

Fahrenheit 451. El conocimiento es algo peligroso

Mónica Gruber

V. F., FFyL / FADU - UBA

El fin de la Segunda Guerra Mundial había dejado dividido al mundo en dos grandes bloques. Comunismo y capitalismo se posicionaban en el terreno. El temor de una IIIª Guerra Mundial sobrevolaba por igual a los países de uno y otro lado de la Cortina de Hierro. Los experimentos nucleares se multiplicaron, el desierto en EEUU fue sede de numerosas pruebas. La carrera armamentista estaba en marcha. La Guerra Fría crispaba los nervios de uno y otro bando. Espías dotados de todo tipo de *gadgets* se desplegaron por el mundo. En territorio estadounidense el vuelco hacia la derecha marcó a fuego esos tiempos. Antiamericano se transformó en el sinónimo de comunista. De este modo, la Caza de Brujas tomó rápidamente forma. Delación y quema de libros se tornaron moneda corriente. Es en este contexto en el cual Ray Bradbury concibe en 1953, *Fahrenheit 451*. Ambientada en un futuro distópico custodiado por un cuerpo de bomberos cuya función es la de quemar los libros -considerados por el Estado como los causantes de la melancolía-, un integrante del plantel, Guy Montag, se atreverá a desafiar al *statu quo*. El relato plagado de referencias metafóricas del presente histórico del autor, se centraba en tópicos como: la memoria y el olvido, la alienación de las relaciones, la delación y la quema de libros¹. Hugh Hefner propietario de la revista *Playboy*², asumiría el desafío. Esto nos deja además vislumbrar el sesgo que tenía la ciencia ficción por aquellos años. Correría mucha tinta de la pluma de los autores hasta que se le abriesen las puertas de las grandes casas académicas a este género literario. Pero esto es parte de otra historia.

¹ Para profundizar sobre el tema remitimos a nuestros trabajos anteriores: Gruber, M. (2011). *Fahrenheit 451 la temperatura en la que arden las ideas*. En Babino, M. E. (Comp.). *La literatura en el teatro y en el cine*. Bs. As.: Nobuco. / Gruber, M. (2018). El día que prohibieron los libros: reflexiones sobre *Fahrenheit 451*. *Ágora*, 3(5). /

Gruber, M. (2018). De Bradbury a Truffaut: el día que prohibieron los libros. Ponencia presentada en XXII Jornadas de Investigación, XIV Encuentro Regional Jornadas SI+ Campos, FADU – UBA, septiembre de 2018 (en prensa).

² Para conocer los avatares de la publicación sugerimos consultar: Bradbury, R. (1996). Fuego brillante. Postfacio de Ray Bradbury, febrero de 1993. *Fahrenheit 451*, trad. de F. Abelenda. Barcelona: Minotauro.

Cine y literatura: relaciones peligrosas

El 28 de diciembre de 1895 la sociedad parisina saludaba el nacimiento del cinematógrafo. En el Grand Café del Boulevard de los Capuchinos, Antoine y Louis Lumière presentaron el prodigio. Los primeros films retrataron la realidad cotidiana; *El desayuno del bebé* sorprendió al público por un nimio detalle: las hojas de los árboles eran agitadas por el viento. Se trataba de un nuevo dispositivo y, como todo inicio, con dudas y preguntas. ¿Qué mostrar? y ¿Cómo hacerlo? Los modelos a seguir provenían de artes legitimadas: la plástica y el teatro ofrecieron el punto de partida. El cine, lejos de seguir el camino del agotamiento temático y visual de los juguetes ópticos que antecedieron estos años, buscó nutrirse nuevamente de un arte canónico: del campo literario, para ofrecer a los espectadores variedad de films. El término adaptación sirvió para definir los procesos de pasaje de un lenguaje a otro. Consideramos que el término más adecuado es el de *transposición* (Traversa, 1994; Grüner, 2001; Wolf, 2001; Steimberg, 1980, 2013). En tal sentido, Wolf afirma:

La palabra ‘adaptación’ tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen -literatura- ‘quepa’ en el otro formato -cine-: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro. (p. 15)

Al respecto, Traversa nos recuerda que: “[...] La transposición como fenómeno de circulación discursiva conlleva un aspecto de ISOMORFIZACIÓN, de ‘equivalencias’ directas, pero al mismo tiempo otro, que comporta, en el mismo movimiento, desvíos y diferencias.” (1995: 49) De este modo, enroques, supresiones y agregados se darán cita para realizar el trasvase. Steimberg echa un poco de luz en tal sentido ya que: “Cuando una obra pasa de la literatura al cine, esa reiteración consiste, frecuentemente, en la repetición de un relato, a cuyo servicio se convierten en instrumentales las posibilidades de focalización, despliegue, angulación o desmontaje ofrecidos por el medio receptor.” (2013: 73) En estas operaciones de *transustanciación* o *transmaterialización* ya que se trata de una “tentativa de selección de equivalencias semánticas óptimas en un repertorio sígnico caracterizado por diferentes sustancias (Saussure) o materia (Hjelmslev) de la expresión.” (Gubern, 1992: 52)

Sería una tarea vacua determinar qué se ha ganado y qué se ha perdido en esa tarea de trasvase, tal como afirma Wolf, ya que entonces ¿debería convertirse nuestro análisis en una tarea punitiva? No es este el objetivo. Creemos siguiendo la línea trazada

por Grüner, quien considera que: “La transposición es, en este sentido, potencialmente una *interpretación crítica* de [...] los textos que creíamos “de origen”, a los que creíamos que no podíamos arrancarles otro “sentido original”. (2001: 117)

Nuestra tarea consistirá pues en tratar de desmontar algunas de las elecciones textuales, estilísticas y hermenéuticas que guiaron la tarea de trasvase a la pantalla.

De Bradbury a Bahrani

En 2018 la cadena HBO estrenaba *Fahrenheit 451* dirigida por el director Rami Bahrani³. Partiendo del relato bradburiano, el director pergeña un mundo donde la hipertrofia de las pantallas (Lipovetsky, Serroy, 2009) se halla llevada al extremo, de este modo, los edificios, espejos de baños y superficies reflectantes, se convierten en pantallas que transmiten imágenes las veinticuatro horas del día. En este mundo, tributario visualmente de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott y post *Los juegos del hambre* (2012), de Gary Ross, el bombero Guy Montag se atreverá a desafiar la ortodoxia imperante.

Tal como señala Aumont: “la intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos del film, lo esencial de la intriga y su resolución, o al menos la resolución esperada.” (Aumont *et al.*, 1995: 125), junto con ella actúa también, la frase hermenéutica que “consiste en una secuencia de etapas de relevo que nos conducen de la puesta a punto del enigma a su resolución a través de pistas falsas, trampas, suspense, revelaciones, vueltas y omisiones.” (Aumont *et al.*, 1995: 126) En tal sentido, la secuencia de *credits* resulta sintomática: una sucesión de planos detalles de hojas de libros quemándose nos permiten vislumbrar lo que sucederá. Planos detalles que captan títulos de novelas y ensayos, páginas en diversos idiomas y algunas palabras que se destacan adrede: memoria, caos, infeliz, el mundo físico, sus ojos observan a Dios, las cuales se suceden con imágenes de pinturas de artistas plásticos de diversas épocas; al tiempo que se alternan con el plano detalle de un ojo en cuyo iris se refleja el fuego e imágenes de archivo de quemas de libros en la Alemania nazi, todos ellos acompañados de una música en la que predomina la percusión creando, de este modo, una atmósfera inquietante.

³ Nacido en 1975 en Carolina del Norte (USA), hijo de inmigrantes iraníes. Director y productor de *Chop Shop* (2007), *99 Homes* (2014) y *Fahrenheit 451* (2018).

Los bomberos destruyen grafiti -a la sazón es este el modo como denominan a los libros y materiales impresos- y objetos extraños: bolígrafos, papel y fotos.

Cabe aclarar que Montag, el protagonista, como la mayoría de los personajes del film tiene aspectos cuestionables. A diferencia de la novela, el bombero no tiene esposa, lo que posibilita el progreso de la relación afectiva con Clarisse, interpretada por Sofía Boutella. Es una rebelde a la cual le han borrado la identidad, es decir ha quedado como castigo privada de la posibilidad de operar a nivel bancario, disponer de tarjeta de crédito, tener trabajo, etc. Para poder recuperar su identidad se ha convertido en “soplona” de Beatty. Pese a ello, la joven se mueve en la frágil línea que separa la marginalidad del control del jefe de bomberos. Ella trafica en el mercado negro con objetos preciados: leche, un viejo walkman y otros *gadgets* caídos en desuso; paralelamente, cada tanto brinda algún dato para que los bomberos puedan hacer una redada. Es capaz de reparar viejos objetos digitales, por lo cual creemos que conserva algo de la faceta de trabajo artesanal que realizaba Faber en la novela. Sin embargo, consideramos que se aleja desacertadamente de la caracterización bradburiana, perdiendo de este modo la vitalidad del personaje positivo que ganaba nuestra más profunda simpatía en el relato literario.

Michael Shannon en la piel de Beatty da vida a un siniestro capitán de bomberos que es el mentor y quien ha educado, en ausencia del padre biológico, a Montag. Es decir, que la relación que une a ambos hombres es afectiva y cercana a la de un padre con su hijo. Podemos inferir a partir de la inicial admiración que el joven le profesa que, seguramente, optó por la profesión de su protector debido a ella. También posee un costado oculto ya que guarda en la caja fuerte de su oficina un bolígrafo y papel de cigarrillos. En momentos de soledad le ordena a Yuxie, la computadora omnipresente que se desconecte, mientras que garabatea frases y aforismos en el frágil papel para luego quemarlo, destruyendo de este modo su accionar.

En el inicio del film podemos apreciar los operativos de manipulación ideológica que se llevan a cabo en las escuelas. El bombero y su mentor adoctrinan al alumnado adolescente acerca de lo negativo de los grafitis y, el capitán les señala a los jóvenes que solo necesitan conocer tres clásicos: la *Biblia*, *Al faro* y *Moby Dick*, los cuales aparecen en una pantalla virtual y están compuestos por signos y emoticones. Las sesiones de instrucción devienen en gritos de censura al calor de silbidos y abucheos. No podemos dejar de mencionar que semejan a las secuencias de los tres minutos de

odio⁴ que se presentan en el film *Mil novecientos ochenta y cuatro* (Nineteen Eighty-Four, 1984), de Michael Radford.

Bahrani ha seleccionado a un actor de color para interpretar el papel, consideramos que este tipo de elección responde a una visión inclusiva en la era post Obama⁵ y, haciéndose en parte eco de su mirada personal en cuanto a sus raíces ya que, a la sazón, el director es descendiente de antepasados iraníes.

Los medios de comunicación han convertido a Montag en un producto mediático y, como tal tiene sus fans, como se lo señala Yuxie, una suerte de Siri – el colaborador de las computadoras Mac de la firma Apple, que dialoga e interactúa con sus dueños- la computadora que conecta permanentemente con *The Nine*, es decir, la red de redes. El personaje masculino recorre un arco de crecimiento, siendo al comienzo un bombero convencido de su accionar, para pasar a dudar y sumarse luego a la causa rebelde. Bahrani opta por resaltar su figura heroica.

Todas las culturas han producido mitos y en todas y cada una los héroes han ocupado un sitio privilegiado. En cuanto a la aproximación a algunos datos acerca de la figura heroica nos apoyaremos en el estudio procurado por Hugo Bauzá, tomando algunos de los aspectos constitutivos del mito. En primer lugar, si nos atenemos a la definición de héroe debemos tener presente que el diccionario define como héroe a aquella persona que realiza acciones de tipo heroico. Bauzá (1998) nos señala que la nota característica y más valorada “*es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones.*” (p. 5) Otra de las características que destaca es que:

Los héroes tienen en común ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisorio de estar regidos por la ilusión – por lo general de naturaleza utópica- de querer ordenar un mundo desarmónico y lanzarse para ello -en todos los casos de manera absolutamente convencida- a una aventura que en el fondo constituye un viaje a lo ignoto. (Bauzá, 1998: 5)

⁴ Remitimos a nuestro trabajo: Gruber, M. (2018). Medios y poder: 1984. En Marzorati, Z., Pombo, M. (Comp.). *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo*. Cuadernos del Centro de Diseño y Comunicación, 18(68). Buenos Aires: Universidad de Palermo.

⁵ Al respecto hemos analizado un caso similar en un trabajo anterior: Gruber, M., Russo, P., “*Soy leyenda: de la distopía de Matheson a la eutopía hollywoodense*” en Costa Picazo (Ed.), *Tradición e innovación en la cultura estadounidense*, XLVII Jornadas de Estudios Americanos, Bs. As., BMP, 2017.

Asumimos que ambas cuestiones constituyen los móviles de Montag, ya que, irá poco a poco tomando conciencia de la opresión del régimen, al tiempo de asumir el compromiso de resguardar el Omnis es decir, el conocimiento almacenado en el ADN, capaz de hacer que el conocimiento se expanda superando el oscurantismo imperante.

Si en la novela era Montag quien incendiaba con el deflagrador al jefe de bomberos en el momento de la destrucción de su hogar, aquí Bahrani ha invertido la situación. Montag tratará de liberar al pájaro de Clifford -el niño de memoria fotográfica que ha memorizado ¡más de 13000 libros! -, que posee en su ADN el Omnis. Beatty activará el deflagrador contra su pupilo, quien se inmolará para defender el futuro de la humanidad ya que, antes de perecer, liberará heroicamente al ave que saldrá volando por un agujero en el techo, custodiando el preciado tesoro de sabiduría.

A modo de cierre

Durante mucho tiempo, el film de Truffaut, *Fahrenheit 451*, se fijó en la mente de los espectadores constituyéndose en la versión filmica “canónica” del clásico bradburiano, pese a que no se trata del mejor film del director de la *Nouvelle Vague*. Ciertamente es que la versión de Bahrani produjo insatisfacción entre el público y los críticos. Levemente inspirada en el espíritu de la novela, parece inclinarse por una ambientación cercana por momentos al comic y a la propuesta futurista que anima la saga juvenil *Los juegos del hambre*, toma algunas líneas y avanza creativamente sobre otras que a veces, no quedan del todo justificadas. Lo cierto que el *restiling* propuesto ubica a *Fahrenheit 451* en una estética futurista y no en una *vintage* como la desarrollada por el director francés.

¿Podría haber hecho otra cosa? Seguramente, pero el director estadounidense optó por llevar adelante su propia interpretación. Creemos que a diferencia de la novela Montag no hubiese podido huir ya que la omnipresencia de las imágenes producto de las cámaras de vigilancia marcan el sesgo de esta sociedad permanentemente vigilada que solicita a los habitantes a “mantenerse vivaces” es decir a convertirse en custodios de todo lo que ven y denunciar cualquier irregularidad. Esto, si bien estaba en el relato de partida bástenos recordar la persecución nocturna luego de la destrucción de la casa de Montag, aquí se halla exacerbado: como en la sociedad nazi que se investía a cada uno de los habitantes de autoridad cuasi policial, lo que redundaba en constantes delaciones

que posibilitaban las mismas en el seno familiar: los hijos denunciaban ante las SS a sus padres y viceversa, también aquí se ha optado por este método.

The Nine y *The Dark Nine* -el modo en que denominan a la Web y la Deep Web- son controladas por todos y cada uno de los miembros jóvenes de la sociedad, tal como hemos podido comprobar en la visita a la escuela.

Si *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y *Mil novecientos ochenta y cuatro* de George Orwell constituyeron las tres grandes distopías que marcaron a fuego el siglo XX, es indudable que Bahrani bebió de todas ellas, así como de sus respectivas transposiciones. De este modo, el colirio que Montag deja progresivamente de utilizar y, que, como contrapartida, le posibilita recordar es un sucedáneo de las píldoras de los dos primeros relatos que hemos mencionado.

En la antigua Creta, Dédalo era el artífice real. Había tenido junto a la esclava Náucraste un hijo al que habían llamado Ícaro. Según una versión del mito Dédalo le reveló a Ariadna cómo salir del laberinto en el cual estaba encerrado el Minotauro. Furioso por esta indiscreción, el rey Minos encerró a Dédalo y su hijo en el laberinto. Como buen constructor, Dédalo fabricó dos pares de alas: para él y para Ícaro, que fijó con cera, no sin antes advertirle que no volase ni muy alto ni excesivamente bajo. El joven, fascinado por la aventura que el vuelo suponía se dirigió al sol, producto de lo cual la cera se derritió y se precipitó al mar.

La sociedad futurista pergeñada por Bradbury prohibía la lectura por ser la causante de la melancolía. Los libros se almacenaban en la cabeza de una suerte de rapsodas modernos que los custodiaban hasta tanto la lectura volviese a estar permitida. La memoria, sigue funcionando en el film como sitio intangible para ocultar los libros, el Omnis favorecerá la expansión del conocimiento.

La mujer que lidera la cofradía de hombres libro le explica a Montag:

Los libros son para recordarnos lo tontos que podemos ser. Pero si podemos recordar, si el Omnis se expande, entonces a lo mejor ganamos. La mente desconectada es el último bastión contra el mundo tecnológico. Es el lugar más seguro para guardar estos libros. Estamos fuera de la red sin computadores, ustedes los bomberos no pueden rastrearnos. Ni entrar a nuestros sueños.

Los defensores de la cultura resisten en la ficción como lo han hecho en la realidad a lo largo del tiempo y, una vez más, como Ícaro algunos de ellos pierden sus alas al volar al sol descubriendo al mismo tiempo que, el conocimiento puede resultar algo peligroso.

Bibliografía

- Aumont, J., et al. *Estética del cine. Espacio fímico, montaje, narración, lenguaje*. Tr. Nuria Vidal. Bs. As.: Paidós, 1995.
- Bauzá, Hugo F. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Bs. As.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Tr. Francisco Abelenda. Barcelona: Minotauro, 1996.
- Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- Gruber, Mónica. “*Fahrenheit 451*, la temperatura en la que arden las ideas“. Babino, M. E. (Comp.). *La literatura en el teatro y el cine*. Bs. As., Nobuco, 2011.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Bs. As., Norma, 2001.
- Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Tr. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Steimberg, Oscar. “Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura“. *Lenguajes: Producción y Verdad, Revista Argentina de Semiótica*. N° 4, 1980, p.19.
- Traversa, Oscar, “Carmen: la de las transposiciones“. *La piel de la obra*, N°1, 1994, pp. 47-65.
- Wolf, Sergio. *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As: Paidós, 2001.

Filmografía

Fahrenheit 451 (2018)

EEUU, 100 minutos

Dirección: Ramin Bahrani

Intérpretes: Michael B. Jordan, Michael Shannon, Cindy Katz.

Música: Antony Partos, Matteo Zingales.