

Mito y distopía: los ritos de “Fahrenheit 451” /

Mito e distopia: os ritos de “Fahrenheit 451”

*Willy Nascimento Silva**

Student linked to the Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) of Universidade Federal da Paraíba, at Master's level (line of research: Tradition and Modernity). Graduated in Letters by Universidade Federal de Campina Grande (2015). It is currently Assistant in Administration at Universidade Federal de Campina Grande. It participates in the research group "Estudos do insólito: do mito clássico à modernidade", under the guidance of professor Luciane Alves Santos. Area of interest: Science Fiction and Dystopia.

 <http://orcid.org/0000-0001-5744-5527>


*Juan Ignacio Jurado Centurión Lopez***

He trained in Letters by the Federal University of Pernambuco, having obtained in 2006 or title of Mestre in this university. His doctorate thesis in Theory of Literature was defended in 2011. In July 2009, the Contest of Assistant Professor of Spanish Language and Literature was approved by the Federal University of Paraíba. (UFPB) where he currently works as a professor of Spanish and Spanish-American language and literature. Since 2018.

 <http://orcid.org/0000-0002-9880-6170>

*Luciane Alves Santos****

PhD in Letters from the University of São Paulo (USP). Associate Professor, Department of Letters, Federal University of Paraíba. Linked to the Postgraduate Course in Letters (PPGL-UFPB). Leader of the research group: Studies of the unusual: from classic myth to modernity. Develops research in the area of Literary Theory, fantastic narrative, youth literature and literature teaching.

 <http://orcid.org/0000-0002-2353-4510>

Received: October, 28th, 2020. **Approved:** December, 18th, 2020.

*

 willy.cbh@gmail.com

**

 juanig@terra.com.br

 luciane.ufpb@gmail.com

How to cite this article:

SILVA, Willy Nascimento; LOPEZ, Juan Ignacio Jurado Centurión; SANTOS, Luciene Alves. Mito y distopía: los ritos de “Fahrenheit 451”. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 10, n. 1, p. 34-51, jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10278658>

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo verificar la manifestación del mito como mecanismo de poder en la ficción utópica/distópica a partir del examen de sus ritos. Para ello, se discutirá la relación entre utopía y mito, a partir de la reflexión propuesta por Hilário Franco Júnior (1992; 2018) sobre las utopías medievales y su conexión con las nociones de ideología y liturgia; enseguida, se abordará el concepto de rito, destacando su importancia para la consolidación y mantenimiento de la narrativa mítica como elemento estructurante de la diégesis utópica; y, por último, se examinará la función que tiene el mito (materializado a través de las prácticas litúrgicas de un grupo) como expresión de una estructura de poder en la utopía/distopía. Los argumentos construidos en el transcurso de los apartados teóricos serán ilustrados mediante lectura de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (obra seleccionada con el propósito de ratificar la hipótesis sustentada por esta investigación de que utopía y distopía son conceptos equivalentes).

PALABRAS-CLAVE: Mito; Rito; Utopía/Distopía; Fahrenheit 451.

RESUMO

Este artigo objetiva verificar a manifestação do mito como mecanismo de poder na ficção utópica/distópica a partir do exame de seus ritos. Para tanto, discutir-se-á a relação entre utopia e mito, partindo da reflexão proposta por Hilário Franco Júnior (1992; 2018) a respeito das utopias medievais e de sua ligação com as noções de ideologia e liturgia; em seguida, tratar-se-á do conceito de rito, destacando sua importância para a consolidação e manutenção da narrativa mítica como elemento estruturante da diegese utópica; e, por fim, examinar-se-á a função que o mito (materializado por meio das práticas litúrgicas de um grupo) exerce enquanto expressão de uma estrutura de poder na utopia/distopia. Os argumentos construídos no decurso das seções teóricas serão ilustrados por meio de uma leitura de Fahrenheit 451, de Ray Bradbury (obra selecionada com a finalidade de ratificar a hipótese sustentada por essa pesquisa de que utopia e distopia são conceitos equivalentes).

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Rito; Utopia/Distopia; Fahrenheit 451.

1 Introducción

Franco Júnior (1992, p. 12-13) define la utopía como la “expresión de deseos colectivos de perfección”, cuyo éxito está relacionado a “la cantidad y enraizamiento del material mítico” contenido en ella. En este sentido, los rasgos que caracterizan el proyecto utópico (igualdad social, sentimiento de fraternidad, idealización de un mundo de paz, sin violencia, etc.) se articulan según una narrativa mítica; se comprende el mito como “mediación entre lo abstracto y lo concreto, expresado según la cultura de la que forma parte” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 12).

La importancia del mito para la constitución de la utopía puede comprobarse examinando sus prácticas litúrgicas, sus ritos, concebidos como acciones gestuales y verbales codificadas “que reúne[n] periódicamente a todos los miembros del grupo, cimenta[n] los vínculos entre ellos teatralizando la perfección de esa comunidad, al recordar explícita o

implícitamente sus mitos fundacionales” (FRANCO JÚNIOR, 2018, p. 12). De esta manera, el mito (materializado a través del rito) es una herramienta fundamental para sustentar el principio homogeneizador que da forma a las utopías, siendo, con frecuencia, manipulado por una ideología.

Para Franco Júnior (1992, p. 12), la ideología es una elaboración consciente “que expresa ciertas necesidades y expectativas de quienes la crean, la adoptan y la propagan”. Así, es común que una utopía, como sistema de representaciones, sea manejada ideológicamente, al tiempo que refuerza su carácter mítico. El examen de este material mítico, a su vez, permite, como afirma Vernant (2006, p. 26), reconstruir “una concepción y una apreciación de las grandes fuerzas que, en sus mutuas relaciones, en su justo equilibrio, dominan el mundo [...], los hombres, la sociedad, haciéndolos lo que deben ser”.

Desde esta perspectiva, el mito representa una base indispensable para la consolidación del proyecto de poder que fundamenta la sociedad utópica – partiendo de la noción foucaultiana del poder como “la capacidad de conducir no físicamente los comportamientos ajenos” (VEYNE, 2011, p. 167) – dado que, según Armstrong (2005, p. 09), es “esencialmente una guía”, tiene un carácter normativo, “nos muestra cómo debemos comportarnos”. En otras palabras, el mito, ideológicamente comprometido, opera en la utopía como un dispositivo de control.

A partir de esta discusión, este artículo tiene como objetivo verificar la manifestación del mito como mecanismo de poder en la ficción distópica a partir del examen de los ritos representados en este tipo de narrativa. Para ello, se discutirá la relación entre utopía y mito, el carácter unificador del rito y la noción de poder que subyace en la narrativa mítica utópica. Los argumentos construidos durante la discusión se ilustrarán con la lectura de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Se trata de una distopía escrita en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, ambientada en un futuro en el que los libros están prohibidos, el pensamiento crítico está restringido y la libertad es simulada y determinada por una cultura de masas omnipresente. La novela fue elegida para componer el *corpus* de este estudio con el fin de ejemplificar la premisa, desarrollada a continuación, de que utopía y distopía son, en última instancia, conceptos equivalentes.

2 Utopía y mito

De acuerdo con Armstrong (2005, p. 08), los seres humanos son “criaturas en busca de sentido”. A diferencia de otros animales, cuestionamos nuestra condición (humana) y nos preocupamos por nuestro destino. Esta tendencia a darle sentido al mundo ha estado presente desde las culturas antiguas. Los neandertales, por ejemplo, ya enterraban ceremoniosamente a sus muertos y, según la autora, “parecen haber imaginado que el mundo material sensible no era la única realidad” (ARMSTRONG, 2005, p. 07-08).

De esta forma, la humanidad se distingue por la capacidad que tenemos de reflexionar sobre problemas existenciales y, para ello, el mito juega un papel fundamental, ya que “nos dice qué hacer para vivir plenamente” (ARMSTRONG, 2005, p. 14 -15). En otras palabras, el mito es una respuesta a nuestra agonizante y angustiosa experiencia de ser, capaz de señalarnos una “actitud espiritual o psicológica correcta para la acción adecuada” (ARMSTRONG, 2005, p. 09-10) y hacer soportables los misterios de la vida – “desde por qué cambian las estaciones del año hasta el enigma de la muerte, pasando por complejos problemas de relación” (GREENE; SHARMAN-BURKE, 1999, n.p.).

Patai (1972, p. 14) define los mitos como “historias dramáticas que constituyen un instrumento sagrado, ya sea autorizando la continuación de antiguas instituciones, costumbres, ritos y creencias antiguas en la zona en la que son comunes, o aprobando cambios”. Acerca de esta definición, hay que hacer dos consideraciones. Primero, la expresión “historias dramáticas” revela un rasgo esencial del mito: su ficcionalidad. El mito es ficcional, es “un juego que transfigura nuestro mundo fragmentado y trágico” (ARMSTRONG, 2005, p. 13), lo que da unidad al espíritu humano. En definitiva, no se limita a los criterios de verdad (de científicidad) impuestos por la Historia. En segundo lugar, la noción de *sagrado* que se utiliza aquí no se limita al ámbito religioso (el propio autor hace esta observación). El mito “puede ser completamente secular y a menudo lo es” (PATAI, 1972, p. 14). Una mirada a los llamados mitos *modernos* (cine, moda, música, política, etc.) es suficiente para comprenderlo. Así concebido (como una narrativa que nos ayuda a dar sentido – inmanente o trascendente – al mundo), el mito es uno de los elementos constitutivos de la utopía, junto a la ideología y el rito (FRANCO JÚNIOR, 2018, p. 09).

Según Franco Júnior (2018, p. 11), “todo presente se hace con una cierta visión del pasado (mítico o mitificado) y una cierta expectativa de futuro (ideologizada), las utopías son una

forma de llenar este espacio histórico”. Así, es común que tanto el mito como la utopía estén al servicio de una ideología – el primero, como fuerza fundadora; la segunda como sistema de idealización del futuro. La utopía, por tanto, sería “un mito proyectado hacia el futuro” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 13).

En este sentido, los hechos que dan origen al mito “también forman una estructura permanente. La cual está simultáneamente relacionada con el pasado, el presente y el futuro” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 241). Esto explica la importancia del material mítico presente en las utopías, estrictamente relacionadas a la noción de unidad, homogeneidad (y esto incluye su posición en la continuidad del tiempo).

Aún sobre la relación entre utopía, ideología y mito, Franco Júnior (2018, p. 10) afirma que “la fuerza de la ideología no se debe solo a la supuesta justicia del proyecto utópico, sino también – o, sobre todo, en los casos históricos más atrasados – de una mitología que subyace a la propuesta utópica”. La ideología, por tanto, recupera el mito (utilizando su dimensión narrativa) para legitimar la utopía. Para el autor, al paso que “el objetivo utópico está racionalmente justificado por la ideología, se expresa literariamente a través de mitos” (FRANCO JÚNIOR, 2018, p. 11).

El tercer elemento constituyente de la utopía (junto al mito y la ideología), según Franco Júnior, sería el rito, entendido como un código de identidad que da unidad a los miembros de un grupo. En este sentido, la liturgia es la manifestación colectiva y material del mito. Como explica Eliade (2006, p. 21), el mito es un conocimiento que se vive ritualmente, “ya sea narrando ceremonialmente el mito o realizando el ritual al que sirve de justificación”. Este aspecto tangible del rito garantiza la solidez y uniformidad necesarias para la utopía.

3 Mitología y liturgia

Como afirma Armstrong (2005, p. 09), en general, la mitología es indisoluble del ritual. Según la autora, muchos mitos “no tienen sentido sin una representación litúrgica que les da vida, siendo incomprensibles en un entorno *profano*” (ARMSTRONG, 2005, p. 09, énfasis agregado). El mito está presente entre los miembros de un determinado grupo – reclama su materialidad – a través del rito.

En mitología [...] elaboramos una hipótesis, le damos vida a través del ritual, actuamos a partir de eso, contemplamos su efecto en nuestra vida y descubrimos que hemos alcanzado un nuevo entendimiento en el inquietante laberinto del mundo en el que vivimos (ARMSTRONG, 2005, p. 14).

En este sentido, el mito es efectivo al paso que provoca satisfacción “cuando nos damos cuenta de que somos parte de una conciencia general que impregna un gran agregado humano” (PATAI, 1972, p. 15). Es decir, la práctica litúrgica involucra a los individuos en una red de significados compartidos y esta red (o *conciencia general*) es, en gran medida, la expresión misma del mito.

En vista de este carácter unificador del rito, es evidente su conexión intrínseca con la ideología. Como explica Franco Júnior (2018, p. 12), a veces “el rito precede a la formulación ideológica, funcionando como una especie de acción propiciatoria para ella”. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en relación con las *pantallas de Fahrenheit 451*, si consideramos el mito de la cultura de masas anterior a la sociedad creada por Bradbury. En este caso, los medios interactivos presentados en la novela representarían un desarrollo lógico de la industria cultural tal como la conocemos, fundadora de un rito previo a su uso ideológico en la obra. Sin embargo, otras veces “[el rito] ocurre más tarde, funcionando como una acción a la vez mnemónica y legitimadora de esa formulación” (FRANCO JÚNIOR, 2018, p. 12). Tomando aún como ejemplo la distopía bradburiana, la incineración de libros, una liturgia creada (subvirtiéndola la función primaria del cuerpo de bomberos) para la validación de la ideología defendida por la *clase sacerdotal* (concepto que se discutirá más adelante) de *Fahrenheit 451*, ilustra este argumento claramente.

De acuerdo con Gusdorf (1979, p. 41), el mito designa “un régimen de existencia caracterizado por el hecho de que sus estructuras tienen validez permanente, no histórica, podría decirse, sino ontológica”. La permanencia *ontológica* del mito requiere repetición; una búsqueda del tiempo de la presencia total, para el cual el rito, como presentificación del mito, representa un camino.

Desde esta perspectiva, el rito, considerado como un aspecto tangible del mito, es un recurso de estrategias ideológicas, por su fuerza homogeneizadora. Así, si la liturgia “funciona como un denominador común de la sociedad, ser excluido de ella es marginarse” (GUSDORF, 1979, p. 12). Esto revela el carácter del mito como expresión de poder. A partir del examen de la mitología estructurante de un grupo (de una utopía/distopía, en este caso), es posible visualizar la red de poder en la que juegan los individuos de ese grupo.

4 El mito como expresión de poder

Como se explicó anteriormente, una de las características centrales del mito es su ficcionalidad. De acuerdo con Armstrong (2005, p. 14), un mito “es verdadero porque es eficaz, no porque proporcione datos fácticos”. Con base en este argumento, la distinción entre narrativa mítica e historia está clara. No hay presunción de veracidad en la mitología, en términos científicos. En cierto sentido, el mito llena el vacío que la ciencia no logra ocupar en la constitución de los grupos humanos; ya sea por su “misteriosa capacidad de contener y transmitir paradojas” (GREENE; SHARMAN-BURKE, 1999, n.p.), o porque desafía los límites de la racionalidad.

Según Patai (1972 p. 68), donde “la ciencia explica, el mito tranquiliza, donde la ciencia cuenta, el mito consuela”. La narrativa mítica, por lo tanto, puede incluso ser invalidada por hechos científicos, pero esto pasa, por su efectividad, irrelevante (tomemos por ejemplo el mito de la creación para innumerables religiones, desde el hinduismo hasta el cristianismo, pasando por los nativos de Australia o la Civilización maya). De esta forma, “un acontecimiento mítico puede ser una realidad tan viva como jamás lo sería un acontecimiento histórico” (PATAI, 1972, p. 72).

Esta naturaleza acientífica del mito (es decir, el hecho de que no se somete a la prueba técnica que exige la ciencia), permite manipularlo al servicio de una ideología y del proyecto de poder que engendra. Como afirma Patai (1972, p. 14), el mito “no sólo valida o autoriza costumbres, ritos, instituciones, creencias, etc., sino también, muchas veces, es responsable de su creación”. Esto implica que, como dispositivo de control, el mito es manipulado para legitimar la estructura de poder de una sociedad determinada (utopía/distopía). El autor también agrega que los nuevos mitos “crean nuevos patrones culturales y, a la inversa, nuevos hábitos y nuevas situaciones sociales crean nuevos mitos” (PATAI, 1972, p. 14). Un análisis *descontinuo*¹ de la historia revela que no hay verdades generales transhistóricas, sino verdades definidas materialmente, ya que “los hechos, actos o palabras humanas, no provienen de una naturaleza, de una razón que sería su origen, ni reflejan fielmente el objetivo al que se refieren” (VEYNE,

¹ La discontinuidad histórica es el método adoptado por Michel Foucault para observar la producción de verdad por los discursos de poder (VEYNE, 2011).

2011, p. 23). El mito, por tanto, no se somete a este tipo de análisis, su verdad es, en general, transhistórica, y por ello juega un papel central en el ejercicio del poder.

De acuerdo con Foucault (1988, p. 96), es “enmascarando una parte importante de sí mismo que el poder es tolerable. Su éxito es proporcional a lo que logra esconder entre sus mecanismos”. Al relacionar el argumento del autor con la mitología, podemos decir que el mito opera en el nivel oculto de poder. El mito influye y conduce acciones; su verdad indiscutible cubre la verdad producida por los discursos de poder. En este punto, la materialidad del mito representa un medio de control de los miembros de un grupo y, considerando que su “verdad [...] requiere repetición para impactar en su audiencia” (PATAI, 1972, p. 15), la necesidad de prácticas litúrgicas es evidente, por su tangibilidad y periodicidad.

Eliade (2006, p. 23) afirma que el mito “expresa, ensalza y codifica la creencia; salvaguarda y hace cumplir los principios morales; garantiza la eficacia del ritual y ofrece reglas prácticas para la orientación del hombre”. Así entendido, el mito se acerca aún más al poder en sí, ya que se basa en un sistema de códigos y normas, que controla, gestiona y orienta. Sin embargo, como sostiene Foucault (1979, p. 08), el poder “no pesa solo como una fuerza que dice no”. Para el autor, “él [el poder] penetra, produce cosas, induce placer, forma conocimiento, produce discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 08).

Así siendo, sería más prudente no confundir el mito con el poder en sí, sino considerarlo como uno de sus mecanismos. Según Armstrong (2005, p. 10), los mitos “dan forma y apariencia explícita a una realidad que la gente siente intuitivamente”. Pensando en la posición adoptada por Foucault que el poder proviene de todas las direcciones, involucrando a todos en una red compleja, él (el poder) correspondería a esta realidad a la que modela el mito. Del sacrificio al matrimonio, de la hora del odio en *1984*, de George Orwell, a los encuentros de orgía del *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, incluyendo la incineración de libros en *Fahrenheit 451*, las prácticas litúrgicas, que dan materialidad al mito, silencian una fuerza latente que impregna los significados compartidos por una sociedad: su red de poder.

5 Los ritos de *Fahrenheit 451*

Antes de analizar la novela de Bradbury, es necesario hacer dos consideraciones. En primer lugar, es necesario justificar la elección de *Fahrenheit 451* para componer el *corpus* de

este estudio, considerando que los aportes teóricos presentados en los apartados anteriores abordan el pensamiento utópico sin mencionar la noción de distopía; concepto clave para la comprensión de la obra. La definición de utopía, como hemos visto, está asociada a la concepción de una sociedad perfecta, de un lugar/tiempo mejor. Sin embargo, como señala Vieira (2010, p. 15, énfasis agregado, nuestra traducción), “la utopía también tiene un lado oscuro”². Este “lado oscuro” de la utopía es lo que caracteriza la narrativa distópica. Según Claeys (2017, p. 274, traducción nuestra), la idea de distopía “a menudo implica una condición negativa causada por un exceso de (uno u otro tipo de) celo utópico”³. En este sentido, los valores defendidos por los discursos que atraviesan la narrativa (homogeneidad, anulación de la vida privada, supervisión mutua, etc.), serán considerados utópicos o distópicos de acuerdo con la perspectiva adoptada en la interacción autor-contexto-lector (CLAEYS, 2017, p. 290). Para entender esto, solo piense en el hecho de que Hitler promovió la imagen de una Alemania *pura* como una promesa utópica, y por eso fue recibida por los partidarios del dictador. No obstante, para un individuo no ario viviendo en tiempos de guerra y persecución, el proyecto nazi difícilmente sería tomado como una utopía, sino más bien como una pesadilla distópica. Ante esto, todas las observaciones hechas anteriormente sobre la utopía (es decir, sobre su estructura mítica) se aplican, sin perjuicio, a la distopía, considerando que ambas son caras de una misma moneda. En segundo lugar, la hipótesis formulada al inicio de este trabajo, y basada en los argumentos presentados anteriormente, es que el mito opera en la utopía/distopía como un mecanismo de poder. Para demostrarlo, se examinarán las prácticas litúrgicas representadas en la obra seleccionada, ya que, como se explicó, el rito constituye una manifestación material del mito.

De acuerdo con Rocha (1985, p. 12), el mito “es, por tanto, capaz de revelar el pensamiento de una sociedad, su concepción de la existencia y las relaciones que los hombres deben mantener entre sí y con el mundo que les rodea”. Ampliando la idea defendida por el autor, es posible afirmar que el examen del mito hace visible(s) la(s) estructura(s) de poder que fundamenta(n) una determinada sociedad.

En *Fahrenheit 451*, el mito de la sociedad perfecta (subyacente a las utopías/distopías en general) se sustenta en un discurso de represión sobre el pensamiento reflexivo. “¡Allá vámonos para que el mundo siga siendo feliz, Montag!” (BRADBURY, 2012, p. 138), le dice el jefe de bomberos al protagonista de la novela mientras se van a la casa de Montag para quemar

² “utopia also has a *dark side*”.

³ “often implies a negative condition caused by an excess of (one or other kinds of) utopian zeal”.

los libros que él estaba escondiendo. La narrativa mítica de *Fahrenheit 451* opone los placeres de la sociedad de consumo y los medios de comunicación a la supuesta infelicidad (o perturbación) provocada por los libros. “Me ha sorprendido ver llorar a Mrs Phelps. Tal vez tengan razón, quizá sea mejor no enfrentarse con los hechos, huir, divertirse” (BRADBURY, 2012, p. 131), observa Montag cuando, tras escuchar al bombero recitar *Dover beach*, de Matthew Arnold, Clara Phelps se conmueve hasta las lágrimas, posiblemente por la relación que el texto del poema tiene con la realidad de su marido en el campo de batalla. A partir de estos dos ejemplos, se hace evidente la promoción de la estabilidad utópica en detrimento de la inquietud del conocimiento.

El mito de la sociedad perfecta en la obra de Bradbury se manifiesta, básicamente, a través de dos prácticas litúrgicas: la incineración pública de libros (y las casas que esconden bibliotecas privadas) y la interacción con los medios de comunicación (representados por tecnologías como las *pantallas* tridimensionales de las salas de estar y el susurro constante de las *radioconchas*). Estos ritos seducen, encantan o, como ya se ha mencionado, teatralizan el mito. Hay magia rodeándolos. En el primer caso, específicamente, es el fuego que realiza esta función de magnetización. “Dios mío, pensó Montag, ¡cuán cierto es! La alarma siempre llega de noche. ¡Nunca durante el día! ¿Se debe a qué el fuego es más bonito por la noche? ¿Más espectacular, más llamativo?” (BRADBURY, 2012, p. 60). Este discurso revela el misterio (conscientemente inducido) detrás de las grandes hogueras que llevan a cenizas años de conocimiento. “La gente salió corriendo de las casas a todo lo largo de la calle” (BRADBURY, 2012, p. 61) para presenciar la felicidad prometida.

En el caso de las grandes pantallas, la manipulación de los signos es aún más visible, considerando que, al paso que los significados del fuego están parcialmente predeterminados, la materia de los medios de comunicación se modela libremente. Sonidos e imágenes transmiten el sentimiento de pertenencia de los espectadores. Las personas que emergen de las paredes de las salas forman, junto con sus espectadores, una sola *familia*. Su objetivo es la formación de una sociedad de consumo que mantenga el mito de la perfección:

Dios mío, de qué modo lo han cambiado en nuestros “salones”. Cristo es uno de la “familia”. ¿A menudo me pregunto si Dios reconoce a su propio hijo por la forma en qué lo vestimos, o debería decir lo desnudamos? Ahora él es una barra de golosina común, hecha de azúcar cristal y sacarina, cuando no hace referencias veladas a ciertos productos comerciales que todo creyente necesita absolutamente. (BRADBURY, 2012, p. 106).

Otro dato importante sobre el mito, como advierte Eliade (2006, p. 21), es que siempre cuenta una *creación*, “contando cómo algo llegó a existir, o como un patrón de comportamiento, una institución, una forma de trabajar fueron establecidos”. En otras palabras, el mito recupera el sentido perdido por el hombre utilizando una narrativa genética. Un ejemplo de esto en la obra de Bradbury es la *Historia del cuerpo de bomberos*. De acuerdo con el mito de *Fahrenheit 451*, la función de los bomberos siempre ha sido (desde su fundación en 1790) garantizar la felicidad/estabilidad de la sociedad mediante la incineración de libros; narrativa legitimada por el libro de reglas que todo bombero lleva consigo:

Fundado en 1790 para quemar libros de influencia inglesa en las colonias.
Primer bombero: Benjamin Franklin.
1ª REGLA. Responda la alarma de inmediato.
2ª REGLA. Enciende el fuego rápidamente.
3ª REGLA. Quémelo todo.
4ª REGLA. Informe a la estación de bomberos inmediatamente.
5ª REGLA. Esté siempre alerta a otras alarmas (BRADBURY, 2012, p. 55).

Como explica Gusdorf (1979, p. 24), el mito “siempre mantendrá el sentido de una mirada larga hacia la integridad perdida”. Esto implica considerar que la ficcionalidad de la narrativa mítica llena el vacío dejado por la Historia, a veces cambiando los hechos (fragmentados en el tiempo) a favor de una unidad: “– ¿Es verdad qué hace mucho tiempo los bomberos apagaban incendios en vez de provocarlos? – No. Las casas han sido siempre a prueba de incendios, puedes creer lo que digo” (BRADBURY, 2012, p. 26). La respuesta de Montag a Clarisse demuestra que, muy separados en el tiempo (es imposible especificar una fecha para la fundación de esta sociedad), los hechos son manipulados para crear una narrativa que apunta a la totalidad y a la *verdad*.

Esta integridad/totalidad del mito se evidencia en su manifestación litúrgica. De acuerdo con Vernant, una ceremonia ritual “se desarrolla según un guion cuyos episodios están tan estrictamente ordenados, tan significativos como las secuencias de una narración”. (VERNANT, 2006, p. 27). Por ello, los *fieles* están obligados a conocer este guion para que su participación sea efectiva y se compartan los valores del mito escenificado. Un ejemplo de esto es la interacción de Mildred con la *familia* en las grandes pantallas de su sala de estar:

Bueno, en diez minutos una pieza entra en el circuito multipantalla. Me han enviado mi papel esta mañana. He enviado algunas tapas de embalaje. Ellos escriben el guion, pero falta uno de los papeles [...]. Cuando llega el

momento de las líneas que faltan, todos me miran, desde las tres paredes, y digo la línea (BRADBURY, 2012, p. 39).

La anticipación de Bradbury de los medios invasivos (que hoy son realidad) alude al comportamiento de los fieles durante un culto o misa en el que, dominando el programa litúrgico, responden el texto correcto (en el momento adecuado) al líder religioso que habla desde el púlpito. La transgresión de las acciones que componen el rito (de la disposición de los elementos en el escenario, etc.) es percibida por los miembros del grupo como una violación del propio mito; es, por ejemplo, lo que despierta en Montag, durante uno de sus trabajos nocturnos, el malestar que le lleva a cuestionar el orden establecido: “Esa noche, sin embargo, alguien había cometido un desliz. Esta mujer estaba arruinando el ritual. Los hombres hacían mucho ruido, reían, hacían bromas para cubrir el terrible silencio acusador de la mujer ahí abajo” (BRADBURY, 2012, p. 58).

Otro ejemplo de la relevancia de la *mise-en-scène* litúrgica es el ritual de purga del protagonista. Tras haber sido descubierto por el jefe de bomberos, Montag se ve obligado a incendiar su propia casa y los libros que allí guardaba. “Quiero que hagas este trabajo tú mismo, Montag. No con queroseno y una cerilla, sino pieza a pieza, con un lanzallamas. La casa es tuya, la limpieza es tuya” (BRADBURY, 2012, p. 146). La determinación de Beatty apunta a expiar los pecados de su subordinado; es la aplicación del castigo al *infiel*.

Aún sobre la práctica litúrgica, Vernant (1972, p. 27) afirma que cada detalle del rito “implica una cierta idea del dios, las condiciones de su acercamiento, los efectos que los diferentes participantes, en razón de su papel y estatus, pueden esperar de esta interrelación simbólica con la divinidad”. En cierto sentido, cada espectador responde de una manera particular al mito teatralizado; es una experiencia subjetiva del rito. Esto explica las distintas reacciones de Montag y su esposa a la interacción con los medios invasivos. Para Mildred, estos representan una forma de elevación, de sublimación de la vida ordinaria, el susurro de las *radioconchas* es un mantra perpetuo:

[...] en las orejas las pequeñas conchas, radios bien ajustados, y un océano electrónico de sonido, música y voces, música y voces que llegaron a la playa de su mente vigilante. De hecho, el cuarto estaba vacío. Todas las noches venían las olas y la llevaban en sus grandes mareas de sonido, haciéndole flotar, ojos abiertos, hacia la mañana (BRADBURY, 2012, p. 30-31).

Montag, a su vez, ya con una postura herética en relación al mito de la cultura de masas, responde negativamente a las grandes pantallas. Aunque reconoce el carácter extraordinario de la experiencia, no le proporciona el placer del trance, vivido diariamente por los demás ciudadanos de la utopía bradburiana:

Una gran tormenta de sonidos brotó de las paredes. La música le bombardeó con tal volumen que sus huesos casi se saltaron de los tendones; sintió que su mandíbula vibraba, sus ojos iban y venían sobre su cabeza. Fue víctima de una conmoción cerebral. Cuando terminó, se sintió como un hombre que había sido arrojado desde un precipicio, girado en una centrifuga y lanzado desde una cascada que se desplomó en una caída sin fin [...] (BRADBURY, 2012, p. 67).

Esta experiencia subjetiva del rito explica el argumento de que la conciencia mítica “permite la constitución de un envolvimiento protector dentro del cual el hombre encuentra su lugar en el universo” (GUSDORF, 1979, p. 25). O sea, es como parte del todo que el hombre se constituye como un individuo completo. Esto puede ejemplificarse en el episodio en el que Mildred intenta consolar a su amiga, Clara Phelps, después del choque de realidad del contacto con la poesía de Matthew Arnold: “– Clara, vámonos, Clara – le suplicó Mildred, tirando de su brazo. – Vamos a alegrarnos ahora llamas a la ‘familia’. Adelante. Ahora vamos a reír, vamos a divertirnos, no llores, ¡vamos a hacer una fiesta!” (BRADBURY, 2012, p. 129).

La elección de la palabra *familia* ya revela el sentido buscado por el rito de las *grandes pantallas*. Como institución tradicional reinterpretada por la narrativa mítica de *Fahrenheit 451*, la *familia* ofrece protección y seguridad a sus miembros, mientras opera como un elemento conservador de estabilidad. Dejar de ser parte de la *familia* significa caer en un mundo de inconsistencias, como hace Montag después de su último crimen: “[...] no hay más que creer” (BRADBURY, 2012, p. 162).

Como se mencionó anteriormente, el rito tiene como objetivo cimentar los vínculos entre los miembros de un grupo, escenificando periódicamente el mito. No compartir los valores respaldados por estos vínculos es marginarse. Lo mejor ejemplo de este tipo de comportamiento, en *Fahrenheit 451*, es el de Clarisse McClellan, la joven vecina de Montag.

– Dicen que soy antisocial. Que no me mezclo. Es tan raro. De hecho, soy muy social. Todo depende de lo que entiendas por social, ¿no? Social para mí significa hablar contigo sobre cosas como esta. – Ella sacudió algunas castañas que habían caído del árbol en el patio delantero. – O hablar de lo raro que es el mundo. Es agradable estar con la gente. Pero no veo qué hay

de social en unir a un grupo de personas y luego no dejarles hablar, ¿no crees? (BRADBURY, 2012, p. 49).

La marginación de los herejes, sin embargo, no es sin propósito, sino que forma parte de un conjunto de estrategias formuladas por un centro de poder. Dado que estos individuos son estigmatizados por su comportamiento disidente, corresponde a los ciudadanos de la utopía legitimar sus prácticas y valores, ya sea reprimiendo el conocimiento o moderando el acceso a él.

Según Gottschall (2005, p. 23), el “inherente deseo humano de poder [...] explica la apropiación del conocimiento por parte de las clases sacerdotales, capaces de dominar la naturaleza y la sociedad, sin dejar de ser veneradas en el poder”. En este sentido, hay una selección (y distribución) de conocimientos basada en la división del grupo en diferentes niveles de instrucción/iniciación. Beatty explica esta estrategia en los siguientes términos:

– Todo bombero, tarde o temprano, pasa por esto. Solo necesitan entender, saber cómo giran las ruedas. Necesitan conocer la historia de nuestro oficio. Esta historia no se les cuenta a los reclutas, como se solía hacer. Es lamentable. – Bocanada. – Hoy, solo los jefes de bomberos lo recuerdan. – Bocanada. – Te pondré al día (BRADBURY, 2012, p. 76).

Cómo Montag llama la atención, parece que el jefe de bomberos “ha leído lo suficiente como para tener una respuesta para todo, o al menos eso es lo que parece” (BRADBURY, 2012, p. 115). Beatty es parte de la clase sacerdotal de la sociedad de *Fahrenheit 451*. El acceso a este tipo de conocimiento solo está permitido a los capitanes bomberos; los subordinados están limitados a conocer tan solo el librito de reglas mencionado anteriormente.

De esta forma, los significados compartidos, atravesados por la narrativa mítica, también se dividen en niveles de comprensión. Dado que “el mito lleva consigo un mensaje que no se dice directamente” (ROCHA, 1985, p. 11), corresponde a la clase sacerdotal transmitir este mensaje a los demás. En otras palabras, el mito comunica un mensaje cifrado. Las palabras de Beatty, por ejemplo, aspiran a la condición de revelación:

Sabes, tuve un sueño hace una hora. Me acosté a dormir una siesta y soñé que tú y yo, Montag, nos metíamos en una violenta discusión sobre libros. Tú estabas muy rabioso, me lanzabas citas. Yo paraba, con calma, cada ataque. El poder, yo le dije. Y tú, citando al Dr. Johnson, respondió: “¡El conocimiento vale más que el poder!” Y yo dije: “Bueno, querido chaval, el Dr. Johnson

también dijo “Ninguna persona verdaderamente sabia en el mundo cambiará una certeza por una incertidumbre”. (BRADBURY, 2012, p. 134-35).

Teniendo acceso a un conocimiento restringido e iluminando a sus seguidores lo suficiente para que no caminen en completa oscuridad, el centro de poder instituye las reglas que deben cumplir los demás. De acuerdo con Gottschall (2005, p. 24), “todas las sociedades tienen un núcleo más o menos influyente que impone conceptos incuestionables, representados por ideas, usos y costumbres consagrados – cuya ruptura significaría el fin del poder y orden vigentes”. Desde esta perspectiva, el rito, como “costumbre sagrada”, representa uno de los pilares que mantienen la estabilidad de la utopía/distopía. La teatralización periódica del mito es necesaria para la continuidad del poder de la clase sacerdotal. La fuga de Montag (después de asesinar al capitán de los bomberos) resalta la importancia del rito – la caza de herejes – para mantener una sociedad perfecta.

[...] el Sabueso Mecánico nunca falla. Desde la primera vez que se usó en rastreo, este increíble invento nunca cometió errores. Esta noche, esta estación se enorgullecerá de acompañar al Sabueso a través de una cámara montada en un helicóptero cuando comience a buscar a su objetivo... (BRADBURY, 2012, p. 164).

Aunque Montag ya está fuera del alcance de los helicópteros y del *Sabueso Mecánico*, la persecución continúa. “El circo debe continuar, incluso con la guerra que comienza dentro de una hora...” (BRADBURY, 2012, p. 165). Los mecanismos de control deben garantizar la infalibilidad del mito. Admitir el error no es una opción.

Saben que no podrán mantener a la audiencia por mucho tiempo. ¡El espectáculo debe llegar a su fin, rápido! Si comenzaban a buscar a lo largo del río, podrían tomar toda la noche. Por eso, buscan un chivo expiatorio para que lleguen a un final sensacional (BRADBURY, 2012, p. 180).

La persecución termina con la muerte de un hombre inocente que camina distraído por una calle oscura. Un tipo que no daña el orden social de la utopía y cuya eliminación no es capaz de desestabilizar su(s) estructura(s) de poder. Su muerte, sin embargo, es también la *muerte* del verdadero Montag, condenado al exilio.

Consideraciones finales

Como se dijo anteriormente, el mito formula “un conjunto de reglas precisas para el pensamiento y la acción” (GUSDORF, 1979, p. 32). Para el mito de la cultura de masas, el televisor “es ‘real’. Es inmediato, tiene dimensión. Te dice qué pensar y te bombardea con eso. Él debe tener razón. Él parece tener mucha razón” (BRADBURY, 2012, p. 109). El mito, en definitiva, ejerce autoridad sobre los miembros de un grupo.

Lo *real* aquí empleado implica una noción de *verdad* propia de la narrativa mítica; un “régimen de representación que aún no está sujeto al control de la razón iluminada por la disciplina de las ciencias positivas” (GUSDORF, 1979, p. 27). El fuego que arde en la novela de Bradbury es un fuego mágico, un elemento de trascendencia, una cuestión de manifestación del mito. En otras palabras, es un fuego *verdadero*. “¿Qué es el fuego? Es un misterio. Los científicos ofrecen una jerga pomposa sobre la fricción y las moléculas. Pero ellos realmente no saben” (BRADBURY, 2012, p. 145). La verdad del mito, sin embargo, es relativa, “ya sea porque la definición de la verdad en sí misma es problemática, o porque el mito no parece estar muy preocupado por ella” (ROCHA, 1985, p. 13).

El mito, finalmente, se forma después de una conclusión “resulta ser incuestionable y termina en enseñanzas controladas por el poder del Estado o religioso, manipulado por la clase sacerdotal o política” (GOTTSCHELL, 2005, p. 19). Bajo esta perspectiva, el mito puede ser (y es a menudo) manejado como una herramienta de control. En vista de esto, se deben hacer dos consideraciones importantes: una con respecto a la comprensión de Faber del ejercicio de los bomberos y otra acerca del carácter herético de los *hombres-libro*.

Con respecto al punto de vista del viejo profesor, este parece estar en desacuerdo con la posición adoptada en este trabajo y fundamentada por los argumentos anteriormente mencionados. Según el amigo de Montag, los bomberos “De vez en cuando garantizan un circo alrededor del cual se congrega la multitud para ver la hermosa llama de los edificios incendiados, pero, en realidad, es un espectáculo secundario, y difícilmente necesario para mantener el orden. Muy pocos todavía quieren ser rebeldes” (BRADBURY, 2012, p. 112). Faber parece ignorar la importancia de los rituales del fuego para la estabilidad de la utopía bradburiana. Esto, sin embargo, puede no ser del todo verdad, considerando el comportamiento vacilante del profesor durante su conversación con Montag – lo que indica una desconfianza en el plan del

bombero para arruinar el orden – y el hecho de que “muy pocos todavía quieren ser rebeldes” no niega la relevancia del rito en *Fahrenheit 451*.

En relación con la herejía de los *hombres-libro*, cabe rescatar el argumento de Franco Júnior (2018, p. 09) de que “toda herejía es utópica”. En este sentido, la “minoría excéntrica que grita en el desierto” (BRADBURY, 2012, p. 185) es también una utopía; constituida, por tanto, de mito(s), ideología(s) y rito(s). Prueba de ello es el discurso de Granger (aparentemente líder de los *hombres-libro*) explicando el uso que hace su grupo de los libros: “[...] también somos quemadores de libros. Leemos los libros y los quemamos, por miedo a que los encuentren” (BRADBURY, 2012, p. 185).

En fin, a partir de lo expuesto, es posible llegar a las siguientes conclusiones: el mito legitima los valores de un grupo (en este caso, una utopía/distopía); es ficticio (es decir, no se somete a un examen crítico de la *verdad*); y es manipulado por una estructura de poder. Teniendo en cuenta la proposición de Franco Júnior (1992; 2018) sobre la relación entre mito y utopía/distopía, esto podría comprobarse a partir de los ritos de *Fahrenheit 451*, obra escrita hace casi siete décadas y que, sin embargo, aborda cuestiones aún actuales en una sociedad que diariamente crea sus mitos y en la que el conocimiento y el pensamiento crítico son blanco de políticas interesadas en mantener los poderes oficiales.

Referências

- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Tradução por Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. Tradução por Cid Knipel. 2.ed. São Paulo: Globo, 2012.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução por Pola Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução por Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. Catarismo, uma manifestação utópica medieval. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 6-34, 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2018000200006&lng=pt&nrm=isso]. Acesso em: 31 mai. 2020.

GOTTSCHALL, Carlos Antonio Mascia. *Do mito ao pensamento científico: a busca da realidade, de Tales a Einstein*. São Paulo: Atheneu, 2005.

GREENE, Liz; SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos: o significado dos mitos como um guia para a vida*. Tradução por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. E-book.

GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Tradução por Hugo di Primio Paz. São Paulo: Convívio, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução por Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Tradução por Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1972.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução por Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução por Marcelo Jacques de Morais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.