

LA PUERTA DEL CIELO COMO MODELO DE FILOSOFIA Y ARTE DE MASAS

Autor: Alberto González Pascual



“ Cuando en algún país del mundo pueda decirse: “ mis pobres son felices y no hay entre ellos ignorancia ni dolores; las cárceles están libres de presos y mis calles de mendigos; los ancianos no sufren necesidad, los impuestos no resultan opresivos...”, cuando puedan decirse estas cosas, sólo entonces un país podrá jactarse de su constitución y su gobierno”. [Thomas Paine. Citado por H.J.Gans en *The war against the poor*. Basic books. Nueva York. 1995].

1. EL PRAGMATISMO EN NORTEAMÉRICA

Exponemos brevemente algunas características del pensamiento de Charles S. Peirce, fundador oficial del pragmatismo desde 1868, y que luego continuarán William James y John Dewey, dado que es sobre la época de Peirce en la que se ubica cronológicamente el texto de Cimino. Destacamos pues las siguientes aspiraciones de su método:

1. El origen del pragmatismo pasa por una máxima de construcción lógica según la cual una *concepción* en el sentido de ser esta palabra recipiente de una intención racional concreta, se articula de tal manera que la intención racional de una palabra o expresión dependerá de las repercusiones que esta palabra tenga en la conducta de la vida, y a partir de dichas repercusiones se construirá la concepción de ella. Peirce considera que nada fuera de lo que puede ser experimentado puede tener repercusión sobre la conducta, de manera que por un lado todos los fenómenos experimentales que pueden ser concebibles para afirmar o negar un concepto es lo que constituye una definición completa del concepto. Esto desemboca en que el propio concepto de pragmatismo se diferencia de lo meramente práctico en que el pragmatismo tiene un propósito humano definido en el cual se establece una relación entre cognición racional y propósito racional, mientras que en el experimento práctico el tipo de pensamiento resultante carece de firmeza puesto que no posee un objetivo intencional para experimentar sobre la realidad humana.
2. Peirce basó su pensamiento en lo que denominó *el sentido común crítico*, este está cimentado a su vez en el mecanismo de autocontrol lógico según el cual cualquier razonamiento debe de ser consciente, esta consciencia se explica a partir del hábito a responder de una manera determinada a un estímulo dado. Esta noción le lleva a Peirce a establecer que dado que somos conscientes de todo lo que hacemos deliberadamente, también somos conscientes de aquello que se esconde en lo más hondo de nuestra naturaleza. Peirce utiliza esta línea deductiva para postular que la estructura profunda de nuestro pensamiento, y en consecuencia de nuestros actos, puede sacarse a la luz si aplicamos un porcentaje adecuado de nuestras energías mentales y de nuestra atención. Lo reseñable de tal apreciación es denegar al sujeto la posibilidad de desvincularse de la responsabilidad de sus acciones, tanto en forma como en contenido, puesto que en su pensamiento dichas acciones son experimentadas en términos intencionales, dado lo cual es presumible que se tienen en cuenta las consecuencias y repercusiones que tendrán dichas acciones pensadas sobre el orden de las cosas.

3. ¿Cómo surge la creencia? Peirce¹ considera que nuestras creencias guían nuestros deseos y conforman nuestras acciones. Este modo de actuar dejando atrás cualquier género de duda emana de un sentimiento de creer en algo, y ese sentimiento se ha truncado en un hábito de conducta que determina nuestras acciones. Lo interesante aquí es mostrar cómo se mantiene una tensión entre creencia y duda. Efectivamente, cuando albergamos un estado de duda en nuestra mente lo vital es pasar de un estado de sentimientos caracterizados por la insatisfacción y la intranquilidad hacia un estado de creer, de creer en algo concreto. Cuando eso ocurre, solemos aferrarnos a eso que creemos, al margen que pueda ser verdad o no, pues nosotros lo creemos.

El siguiente parámetro a conciliar para adquirir la creencia de algo es la forma o maneras de fijarla como tal. Dicha fijación no puede delegarse en una única responsabilidad individual, pues estaría dentro de un impulso contrario a lo social, debe venir dada a través de la comunidad. Es en este punto cuando Peirce recomienda dejar actuar "la voluntad del estado" no como estructura que garantiza que la creencia que va a transmitir sea siempre la correcta, la justa y que evitará a toda costa que nadie defienda una creencia que sea no sólo falsa sino que además vaya en contra de la propia evolución moral de una sociedad. Realmente es cierto que un Estado es mucho más efectivo que cualquier impulso individual para desarrollar el hábito de una creencia, pero desgraciadamente ha servido más a menudo para evitar cambios en las mentes de las personas que no eran beneficiosos para la propia reproducibilidad de la oligarquía que dominaba el Estado. Peirce aboga por influir en el estado, por influir en la sociedad, por influir en las personas. Su método trata de desestimar la adhesión entusiasta a una creencia y su imposición puramente arbitrarias, para pasar a un marco de comunicación y de cultura en donde los hombres con ideas diferentes << desarrollen gradualmente creencias en armonía con las causas naturales>>, siendo el estadio de reflexión la fase ineludible para concretar la forma de las acciones a posteriori.

En conclusión: Se trata de influir en la nación, dejando claramente asumido que el sujeto es egoísta por naturaleza, es decir, que actúa de un manera determinada en vez de otra por el mayor placer que le reviste, puesto que el placer es considerado para muchos *el bien* último, es necesario estimar que es *el bien* en este razonamiento.

De modo que si actuamos buscando un bien que sea el más beneficioso posible para el desarrollo de la sociedad, adquiriendo este hábito como creencia habitual, nuestros actos tendrán la posibilidad de ser beneficiosos para todos. En consecuencia, desarrollar ese hábito de reflexión y de comunicación cultural debe de formar al sujeto para a su vez aspirar a educar a la sociedad. El método de la lógica y la razón de Peirce es siempre el de utilizar el mejor método posible, el mejor método asumible y practicable, para obtener el beneficio social.

2. PRAGMATISMO Y TRANSCENDENTALISMO EN LA PUERTA DEL CIELO.

En el prólogo del filme de Michael Cimino es necesario el análisis de los discursos que tienen lugar en la tribuna de la iglesia de Harvard, para adquirir realmente una visión adecuada del marco textual de ideas y formas de ver el mundo que eran postuladas, adquiridas con mayor o menos éxito, en la sociedad de Cambridge como cuna de la aristocracia norteamericana.

¹ Charles Peirce: "Los asesinos o seguidores del viejo de la montaña, solían a la más mínima orden lanzarse a la muerte, porque creían que la obediencia hacia él les garantizaba la felicidad perpetua." Vid. *El hombre, un signo*. Crítica. Barcelona.1988, pag. 181.

Discurso de El Reverendo a la clase de graduación de 1870:

" Si esto no es una farsa, si su participación en estos ritos no son una farsa, deben cumplir con un deber insoslayable... No solo la riqueza construye a la biblioteca y sostiene a la universidad que difunde el conocimiento y la cultura entre su pueblo. También es importante el vínculo entre los cultos y los iletrados. Es cierto que la actual Constitución que rige a la sociedad norteamericana es hostil al pensamiento y la meditación. Es imperioso que ejercemos nuestra influencia. Nuestra misión es educar a una nación."

Discurso de Billy Irvine como delegado de la promoción que se gradúa:

" ¿Deseas escribir mejor de lo que puedes?... Debemos escribir lo mejor que podamos de acuerdo a nuestra capacidad... Después de enfrentarme al esqueleto de los discursos universitarios, decidí no abordar ningún tema profundo ni difícil... Renunciamos a cambiar el puesto, pues creemos que todo esta bien dispuesto."



" La conciencia angustiada" es el término que utilizó Santayana² para describir la tendencia en la vida norteamericana a combinar efectivamente un sentimiento de culpa con un egotismo metafísico, es decir considerar al hombre y la distinción entre el bien y el mal como los auténticos pivotes sobre los que el mundo y el universo basculan. No cabe duda que el discurso del reverendo vine precisamente a criticar esa tendencia, es decir hace un llamamiento a como el intelecto y la reflexión han quedado reducidos a los ámbitos particulares, que Santayana denominaba *" el lugar para la tradición gentil"*, y la acción, la voluntad americana, se habían concentrado en el negocio, la producción y explotación de los recursos para obtener el máximo beneficio, la riqueza.

Por lo tanto, en la tradición gentil concurrían las dos formas epistemológicas y de pensamiento que habían dominado el ámbito de la vida pública y académica de Norteamérica, el calvinismo y el trascendentalismo³. Ambas formas de interpretar la relación

² George Santayana. *La tradición gentil de la filosofía americana*. Universidad de León. León.1993.

³ Nota del autor: El calvinismo en cierto sentido tiene su base en considerar que el pecado existe, que debe ser castigado y que es bueno que exista para sufrir el castigo. Por mucho que se trabaje para redimirse hay siempre una angustia activa y permanente por considerar que dicho proceso de purgación es netamente insuficiente, así habiendo ese componente de sentimiento de culpa en presencia. El trascendentalismo surge como reacción a esta perspectiva, influenciado por el romanticismo alemán, busca un método de desarrollo interior el cual posibilita que se pierda ese sentimiento de culpa, el pecado deja de ser una carga, se recupere la autoafirmación de uno mismo en armonía con el humanitas renacentista. hombre y naturaleza, para ejercer un tipo de actitud vital que redescubre la vida como un don único. De modo que se traslada la conciencia del mundo del terreno de lo material a lo subjetivo absoluto.

del hombre con el mundo y la Naturaleza daban a juicio de Santayana un retrato de la nación que éste describía en los siguientes términos: " América es un país joven con mentalidad antigua ⁴".

Esta afirmación viene a denunciar que la filosofía imperante se había quedado obsoleta y sobretodo que no se había adecuando a la realidad de la nación, comprendida ésta más allá de la frontera de la sociedad civilizada del Este. De ahí que con posterioridad, el propio Santayana cite la combinación de dos mentalidades en América, es decir, el cúmulo de tradiciones y creencias heredadas de un siglo anterior y de una cultura histórica exportada de Europa, frente a otra manera de vivir la realidad material basada en el desarrollo de la voluntad y los instintos que dirigían prioritariamente las acciones de las generaciones más jóvenes, las cuales eran quienes estaban posibilitando nuevos avances y descubrimientos.

Precisamente es en la filosofía del pragmatismo donde Santayana encuentra un tipo de mentalidad suficiente, que identifica como la forma más genuinamente nacional de auto-dirigirse en el país para posibilitar un cambio social, pues adecua por primera vez cierta independencia de criterio con los suficientes fundamentos históricos para articular una escuela de pensamiento autóctona, es decir, americana.

La postura del personaje Billy Irvine viene a denunciar ese aroma rancio que la tradición gentil había dejado crecer en demasía, dejando un vacío de identificación del ciudadano ilustrado con las necesidades históricas de su nación, ello supone la ruptura ética entre la mentalidad de acción y el compromiso por favorecer un desarrollo y emancipación del espíritu humano. Irvine clama que no se siente parte de ese compromiso mas allá, si a caso, que con su propia clase como valedores de una jerarquía social que es buena porque satisface sus necesidades, sus deseos, y sus creencias.

El Reverendo parece en cierto grado satisfecho con "*la confianza en uno mismo*" que esa generación expresa en su conducta, principio primero del método de Emerson. Su exclamación a procurar un cambio en la forma de hacer política de la nación, en la misión de la elite de procurar un trato humano e ilustrado al resto de los estamentos sociales intrínsecamente en un plano de no igualdad, absorbe en sí mismo una condición de aislamiento de lo que está ocurriendo históricamente en la nación; es decir, la falta de praxis, la falta de contacto con la realidad, bien es cierto que Emerson se preocupó de disponer en su método una fase que garantizara el contacto con la Naturaleza y con la experiencia vital del individuo como eslabón indispensable para interpretar correctamente a la propia Naturaleza y poder armonizar un proceso de perfeccionamiento interior en el sujeto. Sin embargo, pronto el alcance de su pensamiento se ve desconectado del materialismo histórico que observaremos en la segunda parte de la película, ubicada en Wyoming – condado de Johnson-, cuando fenómenos como el racismo, la xenofobia, el patriarcado, la oligarquía, el hambre, la codicia y la voluntad del propio hombre por cambiar el orden del Universo en su propio orden -el antropomorfismo, el egotismo y el narcisismo- se erigen en una sola confrontación esencial y universal: La lucha de clases, por lo tanto teniendo como telón de fondo el apogeo del capitalismo como forma reguladora de las relaciones sociales. Observamos *la histeria*⁵ de la aristocracia de propietarios por exterminar a la etnia inmigrante; por cierto, un tipo de aristocracia donde la pertenencia al club no viene dada por los estudios universitarios, ni por descender de familias aristócratas

⁴ Ibid. George Santayana, pag 95.

⁵ N.del A. La noción de *histeria* se extrapola del uso que Milan Kundera le da en su concepción estética y de interpretación de la identidad del hombre como preetapa a la neurosis, para expresar la incapacidad para asumir identidades determinadas históricamente, utilizando imitaciones de ser que justifican la auto-negación del yo. Ejemplo: "pero ¿era amor? La sensación de que quería morir junto a ella era evidentemente desproporcionada. ¿Era la segunda vez que la veía en la vida! ¿No se trataba más bien de la histeria de un hombre que en lo más profundo de su alma ha tomado conciencia de su incapacidad de amar y que por eso mismo empieza a fingir amor ante si mismo?". Vid. *La insoportable levedad del ser*. Tusquets. Barcelona, pág 15.

del Este, simplemente el requisito para pertenecer a ellos es poseer riqueza, amar su posición social, y rechazar cualquier forma política o civil que ponga en peligro su patrimonio y su privilegio, esto es, una construcción de identidad del pequeño burgués que está en un tramo de ascensión en la pirámide; se percibe como un síntoma de lo que Marx denominó la tendencia compulsiva a la acumulación competitiva de capital.

Esta acumulación de capital obedece no ya a principios psicológicos, sino a pulsiones e incentivos que en este caso la propia amenaza de perder su imperio de tierras para el ganado, de compartirlo con la masa analfabeta y pobre, unido a la atracción que sienten hacia el poder, concretado en la relación política directa con la institución del gobierno de la nación, despierta y enciende un sentimiento de unidad entre ellos mismos. No cabe duda que la tradición cultural heredada según el análisis de Max Weber sobre el carácter puritano y calvinista, puede tener su incidencia, pero es mayoritariamente esa pulsión instintiva hacia la defensa de la propiedad privada la que va a dirigir finalmente la voluntad de los propietarios a utilizar cualquier medio o instrumento para garantizar la reproducibilidad de su comunidad en detrimento del resto.

La ideología surge de un sistema de dominación, es decir, como una herramienta de ideas, valores y creencias que la clase dominante perpetúa sobre el resto del pueblo para legitimar su propia situación de privilegio, este movimiento sistémico se genera a través del concepto de conciencia de clase. Hay argumentos de pensadores como Noel Carroll⁶: sostiene que se puede ejercer una ideología desde un plano de acción y pensamiento individual sin tener que estar en asociación como elemento activo, con una estructura social cuya retórica va dirigida a desarrollar dicha ideología; esto es, está a favor de un modelo categorial de proposiciones que ejercen ideología en casos muy particulares sin que ello obedezca a una planificación previa de un sistema organizado. Por lo tanto, Carroll considera ese tipo de planteamiento sistémico en exceso determinista, el hecho de inferir cualquier acción ideológica como parte integrada dentro de sistemas de creencias organizados como modelo conceptual y asentado en cualquier situación para ejercer dominación deja al margen, a su juicio, la capacidad individual de reflexionar y elegir, es decir, la propia elección de asumir una ideología en cada momento.

Sin embargo, desde una óptica marxista, la apreciación de Carroll no es admisible dado que dicho plano de acción y pensamiento continúa estando subsumido en la estructura social dominante, pues las condiciones materiales históricas afectan la realidad de cualquier sujeto, nadie puede desvincularse de ellas estando englobado espacial y temporalmente en la misma fase de desarrollo social, económico, y cultural, es decir, sea cual sea su condición como sujeto, éste tendrá una ubicación de acuerdo a las anteriores características dentro del esquema relacional concertado en el modelo de sociedad consignada.

El filme de Cimino critica una ideología en el sentido que el sistema de ideas que mueve el acto de la aristocracia de ganaderos está anclada en la mentira de una realidad reificada, más aún, la propia justificación por parte de ciertas instituciones del estado de que apoyar y dar coartada a tal acción política es un coste necesario y razonable para el bien de la patria, viene a denunciar que éstas mismas instituciones, como estructuras sociales, están igualmente supeditadas, y por tanto corruptas, a intereses particulares de índole económico cuya finalidad estriba en perpetuar un orden de cosas específico, perjudicando los principios primeros de moralidad en los que se basaban aquellas para erigirse en referentes éticos para generar autoridad.

Bien es cierto que la actitud del personaje de Averill estaría más en consonancia con la noción de Carroll, en el sentido de que este personaje en un determinado momento es capaz de rechazar la posición de su conciencia de clase, proceso que se germina a través

⁶ Noel Carroll. *Una filosofía del arte de masas*. Antonio Machado. Madrid.2002

de los veinte años que transcurren desde su graduación en Harvard hasta el presente de la diégesis de la historia, su compromiso se materializa moralmente en el tercer acto del filme, cuando decide combatir en la batalla final contra su clase y contra el gobierno que la sustenta, solidarizándose con los inmigrantes, y con un pensamiento más reformista que socialista.

Esta diferencia de matiz queda reflejada no sólo en el carácter dubitativo de Averill sino en que la renuncia a ser portador de una conciencia ideológica es momentánea, circunscribiéndose con ese momento de libertad personal al que aludía Carroll, sin embargo cuando le observamos en su vejez –ver imagen adjunta–, el personaje ha retornado a su ubicación natural dentro del modelo de sociedad que continúa reproduciéndose históricamente, esto es, su clase, así navegando en un yate de lujo en compañía de una mujer –objeto que sustituye la pérdida de Ella–. Es por ello que su pensamiento es débil, reforma pero no transforma, y la retortita de Carroll se ve insuficiente ante el estructuralismo de Cimino, que sí considera que la heroicidad de Averill es sólo parcial, conectando esta parcialidad a la propia naturaleza del pensamiento filosófico americano enseñado en la Universidad.

Averill resulta estar más próximo con el pensamiento del pragmatismo que con un pensamiento propio del marxismo, mientras la postura del director muestra el posicionamiento pragmático como trágicamente insuficiente, su alcance no es determinante para generar un cambio social profundo.

¿Qué nos advierte de que la conducta de Averill esté próxima al pragmatismo? A lo largo de la historia su actitud reflexiva y melancólica en el plano de decidir si se implica definitivamente, más aún, si merece la pena el sacrificio, estaría vinculada con el denominado sentido crítico común.

Este sentido podría relacionarse con un estadio de responsabilidad según el cual es imposible escapar de la percepción del mundo de un modo lógico, por tal razón si observamos un acontecimiento no podremos negar que tal acontecimiento nos provoca un determinado pensamiento. El personaje de Billy Irvine es un ejemplo de un tipo de neurosis que pretende obviar que no tiene mas opción que dejarse arrastrar por los acontecimientos históricos, es decir, pese a percibir y sentir la injusticia de los actos de asesinato que realizan los propietarios ganaderos, prefiere subsumirse en su lógica, y asumir un criterio nihilista que le expone a un espacio de conciencia no responsable de sus actos. Su muerte en la batalla final, en estado de embriaguez, resulta entre causal y cómica, desde luego cargada más de patetismo que de tragedia, siendo una muestra de la ridiculez de su comportamiento cuando hay que tomar decisiones morales que afectan ontológicamente a nuestra realidad inmediata.



Averill es el espejo contrapuesto de Billy, su toma de conciencia en contradicción con el modelo de vida de la clase social a la que pertenece es un signo coherente con respecto a la esperanza de conceder a una línea de pensamiento, que será a la vez filosófico y político, el suficiente valor como manera probable de cambio social.

Como citábamos al principio, en el estudio del pensamiento de Peirce, el modo en que se generan nuestras creencias serán las que determinen que nuestro sentido crítico se movilice hacia un lado o hacia otro. Puesto que a la hora de establecer nuestros deseos y acciones se crea una tensión entre la creencia en esas necesidades como irrenunciables y la duda sobre su valor y veracidad.

No cabe duda que se genera un estado de insatisfacción permanente, así de alguna manera se pone en contacto con "*la conciencia angustiada*" de la tradición americana, en consecuencia, el comportamiento de Averill parece transcurrir en un circuito vascular compuesto por un polo pragmático y un polo tradicional.

El pragmatismo como el pensamiento de Heidegger, concibe el pensamiento del filósofo como poseedor del mismo rango creativo que la obra poética, por lo tanto nada tiene que ver con la lógica matemática. El filósofo es un poeta.

Como reconoce Richard Rorty⁷, la escuela pragmática americana estaría ubicada dentro de la denominada escuela de pensamiento débil⁸, en el sentido de que tiene un propósito fundamentalmente reformador, es decir, de presentar posibilidades interesantes que aspiran a mejorar la realidad para beneficio, en principio, de todos. Pero en realidad no persiguen con su sistema de pensamiento un cambio radical que transforme dicha realidad en otra diferente. Una de las diferencias a establecer en el campo de pensamiento filosófico, al igual que en el campo de las artes, es la de elegir entre ser un sujeto creador de narraciones, ideas o representaciones para deleite de sí mismo y de su círculo de seguidores, o por el contrario se asume aditiva y/o prioritariamente una misión que realizar, un objetivo que trasciende lo individual y se adjudica una posición política de compromiso social. Dicha misión no es sino proporcionar armas para subvertir el denominado conocimiento institucionalizado, es decir, subvertir las instituciones; esto es, tener una visión pública y socialista en la elaboración de oraciones, de mensajes, de comunicación.

¿Es ésta una sociedad justa? ¿Es éste un mundo feliz? ¿Qué puede hacer el cine como medio artístico para elaborar unas preposiciones que den lugar a un cuerpo de acciones transformadoras que reviertan el orden de cosas tal y como lo conocemos, de tal modo que a su vez den como resultado que aquellas preguntas pierdan el sentido de ser formuladas como vehículos débiles de anhelos sentimentales dada la escasa posibilidad de ser contestadas de manera moralmente afirmativa? El lenguaje libera, y el cine es un lenguaje más.

3. EL CONCEPTO TRÁGICO DEL HÉROE.

"El elemento que origina el concepto de tragedia en el arte, emana directamente de la esencia de la condición humana, y esta se expresa a través de un espíritu combativo, luchador. El héroe debe ser un sujeto representativo de toda la humanidad y a la vez estar por encima de sus congéneres. Su sufrimiento es expiatorio, consciente más que ciego, y debe ser aceptado por él mismo y por nosotros mismos como necesario. El orden cósmico es interrumpido y debe ser restaurado, sea cual sea el coste en agonía humana. El héroe

⁷ Richard Rorty. *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores*. Paidós.1993.Barcelona Pag, 22

⁸ Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti. *El pensamiento débil*.Milán.1983

debe transformar el misterio del sufrimiento en un todo inteligible, que le redima y reconcilie. Consecuentemente, nuestra fe en la condición humana es fortalecida y reafirmada.”⁹

La condición del héroe no puede ser renunciada, debe ser asumida como un deber moral. Además, dicha condición viene determinada por un mandato del destino, su grado de casualidad aparente en una primera fase, poco a poco, va desapareciendo y se va objetivando no sólo por los hechos históricos externos al sujeto, sino que simultáneamente comienza a emerger una conciencia de tal necesidad en su pensamiento. Esta percepción de sí mismo, la imposibilidad de dejar de actuar moralmente es lo que implica el sacrificio, es decir, lo que genera la tragedia y racionaliza en base a un conjunto de ideas el sentido del sufrimiento y el dolor que la realidad requiere a través de su acción para lograr un efecto, un cambio.

En el caso de Averill, su tendencia a la reflexión actúa como espacio fuera del tiempo y el espacio de la realidad para integrar su modo de vida, su cultura, su pertenencia a una clase social y en suma, la misión determinada por estos elementos con respecto a un deber superior de justicia y solidaridad. Se trata de formalizar la conciencia histórica que ejerce a la vez como alter ego de la presencia crítica del autor.

Así, Averill sabe perfectamente que el sacrificio será en balde, el orden de las cosas no será reinvertido, pero finalmente acepta la necesidad de combatir a sabiendas de la imposibilidad de transformar la realidad material para ser fiel a la condición humana. Más aún, para recuperar la defensa de unos valores humanísticos que se postulaban en la propia génesis política y filosófica del proceso histórico de independencia de su país: la oposición a cual tipo de dominio y opresión. Precisamente, es en su intervención en la batalla final cuando surge la reconciliación entre el “hombre de pensamiento” y el “hombre de acción”. La farsa, aludida por el Reverendo en el discurso de graduación, es expresada históricamente cuando el ejército americano continúa dando cobertura a la acción ilegal de los mercenarios al final de la batalla, de modo que ante la bandera y la institución oficial del gobierno del pueblo, la “verdad” de la elite dominante a nivel económico y político es la que es salvaguardada sobre el resto: “el débil”, “el pobre”, “el inmigrante”, en suma, es negado el principio de igualdad, de un reparto de riqueza, de administrar la abstracción del “bien común” no únicamente para beneficio de unos pocos.

¿Será cierto lo que Jane Austin comenta en *Mansfield Park*? Es decir, resulta poco probable que se pueda ser rico y honesto a la vez. La primera estructura implica un sacrificio irrenunciable, probablemente es en ese sacrificio de las mentes donde radica la propia tragedia, el patetismo del personaje de Billy Irvine destila el sentido de sus decisiones como víctima de sistema en el nivel superior de la estructura social, lo cual no deja de ser un justificante antes sí mismo de su propia actitud al renunciar al espíritu combativo por “la verdad”, rindiéndose al orden de cosas establecido pese a experimentar la contradicción moral. Cuando se examina parte de su discurso de graduación como portavoz de su clase, se demuestra la ideología que trágicamente devalúa el humanismo, por ejemplo, en un principio destaca como aquella inexperta promoción de jóvenes estudiantes intentó desafiar las leyes de la Naturaleza, incluso puso en duda la ley de la gravedad de Newton, pero pronto entendieron a través del pertinente proceso de maduración que dicho orden de la Naturaleza es, por lógica, el estado natural de las cosas: el sistema que garantiza su posición en el mundo, lo que localiza en el espacio y el tiempo histórico a toda su clase dentro de la sociedad.

Su argumentación concluye reconociéndose en lo más alto de la pirámide social, así quedaba resuelto el conflicto inicial, es decir, al final del viaje que ha supuesto su instrucción universitaria descubren y reverencian el sentido común, como bien se sentenciaba con las

⁹ Terry Eagleton. *Sweet Violence: the idea of the tragic*. Blackwell. London. 2003, pag. 76.

últimas frases del propio discurso: "renunciamos a cambiar el puesto. Creemos que todo está bien dispuesto."

Hay una tendencia a considerar que la tragedia tiene un origen religioso, y por lo tanto encierra en su propia sustancia activa un orden ritual de expansión y contracción. Esto reafirma la consideración general de absorber la condición trágica como un efecto del destino. Precisamente D. H. Lawrence¹⁰ considera que la tragedia es el reducto que preserva el espíritu aristócrata. Tal vez sea correcto admitir que en el momento en el cual se tiene conciencia de ser portador de una misión que te sitúa en una altura superior a la de la mayoría, ya que dicho sacrificio supone una distinción, sea reconocida o no por la opinión pública, se provoca en cualquier caso la reafirmación de la propia identidad como un acto elitista de exaltar la cosmovisión individual hasta un plano universal.

4. LA PUERTA DEL CIELO Y EL ARTE DE MASAS.

Harold Rosenberg: "La base de la cultura de masas es en todas sus formas, una experiencia reconocida como común por mucha gente... En la democracia de la cultura de masas la proposición 'todos los hombres son parecidos' reemplaza a 'todos los hombres son iguales'¹¹".

La intención de Rosenberg es sensibilizar de la tendencia institucionalizada por las estructuras económicas dominantes a fomentar una cultura en la cual el acto creador pase por conectar el elemento común entre toda la gente, siendo este el estrato que justifica que a una obra se la considere de interés mayor, y a su fabricante se le conceda la posibilidad de generar una reputación de genio creativo para las masas.

En un tiempo como el actual, en el cual el ser espontáneo a la hora de crear está constreñido a una relación unilateral con un cuerpo disciplinado de etapas de diferente naturaleza que deben de cubrirse satisfactoriamente a tenor de resultados ya previstos desde la génesis de un proyecto hasta su consecución final para su posterior puesta en circulación en las redes de distribución, y finalmente ser recepcionado por la audiencia prototipo, resulta necesario asumir que el equilibrio dentro del proceso de producción aludido debería balancearse en dar valor al contenido como "ojo" que se reaproxima a la problemática de la realidad existente, tanto como al discurso de la forma, de modo que sobre ambas estructuras recaer la misma posibilidad de valor, pues son medios equivalentes para revertir una situación, un sentimiento o una idea.

De tal modo, gran parte de la problemática en el arte actual continúa estando localizada en articular un marco de valorización de una obra de acuerdo tanto a su destreza técnica como a la intención de significado concreto portada en el discurso. Forma y Contenido es una división demasiado determinista y reduccionista, se trata de una regresión a la esencia que termina por dar prioridad a una sobre la otra según convenga, creando una jerarquía de valores e ideas externas a la propia obra. Es importante recuperar la exigencia de catalogar dichas estructuras como lenguajes diferentes pero no autónomos por sistema. Por lo tanto, ambos poseen en sí mismos una capacidad de comunicación suficiente que permitiría anular la opción de que prevaleciera la una sobre la otra, se trata pues de una relación más bien orgánica según la concepción de Max Raphael¹², aunque esta hipótesis sería probable desde un punto de vista habermasiano sólo cuando se respetara que el proceso de dicha comunicación y asociación de los lenguajes utilizados no fuera

¹⁰ D.H. Lawrence. *Study of Thomas Hardy*. London. 1955.

¹¹ Nota del autor: Rosenberg es uno de los intelectuales y ensayistas más destacados de la década de los sesenta en los ámbitos académicos y periodísticos del Este de los Estados Unidos. Harold Rosenberg. *Descubriendo el presente*. Editorial Monte Ávila. Caracas. 1976, pag 33.

¹² Max Raphael. *The demands of the art*. Princeton University Press. Princeton. 1978

distorsionado por las mediaciones de las estructuras consignadas por intereses particulares, cuando dichas mediaciones afectaran a la intención significativa de lo expresado en cualquier instante espacial y temporal previo a ser traducido por la mente del sujeto receptor.

En la idea cultural de Norteamérica, la fábula del *don del ser absoluto* mantiene el centro de gravedad de todas las historias del arte de masas; es decir, no hay horror más grande en la cultura americana que no ser nadie. Es en esta proposición donde radica un grado de sufrimiento en todos los personajes que emanan del cine y la literatura estadounidense. Es decir, la desventaja de ser guapo o feo, judío o negro, de ser pobre o rico, o de poder ir a la universidad de Harvard o no poder ir a ninguna universidad, constantemente genera una tensión brutal entre un sujeto mutilado porque no es quien desea ser, o que se frustra intentando llegar a ser.

Dentro de un esquema de introspección y retrospección sincopado en el cual se deja entrever una biografía de relaciones interpersonales. La lógica de las historias en el arte de masas prescinden de utilizar recursos temporales que formalmente desafíe el canon, de manera que *el conformismo* se halla como un palabra seriamente significativa del carácter definitorio de ejecutar obras de arte y entretenimiento para las masas. El uso del lenguaje, optar por un automatismo de oficio o bien elegir por un sentido de la realidad único, el personal, es la formalidad previa para comenzar a realizar un uso no conformista sino de resistencia al gusto y al pensamiento de las masas.

La recepción de *La Puerta del Cielo* por parte de prensa y público en EEUU fue a lo largo del año 1981, estreno de la versión de 144 minutos, y 1982, fecha en la que se estreno la versión extendida de 223 minutos en una serie de cines reducidos de Nueva York y Los Angeles de francamente mala a desafortunada.

Nadie le encontraba sentido al metraje de 1981. Richard Corliss en "*Time*" comentaba lo siguiente: "Cimino posee sin duda un ojo único para crear imágenes épicas, revestidas de un pictorialismo lleno de virtuosidad, pero este prodigio formal se diluye por su primitiva dirección que falla a la hora de dar verosimilitud y coherencia a la trama y los personajes.¹³" Nada que comentar sobre el contenido de la obra.

En 1981 se estrena el filme en 810 salas a lo largo de toda la nación, recauda 1.3 millones en su primer fin de semana. Con una media de apenas 500 dólares por sala. Con un coste de 25 millones de dólares, *La Puerta del Cielo* se aventuraba ya en el terreno del fracaso.

En París y otras capitales de Francia se estrena con un éxito notable el metraje extendido del filme, lo cual lleva a que la productora United Artists decida reestrenarla en algunas ciudades del país.

La crítica de Charles Champlin en "*Los Angeles Times*", en 1982, concedía que el montaje largo le daba auténtico sentido a los personajes y a la trama. Y además cita el discurso del personaje de Billy Irvine durante la graduación como "notoriamente revelador...¹⁴".

Sin duda el precio de la creatividad es el leit-motif que genera la producción y recepción de una película de estas características. Acusarla de estar en desconexión con las masas sería un ejercicio de autocompasión retrograda, la ideología de la cultura de masas no debe de supeditar el espíritu independiente del artista, hacerlo es renunciar a la liberación del sujeto de la comunidad autoritaria.

¹³ Steven Bach. Final cut. New Market books. New York.2002, pag 400

¹⁴ Ibid. Steven Bach, pag 413

El hecho de que Michael Cimino sea acusado de ser un farsante como artista y pensador por una parte de la crítica americana no es significativo cuando él mismo se defiende con sobrada lucidez, lo realmente arriesgado es cuando la masa receptora comienza a ser alienada por las instituciones que derivan de sus intereses particulares el gusto de la mayoría.

Para Marx, el artista era el único componente de la sociedad industrial capitalista que podía aspirar a una situación de no-alienación, ya que trabajaría de una manera directa con los materiales de su propia experiencia y los transforma. Para Marx, el artista debía ser el modelo de hombre del futuro con un talante revolucionario intrínseco, es decir, un artista desde este prisma sería capaz de salvaguardar el abismo que se abre en el plano del alineación entre el espíritu del hombre con respecto a su percepción material de la realidad. Esta separación del sujeto de sí mismo tiene por consecuencia que su espíritu sensible es incapaz de participar emocional e intelectualmente de una obra de arte, lo cual no hay que confundir con esa misma incapacidad para participar de esa misma manera de las obras de la cultura de masas. Nadie puede ser acusado de ser inferior moral o cognitivamente por su carencia para asimilar una obra que la mayoría de las masas ha integrado, tal apreciación sería extinguir la capacidad individual para descubrir y percibir la realidad por uno mismo.

La función de la crítica no debe regirse por un método que califique a un artista en base a su destreza técnica o bien exponer el contenido como si la forma fuera un simple ornamento secundario.

Se trata de que el discurso humano y la audacia formal se interrelacionen, crezcan en paralelo, se vuelquen en una búsqueda por la identidad de la verdad y la belleza. Michale Cimino crea un perfecto modelo de estas características, a través de una decisión individual logra encajonar la estructura económica que dirige la industria cinematográfica logrando no alienarse por ella, y utilizando un método estético para satisfacer el anhelo de ser sincero sobre el impulso de ser artista.

El sentido de encontrar una exposición del pensamiento filosófico norteamericano en el discurso de Cimino, no es sino una posibilidad abierta por la interpretación de la mente individual según la concepción de Deleuziana.

En cuanto al discurso político, el significado inmanente está fuera de toda duda cuando en el tratamiento definitivo que escribió en 1979 Michael Cimino sobre el guión, la película terminaba con la siguiente cita al respecto de los acontecimientos históricos tratados en el filme:

“No puedo hacer nada excepto actuar con el Estado de Wyoming para prevenir la violencia, las demás cosas dependen de las propias autoridades del Estado.” [Presidente de los EEUU, Benjamín Harrison. 1891].

