



ININCO UCV
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
DE LA COMUNICACIÓN

Recibido: 15/11/2018

Aceptado: 11/12/2018

Usos y representaciones de la televisión en las novelas *1984* y *Fahrenheit 451*

*Uses and Representations of the Television in
the Novels 1984 and Fahrenheit 451*

Gabriel Dumont González
(Venezuela)

Licenciado en Artes, Mención Artes Cinematográficas, de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Profesor Instructor de las asignaturas Cinematografía I y II, en la Escuela de Artes (UCV). Docente de Historia del Cine en la Escuela Nacional de Cine. Asistente de Investigación del Instituto de Investigaciones de la Comunicación ININCO-UCV.

gabrieldg070893@gmail.com

© Publicación de conformidad con su autor. Esta cesión patrimonial comprende el derecho del Anuario ININCO para comunicar públicamente la obra, divulgarla, publicarla y reproducirla en soportes analógicos o digitales en la oportunidad que así lo estime conveniente, así como, la de salvaguardar los intereses y derechos morales que le corresponden como autor de la obra antes señalada. Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización del autor. Ley de Derecho de Autor. Gaceta oficial N°4638 extraordinario. 1o octubre de 1993. Las imágenes utilizadas son estrictamente para uso académico y corresponden al archivo del Anuario ININCOUCV.

Usos y representaciones de la televisión en las novelas *1984* y *Fahrenheit 451*

Gabriel Dumont González
Universidad Central de Venezuela

Resumen:

El televisor (o televisión) es uno de los medios de comunicación más importantes de la historia mundial desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Tanto si es empleado como un mecanismo informativo o de entretenimiento, la televisión no ha estado exenta de polémica; y es que, si bien es cierto que ha sido utilizada con fines democráticos o educativos, también hemos observado cómo se ha aprovechado para emitir propagandas a favor de dictaduras, información tergiversada e incluso un alto número de programas baladíos que apelan al atiborramiento del televidente. En las novelas distópicas *1984* (1948) escrita por George Orwell y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, los televisores gozan de gran e interesante relevancia, ya sea por las descripciones que sus autores hacen de ellos o por las distintas influencias que pueden ejercer sobre las sociedades ficticias de cada novela. Debido a esto, empleamos las citadas obras para estudiar y demostrar, a través de postulados de autores como Giovanni Sartori, Román Gubern, entre otros, cómo la televisión puede ser empleada con motivaciones propagandísticas totalitarias o distracción constante y fútil que, aun así, puede subyugar a los televidentes.

Palabras claves: televisión, distopía, totalitarismo, propaganda, entretenimiento.

Abstract:

The TV (or television) is one of the most important media in world history from the 20th century to the present. Whether it is employed as an informative or entertainment mechanism, television has not been free from controversy; and although it is true that it has been used for democratic or educational purposes, we have also observed how it has been used to broadcast propaganda in favor of dictatorships, misrepresented information and even a large number of trivial programs that appeal to viewer overcrowding. On the dystopian novels *1984* (1948) written by George Orwell and *Fahrenheit 451* (1953) by Ray Bradbury, TV enjoy of great and interesting relevance, either because of the descriptions that their authors make of them or because of the different influences they can exert on the fictional societies of each novel. Therefore, we use the aforementioned works to study and demonstrate, through the postulates of authors such as Giovanni Sartori, Roman Gubern, among others, how television can be used with totalitarian propaganda reasons or constant and futile distraction that, even so, can subjugate viewers.

Keywords: television, dystopia, totalitarianism, propaganda, entertainment.

Usos y representaciones de la televisión en las novelas *1984* y *Fahrenheit 451*

Gabriel Dumont González
Universidad Central de Venezuela

Introducción

En uno de los diálogos más hilarantes del film *Network, un mundo implacable* (*Network*, Sidney Lumet, 1976), Arthur Jensen (Ned Beatty), el jefe de Howard Beale (Peter Finch), le explica su creencia con respecto al fin de las naciones, las ideologías y el control que el dinero ejerce sobre el mundo y su destino. Poniendo fin a su discurso, Arthur exclama: «Y lo he elegido a usted, Sr. Beale, para que predique este evangelio»; este le responde: «¿Por qué yo?» y Jensen contesta: «Porque estás en el televisor, tarado. Sesenta millones de personas te ven todas las noches de la semana. Desde el lunes hasta el viernes».

Casi desde sus primeras emisiones públicas, el televisor (o televisión)¹ ha servido como medio informativo y de entretenimiento a todos sus consumidores. La inmediatez con la cual transmite imágenes y sonidos, la velocidad con que recibe señales desde cualquier parte del mundo, etc., hacen de este aparato un medio de comunicación altamente práctico. Es por esto que, para fines políticos, también ha sido –a lo largo de su historia– un eficiente mecanismo de propaganda e ideologización de las masas, y cuya importancia para este fin todavía se mantiene vigente.

En las distopías² *1984* (1948) y *Fahrenheit 451* (1953), escritas por George Orwell y Ray Bradbury respectivamente, la televisión tiene una participación significativa en sus tramas. En el primer caso, las *telepantallas*³ son empleadas como medio de vigilancia, control y castigo de la sociedad; con relación a la obra de Bradbury, aunque el televisor es fundamentalmente un recurso de esparcimiento, es por este motivo que ejerce un inestimable e interesante dominio sobre los televidentes.

Es decir que, a pesar de las distintas representaciones conferidas a estos dispositivos en cada ficción, ambas parten, en esencia, de la misma idea: el televisor como “arma” ideológica. Por tanto, explicaremos la relación de *1984* y *Fahrenheit 451* con la TV y analizaremos las similitudes y diferencias entre uno y otro, para así denotar la importancia que tiene este famoso invento como un instrumento de entretenimiento fútil y “sedativo” o como medio de propaganda política, concretamente aquella con connotaciones fascistas y degeneradas.

¹ Es importante aclarar que, si bien la definición de televisor se refiere al aparato emisor como tal, y la televisión al hecho de transmitir imágenes y sonidos por medio de ondas, ambos conceptos se pueden utilizar de forma indistinta como argumenta Giovanni Sartori.

² De acuerdo con el portal web <https://definicion.de> la distopía es « [...] una representación imaginaria de una sociedad del futuro cuyas características son indeseables. Se trata, por lo tanto, de lo opuesto a una utopía. ». Esta idea puede ser aplicable en la literatura (como en los casos que estudiaremos), en el cine (*Cuando el destino nos alcance* (Soylent Green, Richard Fleischer, 1973), por ejemplo), etc.

³ Orwell elaboró este término para referirse a la variación de televisión existente en su novela, pero que posee sus mismas cualidades.

Televisión y propaganda: una historia de amor

Antes de adentrarnos en nuestro objeto de estudio, es menester conceptualizar a la televisión y hacer una revisión sucinta de su historia. El escritor Giovanni Sartori la define como «(...) <ver desde lejos> (*te/e*), es decir, llevar ante los ojos de un público de espectadores cosas que puedan ver en cualquier sitio, desde cualquier lugar y distancia. Y en la televisión el hecho de *ver* prevalece sobre el hecho de hablar (...)» (2005: 34). Evidentemente, este axioma se compenetra con algunas ideas expuestas: rapidez de transmisión de imágenes y sonidos desde cualquier lugar del planeta. Resulta interesante la acotación que hace Sartori sobre la prevalencia de la imagen sobre el habla, puesto que es este último y la conformación de las distintas lenguas y lenguajes lo que nos separan, entre otras cosas, del resto de animales existentes.⁴

El primer intento de elaborar un dispositivo televisivo, concretamente un disco que permitía transmitir imágenes, vino de la mano del inventor alemán Paul Gottlieb Nipkow en 1884; sin embargo, por detalles técnicos que no tuvieron resolución, el invento no llegó más lejos. Varias décadas después, y luego de algunos avances logrados por científicos como Philo Taylor Farnsworth, en 1926 el ingeniero John Logie Baird (inspirado por el trabajo de Nipkow) desarrolló un sistema novedoso—para su época—de transmisión de imágenes, dando como resultado que en 1927 las emisoras BBC, CBS y la NBC abrieran las primeras emisiones públicas de televisión en Inglaterra y Estados Unidos, aunque de forma muy discreta.

No obstante, durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial se interrumpieron todas las señales televisivas, siendo reanudadas a su término. Es así como en 1946 inicia la verdadera era comercial de la televisión, cuyo impacto y recepción fueron tan grandes que en este año existían, aproximadamente, 11.000 aparatos funcionales en Estados Unidos, y para 1952 el número había ascendido a 21.200.000 (Gubern, 2014). En Inglaterra también se vivió una situación similar; Román Gubern explica: «En 1947 el país contaba con tan sólo 15.900 receptores (...); diez años más tarde el número de televisores había crecido a 7.100.000 (...).» (2014: 435)⁵.

A partir de estas fechas, los televisores y sus cadenas productoras tuvieron una participación mucho más importante en la historia mundial debido a la gran cantidad y variedad de programas que ofrecían, el monumental número de aparatos vendidos al año, la velocidad de transmisión, entre otros. Sobre esto, Arturo Serrano acota: «Varios investigadores han afirmado que la transmisión de los hechos de la Guerra de Vietnam en los televisores estadounidenses cambió para siempre tanto a los espectadores como a los realizadores.» (2014: 54).

Si bien Serrano argumenta lo anterior por la transformación del gusto de los televidentes estadounidenses por la violencia fílmica, y en consecuencia en las industrias cinematográficas de otros países, esta idea ilustra la importancia de los televisores sobre otros medios de comunicación informativos, justamente, por algunos puntos aludidos: la inmediatez—sorprendente para su momento—con la que transmitían noticias en vivo (y hasta a color) desde Vietnam para el resto del mundo y la influencia que puede obtener sobre una gran cantidad de televidentes.

Como se argumentó, la televisión es información y entretenimiento. En la actualidad, aunque ha cobrado mucha importancia su categoría de divertimento

⁴ Por supuesto, esto no quiere descalificar a las imágenes de ningún tipo, ya que las diversas lenguas y los múltiples lenguajes requieren de las representaciones gráficas para desarrollar sus respectivas semánticas y sintaxis.

⁵ Nótese que Bradbury nació y vivió en Estados Unidos y Orwell en Inglaterra.

por todas las gamas de posibilidades que ofrece (visualización de películas y series por canales pagos y diversos tipos de reproductores, posibilidad de jugar videojuegos, conexión a internet, etc.), su interacción en el campo de la política y la propaganda continúa siendo un objeto de estudio relevante.

En relación con la propaganda, la disertación elaborada por Gubern es de suma pertinencia para nuestro estudio: «La propaganda nació con la necesidad de persuadir, es decir, de: (a) fortalecer las opiniones ya existentes, o (b) modificar las opiniones existentes. (...) Las autoridades políticas y religiosas durante siglos han engendrado, además de medidas persuasivo-represivas, una bien definida <cultura de clase> (por ejemplo, a través de la pintura y el teatro) que implícitamente tendía a robustecer su imagen de poder, de magnificencia, de virtudes ejemplares, etc. En este estadio, la iglesia católica y el Estado fueron quienes determinaron en Europa lo que era <verdad> [...] y lo que era <mentira> pernicioso (...). (1983: 297).

De acuerdo con Gubern, tenemos que la propaganda puede forjar o destruir personalidades; modificar opiniones tanto privadas como públicas; establecer líneas de pensamientos, propagar rumores, etc. En consonancia con los ejemplos ofrecidos por este autor, Humberto García Larralde expone un caso interesante de la historia política venezolana, que ilustra el interés de cierto tipo de gobernantes por controlar emisiones televisivas para sus fines propagandísticos: «Cada domingo, religiosamente, Chávez se dirige al país por su programa televisivo, *Aló Presidente*, que suele tener una duración de 5 o más horas, para contar anécdotas ante un nutrido público invitado selectivamente para reírle sus gracias o aplaudirle sus anuncios, notificar medidas de política que muchas veces sus ministros desconocen y arremeter contra adversarios, denunciando, de paso, planes del imperialismo y de los <golpistas> para asesinarlo. (...) En este programa ejerce la voz, no del Presidente de todos los venezolanos, sino de su parcialidad política, arengando a los partidarios y arremetiendo contra personeros desafectos de su gobierno.» (2008: 425).

Sin embargo, esto no quiere decir que la propaganda sea necesariamente un recurso pernicioso en su concepción, pero sí se ha usado en repetidas ocasiones a lo largo de la historia con fines perjudiciales.⁶ En cualquier caso, Sartori nombra a la unión entre la televisión y la propaganda como «vídeo-política» (2005: 78) y argumenta que este término «(...) hace referencia sólo a uno de los múltiples aspectos del poder del vídeo: su incidencia en los procesos políticos, y con ello una radical transformación de cómo <ser políticos> y de <cómo gestionar la política>. Entendemos que la vídeo-política no caracteriza sólo a la democracia. El poder de la imagen está también a disposición de las dictaduras.» (2005: 78)⁷.

Más adelante, Sartori añade: «Para empezar, la televisión condiciona fuertemente el proceso electoral, ya sea en la elección de los candidatos, bien en su modo de plantear la batalla electoral, o en la forma de ayudar a vencer al vencedor. Además, la televisión condiciona, o puede condicionar, fuertemente el gobierno, es decir, las decisiones del gobierno: lo que un gobierno puede y no puede hacer, o decidir lo que va a hacer. (...) (..) la televisión ayuda o, por el contrario, obstaculiza, a la <buen política>.» (2005: 79-80).

Profundizando más en este apartado desde el punto de vista técnico, y dependiendo de la función que se busque, la propaganda puede producir dos tipos de respuestas en los televidentes: gratificación (intentar generar respuestas positivas en el espectador) y castigo (inhibir las defensas mentales o físicas y

⁶ Gubern expone que por este motivo en Estados Unidos o Francia se utilizó el término publicidad (que es muy parecido en su significado al concepto de propaganda) para eliminar cualquier rasgo negativo que pudiera tener la idea de propaganda.

⁷ Sartori emplea la palabra vídeo para referirse a las imágenes proyectadas en la superficie de los televisores, pero reconoce que el término puede expandirse a otros equipos de la misma índole.

eliminar cualquier respuesta positiva o placentera) (Gubern, 1983: 307). Y es precisamente aquí donde nuestro objeto de estudio de *1984* y *Fahrenheit 451* encuentra su pertinencia, puesto que la primera novela evidencia el castigo que se puede perpetuar a través de la televisión, y la segunda la gratificación con connotaciones fascistas, pero “disimuladas”.

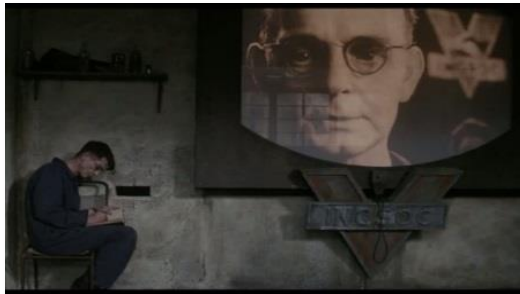
Antes de analizar ambas obras es vital tener en cuenta que, de acuerdo con los datos suministrados, si bien es cierto que para finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta la televisión estaba adquiriendo importancia, todavía no tenía la jerarquía e importancia que lograría en los años sesenta, y si la novela de Orwell fue publicada en 1948 y la de Bradbury en 1953, entonces, ¿cómo se explica la relevancia que ambos autores le dieron en sus libros?

No hablamos de un carácter profético de los escritores, pero sus ideas sobre la televisión sí fueron muy adelantadas para la época. Advirtieron sobre los riesgos del uso de estos aparatos, haciendo énfasis en la disposición de ellos bajo el servicio de sistemas totalitarios y dictatoriales, mucho antes de que fueran obvios. Veamos específicamente las diferencias y similitudes entre *1984* y *Fahrenheit 451*.

¿Volamos hacia Oceanía?

El mundo de *1984* resulta sobrecogedor —entre tantas cosas— por la forma cómo representa la práctica del totalitarismo en un contexto político y la destreza con que esta ideología puede corromper a los individuos y, por tanto, a las sociedades. Entre los artificios empleados por el Gran Hermano y su partido INGSOC para perpetrar el fascismo, las *telepantallas* (controladas por la Policía del Pensamiento) resultan eficaces. Orwell las describe de la siguiente manera: «Dentro del piso una voz llena leía una lista de números que tenían algo que ver con la producción de lingotes de hierro. La voz salía de una placa oblonga de metal, una especie de espejo empañado, que formaba parte de la superficie de la pared situada a la derecha. Winston hizo funcionar su regulador y la voz disminuyó de volumen, aunque las palabras seguían distinguiéndose. El instrumento (llamada *telepantalla*) podía ser amortiguado, pero no había manera de cerrarlo del todo.» (2013: 66).

Esta descripción, aunada a la representación elaborada por el director Michael Radford en su adaptación cinematográfica homónima, resulta interesante y visionaria por tres motivos primordiales: 1) el tamaño de la *telepantalla* es más grande que el de un televisor común, ya que abarca un espacio considerable de la vivienda de Winston; 2) el hecho de no poder ser removida, siendo obligatorio tenerla; 3) la voz y los sonidos que emite abarcan todo el apartamento de Winston, siendo imposible dejar de escucharla.



1984 (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984).

Conexo a lo anterior, Orwell profundiza más en determinadas características específicas de las *telepantallas*, que aumentan de manera exponencial su condición de objeto de vigilancia e información política y elimina cualquier rastro de entretenimiento: «La *telepantalla* recibía y transmitía simultáneamente. Cualquier sonido que hiciera Winston superior a un susurro era captado por el aparato. Además, mientras permaneciera dentro del radio de visión de la placa de metal, podía ser visto a la vez que oído. Por supuesto, no había manera de saber si le contemplaban a uno en un momento dado. Lo único posible era figurarse la frecuencia y el plan que empleaba la Policía del Pensamiento para controlar un hilo privado.» (2013: 67).

A pesar de las similitudes entre la propaganda política del INGSOC y la del régimen soviético de Iósif Stalin (el realismo heroico), es interesante las semejanzas del primero con la propaganda nazi creada por Adolf Hitler y Joseph Goebbels, otrora ministro de propaganda. Jean-Marie Domenach (1963: 52-81) sintetiza los principios de la propaganda creados por este último en cinco grandes puntos. Para ilustrarlos, tomaremos el recuerdo de Winston en el cual rememora y escribe en su diario lo sucedido durante los Dos Minutos de Odio, tanto en la versión escrita como en la adaptación filmica.

Regla de simplificación y del enemigo único: la representación del logo del partido INGSOC en la *telepantalla* es en apariencia sencilla, pero permite la rápida identificación del grupo reunido en el auditorio bajo un solo emblema. Igualmente, dirigir la atención hacia Emmanuel Goldstein funciona a la perfección porque la frustración, el odio e intolerancia de los presentes se condensan en un enemigo especial. Relacionado a este momento en particular, Orwell relata: «Como de costumbre, apareció en la pantalla el rostro de Emmanuel Goldstein, el Enemigo del Pueblo. Del público salieron aquí y allá fuertes silbidos. (...) Los programas de los Dos Minutos de Odio variaban cada día, pero en ninguno de ellos dejaba de ser Goldstein el protagonista. (...) El diafragma de Winston se encogió. Nunca podía ver la cara de Goldstein sin experimentar una penosa mezcla de emociones.» (2013: 75-76).



1984 (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984).



1984 (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984).

Regla de exageración y desfiguración: en la adaptación de Radford, los audios y las imágenes provenientes de la *telepantalla* ejemplifican bien este punto. Por ejemplo, en distintos momentos se reproducen imágenes de un soldado de Eurasia disparando y gritando a la pantalla, ocasionando el pavor entre el público; también, expresiones como “El ejército de la oscuridad” (para referirse a la armada de Eurasia) tendrían a la evidente exageración y atacaban los miedos individuales del público. Referente a esto, Orwell describe: «Goldstein pronunciaba su habitual discurso en el que atacaba venenosamente las doctrinas del Partido; un ataque tan exagerado y perverso que hasta un niño podía darse cuenta de que sus acusaciones no se tenían en pie, y sin embargo lo bastante plausible para que pudiera uno alarmarse y no fueran a dejarse influir por insidias algunas personas ignorantes.» (2013: 76).



1984 (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984).

Regla de orquestación: sobre esta pauta, Domenach puntualiza: «La primera condición de una buena propaganda es la repetición incesante de los temas principales. (...) Sin embargo, la repetición pura y simple fatigaría pronto. Se trata, entonces, de insistir con obstinación en el tema central presentándolo bajo diversos aspectos. (...) La persistencia del tema, junto con la variedad de su presentación, es la cualidad rectora de toda campaña de propaganda» (1963: 59-60). La constante presencia de Goldstein quien representa al gran enemigo del Pueblo, como bien acota Orwell, pronunciando insultos al Gran Hermano y tachando a su Partido de

dictatorial, abogando por la paz entre Oceanía y Eurasia, pidiendo libertad de prensa y pensamiento, etc., era el discurso diario que se repetía, y promovía sin descanso los “antivalores” contrarios al Partido (Orwell, 2013). En general, estos eran los temas recurrentes que mostraban las *telepantallas*. Incluso, en el filme vemos imágenes de soldados de Eurasia marchando mientras se escucha la perorata de Goldstein.

Regla de transfusión: parafraseando a Domenach (1963), la propaganda debe actuar sobre un sustrato preexistente, ya sea un mito nacional o alguna emoción colectiva, que “remueva” sentimientos generales. En la diégesis de 1984, supuestamente, Goldstein fue una de las principales figuras del partido, casi tan importante como el Gran Hermano, que luego se rebela y dedica sus esfuerzos a actividades contrarrevolucionarias, escapando “milagrosamente” de la prisión y continuando su obra desde la clandestinidad (Orwell, 2013). Por supuesto, al colocarse a Goldstein como una especie de aliado caído en desgracia y traicionero, el odio individual y colectivo se acrecienta hasta convertirse en una fuerza imparable de magnitudes casi nacionales y con tintes “patrióticos”.

Regla de la unanimidad y el contagio: cuando una horda iracunda actúa como un solo organismo, lo hace porque previamente a cada individuo se le contagió con una idea o emoción intensa. En la novela y el filme, una vez que la exaltación colectiva está en su punto más alto, el público grita al mismo tiempo improperios y maldiciones; esta actitud general es reforzada no solo por el llamado al odio, sino a la constante mención en la *telepantalla* del esfuerzo de los trabajadores y luchadores de Oceanía (es decir, no referirse a individuos sino a un grupo uniforme), la acentuación de quiénes son los enemigos, entre otros.⁸ El desenlace de los Dos Minutos de Odio (con la aparición del rostro del Gran Hermano y las tres máximas del Partido) es perfecto para entender hasta qué punto la unanimidad y el contagio tuvieron efecto; en palabras de Orwell: «Entonces, todo el grupo prorrumpió en un canto rítmico, lento y profundo: «¡Ge-Hache. Ge-Hache...Ge-Hache!» (...) Era un canto monótono y salvaje en cuyo fondo parecían oírse pisadas de pies desnudos y el batir de los *tam-tam*. Era un estribillo que surgía en todas las ocasiones de gran emoción colectiva. En parte, era una especie de himno a la sabiduría y majestad del Gran Hermano; pero, más aún, constituía aquello un proceso de autohipnosis, un modo deliberado de ahogar la conciencia mediante un ruido rítmico. (...)» (2013: 80-81).



1984 (Nineteen Eighty-Four, Michael Radford, 1984).

⁸ Otro elemento que sustenta este punto, pero no relacionado con las *telepantallas*, es la vestimenta igualitaria que usan los asistentes al desagradable evento.

Todo lo expuesto demuestra con claridad la función que se le puede dar a las *telepantallas*, y por tanto a la televisión, como un medio de comunicación netamente propagandístico, que omite cualquier aspecto lúdico o de entretenimiento y al servicio de un sistema totalitario sumamente violento. En palabras de Aldous Huxley: «La sociedad descrita en *1984* es una sociedad regulada casi exclusivamente por el castigo y el miedo que el castigo inspira» (1968: 11). Con evidencia, las *telepantallas* forman parte de este castigo que se inflige o como advertencia del que se puede infligir; no solo porque es obligatorio ver sus emisiones, y por el contenido de las mismas, sino además porque se espía a la sociedad a través de ellas, siendo casi imposible emitir un sonido o hacer un movimiento sin que quede registrado. Veamos a continuación la versión de la televisión en *Fahrenheit 451*.

Cómo dejar de preocuparse por los libros y empezar a amar el televisor

A diferencia de *1984*, en *Fahrenheit 451* no se regula a la sociedad por el castigo o el miedo sino por medio del entretenimiento baladí. El deporte y especialmente la televisión, actuando como una especie de sedante, proveen a esta sociedad ficticia de distracciones placenteras rápidas y fáciles, que, dicho sea de paso, no promueven o incitan el pensamiento crítico o analítico. Así que, ¿cuál es la máxima prohibición en esta historia? Poseer un libro; y es que, en el mundo de *Fahrenheit 451*, leer no solo está prohibido, sino considerado un crimen⁹ porque conlleva a un acto reflexivo y de comprensión vetado (en gran medida) por los motivos mencionados. Daniel Cassany menciona, sobre el acto de comprensión inherente a la lectura, lo siguiente: «Todavía hoy muchas personas creen que leer consiste en *oralizar la grafía*, en devolver la voz a la letra callada. (...) Es una visión mecánica, que pone el acento en la capacidad de descodificar la prosa de modo literal. Sin duda deja en un segundo plano a la comprensión –que es lo importante. (...) Para comprender es necesario desarrollar varias destrezas mentales o *procesos cognitivos*: anticipar lo que dirá un escrito, aportar nuestros conocimientos previos, hacer hipótesis y verificarlas, elaborar inferencias para comprender lo que sólo se sugiere, construir un significado, etc. (...)» (2006: 21).

¿Se puede reflexionar en torno a lo visto en la televisión? Sí, pero también depende de qué se ve; por una parte, están las programaciones triviales cuyo interés es la mera diversión, y por otra tenemos determinados programas, series, etc., que incitan al pensamiento crítico. No obstante: «El interés del público suele decrecer en aquellas emisiones que tienen una carga cultural superior, como las que se refieren a literatura, bellas artes o temas económicos y sociales que no presenten una inmediata repercusión sobre la vida diaria del telespectador.» (Gelices, 1973: 114).

En cuanto a los libros, es cierto que existe una gran cantidad que no goza de tanto contenido crítico e interesante como otros, pero de por sí el hecho de leer y representar mentalmente lo que se está leyendo conlleva a un ejercicio de reflexión.

Otra diferencia importante entre leer y ver la televisión es la hiperestimulación sensorial. Parafraseando a Joan Ferrés¹⁰, la hiperestimulación sensorial es la transformación y excitación de los hábitos perceptivos de los televidentes, gracias a la sucesión, movimiento y color de las imágenes, y elementos auditivos que puedan contribuir a esto. Para millones de telespectadores, esta exaltación de los sentidos

⁹ Es irónico que los encargados de destruir los libros son los bomberos, cuyas funciones constan en buscarlos, quemarlos y llevarse a los “culpables” de poseerlos. Incluso, en sus cascos tienen inscritos el número 451 que es la temperatura a la que arden.

¹⁰ <https://prixineducando.wordpress.com/2011/11/11/television-y-educacion/>

puede ser atractiva, debido al mencionado placer instantáneo que puede producir; diferente al goce de la lectura que pudiera ser más parsimonioso y meditabundo.

Es aquí donde se encuentra uno de los grandes atractivos de *Fahrenheit 451*: el control de la sociedad por medio del esparcimiento televisivo y otros medios, a través del cual se suprime la habilidad de discernir. Ahora bien, ¿cómo es la televisión en esta obra? Primero, pareciera que viene adherida a una pared (si bien no necesariamente es del tamaño de una) y con posibilidades de unirse a otra idéntica para expandir su tamaño. Asimismo, la importancia de poseer una o varias es evidente en el siguiente diálogo entre Guy Montag (uno de los bomberos de la trama) y su esposa Mildred:

« - (...) ¿Cuánto crees que tardaremos ahora para poder sustituir esa pared por otra con televisión? Sólo cuesta dos mil dólares.
Eso es un tercio de mi sueldo anual.
Sólo cuesta dos mil dólares –repetió ella–. Y creo que alguna vez deberías tenerme cierta consideración. Si tuviésemos la cuarta pared...¡Oh! Sería como si esta sala ya no fuera nuestra en absoluto, sino que perteneciera a toda clase de gente exótica. Podríamos pasarnos de algunas cosas.
Ya nos estamos pasando de algunas para pagar la tercera pared. Sólo hace dos meses que la instalamos. ¿Recuerdas? » (Bradbury, 2005: 30-31)

Es sugestiva la idea de expansión que Bradbury tiene sobre los televisores. En la actualidad, si bien es cierto que dicha posibilidad no es viable aún, sí existen televisores que pueden abarcar con facilidad el tamaño de una pared; o por otra parte, anualmente salen al mercado tantos modelos con nuevas funciones que generan una compra y venta monumental a nivel internacional. En otras palabras, el citado diálogo demuestra cuán rápido avanza la tecnología y cómo Mildred es la representación ideal del consumidor adicto a las nuevas tecnologías.

Ya establecimos ciertas diferencias entre los libros y los televisores, pero, ¿por qué es tan importante en esta historia perpetuar los segundos y prohibir los primeros? De acuerdo con algunos datos suministrados por Bradbury, la diégesis se desarrolla en Estados Unidos (aunque no sabemos bien el año y lugar concreto) durante una especie de conflicto bélico que no queda del todo claro; y, a diferencia de 1984, no se conoce el nombre del partido político dominante, pero inferimos que los bomberos poseen un estatus elevado de poder. Esto es la clave para responder a tan importante pregunta: si a la nación entera se le distrae de los problemas que vive, tanto personal como socialmente, entonces no tiene como: 1) preocuparse por ellos y 2) protestar por los mismos. Además, si todas las casas en la novela están protegidas de posibles incendios, el trabajo de los bomberos y su "importancia" en la sociedad se verían diezmadas.

Los argumentos que el capitán Beatty, jefe del escuadrón de bomberos, le da a Montag para avalar estas ideas (sobre todo la que atañe a los problemas del país) son, cuando menos, interesantes; básicamente, alega que la lectura, al promover la libertad y diferencia de pensamiento, hace infelices a los seres humanos, pero de alguna manera críticos de sus verdaderos problemas. Beatty prosigue acotando: «(...) Si no quieres que un hombre se sienta políticamente desgraciado, no le enseñes dos aspectos de una misma cuestión, para preocuparle; enséñale sólo uno. O, mejor aún, no le des ninguno. Haz que olvide que existe una cosa llamada guerra. (...) Tranquilidad, Montag. Dale a la gente concursos que pueda ganar recordando la letra de las canciones más populares, o los nombres de las capitales de Estado o cuánto maíz produjo Iowa el año pasado. Atibórralo de datos no combustibles, lánzales encima tantos «hechos» que se sientan abrumados (...). Entonces, tendrán la sensación de que piensan, tendrán la impresión de que se mueven sin moverse.

Y serán felices, porque los hechos de esta naturaleza no cambian. No les des ninguna materia delicada como Filosofía o la Sociología para que empiecen a atar cabos. Por ese camino, se encuentra la melancolía. Cualquier hombre que pueda desmontar un mural de televisión y volver a armarlo luego (...) es más feliz que cualquier otro que trate de medir, calibrar y sopesar el Universo, que no puede ser medido ni sopesado sin que un hombre se sienta bestial y solitario. (...)» (Bradbury, 2005: 70-71).

Un ejemplo perfecto del “atiborramiento” producido por la televisión son los programas insulsos que observa Mildred, y que no invitan a deliberar sobre nada útil. Para empezar, en conjunción a lo visto en la adaptación homónima de François Truffaut, tienen colores vistosos y atractivos sin un propósito estético “elevado”.



Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1966).

Por otro lado, parafraseando a la misma Mildred (Bradbury, 2005: 30), el programa que le interesa propone que el televidente interactúe con los personajes, a través de un guion que le envían el mismo día de la emisión. Sin embargo, esta “interacción” es falsa, puesto que Mildred no puede decir algo distinto a lo que está escrito en el guion y en oportunidades ni siquiera terminar de hablar cuando ya los personajes cambiaron de tema o respondieron por ella. En síntesis: su participación es ilusoria, únicamente habla cuando se le pide y solo dice lo que se le solicita; no puede dar ideas propias, ni responder de manera diferente, por ende, no reflexiona.





Aun así, Mildred se siente satisfecha; el siguiente diálogo corrobora esto y el éxito de la hiperestimulación sensorial a la que se somete:

Los libros no son gente. Tú lees y yo estoy sin hacer nada, pero no hay *nadie*. Montag contempló la sala de estar, totalmente apagada y gris como las aguas de un océano que podían estar llenas de vida si se conectaba el sol electrónico.
En cambio –dijo Mildred–, mi <familia> sí es gente. Me cuentan cosas. ¡Me río y ellos se ríen! ¡Y los colores! (Bradbury, 2005: 82)¹¹.

Algo muy distinto sucede cuando Montag lee a Mildred y sus amigas superficiales, Clara Phelps y Mrs. Bowles, un emotivo poema titulado *Paloma en la playa*. Una vez que Montag termina de leerlo, el resultado es la consternación y emoción de las tres mujeres (Clara rompe en llanto, por ejemplo). Incluso: «(...) El propio Montag estaba sorprendido y emocionado» (Bradbury, 2005: 111). Sobre este episodio también resulta revelador el siguiente diálogo de Mrs. Bowles y Mildred, que demuestra la necesidad que tenían de volver a sus divertimentos habituales para evadir sus emociones:

- Tontas palabras, tontas y horribles palabras que acaban por herir –dijo Mrs. Bowles-. ¿Por qué *querrá* la gente herir al prójimo? Como si no hubiera suficiente maldad en el mundo, hay que preocupar a la gente con material de este estilo.
Clara, vamos, Clara –suplicó Mildred, tirando de un brazo-. Vamos, mostrémonos alegres, conecta ahora la <familia>. Adelante. Ríamos y seamos felices. Vamos, deja de llorar, estamos celebrando una reunión.
No –dijo Mrs. Bowles-. Me marcho directamente a casa. Cuando quieras visitar mi casa y mi <familia>, magnífico. ¡Pero no volveré a poner los pies en esta absurda casa! (Bradbury, 2005: 112).

Es cierto que, a diferencia de la distopía de Orwell, en la obra de Bradbury no existe un control tan evidente de la sociedad; y a pesar del ejemplo analizado, tampoco es obligatorio ver televisión ni esta no se usa como objeto de vigilancia constante. Sin embargo, más adelante, podemos apreciar un tipo diferente de manipulación en los habitantes “adictos” al televisor y, por tanto, en la población.

En la persecución final de la policía en contra de Montag —una de las partes más escalofriantes de la historia—, las fuerzas policiales hacen un llamado, a través de la

¹¹ Mildred llama familia a los personajes del programa televisivo.

televisión, y a modo de “juego”, para que los habitantes del sector *Elm Terrance* salgan de su casa y lo denuncien en caso de que lo avisten. Luego de un conteo de diez segundos que marca la salida de los habitantes de sus casas: «Las puertas se abrieron. Montag vio en su imaginación a miles y miles de rostros escrutando los patios, las calles, el cielo, rostros ocultos por cortinas, rostros descoloridos, atemorizados por la oscuridad, como animales grisáceos que miran desde cavernas eléctricas, rostros con ojos grises e incoloros, lenguas grises y pensamientos grises.» (Bradbury, 2005: 150)¹².

Con todo lo estudiado en *Fahrenheit 451* quedan patentes las grandes sospechas que, probablemente, Bradbury tuvo sobre la televisión: 1) su uso desmedido como una simple distracción, que puede ensalzar la puerilidad, inclusive; 2) la promoción de la sociedad de masas, pero con fines retorcidos. En síntesis, ambos ejemplos de la distopía de Bradbury demuestran el poder y alcance que la televisión ha tenido y sigue poseyendo en muchos televidentes.

Conclusiones

Desde el inicio de la presente investigación, hemos visto cómo *1984* y *Fahrenheit 451* exponen dos empleos que se le pueden dar a la televisión. La primera se inclina hacia la propaganda política y la vigilancia; la segunda se interesa más por las diversiones fáciles que promete y sus supuestas “bondades” sobre los libros. Sin embargo, en ambas novelas estos modos de empleo son similares en su concepción: la manipulación de la sociedad gracias a los estímulos provenientes de la televisión (o *telepantalla*).

Es válido señalar que, desde su invención, el televisor ha significado un avance inmenso para los medios de comunicación. La radio o la prensa escrita —por mencionar algunos—, aunque tienen sus propias ventajas, se han visto superadas por la inmediatez con la que se transmiten imágenes y sonidos en la pantalla televisiva, o la posibilidad de sintonizar noticias desde cualquier parte del mundo en tiempo real, etc. Por eso, no es válido catalogar a la TV de ser un invento perjudicial; no obstante, los inconvenientes se originan por su mal y excesivo uso.

Las novelas estudiadas representan, de manera perfecta, las formas con las que no se debería emplear esta invención, pero, debido a que las distopías son el presente proyectado en el futuro, es inevitable que estos problemas existan o existirán en las sociedades. Ese es el riesgo que pueden conllevar todos los grandes avances tecnológicos y científicos. En última instancia, los Dos Minutos de Odio, la adicción de Mildred y la persecución de Montag confirman nuestra hipótesis, a pesar de que lo hacen desde diferentes puntos de vistas (*1984* desde el castigo y *Fahrenheit 451* desde la recompensa): que las masas son fácilmente manipulables, con lo cual se crea lo que Sartori denominó «la sociedad teledirigida». (2005).

Bibliografía

BRADBURY, Ray
2005 *Fahrenheit 451*. Barcelona, Ediciones Debolsillo.

CASSANY, Daniel
2006 *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona, Editorial Anagrama.

DOMENACH, Jean-Marie
1963 *La propaganda política*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

¹² Es curiosa la similitud entre esta parte de la novela y la escena de *Network, un mundo implacable* en la cual Howard Beale le pide a sus televidentes que salgan de sus casas y comiencen a gritar sus inconformidades contra el gobierno.

GARCÍA LARRALDE, Humberto
2008 El fascismo del siglo XXI. Caracas, Grupo Editorial Random House Mondadori, S. A.

GELICES, Feliciano Lorenzo
1973 La televisión. Barcelona, Editorial Salvat Editores, S. A.

GUBERN, Román
1983 La imagen y la cultura de masas. Barcelona, Editorial Bruguera.
2014 Historia del cine. Barcelona, Editorial Anagrama.

HUXLEY, Aldous
1968 Nueva visita a un mundo feliz. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

ORWELL, George
2013 1984. Bogotá, Editorial Planeta.

SARTORI, Giovanni
2005 Homo videns. La sociedad teledirigida. España, Editorial Punto de Lectura.

SERRANO, Arturo
2014 El cine de Quentin Tarantino. Caracas, Editorial UCAB.

Páginas web

http://www.banrepultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/medios_audiovisuales (Fecha de consulta: 19/04/2016).

<https://prixineducando.wordpress.com/2011/11/11/television-y-educacion/> (Fecha de consulta: 23/04/2016).

<https://definicion.de> (Fecha de consulta: 01/11/2018).

<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1348/John%20Logie%20Baird> (Fecha de consulta: 01/11/2018).

Filmografía

1984 (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984).

Cuando el destino nos alcance (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973)

Fahrenheit 451 (Francois Truffaut, 1966).

Network, un mundo implacable (*Network*, Sidney Lumet, 1976).