

EL MANANTIAL, UNA APOLOGÍA DEL INDIVIDUALISMO NORTEAMERICANO

José Luis Sánchez Noriega

Departamento de Historia del Arte III.
Universidad Complutense de Madrid

1. Ficciones para conocer la realidad histórica

El ciclo dedicado a Estados Unidos en las XI y XII Jornadas *La historia a través del cine* ha ofrecido un análisis de ocho títulos muy dispares del cine norteamericano, tanto por el género como por la temática o el trasfondo histórico reflejado. Pero lo más llamativo de este ciclo es que, con la excepción de la primera película, *Glory* (Edward Zwick, 1989), no obedece a los cánones habituales del cine histórico o del cine que evoca o reconstruye sucesos históricos.

Frente al habitual recurso a películas que tratan acontecimientos concretos de cierta trascendencia histórica o que recrean las vidas de figuras de políticos o líderes sociales, este ciclo se compone de películas de ficción —por tanto, que narran sucesos inventados— donde el trasfondo histórico, el contexto social o las ideas puestas de manifiesto a través de personajes imaginados son relevantes para comprender aspectos esenciales, permanentes, de una sociedad o de un estado; es decir, que la no historicidad de los argumentos no impide —antes al contrario, facilita— la reconstrucción de una determinada época histórica, más

en el trasfondo ideológico o político que en sucesos concretos. En el caso que nos ocupa no cabe duda de que *El manantial* es una película que, con su apología del individualismo, de la primacía del individuo sobre la sociedad, explicita un componente muy específico de la sociedad norteamericana; de hecho, por ejemplo, ese componente explica el incuestionable derecho de cualquier ciudadano a poseer armas de fuego, por más que para un europeo ese derecho indiscriminado sea desproporcional respecto a la defensa personal que se quiere resolver con las armas y, en definitiva, constituya un factor que aumenta los episodios violentos y la criminalidad en la sociedad.

Digámoslo ya de entrada: *El manantial* es una defensa a ultranza de los principios particulares del sujeto, de la voluntad libérrima del individuo, de la expresión incondicionada de la personalidad... frente a las coacciones y restricciones de toda clase que impone la sociedad, cuya masa anónima estaría constantemente tentada de exigir sacrificios al sujeto en beneficio de la colectividad. En este más que grosero maniqueísmo, el ciudadano individual se asemeja al incauto tipo del optimismo pedagógico de Jean-Jacques Rousseau: un ser bueno por naturaleza a quien la sociedad pervierte. En el relato de Ayn Rand y King Vidor hay un discurso donde se explicita esta ideología del individualismo radical; es el momento en que el arquitecto protagonista, Howard Roark, se defiende ante un tribunal por haber destruido unos bloques de viviendas en cuya realización habían sido traicionados sus planos. Tras subrayar las zancadillas que la sociedad pone a los creadores («Todos los nuevos inventos eran denunciados y recusados, pero los hombres con visión de futuro siguieron adelante, lucharon, sufrieron y pagaron por ello, pero vencieron»), dice Roark: «Fíjense en la historia: todos los grandes logros han surgido del trabajo independiente de mentes independientes. Y todos los horrores y destrucciones, de los intentos de obli-

gar a la humanidad a convertirse en robots sin cerebros y sin almas, sin derechos personales, sin ambición personal, sin voluntad, esperanza o dignidad. Es un conflicto antiguo. Tiene otro nombre: lo individual contra lo colectivo. (...) Nuestro país, el más noble de la historia del hombre, tuvo su base en el principio del individualismo, el principio de los derechos inalienables. Fue un país donde el hombre era libre para buscar su felicidad; para ganar y producir, no para ceder y renunciar; para prosperar, no para morir de hambre; para realizar, no para saquear; para mantener como su propiedad más querida, su sentido de valor personal, y como su virtud más preciada, su respeto propio».

Obsérvese que esa defensa del individualismo no se refiere únicamente al terreno de las ideas o la creación artística, como la peripecia argumental con el caso concreto del arquitecto nos haría pensar, sino que señala directamente a las raíces históricas y políticas del país y de la sociedad, ampliando su radio de acción desde lo cultural al terreno político, económico y moral, es decir, haciendo de la primacía del individuo sobre la sociedad un requisito esencial de la cosmovisión y de la conciencia que esa sociedad ha de tener de sí misma. Por tanto, la película viene a situar como eje vertebrador de cualquier discurso antropológico, artístico-cultural y político, esa primacía del individuo cuya voluntad y libertad han de ser respetadas sin límite alguno. No obstante, en la película hay componentes que matizan ese individualismo debido a la escritora Ayn Rand y, frente al habitual rechazo y caracterización del mismo como ultraconservadorismo o hasta fascismo, hay otros elementos como la crítica al poder y a la manipulación mediática que amplían el horizonte de la reflexión del espectador. En efecto, aunque ese individualismo viene bien a la filmografía de héroes individuales de King Vidor, el anticomunismo (antiestalinismo) visceral de Rand choca con la visión social del cineasta.

2. Una partitura interpretada a cuatro manos

La escritora Ayn Rand (Alissa Zinovievna Rosenbaum) nace en San Petersburgo en 1905 en el seno de una familia judía no practicante, estudia Filosofía e Historia en la universidad y llega a iniciar una formación específica en el Instituto Estatal de Artes Cinematográficas con el propósito de dedicarse profesionalmente al guión. Admira la novela del romanticismo y a autores como Alejandro Dumas, Walter Scott y Víctor Hugo, pero la mayor influencia se debe a la filosofía de Nietzsche, de quien se deja fascinar por la exaltación del individuo y su condición heroica. Fuertemente anticomunista, rechaza la revolución bolchevique que arruina a su familia y en 1926 marcha a Estados Unidos cuya prosperidad económica encarna el ideal soñado por ella y sus tesis antiolectivistas. Expone sus teorías neonietzscheanas y su «filosofía del objetivismo» en novelas como la fábula futurista *Himno* (1937) y en ensayos como *Para un nuevo intelectual: la filosofía de Ayn Rand* (1961) y *Capitalismo, un ideal ignorado* (1966). En los años treinta rechaza las políticas de protección social del *New Deal* de Roosevelt por representar la aniquilación del individualismo, pues para Rand toda intromisión del Estado en la vida privada, tanto si es vía impuestos como si se trata de servicios sociales, resulta pernicioso. En octubre de 1947 testificó ante el Comité de Actividades Antiamericanas colaborando a elevar la temperatura de la fiebre anticomunista de la caza de brujas; en las décadas siguientes tuvo programas de televisión donde difundió su ideario ultraliberal y sus ideas han sido enarboladas recientemente por los conservadores para atacar las políticas sociales —y, en especial, la universalización de la sanidad— de Barack Obama.

La novela *El manantial* se publica en 1939 después de una escritura larga durante siete años y el rechazo de

una docena de editores; se convierte pronto en un éxito de ventas y la industria de Hollywood ve en ella material ideal para la pantalla, pero Rand se resiste y exige ser ella misma la autora del guión que debe ser respetado escrupulosamente en la plasmación audiovisual, llegando a amenazar con retirar el permiso para la adaptación si se producían cambios. De hecho, por intransigencia de la novelista el director Vidor no consigue suprimir la secuencia del incendio destructivo de los hogares Cortland con la que no estaba de acuerdo. La dependencia que tiene el filme de la novela queda subrayada en los créditos iniciales, que aparecen escritos en un libro que no es otro que la novela de Rand. En todo caso, en el resultado final conviven, aunque dificultosamente, los intereses de la novelista y del cineasta, que cuentan con elementos comunes, pero también con discrepancias notables.

Por su parte, la película es una de las tres entregas que Jack L. Warner le encarga a King Vidor a finales de los cuarenta: las otras son *Beyond the Forest* (1949) y *La luz brilló dos veces* (*Lightning Strikes Twice*, 1951). Vidor había conocido éxitos notables, pero no se encontraba en su mejor etapa tras el fracaso en taquilla de *An American Romance* (1944), producida por la Metro, los problemas que tuvo con *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946), cuyo montaje final se debe al productor David O. Selznick, y la producción de bajo presupuesto distribuida por United Artists *A Miracle Can Happen* (1948).

Vidor está interesado por la dialéctica individuo / colectividad presente en la novela, aunque su postura resulta mucho más matizada que la de Rand, al menos en cuanto reconoce la necesidad de cierto compromiso del sujeto con una sociedad que alberga desigualdades e injusticias. De acuerdo con su formación militar y en la Christian Science, es poseedor de una visión conservadora, muy religiosa, del mundo y los conflictos sociales, aunque tiene la

suficiente sensibilidad para considerar valores como la solidaridad o la injusticia social. De él se ha escrito «Épico, aplaude la aventura colectiva; lírico, exalta la energía individual reconocida o negada por la sociedad». En títulos decisivos en su filmografía como *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934) y *La ciudadela* (*The Citadel*, 1938) aparece esa dialéctica en la que la colectividad encuentra un líder conductor que encauza las demandas sociales o los comportamientos de la masa destinados a resolver algún conflicto. Es decir, se tiene en cuenta el protagonismo de un colectivo social pero, sin convicción democrática profunda, se sospecha de las decisiones de las masas en ausencia de un sujeto que la guíe.

3. La voluntad divina del arquitecto

Todo parece indicar que es el arquitecto Frank Lloyd Wright la figura en quien se inspira Ayn Rand para componer el personaje de su protagonista, Howard Roark, y así lo hacen pensar algunos bocetos, como la casa que construye este personaje de ficción para Wynand, claramente inspirada en la Casa de la Cascada (1936) y hasta en la Casa Boomer (1954); incluso hubo la pretensión de que fuera el propio Wright el diseñador de los edificios que aparecen en la ficción, pero la Warner se negó en redondo al saber que los honorarios del arquitecto serían los habituales en el ramo, los mismos que si los edificios fueran reales: un diez por ciento del presupuesto de la obra. En los rascacielos de Roark debería verse más un arquitecto innovador como Mies van der Rohe, el antiguo director de la Bauhaus y autor, entre otros, del Seagram Building neoyorkino, dado que la filosofía de Wright, mucho más comprometida con un urbanismo social, se opone al individualismo de Roark.

Aunque la novelista haya negado inspirarse en aspectos más personales de la figura de Wright, en un momento determinado informó al arquitecto que quería escribir un libro sobre su vida y su obra. En todo caso, el modelo de arquitectura de Roark trata de responder en los años treinta a la demanda creciente de viviendas y oficinas en poblaciones urbanas con suelo escaso y entronca con la defensa de una renovación estética de carácter funcionalista y práctico que se vale de nuevos materiales (acero y vidrio) frente a construcciones que se inspiran en la tradición de las bellas artes y los lenguajes historicistas. En este sentido se puede decir que su opción está más próxima a la estética de Frank Lloyd Wright, representante de la «arquitectura orgánica» que, en la línea de Le Corbusier o la Escuela de Chicago, busca la simplicidad formal en edificios que pongan a sus usuarios en contacto con la naturaleza.

Aunque la novela, de más de setecientas treinta páginas (edición española de Planeta de 1958), se estructura en cuatro partes nombradas según los personajes principales (el arquitecto Peter Keating, el crítico de arte Ellsworth Toohey, el magnate de prensa Gail Wynand y Howard Roark), la película se centra en este último cuya peripecia profesional —y sentimental, que no hay romance que se resista a los cánones hollywoodienses— con la lucha del genio individual que se sobrepone a la vulgaridad de las masas, viene a representar la concepción del capitalismo de Ayn Rand; como señala Jesús Angulo¹, un «marco idóneo para potenciar al individuo, en lo que puede tener de creativo, frente a la masa, por naturaleza retrógrada; la inteligencia frente a la ignorancia; la creatividad frente al seguidismo; la ciencia frente a la superstición, pero también el liberalismo a ultranza frente a cualquier actividad colectivista.»

¹ Jesús ANGULO: *Viridiana / El manantial*, Barcelona, Dirigido por, 2003, pág. 94.

La arquitectura es una alegoría para expresar la defensa a ultranza y acrítica de la iniciativa personal, la voluntad y la creatividad del sujeto, cuya individualidad debe ser respetada por todo y por todos, sin necesidad de consensos o de acuerdos democráticos («No pienso edificar para tener clientes, pienso tener clientes para edificar»). No está mal elegida la arquitectura, pues se encuentra en ese espacio común donde conviven lo artístico y lo utilitario; a diferencia del arte —donde la subjetividad del artista no necesita consenso alguno— en la arquitectura es preciso tener en cuenta la opinión de los usuarios de los edificios; a diferencia de la política o la ciencia, que dependen estrictamente de la opinión ciudadana o de una verdad objetivable, en la arquitectura hay un componente de innovación y de creación que no siempre es comprendida/aceptada por las masas.

Desde el zigurat de Babel que, según el relato del Génesis, explica el castigo de la confusión de lenguas al record de altura de Burg Dubai (818 metros) en los Emiratos Árabes Unidos inaugurada al comienzo de 2010, la torre ha plasmado a lo largo de muchos siglos la historia de superación y ambición que siempre acompaña al ser humano. Más allá de cualquier explicación funcionalista que nunca falta, desde la necesidad de la altura para las antenas de comunicación a la alta densidad de población para una concepción moderna de la ciudad, la mitología de la torre y del rascacielos tiene que ver con la altura física como simbolización del poder y del dominio, poder de desafío de la ley de la gravedad y poder simbolizado por esa presencia que impone de forma sobrecogedora, incluso poder sexual, pues se emplea como símbolo fálico en la secuencia final de *El manantial*, cuando la esposa del arquitecto mira al edificio antes de subir al ascensor en pos de su marido. Los rascacielos son aquí un *leitmotiv* estético y temático cuya construcción es obra de individuos singulares (el pro-

pietario que lo encarga, el arquitecto que lo diseña) que los elevan en la ciudad como hitos o mojones de homenaje, sobreponiéndose a las masas anónimas que deambulan a sus pies. El rascacielos es el paisaje urbano que aparece al fondo de muchas de las imágenes de esta película, particularmente a través de la ventana del despacho de Wynand, como paisaje de modernidad, como espacio físico y social insoslayable en que tiene lugar el desarrollo de la existencia personal y profesional de cada individuo. La existencia del rascacielos bautizado con el nombre de su propietario personal o de la empresa que alberga es la plasmación visual en la ciudad del poder de esa propiedad, de suerte que el poder simbólico del edificio confiere a sus propietarios o creadores la condición de *bigger than life*.

4. Exaltación del héroe individual, sospecha del consenso democrático

El individualismo propugnado por *El manantial* conlleva una despreocupación por las necesidades sociales y hasta un desprecio por las opiniones de la sociedad. En ningún momento se plantea que la obra del arquitecto ha de servir a los usuarios o que, simplemente, el gusto tiene que agradarles; más bien se considera que la masa es ciega, carece de criterio y es la figura providencial del arquitecto quien tiene que ser escuchado y admirado acríticamente por sus creaciones. En el fondo, este individualismo resulta ciego para cualquier consenso democrático que otorgue fundamento a las relaciones sociales y a la convivencia en general.

Hay un componente mesiánico en la figura de Howard Roark cuya «verdad» coincide con su plena voluntad y se impone pese a quien pese; en esta clave hay que entender la secuencia inicial, cuando el viejo maestro le explica que

la arquitectura moderna no es comprendida por la sociedad y que él tiene que encarnarla. De hecho, según un esquema repetido en otras mitologías, Roark recibe el encargo de una misión de manos de un anciano que lo ha elegido y lo envía: misión, elección y envío son componentes de todo Mesías. Ya en las primeras secuencias se abunda en esta condición de Roark, cuando emerge de las sombras a la luz y su rostro ocultado hace su aparición.

El propio director ha explicado que lo que le interesó de este personaje es que «busca describir la verdad, conocer todas las motivaciones de la vida. La fuente de su inspiración es Dios. Cree en Dios. Es consciente de lo que es y sabe lo que busca. No tiene necesidad de cambiar de entorno, de conocer a otra gente»². Semejante actitud es la del antagonista Gary Wynand, cuya disputa por la mujer no impide que sea un alma gemela de Roark. Wynand posee poder económico y mediático que emplea para imponer su gusto, incluso cuando sea cambiante y arbitrario: primero se decanta por la arquitectura tradicional de Keating, luego por la moderna de Roark. En el conflicto a propósito del edificio Enright el periódico de su propiedad cambia de bando radicalmente, defendiendo de entrada el proyecto de Roark y luego atacándolo, cuando sucumbe al boicot del resto de la sociedad. La manipulación de su periódico con la voluntad de imponer una determinada estética en el gusto de las masas implica el mismo desprecio a la sociedad, concebida como masa amorfa y moldeable, que explicita Roark.

Quizá en su momento *El manantial* resultase mucho más conservadora en su defensa del citado individualismo de lo que hoy apreciamos con la distancia del tiempo pasado. Ello es así porque, en el fondo, el mesianismo de

² *Cahiers du Cinéma*, n.º 136, 1962.

Roark con la odiosa intransigencia y la imposición de su voluntad a cualquier precio, no resulta tan diferente a la manipulación de Wynand para obtener lo que quiere, o a las tretas de que se vale Toohey para seguir llevando la voz cantante, o a la supervivencia del despersonalizado Keating, siempre dispuesto a venderse al mejor postor. Todos luchan por obtener poder y ejercerlo en su propio beneficio, aunque a ese beneficio le revistan de principios (¿éticos?) irrenunciables. Al menos hoy los personajes de esta historia dejan mucho que desear para presentarse como modélicos y aunque sigue teniendo fuerza la defensa del individualismo, la manipulación periodística y otros modos del uso del poder son apreciados más como crítica o denuncia que como exhibición de éxito social. Ello se pone de manifiesto, más que en el protagonista, en el personaje de Wynand del cual se subraya tanto el uso del poder para comprar voluntades ajenas como la motivación en su conducta del resentimiento social propio de quien tuvo una infancia pobre en el barrio de los muelles llamado la «cocina del infierno» y ahora compra ese barrio para una operación urbanística con la que borrar su pasado.

5. Cine clásico en estado puro

La película posee gran parte de los mecanismos (narrativos, estéticos, temáticos) habituales del cine clásico de Hollywood, incluidos los convencionalismos que operan en detrimento de la credibilidad de la historia, como sucede con el final, donde el protagonista es absuelto por un jurado que —en contra de la tesis expuesta de perversión de toda sociedad y aplastamiento de la creatividad individual— le comprende perfectamente y se apiada de él. Pero es la historia de amor y de disputa de dos hombres por una mujer la trama que ubica el filme en los estándares del cla-

sicismo. Se emplean los recursos de género de drama cinematográfico —el realismo queda muy en segundo plano— para esas relaciones de poder que, en definitiva, pone en escena *El manantial*, aunque es innegable la influencia del cine negro, como ha observado certeramente Javier Coma³. La condición de estrellas de los protagonistas, los subrayados musicales, la funcionalidad de cada secuencia y el progreso dramático estricto conseguido por la causalidad establecida en el devenir narrativo ratifican esta condición de relato clásico que posee la película.

Por supuesto, dentro de una concepción machista de las relaciones sentimentales, la «posesión» de la mujer cumple la función simbólica de triunfo social en la disputa que mantienen Roark y Wynand en el terreno de la arquitectura; pero ya antes, Wynand ha ejercido el poder económico para obtener a la mujer, cuando encarga un edificio a Keating a cambio de que renuncie a la relación con ella. Toda la narración sobre estos amores, atracciones y pasiones resulta un tanto arbitraria: así, Dominique posee una personalidad fuerte, pero se convierte en moneda de cambio que va de unos brazos a otros; no se comprende bien cómo Wynand mantiene una relación estrecha con Roark (secuencia de merienda del trío junto al río) cuando es su rival sentimental.

Pero lo más interesante es la pasión sexual subterránea que está presente en todo momento y constituye una seña de identidad del cine de King Vidor. Puritano y pudoroso, pero no tan angélico como para negar la pulsión libidinosa en las relaciones sentimentales, en Vidor la atracción física viene caracterizada por ese componente muy físico, hormonal, que ha de ser domesticado para sobrevivir y participar de la sociedad bienpensante; de lo con-

³ Javier COMA: *Diccionario de films míticos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

trario, recibe la sanción que destruye la relación o termina con quien transgrede las exigencias de la moral dominante al respecto. En *El manantial* el encuentro y los primeros escauceos entre Dominique y Roark poseen sobradamente esa dimensión de pulsión sexual, como se pone de manifiesto en la secuencia de la cantera, donde la cámara con el punto de vista subjetivo de la mujer muestra antes el fálico martillo neumático de Roark y, posteriormente, su rostro que se percata de que está siendo observado. En el cruce de miradas se plasma, también, el contraste entre el poder (económico) de ella, situada físicamente en lo alto, frente al poder (físico-sexual) de él, con el brazo/martillo/pene que horada la roca.

Más tarde Dominique le golpea con la fusta, de igual modo que rompe la loseta de mármol de su chimenea para conseguir que Roark vuelva; esa violencia que expresa la furia interior de carácter libidinoso vuelve a expresarse en el encuentro nocturno cuando Roark acude a la habitación de ella. En esta secuencia, los movimientos de los personajes en el espacio y en relación de uno con el otro adquieren las evoluciones de un ballet en la aproximación y distanciamiento; la fuerza y la violencia presiden los abrazos y agresiones con que se expresa esa atracción prohibida.

Las convenciones afectan al diseño de los personajes, tremendamente estereotipados: el héroe incomprendido Roark, el malévolo Wynand que termina convirtiéndose al bien, el perverso Toohey, un crítico de arte que se vende al mejor postor, y la dispar Dominique, objeto antes que sujeto, pero también poseedora de una personalidad singular y de gusto propio en cuestiones de estética arquitectónica. La elección de Gary Cooper para el personaje de Roark resulta un tanto arriesgada, pues Cooper ofrecía entonces una imagen de «hombre bueno», de héroe tranquilo y generoso —venía de representar al americano medio de *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1940)—, que no res-

ponde exactamente a Roark, cuya condición de visionario impide la identificación inmediata del espectador.

Básicamente los espacios son interiores, aunque con mucha frecuencia aparecen ventanales que los ubican en el marco más amplio de la ciudad, inevitable protagonista en la sombra para un relato que también se plantea la identidad de la colectividad o la función pública de la arquitectura. La ciudad es el territorio de la lucha por el poder y la forma física en que queda plasmada la sociedad moderna, con los rascacielos que simbolizan ese poder o las urbanizaciones de viviendas protegidas diseñadas por los poderosos.

Ficha técnica

Título original: *The Fountainhead*. País: EE.UU. Año: 1949. Duración: 114 min. (BN). Director: King Vidor. Producción: Henry Blanke para Warner. Guión: Ayn Rayd, basado en la novela *The Fountainhead* de Ayn Raid. Música: Max Steiner. Fotografía: Robert Burks. Intérpretes: Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Dull, Ray Collins, Moroni Olsen, Jerome Cowan, Howard Roark.