatura del Siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

Diccionario Akal de Términos Literarios. Ediciones Akal, Madrid, 2ª edición, 1997.