viendo televisión demasiado tiempo*. Alegoría contra los espejismos adosados del confort y los peligros de la supermecanización; contra la sustitución de Dios y los padres por máquinas, ninguno de estos entonques aislados invalida al resto ni explica todas las facetas de este riquísimo prisma.

TEMAS

Muchos de los temas principales de Bradbury aparecen en esa creación. Entre los más notorios, merecen citarse: la muerte -en este caso, el asesinato sugerido de los padres de Wendy y Peter-; la apariencia y el ser -¿quién manda en realidad, los padres o la inalficible casa? Las fantasías, ¿no son demasiado reales?; el tiempo -hubo un tiempo justo de deshacerse de la casa... Pasó. Dios -los niños y el cuarto de juegos crean la fantasía que se desee. No hay límites para su creación.

Entre los temas no metafísicos, una extraña forma de ocupación se presenta. La casa ocupa la mente de los niños; no hay otro interés equiparable a ella. En la narrativa de Bradbury, esta casa practica la única ocupación sin desplazamiento físico del ocupante al ser abordado. Ambivalencia. Los padres la sufren, rechazando lo que antes los había atraído tanto: la comodidad infinita del hogar. Los niños, en cambio, permanecen fieles a la casa, seguros de su inalterable amor. La infancia habla por estos hermanos unidos, dos en uno, tanto en las fantasías como en la venganza. ¿Habrá lugar a la inadaptación? Ni los padres logran adecuarse a las leyes del juego de la casa ni los hijos soportan la idea de un cambio en su forma de vida. Inadaptación psicológica al cambio, reaccionarismo profundo desarrollan las partes hasta protagonizar el desenlace. Desde la inicial inadaptación de los padres hacia la máquina hasta la inadaptación continua de los hijos a los padres corre la anécdota. Triunfa la maquinaria, inapelable, subrepticia, fatal, absolutamente. Por supuesto, las inadaptadas partes padecen una incontrastable soledad. Los niños no la sufren tanto; por lo menos poseen a la máquina.

El optimismo inicial de los padres, derivado de una confianza desmesurada en la tecnología: "Y George Hadley volvió a admirar al genio mecánico que había concebido este cuarto. Un milagro de eficiencia y a un precio ridículo", se convierte prontamente en una sombra preocupada. De la casa de la Vida Feliz, la primera característica que desliza el narrador es su silencio: "La casa a prueba de ruidos".

El viaje en el tiempo y en el espacio los proporciona el cuarto de juegos, una especie de agencia de viajes que cumple impecablemente con sus clientes.

sin mayor minuciosidad en la búsqueda se encuentra el tema del miedo. En el diálogo introductorio, cuando Lydia manifiesta aprendizajes inexplicables, o cuando lo explicita más adelante: "Estoy asustada -Lydia se acercó a su marido, se apretó contra él y exclamó- ¿Has visto? ¿Has sentido? ¡Es demasiado real!", ya en estas primeras incidencias el miedo juega un rol fundamental.

También hay un lugar para la magia en la manifestación externa e instantánea de un objeto pensado con fuerza. Como lluvia invocada ferrosamente, a los niños les llueven concreciones de sus sueños:

"Los niños pensaban en leones y aparecían leones. Los niños pensaban en cebras y aparecían cebras".

En cuanto a la literatura, forma parte de la fase menos agresiva de la fantasía infantil, inmediatamente anterior a África. "(George) Cuántas veces en este último año se había encontrado, al abrir la puerta, en el país de las maravillas con Alicia y su tortuga, o con Aladino y su lámpara maravillosa o con Jack Cabeza de Calabaza en el país de Oz, o con el doctor Doofite, o con una vaca que saltaba por encima de una luna verdaderamente real...". Todos personajes deliciosos de la literatura para niños, tercamente inofensivos. Aunque el arte en general también aparece, en la comparación de las pieles de los leones con un "delicado tapiz de Francia" o en la canción del hada Rima "tan hermosa que hacía llorar".

LA PRADERA

PUBLICACION

Publicado originariamente en el "Saturday Evening Post", este cuento abriría la primera colección de cuentos reunidos bajo el título de "El hombre ilustrado" (1951).

La editorial neoyorquina Doubleday se arriesgó sobre seguro, ya que el éxito iniciado con la anterior edición de las "Crónicas marcianas" presagiaba una buena venta para esta selección. Si bien "El hombre ilustrado" no tuvo la repercusión de los relatos sobre el planeta rojo, también se agotó varias veces y llegó a decenas de países. Incrediblemente, el editor de "Doubleday y Compañía" se llamaba Walter I. Bradbury... No tenía nada que ver con el escritor. Cuando se publicaron estos cuentos, Bradbury (Ray) era ya un autor famoso, reconocido por los críticos y vivía de su profesión. Cobraba los derechos de reimpresión de cien narraciones y alcanzaba indudablemente su período de madurez literaria.

ANTECEDENTES MENORES

No en la literatura comparada; en la propia obra de Bradbury hallamos antecedentes nítidos de este cuento. Pero repasemos primero los antecedentes menores.

El parricidio y la alienación -la inmersión en un mundo de objetos, como puede ser la casa ultraprotectora- fueron temas que proliferaron en la narrativa universal de principios de siglo.

Pueden asociarse algunos elementos narrativos con relatos anteriormente realizados por Bradbury, pero la mayoría se vincula difusamente. Un menor terrible mata a sus padres en "El pequeño asesino"; casas peligrosas para sus ocupantes aparecen en "Usher II" y "La tercera expedición", sin contar el engranaje mecánico que despedaza en "La ciudad" a los visitantes humanos. Leves, fugaces, remotos antecedentes asoman en general del cuento. A nivel de actores, ninguna pareja de hermanos asesina a sus padres ni alcanza con ello tanta aliviada serenidad.

EL GRAN ANTECEDENTE

El único elemento que aparece claramente antecediendo a otro de "La pradera" es el cuarto de juegos de los niños. Este constituye una de las últimas partes de la casa que se quema en "Vendrán lluvias suaves" de "Crónicas marcianas". También en este cuarto se materializaban animales; también una selva entera rugió y se integra a la acción. "En el cuarto de los niños ardió la selva", expresaba ya el narrador: "Los leones azules rugieron, las jirafas moradas escaparon dando saltos. Las panteras corrieron en círculos, cambiando de color, y diez millones de animales huyeron ante el fuego y desaparecieron en un lejano río humeante".

A pesar de la ausencia de personajes humanos, de las diferencias anecdóticas, temáticas y puntuales, el embrión espacial de "La pradera" late indudablemente en este selvático cuarto de los niños. Aunque posterior a "La pradera", cabe mencionar que el jardín del detective Crumley trasmite grabaciones de rugidos de leones en "La muerte es un asunto solitario".

VERTIENTE LITERARIA

Si consideramos que aún la tecnología contemporánea no ha puesto a disposición de los hombres un materializador instantáneo de sus fantasías, el cuento puede incluirse dentro de una ciencia ficción liviana, o no "dura". Evidentemente, constituye éste el único elemento que se aparta con claridad del realismo, mientras los demás elementos obedecen a las relaciones naturales y sociales ordinarias. Desde este punto de vista, el cuento posee también algunos rasgos de realismo mágico. El cuarto de los niños implica un universo fantástico completo y minucioso.

Algo de literatura fantástica surge en este ámbito, que reproduce obras y personajes leídos por los niños. Aún hay otras posibilidades. Wayne Johnson define al relato como "una fábula estremeceadora, una especie de advertencia exagerada para ese tipo de padres que permitieron que, en edad muy temprana, los chicos se quedarán

viendo televisión demasiado tiempo*. Alegoría contra los espejismos adiosados del confort y los peligros de la supermecanización; contra la sustitución de Dios y los padres por máquinas, ninguno de estos enfoques aislados invalida al resto ni explica todas las facetas de este riquísimo prisma.

TEMAS

Muchos de los temas principales de Bradbury aparecen en esa creación. Entre los más notorios, merecen citarse: la muerte -en este caso, el asesinato sugerido de los padres de Wendy y Peter-; la apariencia y el ser -¿quién manda en realidad, los padres o la incalificable casa? Las fantasías, ¿no son demasiado reales?; el tiempo -hubo un tiempo justo de deshacerse de la casa... Pasó. Dios -los niños y el cuarto de juegos crean la fantasía que se desee. No hay límites para su creación.

Entre los temas no metafísicos, una extraña forma de ocupación se presenta. La casa ocupa la mente de los niños; no hay otro interés equiparable a ella. En la narrativa de Bradbury, esta casa practica la única ocupación sin desplazamiento físico del ocupante al ser abordado. Ambivalencia. Los padres la sufren, rechazando lo que antes los había atraído tanto: la comodidad infinita del hogar. Los niños, en cambio, permanecen fieles a la casa, seguros de su inalterable amor. La infancia habla por estos hermanos unidos, dos en uno, tanto en las fantasías como en la venganza. ¿Habrá lugar a la inadaptación? Ni los padres logran adecuarse a las leyes del juego de la casa ni los hijos soportan la idea de un cambio en su forma de vida. Inadaptación psicológica al cambio, reaccionarismo profundo desarrollan las partes hasta protagonizar el desenlace. Desde la inicial inadaptación de los padres hacia la máquina hasta la inadaptación continua de los hijos a los padres corre la anécdota. Triunfa la máquina, inapelable, subrepticia, fatal, absolutamente. Por supuesto, las inadaptadas partes padecen una incontrastable soledad. Los niños no la sufren tanto; por lo menos poseen a la máquina.

El optimismo inicial de los padres, derivado de una confianza desmesurada en la tecnología: *"Y George Hadley volvió a admirar al genio mecánico que había concebido este cuarto. Un milagro de eficiencia y a un precio ridículo", se convierte prontamente en una sombra preocupación. De la casa de la Vida Feliz, la primera característica que desliza el narrador es su silencio: "la casa a prueba de ruidos"*.

El viaje en el tiempo y en el espacio los proporciona el cuarto de juegos, una especie de agencia de viajes que cumple impecablemente con sus clientes.

Sin mayor minuciosidad en la búsqueda se encuentra el tema del miedo. En el diálogo introductorio, cuando Lydia manifiesta aprendizajes inexplicables, o cuando lo explicita más adelante: *"Estoy asustada -Lydia se acercó a su marido, se apretó contra él y exclamó- ¿Has visto? ¿Has sentido? ¡Es demasiado real!", ya en estas primeras incidencias el miedo juega un rol fundamental.*

También hay un lugar para la magia en la manifestación externa e instantánea de un objeto pensado con fuerza. Como lluvia invocada fervorosamente, a los niños les llueven concreciones de sus sueños: *"Los niños pensaban en leones y aparecían leones. Los niños pensaban en cebras y aparecían cebras"*.

En cuanto a la literatura, forma parte de la fase menos agresiva de la fantasía infantil, inmediatamente anterior a África. *"(George) Cuántas veces en este último año se había encontrado, al abrir la puerta, en el país de las maravillas con Alicia y su tortuga, o con Aladino y su lámpara maravillosa o con Jack Cabeza de Calabaza en el país de Oz, o con el doctor Doolittle, o con una vaca que saltaba por encima de una luna verdaderamente real..."*. Todos personajes deliciosos de la literatura para niños, tercamente inofensivos. Aunque el arte en general también aparece, en la comparación de las pieles de los leones con un *"delicado tapiz de Francia"* o en la canción del hada Rima *"tan hermosa que hacia llorar"*.

EL HOMBRE ILUSTRADO

"La pradera" forma parte de "El hombre ilustrado", libro de cuentos estructurados de un modo muy particular.

Al comienzo del libro, un narrador protagonista (partícipe del acción) relata el encuentro en una carretera con un "hombre ilustrado"; un personaje cuya piel soporta milímetros a milímetros los más diversos y hermosos tatuajes. Cada tatuaje ilustra una historia y mirándolos fijamente, el narrador se interna en los cuentos vinculados con esas imágenes. De esta manera, con cada cuento asistimos a una ficción incluida dentro de otra ficción, la del tatuaje que se anima en el cuerpo del hombre ilustrado, que también es ficticio. Sugestivamente, "La pradera" constituye la ilustración que comienza a moverse en primer término.

"Primero mis ojos se posaron en una escena, una casa grande con dos personas. Vi unos buitres que volaban en un cielo rosado y ardiente. Vi leones amarillos y olí voces."

La primera ilustración tembló y se animó". Estas fugaces imágenes, pues, anticipan algunos elementos de la narración que sigue inmediatamente.

TITULO

El título del cuento se refiere al espacio donde se desarrolla la escalofriante y persistente fantasía infantil. Se trata de una pradera africana, aunque no es la única pradera que enmarca una acción ficticia bradburiana. En "El vino del estilo" aparece otra pradera, habitada también por animales, en este caso búfalos. Rememorados por el Coronel Freeleigh, cuya memoria representa una máquina viva del tiempo, los bisontes cumplen en ella una función parecida a los leones de Wendy y Peter. "Cabezas como puños de negros gigantescos, cuerpos como locomotoras! Veinte, cincuenta, doscientos mil proyectiles de hierro lanzados desde el oeste, como sacudidas cenizas, los ojos de carbón llameante reumbando hacia el olvido!". Poderosa, verdadera amenaza de muerte, la estampida

de los búfalos encierra un gran peligro, como los leones: "El gran ejército de la antigua pradera: ¡el bisonte! ¡el búfalo!"

En un sentido más que espacial, la pradera resulta entonces la gran sede de la violencia animal que, una vez desatada, se torna incontrolable.

MOMENTOS DEL CUENTO

Separados inclusive por espacios en blanco, los episodios del relato pueden dividirse con bastante facilidad. La titulación, arbitraria, persigue solamente propósitos de clarificación en el análisis:

- 1) PREOCCUPACION DE LYDIA
- 2) PREOCCUPACION DE GEORGE Y LYDIA
- 3) DECISION DE CERRAR LA CASA
- 4) DIALOGO CON EL SIQUIATRA
- 5) MUERTE DE LOS PADRES
- 6) DESENLACE EN ANTICLIMAX

1) PREOCCUPACION DE LYDIA

El cuento se abre abruptamente con un diálogo, sin verbo introductorio, que provoca la extrañeza del lector y brinda la necesaria transición entre el prólogo y el cuento que se inicia. Parece como si el narrador que observa las figuras encontrara la acción empezada, en un punto cualquiera de su desarrollo y su atención cayese casualmente allí.

Desde el comienzo, la preocupada ansiedad de Lydia contrasta con la optimista indiferencia de George, su marido. Algo anda mal en el cuarto de los niños y la indefinición sobre qué anda mal consigue crear una expectativa inicial en el lector. Como acertadamente apunta Asimov: "Los escritos de Bradbury crean estados de ánimo con pocas palabras".

También, desde el comienzo, una metáfora sobre la estufa que cocina para cuatro adelanta algunos elementos. Nadie humano cocina en aquella casa; la mujer se limita a mirar; se deduce que

cuatro personajes viven allí y, solapadamente, la idea de que la estufa cantaba para sí misma excluye a los demás. La estufa no está mayormente al servicio de los hombres: "se cantaba a sí misma" y no para los otros.

Otro minidiálogo cruzan hombre y mujer. Las oraciones cortas, aún dentro de intervenciones largas, caracterizan a los diálogos de Bradbury. La descripción de la casa de la Vida Feliz apunta a una premisa fundamental: la casa también protagoniza el cuento. Personificada, realiza todas las actividades que pueden alegrar y satisfacer a un ser humano. Viste, alimenta, acuna de noche, juega, canta y es buena con sus ocupantes ocasionales. Como contrapartida, crea dependencia, atrofia el desarrollo de las capacidades que son delegadas en ella, fomenta una actitud pasiva y mueve a desvalorizar todo lo que el esfuerzo lleva a valorizar. Indudablemente, estos inconvenientes ni asoman al comienzo de la obra pero el sentimiento de que existen se instala progresivamente en los padres hasta precipitar el desenlace. EL CONFLICTO CENTRAL DEL RELATO CONSISTE EN LO SIGUIENTE: LA GRADUAL CONCIENCIA DE LOS PADRES SOBRE LA PERDIDA DE ALGUNOS VALORES ESENCIALES A SU CONDICION HUMANA DISCREPA CON SUS PROPIAS CREENCIAS ANTERIORES, ASUMIDAS Y DEFENDIDAS POR SUS HIJOS COMO VERDADES ABSOLUTAS. Estos no pueden flexibilizar su pensamiento, primero estimulado y luego reprimido por sus padres.

Volviendo al comienzo del texto, el juego de luces que se establece por el ruido de los pasos de los padres muestra la omnipresencia de la casa, su intervención hasta en los detalles más nimios. La casa se convierte en una especie de dios todobondadoso que sólo muestra sus garras cuando su existencia corre peligro. También esta confusión de valores -el endiosamiento de un ídolo técnico en lugar de una trascendencia- subyace a la anécdota.

Cuando los padres llegan al cuarto de los niños, que presenta grandes dimensiones, el narrador expresa: "había costado tanto como la casa". Esta mención destaca su importancia y equipara al mundo de los niños con el de los adultos, en convivencia, por otra

parte, claramente diferenciada.

La indeterminación espacial y temporal del cuento enfatiza su abistoricidad, subrayando sus posibilidades de proyección universal.

El cuarto salió caro. "Pero nada es demasiado para los niños- decía George".

La misma filosofía, "Todo para los hijos" de "Papá Goriot", de Balzac, culminará también contradicha por los propios destinatarios de la incondicionalidad afectiva.

La descripción del cuarto, donde se ha colado el silencio como en la casa, remite a un ambiente selvático y poco acogedor.

Una leve molestia de George ante el sol, "demasiado real", sugiere la incubación de algo peligroso en plena fantasía. Las apariencias, demasiado similares a su modelo, se confunden con los seres originarios. La primera gran fuente de miedo deriva de la probabilidad de la conversión de la réplica en el ser verdadero, obsesión en Lydia y todavía lejano problema para George. "Pero no veo nada malo" -dice él y en toda esta introducción actuará en consecuencia. Su segura felicidad ante la maravilla mecánica intentará tranquilizar a una perturbada y profundamente intuitiva Lydia.

LA SELVA

En tanto la pareja percibe la selva, una verdadera sinestesia de sensaciones visuales, olfativas (gracias a los odoríferos) y táctiles se apodera de la atención del lector. Inclusive alguna sinestesia "literaria": "el olor verde y fresco de los charcos ocultos" acompaña un símil casi surrealista, con escasas propiedades comunes entre comparante y comparado: "el olor del polvo como un rojo pimentón en el aire cálido". Merece citarse también la imagen comparativa de las "alas de los buitres" con los "papeles crujientes".

-. ¡Qué animales desagradables! - exclama Lydia y luego el diálogo se centra en un cadáver desgarrado por los leones. La muerte aletea con los buitres y se sacia a través del hocico de los leones. La agresividad habita la pradera imaginada por los niños, impresionando a Lydia.

En el momento de acercarse los leones (los diálogos se intercalan como breves pantallazos, agilitando la acción) "George Hadley *volvó a admirar el genio mecánico que había concebido este cuarto*". La predisposición favorable de George supera toda cautela. Las expresiones "genio" y "milagro" elevan el cuarto mecánico a niveles sobrehumanos. Obsérvese que el narrador omnisciente -aquel situado fuera de la acción, conocedor tanto de lo que ocurre como de lo que piensan y sienten los personajes- se coloca desde la perspectiva de George, habla con la admirativa ponderación con que el padre juzga el eficiente mecanismo. Sin embargo, allá en el fondo de veces *uno se asusta ante tanta precisión, uno se sorprende y se estremece...*. Entre tanto optimismo, el primer miedo del padre se desliza casi imperceptiblemente. En seguida se oculta tras la malla de placeres y diversiones que la máquina proporciona.

La proximidad de los leones permite sentir su "realidad", su escalofriante apariencia, tan cercana a los verdaderos reyes de la selva. El tema de la apariencia y el ser predomina. De algún modo oscuro, se cataforiza el final. Difícilmente la hipnótica fascinación de estos seres se hubiera reducido a la producción de miedo. Algo más esconden sus fauces olorosas a "carne fresca" que en su caso, traen el olor de la muerte. La anáfora de "amarillo" crea un ritmo narrativo peculiar. Las sensaciones olfativas descuellan en un mundo cromáticamente amarillo. A su vez, la objetivación de los ojos de los leones descubre una vitalidad agresiva e insoportable. Cuando saltan hacia el matrimonio, esta iniciativa no extraña en absoluto. Representa el toque final en la procreación de un miedo escindido en reacciones desiguales. Mientras Lydia llora, George encubre su nerviosismo tras risas y explicaciones demasiado racionales. Recordar que se trata de películas, telepatía y odorófonos no compensa el susto recibido. El diálogo entrecortado, como un jadeo temeroso, muestra que Lydia ya no cree en la inocencia del cuarto. Por boca suya, vuelve el tema del exceso de "realidad" de la estructura mecánica (antes George se había incomodado con el sol artificial). La incertidumbre respecto a la "apariciencia aparente" del cuarto sobresalta mucho más

a la mujer que al hombre, veremos que con razón. En forma indirecta, a través de las referencias de sus padres, conocemos el grado de alienación -de sujeción a un mundo de parcial del cuarto, Peter "tuvo una patalata". Ambos "viven para el cuarto". La relación habitual hombre-máquina se invierte. En vez de los instrumentos servir a los niños, estos viven al servicio de la máquina.

La serie de preguntas que George dispara sobre Lydia sacan a luz en ella un deseo reprimido y ferviente de revalorización humana. Lydia reivindica para sí todas las actividades que la casa cumple ahora con creces, más rápido y mejor que una simple mujer. Está harta de su gobierno absoluto bajo la sonrisa del confort. Lo que antes veía rosado "no hacer nada", ahora le parece negro. Inclusive denuncia en George una paulatina tendencia a la evasión; a los nervios estrididos con cigarrillos, alcohol y sedantes. George no sólo no reconoce su sentimiento de inutilidad; además tranquiliza a su esposa cuando ésta teme una invasión de los leones a la casa. En el fondo, por algunas "grietas" (su molestia ante el sol, sus ocasionales estremecimientos ante la precisión de la máquina, sus vicios recientes) afloran las mismas dudas que en Lydia. Salvo que George desea gozar de su sol artificial. Mientras Lydia se derrite, y no precisamente por el sol.

2) PREOCUPACION DE GEORGE Y LYDIA

Hasta la mitad de este episodio, todavía Wendy y Peter no entran en escena. El retardo en su aparición aumenta sensiblemente la expectativa del lector. Aunque pequeños, su accionar conjunto ha desencadenado el clima de miedo y muerte que impregna el cuarto mecánico.

Un grupo de elementos artificiales enmarca notoriamente a los padres, destacándose desde el inicio. El parque de diversiones de material plástico; la televisión para transmitir informaciones y la mesa sirvienta son moneda corriente de estas vidas vacías.

El narrador omnisciente, reproduciendo el pensamiento de George, muestra el comienzo de su recapitación en torno al cuarto y su negatividad. Reconoce que los niños han abusado de su fantasía. Y "ese sol"... A través de una comparación inquietante, se destaca una posible cualidad ofensiva: *"Aún lo sentía en el cuello como una garra caliente"* (hermosa sinestesia, por otra parte). Otra vez los leones y su olor simbolizan una muerte acechante. El funcionamiento telepático de las paredes convierte a los deseos en realidad y a los niños en criaturas divinas. Algo empieza a andar mal también para el optimista George. En una estructura gramatical dual, el sueño es realidad (*"Los niños pensaban en leones y aparecían leones. Los niños pensaban en cebras y aparecían cebras. En el sol, y había sol. En jirafas, y había jirafas. En la muerte, y había muerte."*)

En jirafas, y había jirafas. En la muerte, y había muerte. Pero Todo ocurre en lo que tarda el chispazo de un pensamiento. Pero como la realidad nace del sueño, la muerte nace asimismo del pensamiento de la muerte. Preocupando íntimamente a George. Tal vez la carne que el padre traga sin disfrutarle recuerda otra carne sangrante, la de la cebra o la cría de jirafa descuartizada por los leones.

Pensando en la muerte, la precocidad potencialmente asesina de sus hijos se le hace patente. Aún desde niño, cada hombre esconde un homicida, que puede manifestarse o no, depende de muchos factores. Una catáfora -anticipación- del desenlace deviene esta especulación de George. La febrilmente adjetivada pradera, *"áfrica, interminable y torrida"* parece girar alrededor de una única imagen: *"esa muerte espantosa entre las fauces de un león. Una y otra vez..."*. Abundan en el relato los signos de muerte, inequívocos y eficaces.

Antes de llevar a cabo una determinación madurada interiormente, apenas visible en el primer episodio, George se dirige al cuarto de los niños y *"Escuchó con el oído pegado a la puerta"*. La sensación auditiva prepara la visual, como si el miedo necesitara un acostumbriamiento previo a su fuente para enfrentar con éxito el peligro. Un grito lejano, nuevos rugidos y una sugerencia de muerte preceden al ingreso de George. Ya dentro, el pensamiento del padre se

conoce nuevamente por la voz del narrador. Una levisísima nostalgia por las fantasías anteriores de Wendy y Peter -sanas imaginaciones producto de lecturas inofensivas (que el mismo Bradbury admira y proyecta en el cuento) - se apodera de George, contrastando con el presente de calor y muerte. Algo hiperbólicamente, *"este horno alimentado con crímenes"* metaforiza a la pradera.

Por primera vez, George se mira al espejo y ve a su mujer. Sus miedos coinciden con los de Lydia; su retraso en entender la verdad encuentra de todos modos el camino de ella. Las metafóricas "acrobacias de la imaginación" de los niños volaban el último mes siempre en el mismo trapecio: África. El rugido de los leones, su eterno olor hubieran llamado indiscutiblemente su atención si no hubiese estado tan ocupado en su despacho. Padre contendrá- neo, George sufre la incomunicación entre padres e hijos propia del ajeteo económico. Un poco de tiempo y dedicación a sus hijos tal vez hubiera evitado la desgracia, pero también en este sentido se evaporó el tiempo justo y los niños prefirieron conservar a su padre, a su madre y a su niñera.

Es decir, a la casa.

Apenas se interra entre los pastos, George es observado por los leones. A lo lejos, la mujer entrometida en la fantasía fractura la ilusión. *"La ilusión tenía un única falla: la puerta abierta y su mujer que ceraba abstráida más allá del vestíbulo oscuro, como dentro de un cuadro"*. El ser humano parece una mancha sobre una pintura hermosa. El comparante utilizado lo remarca: "como dentro de un cuadro".

Ni los leones se mueven ni Aladino aparece ante los requerimientos de George. Sólo los niños poseen la magia evocativa del famoso: *"Abrete, Sésamo"*, por haber arreglado el mecanismo o por haberlo habituado a una escena repetida constantemente. Esta segunda posibilidad consterna. Implicaría cierto poder de iniciativa y una conciencia elemental por parte de la máquina. El descontrol de los padres sobre los mecanismos técnicos metonimiza su propio caos espiritual. Así como no dominan un cuarto, ya no dominan sus propias vidas. *"Nada es mío aquí"*, contesaba Lydia. Frente al des-

Una sola prohibición, vinculada a un transporte altamente técnica-
do, ha provocado el cambio en los niños: no se les dejó tomar el
cochete a Nueva York. Bajo una cáscara de modernización, los
problemas siguen siendo los mismos; la tendencia de los padres a
sobreproteger a los hijos encuentra muchas veces resistencia por
parte de estos. La sutil distancia entre previsión y represión se acorta
y se confunde sin cesar. En este cuento, Bradbury ha creado
simplemente los aditivos tecnológicos necesarios para mostrar una
problemática moral universal. No sólo no se regodea en la descrip-
ción de aparatos técnicos, tan común en otros autores de ciencia
ficción, sino que de algún modo nos previene contra ellos.

De manera que la desconfianza nacida a partir de la mentirilla de los
consentidos niños, se ramifica en el interior de los padres. Y con
razón. *"Un momento después se oyeron dos gritos"*. Mezclados con
los rugidos de los leones, los alaridos *"Horriblemente familiares"*
(oximorónica y eficaz expresión) sobresaltan los corazones de los
padres. ¿Se trata de sus propios gritos? La escena anticipa y angustia
a la par. Más que las camas, el conocido olor a felino acuna a los
padres aterrorizados.

3) DECISION DE CERRAR LA CASA

Nuevamente un diálogo, esta vez identificando a los locutores, inicia
un episodio narrativo. Sobre la plasmación braburiana de los
diálogos, Johnson ha expresado: *"El interés que Bradbury demostró
por el teatro durante toda su vida le ayudó a desarrollar un oído muy
fino para los mecanismos del habla, y es particularmente hábil para
desarrollar una sensación creciente de incomodidad o de amenaza
a través del diálogo"*. Específicamente en este episodio, una dureza
amenazante se instala entre los hablantes.

Peter toma la iniciativa, sin duda preocupado porque el cambio en la
actitud de sus padres (biológicos) puede repercutir sobre la casa (su
padre espiritual). En defensa del cuarto de juegos y sus comodida-
des, se comide a hablar con ese "objeto" lejano que no le interesa
pero que puede desarticular su mundo de fantasía. Un detalle

sumamente sugestivo trasluce el desinterés de Peter hacia sus
progenitores. *"Peter se miró los zapatos. Ya nunca miraba a su padre
ni a su madre"*. Peter no se siente avergonzado ni culpable; ya no
siente nada por los seres humanos. Hasta con Wendy, su doble, la
relación se acerca más a la complicidad que al afecto. Aunque
comparten la visión fundamental del mundo, nunca intercambian la
mínima demostración de cariño. Los únicos sentimientos positivos
expresados por los niños se dirigen hacia el cuarto de juegos y la
casa. Su necrofilia -la atracción por los seres inanimados más que
por los seres vivos- irá en aumento hasta culminar en una situación
límite.

En este diálogo, Peter encara inmediatamente el motivo de su
inquietud; el cierre del cuarto de juegos. La respuesta de George
plantea una condición: intercalando otros países a la fantasía, el
cuarto puede subsistir. Subrepticamente, el tema de los países
vuelve a asomar en la narrativa de Bradbury, incluyendo una men-
ción al pasar de China. La ambigua contestación de George -que en
el fondo desea extinguir paulatinamente la fantasía de Africa- no es
bien recibida por su hijo. Este se percata en seguida de la intención
última de su padre y defiende su derecho a elegir los juegos. Aunque
formuladas con cierta velada agresividad, las dos preguntas funda-
mentales de Peter, aquellas que hubieran merecido una larga y
serena explicación por parte de su padre, caen en el vacío.

Peor aún, son respondidas con una evasiva imperatividad: *"¿Qué
tiene Africa de malo, papá? Ah, ahora admities que pensabais en
Africa, ¿eh?",* donde, por otra parte, se asimila a Peter y Wendy como
un par indisoluble. Más adelante: *"... Sólo quiero mirar y escuchar y
oler. ¿Para qué hacer otra cosa?"*

-Muy bien, ve a tu pradera".

Las interrogantes no eran absurdas, dado el nivel de enseñanza-
aprendizaje vivido por los niños y merecían respuestas acordes.
Sobre todo la segunda, señala el grado de recepción pasiva que
poseen los chicos. Tocar y gustar implicarían movimientos hacia las
fuentes del placer, cierto esfuerzo, desechado por Peter. George no
proporciona las respuestas, cegado por su certeza de una reacción

necesaria e impostergable en el modo de vida de la familia. El diálogo muestra las distancias insalvables que separan a los padres de los hijos pero sobre todo permite vislumbrar la intensidad del amor de Peter (Wendy) por la casa y su fuerte animadversión por todo lo que pretenda menoscabar su poder.

"No quiero que cierres el cuarto -dijo Peter fríamente. Nunca", discursó en el cual la imagen del niño dista mucho de la noción filial convencional. La situación alcanza sus mayores filos, cuando Peter termina por esgrimir:

"¿Vas a cerrar pronto la casa?"

-Estamos pensándolo.

-¡Será mejor que no lo pienses más, papá!"

Exclamación que corona los efectos de una tendencia educativa blanda, mecanófila y abruptamente cercenada. Peter no puede descubrir de la noche a la mañana enemigos donde hubo amigos.. Sin duda alguna, su temperamento, como el de su hermana, favorecen la venganza. Pero también hay factores externos indubitables mente promotores de la violencia, o por lo menos, coadyuvantes. Si a los niños siempre se les ha facilitado la vida y se ha alabado el confort como un dios, una variación en este sentido no puede metamortosearse en un segundo: *"Será divertido cambiar durante un tiempo ¿No te parece?"*

Obviamente, la perspectiva de tener que atarse los cordones de los zapatos, cepillarse los dientes, peinarse y bañarse sin el auxilio de manos mecánicas horroriza a Peter. No está preparado para ello, ni física ni psicológicamente.

Después de tal desentendimiento, a George no le queda más que sufrir la fría amenaza de su hijo. Y a Peter, buscar el entrañable, seguro y comprensivo refugio del cuarto infantil.

4) DIALOGO CON EL SIQUIATRA

La presencia de un agente externo a la familia dilucida algunas incógnitas importantes. En primer lugar, confirma la desconfianza

de George hacia los aparatos mecánicos y su decisión de matarlos. Sin esta intervención, tal vez nunca se hubieran apagado los caprichos de la casa y muy probablemente, habrían prevalecido los caprichos de Peter y Wendy (*"...Nos tratan como si nosotros fuéramos los chicos"*). Al aparecer un tercero, la voluntad de actuar por parte de George se reafirma y hasta es acompañada por ese tercero en su ejecución. Virtualmente, el cuarto es "asesinado" en coautoría.

Pero además, el psiquiatra plantea la explicación psicoanalítica de los acontecimientos. Por primera vez, los hechos se abstraen de sus polos eléctricos (positivo y negativo hacia la casa) para recibir un tratamiento más desapasionado que el que puede otorgarles la familia. Si bien Mc. Clean se basa en impresiones y no resulta indemne ala atmósfera de violencia del cuarto: *"Se siente la paranoia en el aire"*, de todos modos su diagnóstico brinda una apoyatura científica a las aprensiones de George. Cuando se cierre el cuarto, la acción formará parte de una terapia y no de un deseo de fuga más o menos irracional.

Por otra parte, dos nuevos elementos cataforizan el desenlace. En primer término, la pregunta de George sobre la posibilidad de que las réplicas se conviertan en verdaderos leones, es contestada por David Mc. Clean con un nada tranquilizador *"-No sé."* En segundo término, el hallazgo de una bufanda manchada de sangre perteneciente a Lydia, insinúa el mismo horror que guardaba la valija de George. Hay algo más sobre este punto.

En determinado momento, George Hadley expresa, mirando a los lejanos leones: *"Me gustaría saber qué comen... A veces casi lo reconozco. ¿Qué te parece si traigo unos buenos gemelos y...?"* El psiquiatra se ríe ante esta locura.

Sin embargo las sospechas de George tienen extrañas implicaciones. Unidas a los dolores *"horriblemente familiares"*, la valija y la bufanda ensangrentadas adquieren otras connotaciones. La más trivial y racional consiste en la preparación del crimen por parte de Wendy y Peter, adiestrando a los leones en el reconocimiento de los olores de sus padres. Trivial y terrible, sin duda, resulta menos fantástica que la otra alternativa. Si se sugiere, como palmaríamente

cuarto. Por ende, adolece de un falaz optimismo. Imposible volver a una vida higiénica. Aunque lo recomiende un doctor Clean: en inglés, limpio.

5) MUERTE DE LOS PADRES

El episodio es capicúa pero no cíclico: empieza con una muerte (la del cuarto) y culmina con otra (la de los padres).

Arte el movimiento del interruptor, cancelatorio de la actividad en el cuarto de juegos; la reacción de los niños no se hace aguardar. Patalean, rompen cosas, aúllan, lloran... La violencia de la respuesta está en relación con su grado de amor por el cuarto. Inversamente al comienzo, en que deseaba un imperioso cierre del cuarto, Lydia intercede para que George lo encienda de nuevo. Paradojalmente, George, que ha tardado más en concientizar los peligros del cuarto que su mujer, estima irrevocable su decisión. *"Hoy mismo terminemos con esta casa maldita"*. La dura calificación contrasta con aquella visión idílica del inicio: la casa *"de la Vida Feliz"*. Ya no hay milagros de eficiencia ni genios mecánicos. A la crítica de Mc. Clean debe sumársele esta autocrítica de George Hadley, áspera, implacable: *"Nos hemos pasado los días contemplándonos el ombligo, un ombligo mecánico y eléctrico"*. El centro del cuerpo metatoriza y metonimiza (alude al todo por la parte) la vida artificial que la familia había llevado hasta ese instante. Inclusive el ombligo, la reminiscencia del cordón umbilical, sugiere una dependencia de corte narcisista y evadida del mundo societario.

"¡Dios mío, cómo necesitamos respirar un poco de aire sano!" Primera mención de Dios; nostalgia de una vida más natural, deseos de purificación... George está dispuesto a desintoxicarse, a ser él mismo... y a salvar a quienes lo rodean. La lista de artilugios que apaga muestra la utilidad de algunos (*"vestufas"*) y el fomento de la pereza de otros (*"ataadoras de zapatos"*). Unos inventados por Bradbury, otros actuales, todos sucumben ante el empuje *"homicida"* de George. Una metáfora: *"la casa se llenó de cadáveres"* y un símil de nexo atípico, sin el archiutilizado *"como"*: *"Parecía un silencioso*

cementerio mecánico" giran en torno a la misma idea. El cerco de silencio pone de manifiesto el recurrido tema bradburiano. Con su actitud decidida, George participa de la vieja enseñanza del nuevo y el pichón: *"Para construir un mundo hay que destruir otro"*. Imperceptiblemente, el narrador ha conquistado un tono elegíaco. Uno de los tonos *"que nadie ha podido imitar exitosamente"*, según Asimov.

Por supuesto, los niños no se quedan cruzados de brazos. Como si se dirigiese a su verdadero padre, Peter ruega, exhorta, ordena al cielo raso: *"No dejes que papá mate todo!"* Hasta qué punto la solicitud-orden, es oída, resulta imponderable: *"Los niños pensaban en leones y había leones. En la muerte, y había muerte"*.

La paranoia, el odio y los deseos de muerte alcanzan en Peter su nota más aguda:

"¡Ojalá te mueras!"

"Hemos estado realmente muertos durante muchos años. Ahora vamos a vivir. En vez de ser manejados y masajeados, vamos a vivir". La vida constituía la apariencia: en el fondo, el ser de George yacía sofocado bajo mil máscaras de felicidad. Sometidas al fuego purificador de la naturaleza, las máscaras deben retorcerse para siempre. El ser puja por resucitar.

"Los niños pensaban en leones y había leones. En la muerte y había muerte".

Consintiendo al ruego general, George concede un sólo minuto a los niños para que se despidan de la máquina. Un minuto. Un pequeño, más que suficiente, fatídico minuto. Un tiempo justo para matar.

Y para morir.

Si George no hubiera admitido la propuesta del minuto, él y su esposa se habrían salvado.

Si Lydia no hubiera dejado solos a los niños en el cuarto de juegos, ella y su esposo se habrían salvado.

Pero perdieron el tiempo justo. El reloj de sus existencias atrasó varios años, un minuto. Después fue tarde.

"Los niños pensaban en leones y había leones. En la muerte y había muerte".

Cuando George va a vestirse al primer piso, el narrador observa:

...comenzaba a vestirse con sus propias manos". Este ademán de independencia de las máquinas, sintomatiza la nueva aurora. Significativa resulta la contestación de Lydia, ante la pregunta de su esposo sobre los móviles que los llevaron a esa vida errática: "*El orgullo, el dinero, la ligereza*". Tres sustantivos que resumen pecados y defectos; motivaciones para la acción y sepulturas para el alma. El dinero, el dios de la sociedades capitalistas, representa el único factor palpable. Tanto esta divinidad ensangrentada como el afán de figuración y la ausencia de previsión de conductas ataca la médula misma del sistema en el cual Bradbury vive. Forma parte del conservadurismo crítico ya señalado. A continuación de oírse el llamado infantil, la acción se acelera sensiblemente. Relato y llamada, relato y llamada se alternan con súbito relampagueo. Los padres ingresan al recinto del sacrificio. Peter, el sacerdote, cierra la puerta e invoca a los dioses del cuarto de los niños, sedientos de perpetuación: "*No permitan que paren el cuarto de juegos y la casa*".

Ultimo ruego de las víctimas...
"*Y se oyeron entonces los ruidos*".

Las sensaciones auditivas preceden a las visuales, preparando el ingreso de los sacrificadores, entre sinestésicos "*ruidos cavernosos*". Ha llegado la hora.

"*Los leones*".
Una simple imagen, nítida, contundente. Apenas un eufemismo de la muerte.

"*El señor Hadley y su mujer se miraron. Luego se volvieron y observaron a los animales que se deslizaban lentamente hacia ellos, con las cabezas bajas y las colas duras*".

La típica posición previa al ataque de los dueños de la pradera. Obviamente, la morosidad en la narración del asedio final, el retardo minuciosamente articulado aumenta la expectativa sobre el desenlace. Que se sugiere simplemente con un grito y una evocación oscura: "*El señor y la señora Hadley gritaron. Y comprendieron entonces por qué aquellos otros gritos les habían parecido familiares*". El desenlace transcurre en ausencia, se omite su plasmación

textual. De este modo, la imaginación del lector trabaja, rellena huecos, crea su final. Atinadamente, Johnson ha dicho al respecto: "*Esta cooperación con el acto imaginativo que Bradbury permite en estos casos, explica en gran medida el placer que sus cuentos provocan*". La develación de la incógnita de los gritos, "*Horrosamente familiares*", confirma la hipótesis de un futuro vivido anteriormente. Eran sus propios gritos los oídos en la noche; la sangre, su sangre; el fracaso ante la casa, su fracaso. Ella ha triunfado en todos los planos. Ahora no quedan opositores a su poder.

"*Los niños pensaban en leones y había leones, en la muerte y había muerte*".

6) DESENLACE EN ANTICLIMAX

La continuación del cuento más allá de la muerte de los padres puede parecer un desacierto narrativo. Sin embargo, el final de efecto no contempla algunos aspectos que enriquecen este desenlace en anticlimax, posterior al momento culminante del relato.

Desde el instante en que el siquiátra pasa a recoger a la familia, descubre que algo extraño flota en el aire. la persistencia de la fantasía morbosa, los niños comiendo tranquilamente en lugar de lucir preparados para un viaje, delatan una atmósfera enrarecida. La comida fría recuerda la que pueden estar saboreando los leones, aunque la suya debe conservarse aún caliente. Los "*pozos de agua*", los "*pastos amarillos*" y el sol brillando arriba se convierten en tómbres signos.

Para la transpiración de Mc. Clean hay pocas explicaciones plausibles: o el sol lo hace sudar -sol artificial que tanto molestaba a George- o los nevios han comenzado a manifestarse en él. Presumiblemente, ambos factores inciden en su estado.

"*¿Dónde están vuestros padres?*"

Los niños alzarón la cabeza y sonrieron".

Los niños alzan la cabeza y se permiten sonreír! Con sus padres recién asesinados, Wendy y Peter todavía pueden manifestar cierta alegría. Esto es posible porque la casa ha triunfado; el orden se ha

restablecido; los únicos amores de su vida -la máquina atadora de zapatos, la máquina de pintar, la máquina movilizadora de las cabras y los buitres, la máquina incorporada a cada león- han restaurado su imperio en peligro. Repuesta la ilusión, los niños se han repuesto. Por eso no extraña esta serenidad casi bucólica. Hasta los leones *"Jugaban lanzándose zarpazos"*. Sólo sus regresos silenciosos a la comida, concomitantes con la actividad alimenticia de los niños, ponen cierto tono inquietante al momento... Y los buitres. Los buitres que echan sus sombras sobre *"el rostro sudoroso del señor Mc. Clean"*. Los buitres que terminarán la obra de los leones, recordados contra el *"cielo lúminoso"*. El final no puede consistir en algo más sencillamente anticlimático. *"¿Una taza de té?, preguntó Wendy en medio del silencio"*. El silencio vuelve a poblar la casa a prueba de ruidos. Con poco trabajo, la casa se ha quitado dos manchas molestas. Fastidiosas como un sol natural... Wendy ya no llora. Y el silencio vuelve a poblar la casa, la casa de la Vida Feliz.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- "Ray Bradbury, Terrícola y marciano. Análisis de la obra de un mago"** de Wayne Johnson. Editorial Fraternal, 1980, Bs. As.
- "Sobre la ciencia ficción"** de Isaac Asimov. Editorial Sudamericana, 1982, Bs. As. (Biografía de Bradbury y aproximación al género c. f.)
- "Lo mejor de "Fantasy & science fiction"** (seleccionado por Edward L. Ferman. Hyspamérica, 1986. España.) Biografía, realizada por William Nolan, acompañada del cuento *"Al Abismo de Chicago"* y una bibliografía completa, hasta ese año, de Bradbury.
- "Los años locos"** de Juan José Sebreli. Fascículo 36 de *"Siglommundo"*, Centro Editor de América Latina, 2969, Bs. As.

"La gran crisis" de Julio Godio. Fascículo 40 de *"Siglommundo"*. CEAL. 1969, Bs. As.