



## POSTFOLIO

# CASCADAS, MANANTIALES Y GOTEOS

Antonio Miranda

*Una crítica ácida que el autor lanza a la colonización ideológica que lleva a cabo el cine americano y sus efectos de confusión y oscurantismo. En una sociedad que se torna espectacular, acrítica y apolítica, el cine, el periodismo, la televisión y la arquitectura cumplen con una función emancipatoria que sintetiza el esteticismo, la falsificación y la vulgaridad.*

**E**l tipo en cuestión, un eterno universitario, además de cinéfilo despistado, era un crítico aficionado y un teórico diletante; pero había leído en serio a Baudelaire, a Pound y a Benjamin. Confundía las películas de Coppola, Scorsese y Cimino, simplemente por la común fonética italianizante de sus apellidos; pero había conseguido publicar una página memorable de extremada irritación tras haber ido a ver, estimulado por la crítica orgánica, *La Bella y la Bestia* de Disney. El Disney precongelado había sido un eficaz ideólogo, con enorme poder sobre los niños del Imperio, a lo largo de varias generaciones; un verdadero corruptor de menores, según palabras de algunos sabios con pocos modales; pero al menos sus obras tenían un cierto valor plástico (Donald, Tío Gilito, Gooffi,...) con sus colores planos radicales, su abstracta imperfección y su adecuada movilidad. Las producciones de los herederos y sucesores, postmodernos y rococós, con sus difuminados *kitsch* y con aquellas heroínas de uñas largas al gusto vulgar, eran doblemente ideológicas por cuanto más atractivas. El ternurismo cómplice de Disney, ya explícito en *Bambi* y *Dumbo*, no era más que el lubricante lúbrico y conformista de la ideología del gendarme imperial que más tarde justificaría las acciones de todas las guerras de agresión de origen económico. En rigor, nuestro diletante, como los fabricantes de esos disneys de segunda congelación, parecía no saber nada sobre cine. Pero ello no le impedía opinar. Desdeñaba los valores plásticos y cinéticos ensimismados, el montaje de plano y contraplano, la puesta en escena espectacular, la ambientación mimética, el ritmo mareante de los clips y, cualquier vestigio retórico del arte cinematográfico. Lo politizaba todo y era incapaz de ver en el cine algo que no fuera cultura de combate, o sea, *Kulturkampf*. *Lolita* era un magistral ensa-

99

yo sobre la frivolidad encarnada por Peter Sellers, de la misma manera que *Fargo* abordaba un estupendo estudio sobre la estupidez en la sociedad de consumo. «Adoraba» el cine de Arthur Penn.

Más tarde escribió otra página lega pero igualmente interesante a la que tituló «Nueve horteras y media». Allí denunciaba el mal menor, el error, la simple comercialidad de la historia del yuppy reaganiano, sus modales, su vida, su ambiente postmoderno –es decir antimoderno– y toda la miseria intelectual y estética que encerraba aquel film de título parecido al de su escrito.

Se quedó sin escribir una ácida crónica sobre la bienintencionada obra de Stone: *Nacido el 4 de Julio*. No podía atacar una película que, a fin de cuentas, denunciaba el agresivo nacionalismo norteamericano nutrido por el individualismo, la inyección ideológica familiar y ambiental, o la falacia permanente de los gobernantes, más al servicio de El Poder que en el poder. Toda la obra se reducía a la periferia sicológica del asunto –conversión pacifista incluida– recorrida por un soldadito ingenuo y engañado, también, por los medios de comunicación. Pero había cierta verdad en todo aquello: la conversación con el enfermero negro que considera que la de Vietnam no es la guerra de los negros (por más que murieran en ella, en proporción, muchos más que blancos) o la certera pintura de la lucha estudiantil plena de cobardía, snobismo y fácil pacifismo. El conformismo acrítico estaba patente en el grito repetido: «¡uno, dos, tres, cuatro, esta guerra es un fracaso!». Obviamente, los universitarios estaban contra la guerra no por auténtico pacifismo –sentimiento, casi siempre sospechoso de complicidad– sino por oportunismo: si la guerra no hubiera sido un fracaso –el calvinismo no perdona– tal vez no se hubieran amotinado. Se dieron cuenta demasiado tarde de que la enorme rentabilidad de la guerra para media docena de compatriotas, era, en cambio, muy baja para ellos. Aun así, hoy sabemos que la contabilidad final arrojó un buen saldo: por cada norteamericano muerto, cincuenta norvietnamitas muertos. El final de la película representaba la oportunidad perdida. El antiguo triunfador en béisbol, estudios y lucha libre, tras el fracaso militar, volvía a resplandecer bajo las cámaras, los focos y el éxito de público: «Voy a hablar ante el Congreso, voy a decir toda la verdad». Pero, ¡oh dolor!, en ese momento tan deseado aparece censurante y castrador el rótulo fatídico: FIN.... Ni una palabra de la VERDAD, esa verdad que nos revela que los malos, o sea, los gobernantes y militares no son sino los chicos de los recados de los verdaderos responsables, los poderes económicos y financieros, la gran máquina industrial de armamentos y sus dueños engomina-dos y enjoyados, los consejos de administración de las grandes compañías del acero, el petróleo, el carbón y el caucho. Para ese Poder, el único poder, las guerras *nunca* son un fracaso. El pobre J. F. K., como el aprendiz de brujo, había puesto –gallito universitario– en marcha toda la maquinaria letal que, una vez desatada, intentó volver a sujetar, a controlar, cuando ya era tarde y el negocio estaba en marcha. Las Mafias oficiales y las montaraces no lo permitirían y enviarían a otros chicos de recados con unas balas de pequeño calibre y gran poder de destrucción craneal.

Aquel aficionado al cine lo politizaba todo y en la sensiblería de las bajas emociones de Hollywood sólo era capaz de ver sustancias ideológicas estupefacientes encubridoras y servidoras de un capitalismo feroz. Le obsesionaba el oscurantismo, tan español desde Góngora, Fernando VII o D'Ors, esa oposición sistemática a permitir que la mera instrucción –no ya el Iluminismo librepensador– que la simple educación llegara a las clases populares. Las ilusiones deportivas, la divulgación periodística, los folletines de T.V., la arquitectura figurativa y la simbólica, no eran más que simple oscurantismo disfrazado de arte. El error era un mal menor por detectable y corregible; pero la confusión era un mal mayor, embaucador y peligroso. Tras la síntesis «artística» se escondía todo género de ausencias analíticas: la no distinción del producto «creativo» se traducía en mera confusión mental para las masas, tan útiles. El bodrio artístico, la *mélange*, el *pastiche* y la gran pretensión plástica, permitían ocultar la, tan comercial como culpable incapacidad del artista inyectada al insaciable consumidor. El cine, la literatura o la arquitectura postmodernistas, eran buena prueba de ello. En su mayor parte eran basura comercial y como tal, una vez hecho el daño pasaban al olvido merecido y confuso. Volvía a repetirse nuestro amigo, que el error era un mal menor y la confusión inducida era un mal mayor: el del oscurantismo destilado, insidioso, invisible de la falsificación formal. Tal fraude era y contenía, como sustancia plebeya, al *MAL* en estado puro, ese mal no exigido por la subsistencia y la supervivencia. No en vano el fascismo odia por igual a la belleza y a la verdadera aristocracia, hermanadas desde siempre en la razón crítica. El odio grupal más irracional nace y vive en ese inmenso fraude inductor de ignorancias y miedos. Es el mismo fraude que consigue hacer pasar millones de mediocridades adocenadas –pero agradables y llamativas– por OBRAS MAESTRAS. No se trataba de un género aislado. En algún libro que decía recoger las cien mejores películas de la historia, había visto citadas, además de *El manantial*, *La rodilla de Claire*, *Lawrence de Arabia*, *Lo que el viento se llevó*, y *2001, una odisea en el espacio*. Pero, en la supuesta antología no aparecían, por citar algunos ejemplos, ni *Senderos de Gloria* (Kubrick), ni *M. El Vampiro de Dusseldorf* (Lang), ni *La noche del cazador* (Laughton), ni *Sólo ante el peligro* (Zinneman), ni *El apartamento* (Wilder), ni *Diario de una camarera* (Buñuel), ni *Last Picture Show* (Bogdanovich). Algo suficiente como para confirmar la pérdida de toda fe en la crítica «democrática» obtenida como epítome de los más publicados, y mundialmente famosos, críticos profesionales y orgánicos o seudocríticos.

101

Aun así, le pasaba con el cine americano como con el tabaco, la pastelería industrial y los coches ingleses. Su torpe gusto gastronómico se imponía sobre la evidencia, y le hacía incapaz de renunciar a aquello que, sabía con absoluta certeza, era mediocridad, baja calidad y peligro estúpido. Se había tragado sin pestañear aquella infamia de *Jesucristo Superstar* y en general las estúpidas comedias musicales, tan degradadas en casi su totalidad. Sabía que prácticamente todo el cine comercial en color estaba cargado de infantilismo deliberado: parecía pensado para que cada analfabeto perseverase en su carencia. Lo veía como a las religiones oficiales: algo que

suplía a la inquietante nada. Cuando alguien no puede pensar (o no debe) por sí mismo, más vale que el estatus paternalista le dé un sistema de creencias facilonas, por infecto que sea. Pero dudaba: ¿no sería preferible dejar tranquilo al buen salvaje que inculcarle, en semejantes cantidades, deyección mental y oligofrénica? Sus relaciones consumistas con Hollywood eran ciertamente paradójicas, tal vez masoquistas, ya que, además de todo aquello, sentía la más honda repugnancia por aquellas características típicas tanto de los mejores productos como de todos aquellos de relleno y clase B, C, D, E, F, que hasta se podría llegar al final del abecedario sin dejar nunca de decaer en la calidad.

Enumeró algunas de tales características:

- La patriotería omnipresente, a veces oculta, pero especialmente visible –barras y estrellas– al fondo de la imagen.
- El paternalismo a la vez perdonavidas, pegajoso y despectivo hacia negros, mejicanos etc.
- La pasión y simpatía por lo cateto, lo ordinario y lo plebeyo, a lo Mae West, como podía notarse en los diálogos progresivamente más tabernarios y salaces desde hacía años.
- La enorme superioridad de lo yanqui en sus héroes, sus pompas y sus obras, correlativa con la bajeza física y moral del camarero gordezuelo, feo y servil de reciente inmigración.
- El sentimentalismo lacrimógeno y la empalagosa cursilería de las historias de amor.
- Los interiores bien suntuosos y espantosamente rococós, bien simplones de puro *pop* convertido en *pleb*.
- El grasiento y sudoroso exhibicionismo de pechos y muslos por parte de los viriles héroes.
- El machismo y belicismo infamante, tal vez, para Freud, relacionados con el punto anterior.
- La fuerte inhibición sexual velada por la moderna falsa apariencia de liberalidad verbal.
- El efectismo, la superficialidad y el facilismo propios del gusto vulgar, en toda aquella espectacularidad pueril y deslumbrante.
- El optimismo socio-político insultante y pletórico de moralina insoslayable, rematada con un final feliz ideológico, o sea, encubridor de la realidad.

Sabía, por letra de Camus,<sup>1</sup> que a causa de los errores nacionalistas y racistas de una Europa provinciana –instigados por nuestros autores de manuales de Historia, los cuales con una incomparable bajeza de alma nos enseñan a admirar a los crueles conquistadores– se podía justificar el hecho de que *pueblos niños*, herederos de nuestras locuras, tengan que conducir hoy en día nuestra historia. Lo reconocía todo y mucho más, pero toda aquella abominación «le gustaba» quizá por haber leído en exceso los viejos, acomodaticios y llenos de lenidad, *Cahiers de Cinéma*.

Ahora tenía bajo el portaobjetos del magnetoscopio una «obra maestra» de King Vidor que también había «gustado» mucho, sobre todo por su profundidad –se trataba de un producto en blanco y negro– supersticiosa y superficial: *El Manantial*. Había asistido por casualidad, acompañando a unos compañeros bisoños, a una exhibición laudatoria del film, en el Aula Magna de la Facultad de Arquitectura en que cursaban, y le había sorprendido que se pudieran utilizar las aulas de la universidad para ese tipo de proyecciones cinematográficas cercanas, en su eticidad, al cine pornográfico alemán. Notó que los jóvenes e indefensos alumnos recibieron con recatada unción, el espectáculo triplemente ideológico, ya que además del propio contenido de clase única que la película destilaba, les había sido «proyectada» –más que ofrecida– por sus propios profesores y futuros jueces, en una versión falsificada por el colorido superpuesto y espurio. Era pues el momento para obtener alguna oportunidad de separar y analizar alguna pequeña verdad sobre aquella inyección en vena inoculada en el tierno relativismo de sus jóvenes amigos. Si ya imposible como vacuna, al menos su labor podría servir como antibiótico para unos alumnos sin duda afectados.

Tenía recuerdos vagos e inconexos de una vez anterior en que había visto, hacía algunos años, la película. Un tufo fuerte de testosterona con su consiguiente idealismo pueril de *cowboy*, acompañaba aquella obra fingidamente intelectual o ciertamente cultural, que se disolvía en escenas de amor sudorosas e irresueltas, en reprimidos abismos de pasión y en una casta virilidad de machismo, histeria y visceralidad. El protagonista, arquitecto con mayúsculas, no podía ser un amanerado sino, por una vez, muy hombre, un verdadero taladrador del granito; muy íntegro en todas sus partes como podía verse en su trabajo excavador de la cantera faraónica. El antagonista era como debía ser: antitético y crítico de arquitectura; contradictorio frente al héroe, representaba a un tipejo despreciable: snob, arrogante, filocomunista, afectado, intelectual, decadente y, desde luego, mucho menos hombre. El tópico era la ley del film: el malo era malísimo, el bueno era buenísimo y la chica era guapísima.

103

Ésta (Ella) a pesar de los supuestos estudios de «cultura general propios de la señorita culta» era sabia, es decir distinguidora de gustos y sabores además de muy sensible. Pero eso no era todo: había sido capaz de hacer, dentro del periódico más amarillo y orgánico, una crítica libre o inorgánica de las Bellas Artes y –¿como no?– *entre ellas* de la Arquitectura como una más, si no la primera. El amor de una chica tan fina sólo podía ser platónico o fetichista hacia las estatuas –*kitsch* de escayola de bazar– que representaban nada menos que a los dioses clásicos. En consecuencia llevaba una existencia sofisticada –*snob* en lo social y *dandy* en lo estético– con un toque francés en su propio nombre de pila y una absurda personalidad que se sustanciaba en reacciones emocionales neuróticas, histéricas, pero muy «originales», es decir, tan pretenciosas y vulgares como los vestidos que exhibía. Todo en aquel bodrio cinematográfico que recordaba, era fantasioso e inverosímil, pero Ella cristalizaba la inverosimilitud más necia.

Encendió el video y tuvo la obra reducida a pequeño objeto controlable, sin la prepotencia omnímoda y avasalladora de la gran pantalla. Sus recuerdos, a pesar del paso del tiempo, le parecieron correctos, pero ahora notó desde el principio, un tufillo del panfleto ideológico para formar masas paranoicas, propio de la Guerra Fría: nacionalismo (necionalismo), individualismo (gregario, naturalmente), y liberalismo ultramontano (la codicia es inocente). Como todas las guerras postneolíticas de agresión exterior, la Guerra Fría tenía como fin primordial el encubrir las formas crueles de opresión y explotación económicas y políticas del interior. Por ello también asomaban, en ciertos alegatos solemnes, además de la misantropía más reaccionaria, algunos toques de clásica moral chovinista que no dejaban lugar a dudas: casi todos los seres humanos son corruptos, prostituidos e ignorantes dentro de la sociedad norteamericana; por ello, y en consecuencia, son infinitamente mas corruptos, prostituidos e ignorantes, los seres humanos de cualquier otra sociedad. De ahí a deducir –como en la película criptonazi *Léolo*– que vivimos entre infrahombres prescindibles, no hay más que un paso. El servil y monárquico Hobbes volvía de nuevo: todos los hombres necesitan un tratamiento de mano dura ya que buscan el dinero y son mediocres... todos, claro está, menos uno: el Rey, el Noble, el Hombre, el Héroe, el Arquitecto Puro, que es además una especie de supermán nietzschiano.

104

El pretexto moral o costumbrista (que de ambas maneras puede decirse) era la arquitectura, y el texto –subtexto subyacente adecuado al subconsciente colectivo, es decir, al objeto a indoc-trinar– era lo de menos. El trabajo sobre el inconsciente no requería mayor esfuerzo; sería tanto más fácil cuanto más irracional, y tanto más irracional cuanto más fácil. El esfuerzo debía aplicarse a la digestibilidad del barato discurso sobre Teoría Arquitectónica y al soporte «artístico» que esa cabal teoría debía contener. En principio y visto someramente, el mensaje era positivo, honesto y dentro del alcance de las masas ignoras. Así pues, había que mantener esa superficialidad a toda costa por medio de un par de cosas que, aunque obvias, debieran quedar muy claras:

Si el edificio tenía frontón clásico era un edificio malo.

Bastaba pues con que no tuviera frontón griego para que fuera noble y progresista.

Nuestro diletante de la crítica quiso completar aquel mensaje con un decálogo inherente a la modernidad arquitectónica de Vidor, decálogo que por su laconismo simplista –no incompatible con la mayor confusión– se prestaría a las más torcidas interpretaciones por legítimo que hubiera sido su origen. A cambio, siempre podría servir como método para los famosos cursos «¡Hágase arquitecto en veinte días!», impartido en las universidades privadas, imprescindibles, por lo demás, para que los *self made men* pudieran hacer sus benéficas fundaciones. Las condiciones sociales y económicas de la arquitectura, como las del *self made man* –quedaba claro en la película– eran un dato cósmico pero sin mayor importancia, eran una realidad meteorológica muy variable y relativa, un pequeño y llevadero capricho divino, pero inamovible y sin culpables. Por ello el discurso eludiría en todo momento el espinoso asunto de la condición humana,

para enfangarse en las más baratas y digestibles metafísicas de la «naturaleza humana». El decálogo segregado y vertido, esta vez, por el manantial sería, pues, tanto más pregnante y doctrinal cuanto más abstracto:

- La forma artística debe adaptarse a la función utilitaria, pero buscando la originalidad, tan difícil en esta sociedad materialista y sindical.
- La gente tiende a masificarse y, dado que la experiencia viene determinada por la conciencia, el ser humano, de modo innato, inherente y genético, gusta de la vulgaridad, la trivialidad y la espectacularidad.
- En esta sociedad, siempre hobbesiana, el genio, la belleza y la grandeza no tienen ninguna oportunidad: son aplastados por el resentimiento y la envidia propios de la naturaleza humana.
- A novedosos materiales (pasividad y bajeza), novedosas formas (acción espiritual) para moldearlos y sublimarlos en aromas artísticos.
- No hay edificios insignificantes por su tamaño, pero los más grandes arquitectos son los que hacen edificios muy costosos. Y esos genios, cuanto más ingeniosos, más respetables.
- Las formas industriales son despreciables comparadas con la ternura manual, humilde y meritoria de aquellas otras, artesanales y propias del organicismo romántico.
- El Poder lo detentan y ostentan merecidamente, desde siempre y para siempre jamás, los financieros del complejo militar-industrial y los grandes periódicos.
- El Estado debe ser cada día menor, como desean esos chicos tan modernos, simpáticos y anarquistas, pero deberá estar al servicio del verdadero Poder como pensamos los liberales.
- La vida es una continua fluctuación de ideas, estilos y modas de los que unos suben y otros bajan, movidos por las cotizaciones de bolsa. Todo ello viene a llenar de sentido nuestra vida.
- La arquitectura no tiene calidad porque los arquitectos son unos oportunistas en exceso tecnificados o mecánicos, y por ello indignos de su divina profesión liberal y artística.

En la película se utilizaba, con el mayor cinismo, este improvisado decálogo para hacer un simulacro de crítica hacia el sistema de dominación exigido por el Gran Dinero. Cualquiera desprevenido pensaría que se trataba de un discurso, como poco, socialdemócrata. Pero, obviamente no era así. El enmascaramiento, escamoteo y olvido de la estructura económica y del antagonismo entre clases con rentas desmesuradamente distintas, a lo largo de la cinta, resultaba, más que patente, obsceno. Aquel decálogo o catecismo de ideología arquitectónica filofascista, se utilizaba a lo largo de la película como arma en manos de unos valores propios de una derecha jefersoniana, ayer conservadora y hoy reaccionaria.

A pesar de sus fáciles músicas e iluminaciones (innecesariamente dramáticas y suntuosas), su enfatismo ostentoso y ordinario, y su tono permanentemente heroico «lucharé por ti aunque pierda todo lo que poseo», la película le pareció ingeniosa en sus astutos diálogos y técnicamente buena. En comparación con la baja calidad general de la producción al uso, la película debía ser, cuando menos, aceptable como cine... quizá buena, y cuanto mejor, técnicamente hablando, más peligrosa, más fácilmente ocultadora de sus miserias y, en resumen: más falsa.

Tal vez la médula de la película, o al menos de su guión, era el individualismo asocial como base benéfica del sistema o estatus de subordinación económica. En un contexto internacional de inútil y costosa Guerra Fría contra los bolcheviques —a sabiendas de que desde el año 1945 no quedaba ni uno sólo vivo— siempre podría argumentarse que el peligroso comunismo, aunque dormido o narcotizado, seguiría estando vivo mientras una sola persona luchase por él.

A lo largo de la sesión se sufría un continuo machaqueo de meninges con el máspreciado y ridículo de los mitos norteamericanos: el *self made man*. Ese *sueño yanqui* (tan campechano) seguía siendo para nuestro eterno universitario, la *pesadilla* de los países pobres (tan campesinos). La película era un canto latente y fijo, un ditirambo de ese individuo tallado a sí mismo, depredador nato y sin escrúpulos, al que la sociedad calvinista le perdona sus pillajes por el simple hecho de haber llegado a ser poderoso, es decir, multimillonario.<sup>2</sup>

106 Nuestro amigo se repetía, una y otra vez, que el colectivismo debía por entonces estar dando buenos resultados económicos en la URSS. No se entendía si no fuese así, la desafortunada presión ideológica del film. No había una sola nota dialéctica en medio de tamaño dogmatismo; ni siquiera entre el individuo y la sociedad. Todo en el discurso era excluyente y de facilismo binario, maniqueo, y ultraliberal hasta alcanzar el criptofascismo: la vida es competición darwiniana; la cooperación y la colaboración no tienen sentido práctico y, a veces, son tan peligrosas como en el ejemplo, allí mostrado, de «firmonismo» entre el arquitecto genial y el mediocre. Por todo ello, el arquitecto protagonista, debía ser heroico, autodidacto, sin orígenes y cimarrón. Había sido expulsado de la Universidad «por no someterse a nada ni a nadie»: ni al dictado del dogma y el cliché clasicista del *revival* palladiano, ni al refrito pintoresco y figurativo, ya que ninguno de los dos admitía la originalidad del genio... como si ambas seudoarquitecturas no tuvieran la misma estructura irracional, y sirvieran, por lo tanto, al mismo amo.

Así pues, frente a la siempre retrógada academia el individualismo ultraliberal más paranoico y falocrático expone su ideario demencial como bandera parda de Progreso:

— «Todas las ideas nacen de un hombre particular.»

— «Es solamente asunto mío.» (2 veces)

— «No doy ni pido ayuda.»



- «Sé valerme por mí mismo.»
- «Yo me rijo por mis propios patrones.»
- «No quiero estar unido a nada.»
- «No quiero depender de nadie.»
- «Es un magnate que empezó como minero.»
- «Eres la imagen del hombre que he admirado siempre.»
- «Los que me aceptan son los que mueven el mundo.»
- «No se disculpe por su pasado.»
- «El único arquitecto genial que he conocido.»
- «No acepto la generosidad de nadie.»
- «Tienes que ser la clase de hombre que se espera.»
- «No importa lo que piense la gente.»
- «Mi recompensa es mi trabajo hecho a mi manera.»
- «Mis ideas son mías y llevan mis condiciones.»
- «El YO no puede ser sacrificado y el YO está en el hombre.»
- «No hay cerebro colectivo.»
- «Mis ideas son propiedad mía.»
- «Yo lo diseñé, yo lo hice posible,...yo lo destruí.»
- «Nadie tiene derecho (sin pagar, naturalmente) a usar un minuto de mi tiempo.»
- «Pensar en los débiles es secundario ante el trabajo propio.»
- «Salí de los suburbios para formar un Imperio.»
- «Soy millonario, esto es mío, aquí me siento seguro.»
- «Salí de este barrio que hoy me pertenece en su totalidad.»
- «En él construiré el edificio más alto del mundo.»
- «Ser honrado es extremadamente cruel.»

- «La opinión pública la debo hacer Yo.»
- «No agradezco nada a nadie.»
- «Soy egoísta porque mi periódico me da el poder.»
- «No sirvió a nadie, ni a nada.»....Etc.

Si nuestro diletante hubiera sido un teórico, un intelectual con buena artillería dialéctica, hubiera escrito todo un tratado sobre semejante, e increíble por su tamaño, colección de perlas propias del mismísimo Vargas Llosa. Este conjunto de frases en su extremada cantidad para lo que admiten los noventa minutos de proyección, daban una idea de la vocación ideológica, cretinizadora y falsaria, que, como instrumento hegemónico de clase, el film contenía. Hollywood fabricaba «arte» pero en cantidades tan insignificantes en comparación con la cantidad de ganga, superstición y mitología falaz y estupefaciente, que la película, a todos los efectos, no era en absoluto diferente al *Banner*. Ése era el nombre del amarillo periódico sensacionalista del que, con hipócrita admiración, se abomina a lo largo de los noventa minutos de proyección. Proyección freudiana, pensó nuestro aficionado, sobre las pobres mentes embobadas.

108 La película pues, tras el discurso «honesto» del decálogo, escondía toneladas de ideología, de droga consoladora y adormecedora dirigida a demoler la conciencia popular y sustituirla por prejuicios plebeyos. Le parecieron toneladas de basura y mendacidad clasista en formato intelectual. «El mundo, que Nosotros (U.S.A) vigilamos, deberá elegir entre Ellos, los colectivistas despiadados que someten las libertades individuales en nombre de la historia, es decir, entre un bolchevismo sangriento, y Nosotros (no a los otros), que representamos un dulce liberalismo en cuyo seno, únicamente pueden nacer los genios y prohombres cuyos inventos nos harán más felices y sobre todo más consumidores con lo que eso conlleva de incremento del capital, para todos.» Ni términos medios, ni exclusión de ambos términos, ni la evidencia de que el fascismo capitalista de Estado era el otro filo que la misma espada capitalista contrapone, en caso necesario, al liberalismo salvaje no menos capitalista. La contradicción estaba ya enunciada claramente: era obligatorio elegir entre la peste y el cólera. La liberal «libertad para elegir» oculta siempre que tal falsa libertad debe limitarse a lo que el Poder exhibe en su escenográfico escaparate. Y a nada más. La imaginación crítica debía ser desterrada, ya que si el estatus establecido por el capital había optado por la fantasía espectacular, acrítica y apolítica, todo lo cultural debía ser sustituido por lo recreativo. «Los colectivistas destruyen las ideas... esa pandilla de enanos intelectuales, bolcheviques y traidores –tal vez también homosexuales– que critican a nuestro país –«el más noble del mundo» (*sic*)– son parásitos que sólo buscan el poder. Los intelectuales y sus disolventes ideas nos invaden y toman el poder insidiosamente.» Éste podría ser uno de los discursos propios de la paranoia fascista o liberal, connotados y obviamente denotados a lo largo de la película. El intelectual afeminado y colectivista es además un CRÍTICO.

Pero nada más peligroso para el estatus de clase que el espíritu crítico, ese pensamiento crítico que conduce a la negación y la resistencia simultánea frente a lo obvio y lo «natural» de esa injusta realidad hostil que galopa sobre un único monstruo de dos cabezas: la autoritaria y la liberal.

A lo largo de la película, salvo perforando virilmente la femenina cantera, el arquitecto protagonista no trabajaba en nada, salvo en gestiones clientelistas. En eso al menos, el guión tenía cierta veracidad. Tampoco vemos un solo albañil a lo largo del trance: ¿Qué cultura podía aportar la albañilería a una obra verdaderamente arquitectónica? Hubiera sido una ordinariez. Ni una sola vez se ve al «genio» trabajando en esa arquitectura que tanto le interesa como TRABAJO. El arquitecto, además de hombre de negocios, debía ser una especie de superescultor: un hombre de ideas plásticas. Y las ideas, ya se sabe, no vienen trabajando sino gracias a la inspiración preternatural que recibe el genio cuando se encuentra en ese estado de libertad liberal o asocial, una libertad que se supone sin empleados o colaboradores indignos, que puedan filtrar las ideas geniales a una competencia corrupta. En la película el trabajo arquitectónico aparece como mitad mercadotécnico, mitad artístico: láminas de visiones para la exposición de un visionario que pinta unas perspectivas infames —croquis hinchados— sobre un surtido de arquitecturas peor que medianas. Ni siquiera las peores obras del Wright senil e incluso la juvenil del Hotel en Tokio, llegan tan abajo como para alcanzar los niveles de su vicario o representante en la pantalla.

Los tópicos de la pequeña burguesía arribista e inculta que se alimenta mutuamente con el fascismo, insistían: un arquitecto íntegro no debía transigir ante nada, como en cambio suelen hacer los vulgares arquitectos de la producción industrial. En ningún momento de la película se declara la verdad de los mejores arquitectos, a saber: el verdadero arquitecto, como un yudoka alquimista aprovecha las más bajas apetencias ambientales en su contra, para convertirlas dialécticamente en nuevos datos del proyecto, que lejos de limitarlo, lo llevan a una arquitectura más verdadera, más compleja y más hermosa. En sentido contrario, en la película, Cooper debía ser presentado como un héroe inflexible, imbuido del más necio idealismo hegeliano. Nunca como un esclavo: había nacido para vencer o morir, no para sobrevivir a cualquier precio. Ésas eran también las limitadas y maniqueas alternativas dirigidas a infantilizar al público. Debía ser original, incluso demasiado original... aunque fuese a costa de su propia vida. Pero, nuestro crítico en ciernes volvía a dudar, ¿no es cierto que el pueblo intoxicado y maleado, es decir, convenientemente transformado en vulgo plebeyo, aplica la «originalidad» a la arquitectura como se suele aplicar a la peluquería o la pastelería? ¿No era más cierto, si cabe, que las grandes *vedettes* de la arquitectura propagandística de la *Show Business Architecture* intentan, a toda costa, ser más «originales» que el último astrólogo? En cierta medida, pensó nuestro aficionado, los execrados maestros académicos tenían razón: no hay originalidad sin radicalidad, sin orígenes, sin raíces, sin tradición arquitectónica. También pensó que la originalidad en arquitectura no existe, y que cuando aparece en la arquitectura espontánea o artística del nuevo rico ayudado por su lacayo arquitecto autodidacta —cual era el caso del film— sólo produce payasadas y tartas *kitsch*.<sup>3</sup> Sin

109

raíces, sabía, no hay arquitectura. Pero la buena arquitectura (no tanto los buenos arquitectos) es, además, doblemente radical –no radicular, tubercular o rizomática– es radical, acérrima, y recalcitrante porque usa las raíces de la crítica y de la razón práctica, que se remontan más allá del hombre de la antigüedad. Es radical por su determinación intransigente en el terreno poético es decir, antiartístico, material y constructivo; es radical porque no suaviza la obra con «toques de dignidad clásica» ni con ningún tipo de toques que sean ajenos a la dialéctica necesaria –*tertium datur*– entre las tremendas exigencias mutuas entre la Construcción (Secciones), la Función (Plantas) y la Imagen (Alzados). La buena arquitectura o arquitectura auténtica nunca buscaba la ayuda meretriz de la emoción figurativa, no codiciaba el aplauso masivo de la opinión, de la doxa, o del público, por su parte, siempre y oportunamente, tan mal educado en los tópicos vulgares de la clase dominante.

110 Aquel cinéfilo sabía que el concepto del genio creador es un simple mito comercial, un bluf fabricado por el marchito idealismo tardo romántico, y sabía igualmente que algunos artistas alimentaban con sus extravagancias espectaculares la gran falacia exitosa de su producción mercantil. En consecuencia, y si de él dependiera, cambiaría cien cuadros del genio creador Dalí por uno solo del humilde pintor Juan Gris. Sólo los ingenuos y supersticiosos, se decía, creen que pueda crearse algo... extraerlo de la nada. Sabía que el verdadero arquitecto no puede ser un «artista», como no puede ser un bohemio. Hasta Kant y el propio Schiller se dieron cuenta a pesar de su idealismo esteticista. Pero menos aún el arquitecto puede ser el artista que proponía *El manantial*, es decir, alguien para quien la verdad de la arquitectura es exclusivamente la Verdad o la Integridad onfaloscópica del «creador». Obviamente la película era una minúscula parte del aparato ideológico, o sea, del gran sistema de enmascaramiento y ocultación de la realidad política, económica y social de la propia obra de arquitectura y de la Humanidad en su conjunto. En efecto, nuestro deficiente universitario sabía desde hacía años que la ideología cinematográfica, como la arquitectónica, es pura falsificación de la teoría, manipulación dolosa de la realidad para encubrir el colosal atropello del sistema. El *telos* o destino de la arquitectura no era para el ideólogo guionista, la emancipación de los hombres, el incremento intelectual, el control de la entropía, la construcción de la ciudad, el servicio a la colectividad. Ni siquiera la arquitectura en sí, desde, por y para sí misma como templo de la inteligencia y la sensibilidad. No: el destino de la arquitectura es el ombligo de su autor y el de su cliente. Onfaloscopia llama Ferlosio a la obsesión ilusa, narcisista, centrípeta y neurótica de adorar el propio ombligo. No tendría la cosa mayor importancia si no fuese porque cualquier obra nacida de la onfaloscopia es –arquitectónica, ética, estética o intelectualmente– puro detritus. Y pura falsedad es la que manaba a sucios raudales de aquel mendaz manantial.

Había oído nuestro hombre un viejo aserto que le había hecho pensar: «El que sabe de sobra, puede hablar de la obra; pero el embaucador sólo habla del autor». En efecto, la crítica orgánica o sumisa, clasificaba las obras por la fama de sus autores y por la firma, como exige el mer-

cadeo. La calidad estructural y sintética de la obra era desdeñada, lo que contaba era el autor porque el autor cotiza. Por otro lado, una crítica seria sobre la calidad de la arquitectura no era algo que pudiera estar al alcance de la seudocrítica ancilar. La arquitectura de autor es la única que se considera como tal arquitectura, desde *El Manantial* hasta nuestros días... Incluso ¡EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA! puede resolverse –según tal ideología gracias al ingenio talentoso del genio–. De todo ello se podría deducir que el «problema» (teorema) de la vivienda en el mundo está sin resolver por causas arquitectónicas. El idealismo memo del joven reformador calvinista, Le Corbusier, había sido superado.

En rigor el film en su conjunto, estaba seguro, era un centón grotesco. La arquitectura dibujada que aparecía en pantalla como buena arquitectura moderna valiosa y de vanguardia –a pesar de la velocidad con que púdicamente pasaban los fotogramas– se distinguía por su bajeza, su pretenciosidad, su figurativismo y simbolismo... una parte de todo aquello que degrada o falsea una obra llenándola de una seudomodernidad sin el menor atisbo de actualidad activa. Todo el «problema» se traducía y reducía a cosa de «estilos artísticos». Pero las pesadas y pétreas imágenes «creadas» por ese siempre vivo –aunque enfermizo– sector Arquitectónico de las Bellas Artes, no parecían tener como destino la sufrida sociedad peatonal. Las fachadas de semejantes arquitecturas artísticas, pensó, debieran de ser recónditas y privadas de toda publicidad para que no pudieran abrir directamente a las públicas calles, concebidas para salvar la dignidad colectiva. A cambio les debiera ser permitido abrir sobre el estrecho patio egolátrico de la gloria irracional de su autor-propietario, en cuya oscuridad deslumbra más, e ilumina menos, la obra (como la sardina) cuanto más podrida está.

Se sorprendió nuestro hombre de no haber reído durante la visión de la película... ¿cómo es posible que un producto tan cómico y risible del principio al fin, no arranque una sola carcajada del espectador? Eso ya debía ser mérito de la cámara o la música o de la anuencia ante la «obra de arte» y, por tanto, debía ser objeto de estudios más serios, pensó. Él no era más que un simple diletante, un crítico de cine libre e inorgánico, poco mejor que Cabrera. Aun así, sabía que el idealismo, sea espiritualista o patriotero, no es sino el desdoblamiento de una misma cosa que, en unos casos aparece como racionalismo demagógico, autoritario, abstracto y «científico» (Goebels), y en otro como irracionalismo «artístico» y comercial (Dalí). Dos caras de la misma hoja esteticista, falsificadora y vulgar; dos hermanos siameses y gemelos con distinta ropa. Aquel *Manantial*, enfangaba y arrastraba de la arquitectura sus valores fundamentales, los valores colectivos e inseparables de necesidad, libertad y belleza, para que fuesen usurpados por el ombligo de un solo individuo: el arquitecto. Quien a su vez, no debiera ser otra cosa que el sabio lugarteniente de un futuro colectivo, inmediato y remoto, y de un saber colectivo, cósmico y antiquísimo, cuando no cumple ese papel de servicio, y en el mejor de los casos, ridiculiza a la arquitectura en su propia persona. Sí, estaba citando libremente a T. Adorno. *El Manantial* debía haber sido el único libro de cabecera y texto, para los alumnos tendenciosos de R. Venturi y toda

su plétora de secuaces postmodernistas. Sin duda, para todos ellos debió de ser la catarsis en el camino de Damasco (Las Vegas), un camino que les llevaría a convertirse en vulgares arquitectos del siglo XIX. Los resultados estaban a la vista: Stirling en Berlín, Gehry en París, Venturi en Londres, y millones de casos menos publicados. El Wright del Guggenheim, o el Kahn del Kimbell –tan decimonónico el primero como dieciochesco el segundo– no salían inocentes de todo aquel proceso: ambos habían jaleado y auspiciado el triunfo de la falsía, de la pornoarquitectura al «gusto de la gente», como Goebels exigía.

El gran capital norteamericano –y la defensa jurídica final del film era una prueba– intentaba, con éxito variable y desde hacía años, convencernos para que aceptáramos, como cierta, la falsa contradicción entre fascismo y ultraliberalismo. Para conseguirlo del todo, necesitaba convertirse en el gendarme universal; en consecuencia debía tener su propio genio de la arquitectura en el centro de la pasarela del escaparate de cada época, y si no se tenía... se pintaba... se inventaba... se «creaba».

Nuestro aficionado escribió sus conclusiones y las repartió entre aquellos estudiantes ejemplares que suponía habían sido infectados al beber del *Manantial*, es decir, sus recientes amigos... aquellos mismos que, en poco tiempo y sin mayores explicaciones, dejarían de serlo.

Por el fruto se conoce el árbol. Unos meses después de la doméstica publicación de este relato, el autor supo por boca del protagonista, un lamentable y tardío descubrimiento: que la autora de la famosa novela *El Manantial* –también de éxito en los años cincuenta entre la pía burguesía franquista– se había distinguido como una de las más viscerales y feroces representantes del fascismo norteamericano de su época. El autor, al oírlo, asumió el dolor de su incultura, pero no pestañeó. La gran noticia no le hizo experimentar la menor sorpresa... era lo esperable. Cuando se raspa a un nacionalista rara vez encuentras a un patriota libre y leal, lo normal es encontrar a un pobre fascista cargado de deudas y con alma de capataz. A fin de cuentas, el fascismo *yanquee* siempre había estado bien alimentado por el comadreo y el cotilleo inguinal y nacionalista –es decir, provinciano– y especialmente durante la Caza de Brujas de 1950, promovida por *aquel obediente senador criptonazi* de infame recuerdo.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> *El exilio de Helena*.

<sup>2</sup> Véase Weber, véase Veblen.

<sup>3</sup> Incluso Wittgenstein necesitó un arquitecto a su lado para hacer la casa de su hermana.