

'FAHRENHEIT 451', LA PELÍCULA.

LA 'NOUVELLE VAGUE', LOS LIBROS Y LA TELEVISIÓN

POR VALERIA CAMPORESI

VALERIA CAMPORESI

enseña Historia del cine y de los medios audiovisuales en el Departamento de Historia y Teoría del Arte y en el Programa de Doctorado de Historia del Cine del Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia de la UAM. Es miembro del equipo de redacción de *Secuencias* desde su fundación. Ha publicado libros y ensayos sobre distintos aspectos de la historia del cine y de los medios audiovisuales europeos, entre los que cabe destacar *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990* (1993), y *Mass Culture and National Traditions. The BBC and American Broadcasting, 1922-1954* (2000).

1. La historia de esta interpretación en textos de ficción, literarios o audiovisuales, es enorme y muy larga, y no puede ser reconstruida aquí. Como ejemplo de su persistencia en la cultura contemporánea, se puede citar, por ejemplo, *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco.

2. F. Arroyo, «Carvalho es una solución técnica. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán» (*El País*, 7 de abril de 1983).

3. Renata Erba, «Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán», diciembre de 1999, vespito.net/mvm/seudo.html

4. Véase especialmente el capítulo V. Paul Auster cita la ambigua relación de Cervantes con los libros de caballería en su *Ciudad de cristal* (Barcelona, Anagrama, 1997), capítulo X, pp. 113-127.

Cuando Ray Bradbury escribió *Fahrenheit 451* no tuvo ninguna duda con respecto a cómo sus lectores iban a interpretar la quema de libros por parte de los peculiares bomberos que estaba describiendo. En su texto, la metáfora es clarísima y se apoya en una visión muy determinada de conocidos episodios históricos. Desde la Inquisición hasta la agresión violenta perpetrada por los nazis a la cultura, la historia ofrece ejemplos incontrovertibles que apoyan la confianza de Bradbury con respecto a la univocidad de su mensaje. Si *Fahrenheit 451*, el libro, es tan conocido, es precisamente porque se la identifica con un relato en el interior del cual los libros representan la libertad de opinión y su supresión, la instauración de una dictadura sobre emociones y pensamientos. Parece, por lo tanto, difícil de poner en duda el hecho de que el hipertexto en el que se apoya Bradbury es la historia, en su interpretación más razonable y generalmente aceptada¹.

Sin embargo, la misma agresión a la cultura escrita (y publicada) ha sido relatada en muchos trabajos de ficción, desde una perspectiva distinta, que se podría describir como reflexiva o autocrítica. Dentro de esta lectura, la relación entre la cultura publicada y la libertad es mucho más ambigua de lo que parece pensar Bradbury. Un ejemplo relativamente reciente se encuentra en las novelas de Pepe Carvalho, el detective inventado por Manuel Vázquez Montalbán, que con regularidad escoge en su biblioteca los libros que, según él, le «separaron de la vida»,² y los tira a la chimenea. En la ficción de Vázquez Montalbán, la quema sistemática e intencional de textos escritos es una imagen literaria que, según el autor, debería suscitar una «reflexión acerca de la memoria histórica y el poder»³. Dentro y fuera de la Península Ibérica, hay conocidísimos ejemplos de relatos que se apoyan en la misma interpretación. El complejo papel de los libros de caballería, y de su destrucción, en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es probablemente el más famoso e influyente por lo que se refiere a la creación de una imagen literaria ampliamente difundida en el espacio y el tiempo⁴.

Mientras filmaba *Fahrenheit 451*, François Truffaut era perfectamente consciente de la existencia de esos dos significantes, que el imaginario literario había asociado a la quema de libros. El primero estaba directamente relacionado con la obra que se proponía adaptar y se basaba en una interpretación unívoca de la historia y una visión optimista del autor; el segundo, inevitablemente atractivo desde la experiencia reflexiva de la *Nouvelle Vague*, se esforzaba en cambio por asumir en el relato la ambigüedad de la palabra escrita y el poderoso papel del lector como productor de significados. Fascinado por la problemática bradburyana, Truffaut se sentía también profundamente en sintonía con la segunda metáfora. «Entender con Cervantes el mundo como ambigüedad, enfrentarse no a una verdad única y absoluta, sino a un conjunto de verdades relativas que se contradicen las unas a las otras»⁵ implicaba una reconsideración profunda del «manual de los que se oponen a la censura»,⁶ como ha sido definida la novela de Bradbury. Las páginas que siguen pretenden examinar el complejo

5. Milan Kundera, *The Art of Novel* (1986). Citado en Biblioteca Quijotesca: Milan Kundera-Especulo, ucm.es/info/especulo/bquijote/index.htm.

6. Véase «On Line Chat», 8 de noviembre de 1997, people.com.

7. Dudley Andrew, «Concepts in Film Theory», citado en Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism* (Nueva York, Oxford University Press, 1992), p. 420.

8. Como muestra de lo que se está haciendo, véase Cosetta Gonzo, «Road Movie. *Natural Born Killers*. Effetto immedia», en Leonardo Quaresima (ed.), *Il cinema e le altre arti* (Venecia, Marsilio/Biennale di Venezia, 1996); John Hill y Martin McLoone, *Big Picture. Small Screen. The Relations Between Film and Television* (Luton, John Libbey/University of Luton, 1996); Richard Koszarski (ed.), «Film, Photograph and Television» (*Film History*, n°10, 2 (1998), número monográfico; Peppino Ortoleva, «Cinema e televisione», en G.P. Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale. Volume primo: L'Europa* (Turín, Einaudi, 1999), pp. 993-1012; Valeria Camporesi, «Imágenes de la televisión en el cine español de los Sesenta: fragmentos de una historia de la representación» (*Archivos de la Filmoteca Valenciana*, n°32, junio de 1999), pp. 148-162, y, de la misma autora, «Dillinger is Back. Film History and Social Perceptions of Television», en Graham Roberts and Philip Taylor (eds.), *Television and History* (Londres, John Libbey, 2001).

Cartel de la película *Fahrenheit 451*.

trabajo de adaptación que supuso la realización de la película *Fahrenheit 451*, no sólo en lo que se refiere a la traducción desde el lenguaje literario al audiovisual, sino sobre todo a la contaminación que ésta puso en marcha entre dos mundos culturales distintos, el de Bradbury, por un lado, y el de Truffaut, por el otro. No se analizarán por lo tanto las «modalidades de relación entre una película y un texto literario»,⁷ ya que la hipótesis de partida es que la película adopta sobre su tema una perspectiva original, que muchas veces ha sido ignorada precisamente por entrar en colisión con la mitología asociada al libro en el que está basada.

Pero la decisión de poner la película en el centro del análisis es consecuencia también de una segunda premisa. Describir una supuesta polaridad entre la cultura escrita, y las imágenes en movimiento en una obra cinematográfica, implica inevitablemente una reflexión acerca del medio que se está utilizando para contar la historia, bien utilizando técnicas reflexivas, o bien adoptando a un narrador aparentemente neutral que transforme el relato en mito. La historia de la imagen de los medios audiovisuales en las películas y en el cine en general no ha sido contada de manera exhaustiva⁸. Este artículo aspira a ayudar a describir cuáles podrían ser algunos de los resultados de un trabajo de ese tipo, si se persiguiera de forma sistemática.

Según la interpretación que se propone, un análisis de la relación entre los libros y la «televisión» (más precisamente, pantallas domésticas) en *Fahrenheit 451*, la película, podría ser en este sentido especialmente relevante. Producida en 1966, cuando la televisión ya era una presencia poderosa en la sociedad, el núcleo narrativo de la película de Truffaut se desarrolla, mucho más que su ante-

cedente literario, alrededor de la descripción de dos formas opuestas de comunicación; los libros, por un lado, asociados a la idea de la libertad individual y del control sobre la propia vida y los propios recuerdos; y las pantallas domésticas, por otro, vehículo central de propaganda de un régimen autoritario y a la vez instrumento de intromisión en todos los hogares, miembros electrónicos de una familia impersonal para ciudadanos desprotegidos. Asentada sobre una intensa relación afectiva con los libros y una fuerte aversión a la difusión masiva de medios audiovisuales domésticos, la película asume y desarrolla sin embargo una imagen articulada de la comunicación de masas y de



9. Dudley Andrew, *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography* (Austin, University of Texas Press, 1997), p. 36.

10. En *Jules et Jim* (Jules y Jim, 1961) «incluye un fragmento de los nazis quemando libros», según subraya Annette Insdorf, *François Truffaut* (Nueva York, Touchstone, 1989), [1ª edición de 1978], p. 49.

11. François Truffaut, «Una cierta tendencia del cine francés», en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, (Madrid, Cátedra, 1993), pp. 226-246. Originalmente publicado en *Cahiers du Cinéma* (nº31, enero de 1954).

12. Véase François Truffaut, *La noche americana*. Guión. *Fahrenheit 451*. *Diario de rodaje* (Valencia, Fernando Torres, 1974). Para una interpretación coherente y sólida del diario de rodaje, véase Annette Insdorf, *François Truffaut*, p. 187.

13. Es la secuencia 3 (minuto 4).

14. Es la secuencia 17 (minutos 35 a 37).

15. Dudley Andrew, *The Image in Dispute*, p. 36.

16. François Truffaut, *Fahrenheit 451*. *Diario de rodaje*, p. 242.

su función social. Como otras películas de la *Nouvelle Vague*, su «apertura (...) hacia la cultura contemporánea y a maneras de ver espontáneas choca con el deseo más clásico de parar el transcurrir y la caducidad de las imágenes»⁹. En una época en la que actitudes y estilos reflexivos, junto con una predilección hacia la crítica social, estaban borrando las fronteras entre alta y baja cultura, el *Fahrenheit 451* de Truffaut es un documento de excepcional interés.

Truffaut hizo muchas películas acerca de libros y cine, relatos en los que la tensión entre las imágenes visuales y el texto escrito juega un papel narrativo decisivo;¹⁰ hasta el artículo que le hizo famoso como crítico cinematográfico, «Una cierta tendencia del cine francés»¹¹ ponía en el centro de la atención el tema de las adaptaciones literarias. Pero en *Fahrenheit 451* Truffaut transforma su obsesión en una estructura cinematográfica narrativamente coherente, completamente articulada alrededor de su manera de relacionarse con los libros, por un lado, y el cine, por el otro. Siendo una adaptación de un libro sobre libros, la película termina incorporando una poderosa reflexión acerca de las relaciones intertextuales, cuya principal fuente de inspiración son las imágenes en movimiento. Además, Truffaut escribió un libro durante la filmación. Con una típica contradictoriedad a la *Nouvelle Vague*, la mayor parte de ese diario de rodaje se dedica a la profunda influencia que el mundo de las imágenes visuales en general, y de la historia del cine en particular, estaba ejerciendo sobre la realización de una película que era una adaptación literaria y en la que, supuestamente, se quería rendir homenaje a la cultura escrita¹². El diario es efectivamente un documento crucial para entender la película. El diálogo que se establece entre lo que Truffaut escribió en su diario y lo que filmó y montó puede ayudar a establecer algunas líneas interpretativas interesantes. Ha llegado, pues, el momento de realizar un análisis parcial y explícitamente selectivo, pero detallado, del texto fílmico. Los fragmentos escogidos representan todas las situaciones en la película en las que aparece cualquier tipo de alusión a las pantallas domésticas. El análisis se hará a partir de la manera en la que vienen descritos, en relación con los otros elementos diegéticos, y de la función que cumplen en el proceso narrativo.

UN FILM SENCILLO

Parece difícil poner en duda el hecho de que la razón por la que Truffaut se sintió atraído por la novela de Bradbury era porque le iba a permitir poner en escena su amor por los libros. Varios fragmentos de la película visualizan esta emoción, desde la imagen al ralenti de los libros que están a punto de ser quemados,¹³ situada en los momentos iniciales, hasta el momento estremecedor en el que vemos a Montag, el protagonista, leer por fin un libro, *David Copperfield*¹⁴.

Pero este sentimiento no implica necesariamente, en la película, una denuncia en contra de las «imágenes desprestigiadas»¹⁵ que amenazan las sociedades de masas. Es cierto, como afirma Truffaut, que el guión original se concibió «pensando constantemente en la Resistencia francesa»¹⁶ en contra de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial; también es cierto que la idea misma de resistencia evoca la existencia de una amenaza, que en la película está representada por el poder dictatorial que manipula los medios de comunicación y los cerebros de la gente. Algo de esta idea original indudablemente aparece en la película que se hizo tres años después de la primera redacción del guión. Especialmente interesantes resultan, por ejemplo, las secuencias

17. En la secuencia 13 (minuto 33), por ejemplo, vemos a Linda delante de la televisión que está transmitiendo un reportaje sobre un chico al que un cuerpo especial de policía está cortando el pelo a la fuerza.

18. Hacia el final de la secuencia 43 (minutos 98 a 100), Montag ve un programa en la televisión que «muestra» cómo la policía mata a una persona que, según el comentarista, es él mismo.

19. Según lo que se puede deducir del diario de rodaje, el momento del traspaso de las imágenes no visuales a la visualización cinematográfica fue crucial para la elaboración de su reflexión. Véase François Truffaut, *Fahrenheit 451*. *Diario de rodaje*.

20. François Truffaut, *Fahrenheit 451*. *Diario de rodaje*, p. 242.

21. En cuanto a la polaridad/complementariedad entre Linda y Clarisa, véase Annette Insdorf, *François Truffaut*, p. 105 y François Truffaut, *Fahrenheit 451*. *Diario de rodaje*, p. 250. La relación entre Montag y el capitán es tratada también por François Truffaut, en las páginas 266-268. Esa «atracción y repulsa hacia un personaje» debe probablemente mucho a la «vena hitchcockiana» de la película. Véase Annette Insdorf, *François Truffaut*, p. 54.

22. Es la secuencia 17 (minuto 36).

en las que aparecen en pantalla episodios de violencia física¹⁷ o moral¹⁸ ejercidos por el régimen.

Sin embargo, en los tres años que separan la primera idea de la película de su realización, algo crucial había cambiado. Cuando finalmente pudo empezar el rodaje y tuvo que enfrentarse a la tarea de relatar con la mayor precisión posible cómo veía su historia, Truffaut descubrió que el tema que inicialmente le había fascinado era mucho más complejo, en su propia cabeza, de lo que había pensado¹⁹. Así, mientras que antes de empezar a rodar, la idea era hacer «un film duro y violento, animado de buenos sentimientos y más bien grave», en el momento de la realización Truffaut decidió tratar su tema de manera menos definida, «con cierto distanciamiento», según explica, «sin forzar al público, sin obligarle demasiado a creer en él». «Quisiera que *Fahrenheit 451* no se pareciera ni a un film yugoslavo ni a un film americano de izquierda», añade. «Quisiera que fuese modesto pese a su 'importante tema', un film sencillo.»²⁰

Parece difícil negar que Truffaut ganó su batalla en contra del énfasis. Y esto condicionó de forma definitiva la manera en la que las pantallas domésticas aparecen en la película. Todos los personajes centrales que simbolizan los dos mundos de los libros y la memoria, por un lado, y de la televisión y la superficialidad, por el otro, son concebidos y descritos como complementarios, más que como figuras contrapuestas. Esto es muy claro en los dos personajes interpretados por Julie Christie, Linda y Clarisa, pero la misma relación dialéctica existe también entre el capitán de los bomberos incendiarios, interpretado por Cyril Cusack, y el supuesto héroe de la historia, Montag, Oscar Werner²¹.

Además, las pocas veces en las que la película sugiere una comparación directa entre libros y televisión, las emociones están claramente divididas y los espectadores son invitados a pensar acerca de lo que está pasando, más que a tomar partido. Por ejemplo, en

el momento en el que Montag por fin decide que quiere leer uno de los libros que ha escondido en su casa, salvándolos de un incendio, le vemos sentado al lado de una gigantesca pantalla televisiva, que no sólo le da luz, sino que forma una especie de aureola alrededor de su cabeza, reforzando el tono religioso de la escena²².

Es verdad que la siguiente vez en que aparece leyendo por la noche enciende una lámpara, pero esto lleva a una escena muy significativa en la que se pone al descubierto el significado del conflicto entre el lector de libros, Montag, y la fanática de la televisión, Linda. Cuando Linda intenta desesperadamente convencer a su marido para que se deshaga de todos los libros, un Montag profundamente alterado justifica su decisión de romper la ley evocando la existencia de dos mundos distintos, ambos dirigidos a





Oskar Werner en
Fahrenheit 451
(François Truffaut,
1966).

23. La escena se encuentra en la secuencia 21 (minuto 50). La «familia colgada de la pared» es la denominación que recibe en la película (y en la novela) la gente de la televisión.

24. Es la secuencia 26 (minutos 63 a 70).

25. Es la secuencia 30 (minuto 75).

26. Dudley Andrew, *The Image in Dispute*, p. 36.

27. Annette Insdorf, *François Truffaut*, pp. 54-55.

construir una red de relaciones entre individuos aislados. «Tu te pasas la vida delante de tu familia colgada de la pared» (la alusión es a las pantallas domésticas). Le grita a Linda: «estos libros son mi familia.»²³

Hay al menos dos momentos más en la película donde emerge con fuerza el tema de las relaciones humanas, y sentimentales, que los dos medios de comunicación, el escrito y el audiovisual, ponen en juego. El primero ocupa una secuencia entera que arranca con una escena de Linda en el salón de casa con unas amigas: la conversación entre las mujeres gira suavemente alrededor de algunos personajes de la «familia» televisiva, hasta que Montag entra en la habitación. Profundamente alterado por haber participado en una quema de libros y haber asistido al suicidio de la propietaria de la bibliote-

ca destruida, Montag obliga violentamente a las amigas de Linda a escucharle leer un libro, acción terminantemente prohibida y socialmente inaceptable. Al irse las chicas, abiertamente destrozadas, Linda se dirige a Montag reprochándole su comportamiento, y le dice: «No volverán. Estaré completamente sola»²⁴.

Una melancolía muy parecida acompaña la descripción que una vecina hace de una familia amante de los libros, cuyos miembros habían desaparecido. «No eran como nosotros», explica la señora. «Eran especiales. Mire [y en este punto aparece en pantalla una selva de antenas de televisión]. Y ahora mire al techo de su casa: no hay nada.»²⁵

Evidentemente, Truffaut no tiene dudas con respecto a la necesidad de oponerse a la amenaza de «hundir... la cultura»²⁶. Sin embargo, lo que resulta interesante de estos fragmentos es que demuestran un interés profundo para explorar el corazón de los supuestos malvados y, especialmente, su relación con los medios manipuladores. Apoyándose en una actitud de eliminación de tonos enfáticos muy típica de la *Nouvelle Vague*, Truffaut está intentando impedir que el público se identifique con los que se oponen al régimen, los hombres-libro²⁷. Haciéndolo, termina explicando como funcionan las pantallas domésticas y qué necesidades emocionales pueden cubrir. Además, enfatizando el componente comunicativo de ambas opciones, enseña cómo la cultura escrita, así como las pantallas domésticas, se encuentran inmersas en un determinado espacio social con sus modelos de relación, que no puede sino condicionar también a los que intentan construirse una alternativa.

En esta falsa polaridad, lo que más parece interesar a Truffaut es la capacidad de penetración de las pantallas domésticas, peculiaridad que interpreta a la vez como potencial de manipulación y también como canal de establecimiento de vínculos de familiaridad. Ambas situaciones son descritas como productos inevitables de la inserción de la pantalla en los hogares. En *Fahrenheit 451* la televisión es sobre todo una actividad doméstica cuyas consecuencias sociales son tan complicadas y ambiguas como cualquier relación humana. Es significativo entonces que en varios momentos se



Julie Christie
y Oskar Werner en
Fahrenheit 451
(François Truffaut,
1966).

haga referencia a las antenas, símbolo muy eficaz de una actividad que funciona en dos direcciones, la difusión y la recepción. Además de la alusión mencionada más arriba, hay que recordar que en los primeros minutos de *Fahrenheit 451*, mientras una voz en *over* lee los créditos, son precisamente antenas de televisión las que ocupan integralmente la pantalla. Parece difícil encontrar una manera más explícita de describir el elemento de la

televisión que la película propone como central: la modalidad de la recepción.

Es a través de las antenas como las estaciones de televisión pueden llegar a millones de hogares y unificarlos. En general, a lo largo de la película, lo que



Fahrenheit 451
(François Truffaut, 1966).

vemos es una audiencia fragmentada de personas aisladas, que han perdido la costumbre de comunicarse directamente entre ellas. Sin embargo, hay una secuencia en la que Truffaut pone en escena una audiencia colectiva, mujeres que miran la televisión juntas. Es el fragmento de la escena con Linda y sus amigas del que se ha descrito anteriormente el final. Poco antes de la llegada de Montag, Linda y sus amigas habían estado viendo la pantalla doméstica y conversando. El interés común hacia los personajes de la televisión es el punto de arranque de un intercambio de opiniones bastante personal. Pero hay otro aspecto de la recepción que interesa a Truffaut: la interactividad y sus implicaciones emotivas²⁸. Casi al principio de la película,²⁹ se ve a Linda establecer una representación interactiva con unos personajes de la televisión, que la miran en el momento en que se supone que ella tiene que intervenir en la ficción³⁰. Cuando, al comentar la experiencia, Montag le insinúa que la habían engañado, Linda reacciona muy animadamente, incapaz de enfrentarse a la idea de estar siendo manipulada por su «familia colgada de la pared». El rechazo de Montag a participar en el juego, su decisión de decirle a Linda que él no se lo va a creer, es el primer síntoma de su futura rebelión, que le llevará a unirse con los hombres-libro. Esta escena es por lo tanto crucial en el desarrollo de la película. Y es aquí donde, con una intuición que parece algo profética, Truffaut apunta que en la recepción doméstica y la interactividad estarán las señas de identidad de la televisión³¹. No parece del todo descabellado pensar que esta precisión analítica le derive a Truffaut de la decisión de desenfatar el relato, dejando que la cámara se pierda en la contemplación de individuos complejos, que establecen con su público una relación contradictoria.

UNA VISIÓN COMPLEJA DE LA CULTURA VISUAL DE MASAS

En conclusión, la apuesta de Truffaut por un cine como «arte modesto... vehículo impuro de la narrativa y el imaginario popular»³² pudo ser la fuerza pujante que le indujo a una complejidad aguda, liberadora a la hora de tratar cinematográficamente el núcleo

28. La importancia de activar mecanismos de identificación narrativa en la televisión es analizada en Jesús González Requena, *El espectáculo informativo* (Madrid, Akal, 1989), pp. 30-32.

29. Es la secuencia 5 (minutos 15 a 18).

30. Los efectos de la técnica de la mirada a los ojos del espectador son analizados en Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona, Gustavo Gili, 1994), pp. 368-369.

31. Véase especialmente la secuencia 5 (minuto 13), citada también en Peppino Ortoleva, "Cinema e televisione", pp. 995-996.

32. Dudley Andrew, *The Image in Dispute*, p. 37.

33. François Truffaut, *Autotratto. Lettere 1945-1984* (Turín, Einaudi, 1989), [Edición francesa original de 1988], p. 190. También había dicho que *Fahrenheit 451* «trataba ideas abstractas». Citado en Annette Insdorf, *François Truffaut*, p. 72.

34. François Truffaut, *Fahrenheit 451. Diario de rodaje*, p. 255.

35. Es sorprendente, por ejemplo, la coincidencia entre la aproximación de Truffaut y la manera en la que un estudioso de la comunicación de masas describe las conclusiones de la ciencia de la comunicación a principio de los años noventa. «La sociedad del espectáculo televisivo es una manifestación no sólo de la superficialidad y precariedad de la cultura actual o de la sociedad de las apariencias manipuladas por el poder, sino también la expresión de una gran diversidad de experiencias culturales y estéticas por parte de las audiencias efectivas que representan una cada vez mayor relativización del concepto de realidad y una mayor experiencia de ambigüedad y movilidad de la recepción y comprensión de las formas y contenidos del medio», Lorenzo Vilches, *La televisión. Los efectos del bien y del mal* (Barcelona, Paidós. 1993), p. 15.

36. Peppino Ortoleva, «Cinema e televisione», p. 1007.

narrativo central de la película, la lucha, que Bradbury había planteado, entre los libros, y todo lo que representan, y la manipulación de las conciencias, implícita en los medios de comunicación de masas. Es cierto que en 1970, en una de sus pocas declaraciones públicas, Truffaut declaró que con *Fahrenheit 451* se había planteado una coincidencia entre sus ideas «como cineasta» y sus ideas como «ciudadano francés»³³. Pero, mientras estaba filmando la película, había escrito: «Después de tres años de intimidad con esta historia, he necesitado tres o cuatro semanas de rodaje para encontrar yo mismo (el tono) y aún otras cuatro semanas para verlo adoptado por todos. Es finalmente un cuento, una fábula, algo malicioso, nada solemne»³⁴. Y las dos lecturas que el mismo autor hizo de su propia obra son probablemente menos contradictorias de lo que parece. Es posible que los cuentos, las fábulas, sean los vehículos más adecuados para expresar opiniones cívicas; y que sea precisamente gracias a la adopción de un tono nada solemne como se puedan cuestionar sistemas simplistas de razonamiento para observar la complejidad del mundo desde perspectivas insólitas. No debe de extrañar, pues, que haya sido desde una contribución sin pretensiones desde donde Truffaut consiguiera establecer criterios de análisis de los medios de comunicación de masas que están agudamente en sintonía no sólo con las investigaciones de los profesionales de las ciencias sociales,³⁵ sino también con las tendencias más recientes en la práctica de la difusión de información.

Pero el pequeño ejemplo analizado puede sugerir también otra conclusión, con importantes consecuencias historiográficas. La interpretación que se ha propuesto pretende también sugerir la necesidad de una revisión profunda de la idea bastante difundida que otorga a los «nuevos cines» una actitud generalizada de oposición a la televisión,³⁶ un prejuicio que podría representar una importante mistificación de la primera época de la televisión. Es posible que una mirada más atenta a las elaboraciones de los nuevos cines en relación con el cambiante mundo de las imágenes en movimiento descubra hipótesis mucho más interesantes de una simplista crítica radical a la cultura de masas.

ABSTRACT. The essay pursues an analysis of *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) from the standpoint of its visual interpretation of the supposed polarity between books, on one side, related to the idea of individual freedom and control of one's own life and memories, and domestic screens on the other, described as a propaganda weapon and an impersonal family for helpless citizens. According to the interpretation here proposed, Truffaut worked on rather different premises than Bradbury had, when writing his famous novel. Truffaut's strong assumption of cinema as a modest art was probably the driving force which led him to a sharp, de-emphasized complexity in visualizing cinematographically the film's central plot line, thus offering a very perceptive, and prophetic reading of the functioning of mass media. ■