



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**  
**FACULTAD DE LETRAS**

**LA CONVERGENCIA ENTRE CAMPOS SIMBÓLICOS EN LA  
PELÍCULA “DIRTY PICTURES” DE FRANK PIERSON.  
UNA VISIÓN INTEGRAL DE ARTE, MORAL Y DERECHO**

LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DE CONOCIMIENTO:  
ESTUDIOS SOCIALES EN ARTE Y CULTURA

TESIS QUE PRESENTA:

**M. en D. MARTHA PATRICIA ACEVEDO GARCÍA**

PARA OBTENER EL GRADO DE:

**DOCTORA EN ARTE Y CULTURA**

DIRECTOR:

**DOCTOR JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL**

MORELIA, MICHOACÁN; MAYO DEL 2019

## DEDICATORIAS

Para los **Octavios Rodríguez**, padre e hijo; con la intención de que se sientan orgullosos de este trabajo porque padecieron mi ausencia en tanto estaba en otros lugares estudiando arte y cultura, con todo mi agradecimiento por la espera.

A **Jesús Santillán Gutiérrez**, que atestigua mi inconsistencia humana, y observa mis ires y venires con toda la paciencia que solo la sabiduría puede otorgar, gracias por ayudarme a crecer.

A **Guillermo Padilla Bonequi**, que sin proponérselo ha estado impulsando el cierre de este proyecto con solidaridad y entusiasmo; a ti, porque sabes antes que yo misma, que terminaré los proyectos de la mejor manera, mi amor sincero y leal siempre.

A **Luisi Acevedo**, mi querida hermana mayor, que es mi luz constante, con todo el cariño que le tengo, aprovecho la oportunidad para dejar escrito en la posteridad, toda la admiración a su valiosa persona.

## AGRADECIMIENTOS

Es difícil encontrar a personas que respeten nuestras decisiones e impulsen nuestros caminos, durante los últimos diez años el **Doctor Juan Carlos González Vidal** ha sido mi maestro, líder, jefe y guía en muchos y diversos momentos; en esta ocasión como mi director de tesis, quiero agradecer la generosidad con la que comparte sus conocimientos, las nuevas visiones y su profundo respeto por la disciplina del Derecho; sin duda, ha resultado la mejor decisión estudiar la Licenciatura en Letras y el Doctorado en Arte y Cultura que se gestó en gran parte en mi Universidad Michoacana, este doctorado, me ha permitido conocer y aproximarme de mejor manera a las humanidades y ciencias sociales; al Doctor Juan Carlos le agradezco por ser mi profesor de la licenciatura, mi director de tesis de la carrera en Lengua y Literaturas Hispánicas y por estar siempre presente orientándome en mi carrera profesional; gracias Doctor por enseñarme el valor tan grande de la semiótica y sobre todo, por su amistad.

Mi profundo y sincero agradecimiento al **Doctor Arturo Morales Campos**, que siempre pregunta sobre la estática y dinámica de los casos y cosas, gracias por compartir tus nuevas rutas de conocimiento, por apoyarme siempre en mis dudas teóricas, conceptuales y por permitirme aprender siempre; tu presencia en mi vida me ayuda a recordar que el Derecho no es dueño de todo conocimiento, que solo es una pequeña parte de este universo y que aún con ello, tiene grandes compromisos con la organización adecuada de este mundo; Arturo, gracias por compartir el amor al análisis del cine, fotografía y textos.

## RESUMEN

A través de la semiótica evidenciamos en la película *Dirty Pictures*, las disonancias comunicativas que refleja el juicio de Robert Mapplethorpe acusado de exhibir pornografía en los años noventa. Mostramos la convergencia entre arte, moral y derecho a través de campos simbólicos determinados para resaltar el espacio político de su tiempo; en este recorrido capitular, se resalta la pertinencia de la libertad de expresión para nuevas en la primera enmienda de norteamérica, la importancia de la regulación de los discursos en determinado momento del tiempo y espacio, la relevancia de los artistas como parte de una comunidad que informa y difunde problemas, anhelos, belleza, pureza y realidades como parte de un derecho humano que siempre es cuestionado por la moral pero victorioso ante las libertades fundamentales del hombre.

Palabras clave: Semiótica, Derecho, Arte, Moral, *Dirty Pictures*, Disonancias comunicativas.

## ABSTRACT

Through semiotics we show in the film *Dirty Pictures*, the communicative dissonances that reflect the trial of Robert Mapplethorpe accused of exhibiting pornography in the nineties. We show the convergence between art, morals and law through specific symbolic fields to highlight the political space of their time; In this capitular tour, the relevance of freedom of expression for new ones in the first amendment of North America, the importance of the regulation of speeches in a particular moment of time and space, the relevance of artists as part of a community that It informs and disseminates problems, desires, beauty, purity and realities as part of a human right that is always questioned by the moral but victorious before the fundamental freedoms of man.

Key frames: Semiotics, Law, Art, Moral, *Dirty Pictures*, Communicative Dissonances.

## INTRODUCCIÓN

“*La guerra es la paz; la libertad es la esclavitud y la ignorancia es la fuerza*”, son las consignas que rigen el mundo del futuro (hoy ya pasado) del totalitarismo aterrador que imaginó George Orwel, vinculando en *1984*, y *Rebelión en la Granja*, (2006), moral, política, derecho y el arte. Las dos novelas han tenido diversas miradas en el cine. En las dos novelas-películas encontramos el apoderamiento de la vida y conciencia de los súbditos en el Estado policiaco, la regulación de las relaciones sociales ajena a los propios sujetos regulados, también en ambas obras se manifiesta el símbolo de la rebelión. Aquí se plantea claramente la relación entre arte, moral y derecho: ¿La crítica es al Estado totalitario en general o se refiere a la Rusia stalinista? ¿En el primer caso es una simple manifestación artística? ¿Podría desligarse de la realidad socialista? ¿Se tiene derecho a escribir y hacer cine por puro arte? ¿Por la libertad misma? ¿Los cerdos que finalmente se imponen en la rebelión son los criminales stalinistas? ¿Se tiene derecho a decirlo (incluso obligación diría Orwel)? ¿Puede o debe el Estado, a través del derecho y desde determinada moral poner límites al arte?

Como el título lo indica: la convergencia entre campos simbólicos en la película *Dirty Pictures* de Frank Pierson. Una visión integral entre los vínculos de Arte, Moral y Derecho, es el tema eje de la tesis.

En el análisis de campos simbólicos entrelazados como delimitación temática, se destacará la convergencia de los conocimientos especializados en las tres áreas: arte, moral y derecho.

El campo simbólico del arte se delimitará a la película *Dirty Pictures*, el moral se centrará en la discusión que se estableció en relación a las fotografías exhibidas en la trama del film y, finalmente, la revisión del derecho nos ayudará a visualizar la normatividad aplicada en la cultura americana, una cultura que jurídicamente hablando es la más avanzada en el campo de la razón. En tanto que la delimitación espacial se centra en un estudio que versará en una discusión en

Cincinnati, EUA, y la temporal en la relación de los campos simbólicos del arte, moral y derecho, en las circunstancias que tuvo lugar la discusión.

En cuanto a los antecedentes, se hace referencia al Arte como una expresión cultural que comunica algunas condiciones específicas sociales, y como campo epistemológico, se acerca en varias ocasiones a los valores morales. La influencia que tiene la manifestación artística establece una relación dialéctica con la sociedad, ya que podemos decir que el resultado de ciertas expresiones artísticas es el estereotipo de una época social y cultural.

Así, encontramos que el cine forma una parte de la representación de la conducta humana real o ficcionaria, ya que es una serie de fotografías en movimiento. Para Riccoto Canudo, el cine es considerado como "artes rítmicas en movimiento, artes rítmicas en cuadros y esculturas de luz". Precisamente la película *Dirty Pictures* contiene en su trama como objeto central la toma y exhibición de unas fotografías en un Museo de Cincinnati, las que representan a personas, entre ellos niños desnudos. Esas fotografías que se encuentran dentro de otra fotografía en movimiento (la película) es el tema principal en el film, ya que la sociedad de Cincinnati se escandalizó por el montaje de la fotografía y se llevó al jurado dicha polémica.

El problema anterior al que se enfrenta el arte fue llevado ante un jurado, cosa que no tendría que ser nueva, ya que hay varias obras que han llegado a una discusión teórica y jurídica en tratándose de polémicas por propiedad intelectual, o bien la discusión sobre la censura. Sabemos que en las sociedades occidentales – particularmente en aquellas reciamente influenciadas por el cristianismo-, desde posiciones oficialistas, existen reticencias hacia lo que tiene que ver con cuestiones referidas al erotismo y a la sexualidad. Es comprensible, pues, que se suscitara reacciones de rechazo por la obra de este fotógrafo norteamericano.

Un vistazo superficial a la historia es suficiente para encontrar una multiplicidad de casos relacionados con el erotismo y la sexualidad que fueron censurados, entre los que es posible mencionar: *El Juicio final*, de Miguel Ángel;

*La Maja desnuda*, de Goya; y toda una exposición de Modigliani cancelada en la galería BertheWell.

La censura implica básicamente una posición ideológica simple, en la que no hay cabida para la permisibilidad y la tolerancia con respecto a estos temas; esto constituye una fuente de tensión no solamente entre individuos, sino como puede deducirse, entre amplios sectores sociales.

El tema que abordamos en este proyecto de investigación es sumamente valioso en cuanto que el Cine y el Derecho son campos epistemológicos autónomos, sin embargo convergen el momento en que el cine entera al espectador de un litigio que se sostiene sobre una obra artística en una sociedad determinada.

Los estudios sobre cine y derecho han llegado en la década de los noventa al ámbito académico, en primera instancia porque el cine por cuenta propia tiene una validez didáctica dentro de la enseñanza de cualquier tema y, en segunda, porque los temas normativos sociales se encuentran en cualquier aspecto social, ya sea una normatividad jurídica o un convencionalismo social que dicte dicha norma.

En México contamos con el Seminario Hispano-Mexicano de Cine y Derecho instaurado en el año 2010, como un esfuerzo concreto y permanente de la unión de dichos campos de conocimiento, la intención es conocer todo lo que en cuestión de cultura jurídica es pertinente. En nuestro caso, el interés por este proyecto no puede ser absoluto en un solo tema, ya que para conformar la discusión en varios campos de conocimiento, debemos penetrar en ellos con el mismo interés, por tal motivo en el tratamiento comparten un mismo marco teórico: el de las relaciones entre los campos simbólicos: de otra forma sería insignificante lo destacable de los campos simbólicos *per se*, lo que hace la diferencia en este trabajo es la relación suprarregulada que existe entre ellos, lo que desentrañaremos dentro del trabajo de tesis y que servirá al mismo tiempo de referente conceptual y teórico para muchos ejercicios similares.

Respecto a la justificación, mucho se ha discutido en los últimos veinte años sobre lo didáctico y oportuno de un film en casos concretos. Lo cierto es que no basta la innovación en un tema académico, tal como ha sido la relación que se genera entre el arte y el derecho, lo que importa es el tratamiento investigativo que puede generar una obra para un estudio epistémico serio. No hay mucho por descubrir cuando decimos que el cine engloba varios conceptos a la vez: cultura, espectáculo, arte, medio de comunicación y en este caso: parte de la realidad, ya que nuestro filme contiene entrevistas que dan cuenta de un trabajo de investigación abordado desde el documental.

El cinematógrafo es un poderosísimo medio de comunicación social por su gigantesca capacidad para transmitir eficazmente ideas y mensajes, y para reproducir o implantar modelos sociales de comportamiento<sup>1</sup>, también es una de las mayores industrias de entretenimiento, es un medio estético que nos permite visualizar innumerables versiones de ejecución sobre una misma cosa, objeto o idea y culturalmente es uno de los fenómenos más relevantes desde la época contemporánea.

Culturalmente el cine nos permite visualizar varias formas de comportamiento. La cultura nos desarrolla y nos hace ser las personas que somos. Aguilar P. (1996) concluye que el desarrollo de la persona necesita de todo lo que nos ofrece o nos niega el entorno y en él la cultura es como un compendio de lo que nuestros antecesores han ido construyendo. Sin embargo, la interpretación y reelaboración de nuestra vida es constante y los campos simbólicos y de representación del hombre son resignificados, a fin de encontrar significados vitales.

---

<sup>1</sup> Sirva de ejemplo el hecho de que, de las grandes potencialidades comunicativas del cine tomaran conciencia inmediatamente los regímenes totalitarios del siglo XX, los cuales se preocuparon desde el principio por crear y desarrollar industrias cinematográficas para propiciar la difusión de sus idearios. Asimismo, sin ir más lejos, la identidad cultural de los estados Unidos de América se han forjado, en gran medida, sobre su potente industria cinematográfica. (Gómez García, 2010:11)



En el caso de la película *Dirty Pictures* es interesante observar la discusión que se realiza alrededor de la autorización para seguir con el montaje de las fotografías tomadas por Robert Mapplethorpe, obra que participa en una exposición en Cincinnati, en la que se muestran fotografías con desnudos de personas y niños, situación que altera enormemente a la sociedad en la que se monta la exposición y por ese motivo se lleva a cabo el juicio en el que se discute la pertinencia artística de esos desnudos en la obra, esa discusión se desarrolla en un juicio, Dennis Berrie es llamado frente al jurado, ya que él era quien dirigía el Museo en el que se montó la exposición "El Momento Perfecto"

La discusión del caso se centra en la moralidad de dicha exhibición, al presentar cuerpos que incitan a la pornografía, dejando de un lado lo estético y artístico de las fotografías. Esa discusión al igual que parte del proceso creativo del fotógrafo, son expuestas en la trama de *Dirty Pictures*... Desde la perspectiva comunicativa, habría que analizar varios campos de conocimiento, los valores filosófico-jurídicos nos señalan necesariamente la intervención de la lógica desde un ámbito moral, por lo que abordaremos este tema desde un punto de vista culturalista en el ámbito jurídico, ya que tenemos que partir de una consideración jurídica más allá del formalismo dogmático del derecho anglosajón y pretendidamente neutra del derecho positivo vigente.

Por tanto, trabajaremos la perspectiva jurídica en relación con otros campos regulados porque a final de cuentas, norma la exhibición del montaje fotográfico de Robert Mapplethorpe, el cual es un hecho verídico, del que tenemos solo como documento de trabajo el final.

La hipótesis puede plantearse así: "La producción de sentido en *Dirty Pictures*, depende de la convergencia de campos simbólicos de distinta naturaleza, en donde el Derecho asume la función regente sobre el arte y la moral. La articulación de estos campos nos remite a posturas ideológicas que informan sobre las condiciones sociohistóricas de la producción del texto".

De aquí surgen los siguientes planteamientos ¿Cuál es la regulación justa que debe imponer el Derecho para dejar que los individuos se aproximen al arte?, ¿Es justo involucrar valores subjetivos como la moral dentro de un proceso jurídico en aras del arte?, ¿En qué términos regula el Derecho a la moral frente a una obra de arte que muestra desnudos a toda la población en una galería?, ¿Cómo pretende el Derecho del *Common Law* otorgarle libertad absoluta a sus ciudadanos sin censurar el resultado de las expresiones artísticas?

El objetivo general queda formulado de la siguiente manera, mostrar la relación que existe entre el arte, la moral y el derecho en el filme se representa un caso legal verídico que en la reproducción visual muestra los límites que marca el Derecho a través de la moral ciudadana. De ahí deriva los siguientes objetivos específicos:

- Especificar la resistencia de los códigos estéticos con respecto a las regulaciones jurídicas.
- Analizar la manera en que se materializa la relación censura-libertad de expresión en el texto elegido.
- Precisar la forma en que la moral intervino en la interpretación de un fenómeno artístico

En relación al referente teórico, una de las grandes aportaciones de la semiótica es el haber postulado que todo objeto o acontecimiento que se produce en una cultura tiene un carácter significante, y más aún, que todo hecho, se encuentra en contacto con un sistema cultural pasa a formar parte de un universo de sentido.

Los códigos adquieren fuerza definitiva cuando son sustentados por un poder que los puede limitar o censurar, es el caso de las normas jurídicas que se aplican a través de un juez o un jurado que determina la pertinencia o no de los códigos artísticos, basados en la defensa de la moral, las buenas costumbres o

bien, un derecho consuetudinario que nunca se circunscribe a la razón, sino a la costumbre.

En ese sentido, la voz del aparato gubernamental a través de las instituciones jurisdiccionales, representan al Estado con todo el soporte del poder, el cual ejerce una determinación respecto a la exhibición de una obra de arte y por ende, determina las políticas que se deben ejecutar dentro de un Centro de Arte de un lugar.

La cuestión relativa a la legitimidad de este poder es interesante, ya que la aceptabilidad de la coacción por los miembros de una sociedad se fundamenta en ella. La alternativa para censurar una obra de arte se sitúa en la conservación de la moral, entendida ésta como un signo de pureza y cerrazón hacia aquellas formas eróticas o de expresión sexual diversa de las que no son consideradas como aceptables.

Norberto Bobbio, explica los principios de la legitimidad. El habla de tres principios cohesionantes, como son la voluntad, la naturaleza y la historia. a) El voluntarismo, *grosso modo* considera que el poder es otorgado por Dios o por el pueblo; b) El naturalismo accede a la existencia de un derecho natural, autónomo de la voluntad que establece una división entre los sujetos (individuales o colectivos) con competencias para gobernar y aquellos que desempeñarán el papel de gobernados. Otra vertiente de este principio es la racional, que identifica las leyes naturales con las leyes de la razón, de lo que se deduce que un buen gobernante debe saber identificar y aplicar esas leyes; c) finalmente, se encuentra la historia, que centra la legitimación en la tradición o en la proyección al futuro, según se trate de justificar un poder constituido o de un poder que esté por constituirse (1985). Pese a lo anterior, Bobbio menciona que esta relación no es exhaustiva, de modo que hay que tomar en cuenta la ideología como uno de los principios.

En este trabajo se examina concretamente el filme de Dirty Pictures encontrando en el primer capítulo los antecedentes conceptuales para sentar las bases de la discusión en el derecho americano, circunscribirnos al filme nos permite analizar la forma de regulación de los campos supraregulados de conocimiento y la forma en que interactúan entre ellos, permitiendo establecer la pertinencia de un tema en determinado momento y luego a otro hasta hacer válido el argumento del propio filme.

## INDICE

DEDICATORIAS .....	I
AGRADECIMIENTOS .....	II
RESUMEN .....	III
INTRODUCCIÓN .....	IV

### CAPÍTULO I. LA CONTROVERSIA JURÍDICA RESPECTO A “EL MOMENTO PERFECTO” DE ROBERT MAPPLETHORPE.

1.1 El Origen del <i>Common Law</i> y la Primera Enmienda.....	3
1.2 Derecho, sociedad e ideología.....	10
1.2.1. Sobre el concepto de Ideología .....	12
1.2.2. Sociedad y Derecho .....	33
1.3 El tema de la libertad en Dewey .....	39
1.4 Derecho y moral en el positivismo de Hans Kelsen.....	42

### CAPÍTULO II. CONJUNCIÓN DE CAMPOS SUPRAREGULADOS DE PRODUCCIÓN SEMIÓLICA EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO

2.1 Consideraciones previas .....	48
2.2 Campos Supraregulados de Producción semiótica.....	81
2.2.1. Codificaciones en los Campos de Producción Semiótica.....	85
2.3 Las suprarregulaciones .....	99
2.4 Modificaciones semánticas y potencialidades semióticas.....	101
2.4.1. Las disonancias comunicativas .....	104
2.5 La estabilidad/inestabilidad de los CSPA.....	106
2.5.1. Los procesos de traducción intersemiótica .....	107
2.5.2. El isomorfismo CSPA–universo cultural.....	109
2.6 Instauración de código en los CSPA.....	111
2.6.1. Los CSPA como satisfactores de necesidades culturales .....	114

**CAPITULO III. LA TRANSGRESIÓN DEL ARTE Y LA TRANSGRESIÓN EN  
*DIRTY PICTURES***

<b>3.1</b>	<b>Consideraciones previas .....</b>	<b>117</b>
<b>3.2</b>	<b>La Transgresión en <i>Dirty Pictures</i> .....</b>	<b>119</b>
<b>3.3</b>	<b>Estado y Derecho: La intervención del aparato gubernamental en la exhibición de “<i>El momento perfecto</i>” .....</b>	<b>123</b>

**CAPÍTULO IV. UNA MIRADA A LA ESTÉTICA EN LA OBRA:  
EL MOMENTO PERFECTO ROBERT MAPPLETHORPE**

<b>4.1</b>	<b>Una mirada a la estética en la obra: <i>El Momento perfecto</i> .....</b>	<b>145</b>
	<b>Conclusiones .....</b>	<b>176</b>
	<b>Fuentes de Información .....</b>	<b>182</b>

## CAPÍTULO I.

### LA CONTROVERSIA JURÍDICA RESPECTO A “*EL MOMENTO PERFECTO*” DE ROBERT MAPPLETHORPE.

*Cada hombre es responsable de sus actos y omisiones, si condena lo que él mismo reprueba, con la misma arma de la que se defiende él mismo, es responsable de los resultados”.*

S. Warren

#### 1.1 El Origen del *Common Law* y la Primera Enmienda

Es evidente y previsible (pese a su grandeza y poder) que Roma no haya podido abarcar ni todos los territorios ni todos los estados que existieron en Europa, en la etapa de su conquista y posterior consolidación. Ello produjo que los Estados a los que no llegó, fueran adoptando con base en su historia, cosmovisión, cultura e ideología, derechos comunes que se suscitaban en ese entonces, no permitiendo la introducción de códigos extranjeros, borrando los códigos anteriores o estableciendo algún proceso codificador de normas. El caso de las islas británicas, dentro de esta perspectiva, resulta relevante. Pese a tener un pasado celta y posteriormente ser una provincia romana: *Britania* (siglos I – IV d.C.) las islas británicas adquirieron una autonomía propia en materia jurídica a la salida de los romanos.

Como en el resto de la Europa romana, la incursión de los pueblos bárbaros marcó un punto de inflexión que cambió para siempre el sistema político, económico y jurídico de todos los territorios que habían formado parte del imperio romano. El fin del dominio romano en *Britania* no tiene una fecha exacta, sin embargo, se fija entre los años 383 y 410 d.c. Durante estos años, las incursiones de los sajones, pictos y scotos se multiplicaron, adquiriendo un empuje mucho mayor en gran parte debido a la debilidad del otrora implacable imperio. Roma, al verse atacada por diversos frentes, en *Britania* optaría por abandonar para

siempre las islas. Acabó así un periodo de influencia y poder, que si bien no fue tan fuerte como en la Europa continental, dejó inscrita su tradición por los próximos siglos.

El periodo en el que Roma abandona las islas es conocido por consenso común como el periodo de la "Inglaterra Anglosajona". Este periodo de influencia y predominio de los pueblos bárbaros: anglos, sajones y jutos, se extenderá desde el año 550 hasta el 1066 (año en que los normandos invaden la isla). Es pertinente mencionar que los anglosajones (pueblos bárbaros que finalmente se impusieron en Britania) no tomaron como base al Derecho Romano (éste apenas fue un apoyo en el plano canónico), sino por el contrario basaron sus leyes en costumbres locales. Posteriormente, con la lenta (aunque constante) aceptación del cristianismo en Inglaterra, el panorama fue cambiando. E. N. Gladen sintetiza de la siguiente manera este periodo histórico:

El cristianismo había sido introducido bajo los romanos, cuyo derecho seguiría existiendo como el derecho canónico, pero había sobrevenido un periodo pagano con las invasiones y no fue sino hasta 597 d.C. que San Agustín, por invitación del rey Etelberto de Kent, llegó a Canterbury y se fundó la Iglesia de Inglaterra. La construcción de iglesias y monasterios durante los siglos siguientes dio origen a centros de enseñanza donde los documentos podían no sólo producirse sino preservarse. De esta manera se conformaban los medios humanos y materiales para una administración efectiva. (1989: 260).

Es justamente Etelberto de Kent quien, en el año 600, realizaría una recopilación, por escrito, de las leyes del reino. En ella se trataron diversos temas: propiedad, vida, seguridad física. Ya en el año 700, ésta fue ampliada, imponiendo sanciones económicas a sus infractores. Después de este primer impulso, y durante los próximos tres siglos, vendrá en la isla un periodo de consolidación política y jurídica en los diversos reinos anglosajones.

Aunque bien podría decirse que fundó sus raíces desde los antiguos pueblos bárbaros que llegaron a Britania, es consenso que el *Common Law* nazca con el Rey Guillermo I (el conquistador) y sus sucesores. Ello debido en gran parte a que los conquistadores procedentes del norte de Francia pensaran que tanto la administración de la justicia y el derecho debían de unificarse para formar una



unidad (como antes ya había sido aplicado en el condado de Normandía por los propios normandos). Para ello se tomará como referente a la *Curia* (cuerpo de asesores que producen decisiones judiciales). De esta manera la denominada *Curia Regis* instaurará bajo su control la aplicación de la justicia y establecerá el sistema feudal en Inglaterra. Fermín Torres Zárate y Francisco García Martínez, se referirán en los siguientes términos sobre el nacimiento del *Common Law* y las *Curias*:

La llamada ley común o *Common Law* va a ser elaborada para toda Inglaterra por la obra exclusiva de las "cortes reales de justicia", las cuales tomaban normalmente el nombre del lugar donde funcionaban, la más famosa de ella fue la "Corte de Westminster". (2008:75)

Justamente es en la ciudad de Londres donde se establecieron los tres Tribunales en la Sala de Tribunales de Westminster. Estos obedecían a los acontecimientos de su organización social y debían ser regulados. Dichos tribunales por su función, se clasificaron de la siguiente forma:

- Tribunal del Tesorero que era para asuntos hacendarios (Court of Exchequer).
- Tribunal del banco del rey que era para asuntos tanto civiles como para penales (Court of King,s Bench).
- Y por último, el tribunal de causas comunes enfocado al derecho civil (Court of Common Pleas).

A su vez, estos tres tribunales obedecían a las costumbres de su sociedad, pero por el aumento de los acontecimientos sociales necesitaban una regulación legal, era necesario que los litigantes solicitaran una autorización al Canciller, por lo que a finales del siglo XII el Canciller era el funcionario más elevado de ese entonces, después del Rey, por ello comenzó a autorizar los mencionados *writ*, que se traducen en nuestro idioma a "formas de acción" y que vienen a sustituir a los formatos que los litigantes debían pagar para efecto de llenar los espacios en blanco y presentarlos al Juez. Podríamos decir que el *writ* era básicamente una súplica al monarca, para que éste intercediera (a través de sus agentes) en el

litigio, ya que era de gran importancia para la paz del reino. Para ahondar un poco más sobre este tema nos quedaremos con el concepto propuesto por Fermín Torres Zárate y Francisco García Martínez sobre el *Writ*:

Así tenemos que el *writ* se presentaba técnicamente como una orden dada por el rey a sus agentes para que éstos ordenaran al defensor actuar conforme al derecho, satisfaciendo el interés del demandante. Si el demandado rehúsa y el demandante actúa contra él su acción será justificada en la corte, no por lo que opone el demandante, sino por su obediencia. (2008:76).

Sin embargo, los litigantes debían escoger acertadamente qué tipo de *writ* elegir, porque si elegían uno equívoco, el Juez simplemente desechaba la acción legal que invocaban. Pese a todos estos esfuerzos, el uso del *writ* no fue una solución definitiva, ya que el número de demandas aumentaba día con día, por lo que era de gran importancia el incremento de los *writ* para efectos de someterse a la jurisdicción del *Common Law*. Debido a la excesiva saturación de la sociedad, el mencionado y aludido *writ* dejó de surtir efectos para después adoptar el nuevo sistema de acción, y así nació la *Equity* como otra de las grandes instituciones inglesas (cortes), donde la equidad era la fuente de derecho, y como un recurso contra la autoridad real:

En la *Equity* se tomaban en cuenta las circunstancias especiales del caso y sobre todo se tomaba más la intención que la forma. La equidad paso a ser parte de la estructura del derecho inglés, convirtiéndose en otra vía de creación de derecho o de soluciones jurídicas, *Legal Remedies*. (Torres et García; 2008:77).

Así, a partir del siglo XIV, en virtud de que los tres tribunales existentes ya no podían resolver controversias sociales, los litigantes comenzaron a solicitar al Rey la intervención del canciller, por lo que el canciller era la persona poderosa que creaba los mencionados *writ*; el canciller creó un nuevo tribunal y fue denominado "Tribunal de Cancillería", dicho tribunal tenía la facultad de resolver fenómenos sociales que surgían en aquél entonces, problemas civiles, penales, etc. Operaba resolviendo equitativamente las controversias que se le planteaban, y que por supuesto, eran acontecimientos nuevos y unos ya resueltos puesto que ya existían antecedentes para substanciarlos. De esta manera la *Equity* nace

como una rama y complemento del *Common Law*. Ya que éste tenía un sistema muy restringido, pues solo resolvían los casos conforme a lo que estipulaba el canciller, resolvían en estricto sentido conforme a los *writ* o formatos preestablecidos que eran con base en un antecedente ya sucedido (precedente); sin embargo, no podían resolver ante una controversia nueva; por otro lado, el nuevo tribunal de cancillería se abocaba al conocimiento del nuevo conocimiento y a los hechos sociales que demandaban su intervención, por lo que fueron poco a poco especializándose y analizando los diversos criterios de los jueces de cancillería formando así lo que conocemos ahora como jurisprudencia.

Estos dos sistemas jurisdiccionales (*Common Law* y *Equity*) se combinaron, puesto que no era rival uno del otro, sino que coexistían en torno a la misma organización social y se dieron sustento uno al otro para mejorar las decisiones con base en los espejos de los problemas que existían, adquiriendo el nuevo nombre a partir del siglo XIX como la "Suprema Corte de la Judicatura (Supreme Court of Judicature").

De igual manera, creemos pertinente mencionar las fuentes del derecho inglés, ello para una comprensión mayor, y por ser un tema en el transcurso del presente trabajo. Así tenemos: La *case law*, que significa las decisiones emitidas constantemente por los jueces en el mismo sentido, cosa que en nuestro sistema jurídico "romano-germánico" se traduciría como la jurisprudencia. Otra de sus fuentes fue la ley, creada por ellos mismos, la costumbre y la doctrina de los pensadores de aquel entonces; el derecho aquí estudiado es uno de los desarrollados de manera totalmente autónoma, ya que no permitieron la introducción de normas extranjeras, sino que independientemente fue elaborado.

Refiriéndonos ahora al caso norteamericano, los principales fundadores de EUA, Thomas Jefferson, Benjamín Franklin y Thomas Paine, estaban en contra de la censura de la libre expresión que imponía Inglaterra a sus gobernados por medio de normas, ya que no les permitía promocionar las decisiones de sus representantes, ni acceder a sus labores, ni contrariar lo que se acordaba políticamente; es por ello que la nación norteamericana buscó algo diferente por

medio de los ilustradores para sus gobernados, enfocando sus pensamientos a la libre expresión de su pueblo, ya que opinaban que la democracia es del pueblo y para el pueblo, por lo que implementaron el derecho a la libre expresión de todo medio de publicidad, permitiendo que los medios de publicidad ejerzan su libertad sin ningún tipo de condicionamiento por parte del poder político.

La libertad de expresión en Norteamérica, se caracteriza como su primera enmienda; es decir, se desarrolla para el efecto de que los publicistas y gobernados tengan un alto nivel de revisión constante respecto de sus actos políticos, estando alerta en todo momento para cuidar que no se distribuya solo conforme a los intereses de unos cuantos. Alerta, además, que es enfocada a muchos factores, tales como económicos, competitivos con diversos países (materia internacional), mercantiles, negociaciones con productores del mismo territorio, vigila constantemente su labor como representantes de la nación.

Sin embargo; la primera enmienda, como lo sostuvo un Juez estadounidense en 1974, el propósito de la libertad de expresión, era mediante la creación de un nuevo sistema que se apartara de los poderes establecidos, el Ejecutivo, Legislativo y Judicial, creando un organismo que los vigilara como administradores del país.

En esta primera enmienda, el Congreso se compromete a no hacer ley alguna en la que se adopte una religión como oficial del Estado o se prohíba practicarla libremente o que coarte la libertad de palabra en la imprenta, o del derecho del pueblo para reunirse pacíficamente y para pedir al gobierno la reparación de agravios. En otras palabras, el gobierno no intervendría en cuestiones de libertad de expresión y libertad de culto de sus ciudadanos. Así tenemos que:

Suele aceptarse que la Primera Enmienda contiene dos cláusulas: la Free Exercise Clause, por la que se prohíbe cualquier ley o acto administrativo que impida el libre ejercicio de la religión y la Establishment Clause, que impide al Congreso federal aprobar cualquier ley adoptando una religión como oficial, y que terminaría por entenderse, por acción del TS, como un mandato constitucional de completa separación Iglesia y Estado<sup>14</sup>. La relación entre las dos cláusulas y los

criterios para la interpretación de ambas han evolucionado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. (2004:250).

La Primera Enmienda fue aprobada tras la ratificación por los estados miembros de la Unión el día 15 de diciembre de 1791. Su significado originario, el que los padres fundadores otorgaron a la cláusula de libertad de expresión que proclamó la Primera Enmienda, fue *original meanig*.

Las libertades de expresión, de prensa, de asociación, de reunión y de petición, es decir, éste conjunto de garantías, protegido por la Primera Enmienda, comprende aquello que nosotros referimos como libertad de expresión. A su vez, la gestación de la Primera Enmienda reveló la tensión entre el poder Federal y el de los estados miembros y la naturaleza limitada del gobierno nacional en un Estado federal, como se refleja el debate sobre la ausencia de una Declaración de Derechos en la Constitución de 1787.

Como punto aparte, y refiriéndonos a la libertad de expresión contemporánea en los países anglosajones, es pertinente mencionar que a pesar de la "posición preferida" dentro de la jerarquía constitucional, el compromiso de la nación hacia la libertad de expresión ha sido probado una y otra vez. Especialmente en los tiempos de estrés nacional, como guerras en el exterior o conmoción social en casa, la gente, en el ejercicio de su derecho de Primera Enmienda, ha sido censurada, multada e inclusive encarcelada. Como ejemplo, durante la Primera Guerra Mundial era posible poner a alguien en la cárcel por simplemente repartir volantes antiguerra. Es así como salida de esos casos tempranos la ley moderna de la Primera Enmienda ha venido evolucionando.

Para ilustrar lo anterior, mencionaremos un caso conocido que tuvo lugar durante la primera guerra mundial, en donde se dictaron dos leyes: una de espionaje en 1917 y otra de sedición en 1918. Ambas limitaban la libertad de expresión. Así en la era temprana las cortes eran prácticamente universalmente hostiles a los derechos de la Primera Enmienda de las minorías políticas; los asuntos de la libertad de expresión no llegaron a consideración de la Corte

Suprema sino hasta 1919, cuando en *Schenck vs U.S.*, la Corte sostuvo unánimemente la condena a un miembro del Partido Socialista por haber enviado por correo volantes anti guerra a hombres en edad de servicio militar. De esta manera la simple expresividad política, dijeron, estaba protegida por la Primera Enmienda. Eventualmente, estos magistrados pudieron convencer a la mayoría de la Corte de adoptar la "prueba de daño claro y actual". Pedro J. Tenorio Sánchez, sintetiza de la siguiente manera el hecho:

Charles T. Schenk, Secretario General del Partido Socialista, había imprimido y ordenado distribuir octavillas contrarias a la guerra en las que llegaba a invitar a desobedecer las órdenes de combate. Se le condenó por tres delitos de la Ley de Espionaje. El Tribunal Supremo, con ponencia de Holmes, confirmó la constitucionalidad de la Ley de Espionaje y de las condenas y alumbró la doctrina del «peligro claro e inminente». Tal doctrina, en una primera aproximación, parece querer decir que en tiempos de guerra, en el contexto en que vivía el país, no podían admitirse tales octavillas. (2013:274).

Para terminar, diremos que el *Common Law*, como sistema jurídico que utilizan los países como Inglaterra, Estados Unidos de Norteamérica o Canadá, ha diseñado mecanismos de resolución de controversias que son realizadas por medio de jueces, organizados de forma jerárquica por lo cual sus principios no han sido la legislación únicamente de las leyes o códigos mediante un proceso legislativo solamente, sino que toma como base también la experimentación. Hechas estas precisiones sobre el *Common Law*, sus orígenes y la Primera Enmienda norteamericana, solamente nos resta afirmar que el derecho inglés tiene una fuerte base jurisprudencial (*Case Law*), por ello resulta muy importante revisar las resoluciones jurídicas anteriores para determinar el nuevo caso.

## **1.2 Derecho, sociedad e ideología.**

Las prácticas sociales parten de convenciones estipuladas de antemano en que el sujeto se desenvuelve, se relaciona e interactúa dentro del medio social, formando parte de un simbolismo cultural e ideológico en que las estructuras sociales forman un sistema ineludible del que el sujeto es parte integrante dentro de ella. Las discusiones de los siglos XVI y XVII sobre la existencia de un "yo" psicológico que ejerce su voluntad sobre el mundo que lo rodea (Kant y Fichte et all), a partir

de Marx cambiaron de rumbo y se enfocaron en la sociedad y sus estructuras como una "conciencia mayor" en que el sujeto es determinado por las instituciones que lo rodean. Citamos a Marx:

La organización social y el Estado brotan constantemente del proceso de vida de determinados individuos; pero de estos individuos, no como pueden presentarse ante la imaginación propia o ajena, sino tal y como realmente son; es decir, tal y como actúan y producen materialmente y, por tanto, tal y como desarrollan sus actividades bajo determinados límites, premisas y condiciones materiales, independientes de su voluntad (977:25).

Desde esta perspectiva, es justificado afirmar, que el comportamiento humano se encuentra condicionado, coercido y es la sociedad y el entorno social al que se circunscribe el que lo delimita y lo adscribe a una idea previa la cual crea un "horizonte de expectativas de comportamiento" en todos los roles de la vida social. No entraremos aquí en una discusión más profunda al afirmar también el condicionamiento del pensamiento humano, que surge a partir de presupuestos, tema, además, tratado a profundidad por Dumont.

Dentro de estas estructuras que determinan a la sociedad, el Derecho ocupa un lugar preponderante dentro de ella, ya que la relación entre Derecho y Sociedad se vuelve una relación dialógica e insoluble, la primera es consecuencia de la otra y la otra consecuencia de la primera. Dicho de otra forma, la predisposición social del hombre (en todas las sociedades) siempre es regulada por el Derecho. Una paremia en latín, puede sintetizar lo anteriormente dicho: *Ubi societas, ibi ius*. Autores como Emilio Serrano siguen esta postura, en la cual nos adscribiremos parcialmente de ahora en adelante para determinar el papel del Derecho en la sociedad: "El mecanismo entero del mundo social, sin el cual la civilización no podría existir siquiera, ya que supone un principio directivo sin el que el orden se convertiría en caos anárquico" (1974:461). No obstante, es pertinente también tener en cuenta que es justamente la sociedad la que determina al Derecho (aunque también es posible reconocer el fenómeno al revés).

El derecho (dentro de esta perspectiva) asimismo es un fenómeno social, cambiante, mudable, dentro de un orden de estructuras y contenido, ya que ejerce dentro de la sociedad funciones específicas. Incluso hay autores, como el ya mencionado Emilio Serrano, que consideran que el desarrollo del Derecho se encuentra intrínsecamente ligado al desarrollo social de la humanidad, ya que: "el progreso social es, a su vez, el progreso de la civilización y de la cultura, de aquí que el progreso del Derecho refleje no únicamente las formas jurídicas, sino las de la civilización y la cultura de la sociedad que le dan vida (1974:462).

No obstante, esta relación no es tan sencilla y se realiza a través de procesos simbólicos y estructurales de regulación. De esta manera, Derecho y sociedad participan activamente dentro de dos planos: el jurídico y el social. Ambos relacionados y retroalimentados mutuamente. Dentro de esta relación: Derecho y Sociedad, la cultura y la ideología participan activamente dentro de ella. Ya que la ideología al ser un modo de interpretación–simbolismo social, inscribe su influencia en el Derecho. Pondremos un ejemplo: la visión jurídica de una ideología medieval en que la mujer no posee ningún tipo de derecho es completamente diferente a una ideología contemporánea-burguesa en que el desarrollo del derecho (desde una insistencia social e ideológica) ha dotado a la mujer de derechos como el sufragio. En ambos casos, la sociedad es la misma y es interpretada e influenciada por la ideología, y ella a su vez influencia al derecho. A continuación propondremos (por tratarse de tres bases ineludibles para la presente investigación) un acercamiento a estos tres conceptos: Derecho, sociedad e ideología.

### **1.2.1. Sobre el concepto de Ideología**

El término, desde un plano meramente etimológico, está conformado por: "éidos" (forma apariencia), "logos" (palabra, estudio, tratado), sumado al sufijo -ia (acción, cualidad) (n.d.): "Acción del tratado de las ideas". La sociedad y la cultura al tener una relación irrenunciable con lo ideológico se construye a partir de ella, y construye una relación legitimadora.



Entre los autores que han tratado de definir el concepto de ideología podríamos mencionar a Paul Ricoeur, quien la considera "un proceso de distorsiones y de disimulos mediante los cuales nos ocultamos de nosotros mismos... la ideología es entonces asimilada pura y simplemente a un engaño social o, lo que es más grave, a una ilusión protectora de nuestro estatuto social" (2000:349).

Por otro lado, para Althusser, la ideología constituye una realidad no histórica sino *omnihistórica*, la ideología sí posee una existencia material, aunque (aclara) un tipo de existencia material perteneciente a otro orden:

La existencia material de la ideología es un aparato y en sus prácticas no posee, por cierto, la misma modalidad de la existencia material de una acerca o de un fusil. Pero, a riesgo de que se nos trate de «neor aristotélicos» (y señalamos de paso que Marx estimaba mucho a Aristóteles), afirmamos que «la materia se dice de muchas maneras» o, más bien, que existe bajo distintas modalidades y todas enraizadas en último término en la materia «física» (1989:199).

De esta manera, Althusser insiste en la ideología como formación que interpreta a los individuos como sujetos, "ya que solamente hay ideologías para sujetos" (1989:200), pues es a partir de la constitución de la hegemonía burguesa y de la ideología jurídica, en que se extiende esta noción, en contraposición al alma de Platón y otros entes constitutivos con los que se refería al *hombre*. La ideología así tiene la función "de «constituir» en sujetos a los individuos concretos" (1989:200). Ello para que la categoría de *Sujeto*, adquiera para el propio *sujeto ideológico*, connotaciones de aparente libertad: ideológica, moral, individual etc. Este juego dialéctico se convierte en una simple ilusión ya que:

Lo que parece acontecer en las afueras de la ideología (exactamente en la calle) acontece en realidad en la ideología. Lo que sucede en realidad en la ideología parece acontecer, por tanto, fuera de ella. Por este motivo los que están inmersos en la ideología se creen, por definición, fuera de ella; éste es uno de los efectos de la ideología: la *negación práctica* del carácter ideológico de la ideología, por la ideología (Althusser; 1989:202).

Edmond Cros, al igual que Althusser, reconoce la *omnipresencia* ideológica dentro de todas las prácticas sociales, adscribiendo modelos de comportamiento o *papeles sociales* en que el sujeto adquiere sus características dentro de la sociedad: padre de familia, gerente, mujer abandonada, estudiante de letras, etc. Ello produce lo que Cros llama *expectativas de comportamiento* que funcionan a nivel del no-consciente, y que el sujeto toma como comportamientos propios "que podríamos llamar una interpelación ideológica" (1986:76).

Por otro lado, Luis Villoro en su ensayo: "Del concepto de ideología" parte de una postura crítica del uso de este concepto, tomándolo como base, para construir uno nuevo, que además surja (como bien sintetiza Mario Teodoro Ramírez) de un carácter dialéctico, sintético e interdisciplinario, donde se conjuguen, precisen y corrijan mutuamente los dos grandes significados del cual parten sus componentes básicos (de la ideología) que son: el gnoseológico y el sociológico.

Para rastrear las ambigüedades que del concepto de "ideología", desde sus inicios, se han desprendido, Villoro hace un breve recorrido sobre el sentido que algunos estudiosos le han dado. De esta manera, reconoce y enumera cuatro significados o momentos de la ideología. Mario Teodoro Ramírez los resume así:

- a) como conciencia enajenada, esto es, que invierte la relación entre proceso productivo y productos o resultados o, simplemente, que considera esos productos como cosas independientes de aquel proceso (el ejemplo típico para el marxismo de esta forma de la conciencia ideológica lo constituyen el idealismo filosófico y la religión, pero caben también las ideologías políticas y las doctrinas económicas, entre otros);
- b) como ocultamiento o disfraz: ardid a través del cual "se presentan como un hecho o cualidad objetiva lo que es cualidad subjetiva" (Villoro, 1985: 17), ya sea disfrazando, queriendo hacer pasar intereses particulares por intereses generales, juicios de valor por enunciados de hechos, o deseos y emociones personales por descripciones objetivas;
- c) como conjunto de creencias que se encuentran condicionadas por las relaciones sociales de producción, esto es, que son parte de la superestructura;

- d) como conjunto de creencias que cumplen una función social, ya sea para la cohesión de los miembros de un grupo o para el "dominio de un grupo o una clase sobre otros" (2011:124).

Así, los dos primeros corresponderían con el significado gnoseológico y los dos últimos con el significado sociológico de la ideología. Villoro considera que las creencias de un grupo social son ideología solamente si reúnen ciertos requisitos: no estar suficientemente justificadas y cumplir la función social de promover el poder social de esos grupos. (Villoro, 1985:28–29).

Páginas más adelante, Villoro, critica la noción de ideología desde un aspecto exclusivamente sociológico (como en el caso del marxismo), argumentando que, si no existe ningún parámetro epistémico, la ideología puede caer en un relativismo. Por ello, se opone a la idea marxista de oposición de la ideología burguesa con la ideología del proletariado, a la que Marx considera que solamente se le puede superar cambiando las condiciones socioeconómicas que le han dado origen. Así, a diferencia de Marx, Villoro concibe al hombre como conciencia, de esta manera, la liberación de las ideas vendría a ser la liberación del hombre, sin embargo: "hombre liberado por la crítica de las ideas es aún un hombre abstracto, que no corresponde a los individuos concretos, reales. El programa liberador, por ser puramente intelectual, oculta tras la enajenación en las ideas, la raíz de la enajenación que afecta al hombre concreto." (1985:49).

Esta crítica al marxismo y al concepto de ideología propuesto, le valió a Villoro algunas disputas, tal vez la más recordada sea la que sostuvo con el filósofo marxista Adolfo Sánchez Vázquez. Así para Villoro, el concepto de ideología marxista guarda dentro de sí una contradicción que le es imposible aún superar:

Por una parte, es un pensamiento crítico y libertario. A la vez que desmitifica las ideologías opresoras, puede orientar una práctica social que conduzca a una liberación real. Pero también suele convertirse ella misma en ideología. Aparece como una concepción del mundo y de la vida, que presenta un punto de vista sobre todos los problemas filosóficos. Ya no es reflexión crítica de las creencias recibidas, sino doctrina que inculca creencias; como tal, se considera en oposición

a todas las demás filosofías. Puede entonces dejar de cumplir una función liberadora, para asumir la de encuadrar a las mentes en una doctrina indiscutida. (Villoro, 1995a:577).

Villoro se aleja del marxismo doctrinario y lo diferencia del marxismo crítico, que no busca adherir a una ideología, si no que critica las contradicciones de la existente. Por ello Villoro ensaya una definición de la ideología valiéndose de herramientas multidisciplinarias que tomen en cuenta lo gnoseológico y lo sociológico, ya que el concepto cumple una función teórica doble, ya que:

- 1) Tiene una función explicativa: explica las creencias injustificadas, en una forma distinta a la explicación psicológica.
- 2) Tiene una función heurística: orienta al investigador para descubrir un tipo de creencias injustificadas (y, por ende, de enunciados no verdaderos) a partir del examen de su función social. Esta doble tarea no la puede realizar ningún otro término en uso (Villoro; 2007:29).

De esta manera, Villoro entiende por ideología aquellas creencias que tienen como fin una función de dominio, creencias que sin embargo se presentan como si estuvieran justificadas (Villoro; 2007:34). Así la creencia "injustificada", pero aparentemente "justificada", cumple una función de dominio. Para ello la ideología utiliza lo que Villoro llama: "Un proceso de mistificación", proceso que además se encarga de explicar detalladamente.

Las conclusiones a las que llega Villoro podrían sintetizarse de la siguiente manera:

1. Los conceptos de ideología gnoseológicos y sociológicos son insuficientes para comprender este completo proceso.
2. Villoro establece que no todas las creencias injustificadas pueden considerarse "ideología", esto solamente sucede cuando esas creencias sirven para promover el poder de un grupo. De igual manera funciona al revés: no todo conjunto de creencias sociales pueden considerar "ideología", sino solamente aquellas que son injustificadas.

En conclusión (como lo resume Arturo Morales), en el concepto de ideología para Villoro: "existe la intención de decir que la ideología es un discurso manipulador de la realidad" (2015:60). Discurso que además dota de un simbolismo inobjetable de creencias, ya que tiene como fin perseguir o mantener el dominio a través del poder.

Ahora bien, consideramos de gran importancia lo dicho con anterioridad puesto que, en nuestro material de estudio localizamos a la ideología como un elemento fundamental en el desarrollo del texto, en el que es notoria la crítica constante que se hace desde un punto ideológico a otro, este último, quizá sea el que predomina en gran parte de la sociedad y que de algún modo ha llegado a perjudicar a un sector social minoritario que, además de ser atacado, se encuentra dentro del aislamiento.

Sabemos que en nuestro material de estudio localizamos dos tipos de ideología, conservadora y liberal. Aunque esta última no sea mencionada como tal ponemos un nombre al pensamiento ideológico que se manifiesta en nuestro texto ya que lo que se procura manifestar es que todos tenemos derecho a expresarnos a pesar de no estar de acuerdo con dicha ideología. En el filme (nuestro objeto de estudio) esta oposición se manifiesta a partir de la obra de Robert Mapplethorpe, la cual genera controversia debido a su temática, es aquí cuando se inicia el debate de la obra, y así, normal y anormal, lo bello y lo grotesco, que ofrece en este caso la sexualidad es expuesto según el pensamiento ideológico de quien observa el trabajo del artista.

Esto nos detiene a pensar en muchos aspectos influyentes que conforman una sociedad y que han llevado al hombre hasta este punto. Ya que como sabemos, la humanidad ha trascendido por un sinnúmero de cambios a lo largo del tiempo, donde han logrado ir perfeccionando cada una de sus creaciones y de algún modo el caos que es la estructura o sistema social. Erich Fromm narra este desarrollo en su libro *El miedo a la libertad*, donde el autor argumenta que:

La naturaleza humana no es ni la suma total de impulsos innatos fijados por la biología, ni tampoco la sombra sin vida de formas culturales a las cuales se adapta

de una manera uniforme y fácil; es el producto de la evolución humana, pero posee también ciertos mecanismos y leyes que le son inherentes. Hay ciertos factores en la naturaleza del hombre que aparecen fijos e inmutables: la necesidad de satisfacer los impulsos biológicos y la necesidad de evitar el aislamiento y la soledad moral... en el proceso de la adaptación dinámica de la cultura se desarrolla un cierto número de impulsos poderosos que motivan las acciones y los sentimientos del individuo. Este puede o no tener conciencia de tales impulsos, pero, en todos los casos, ellos son enérgicos y exigen ser satisfechos una vez que se han desarrollado. Se transforman así en fuerzas poderosas que a su vez contribuyen de una manera efectiva a forjar el proceso social. (2012:42)

Nos queda claro que la cultura es la que forja a un sujeto, puesto que es lo que adquiere a lo largo de su crecimiento, así, la identidad del sujeto dependerá de las influencias que lleguen a él a través del contacto social, por lo que entendemos que, la libertad, no es más que un concepto creado por el hombre con el cual se delimita lo que se encuentra como aceptable dentro del cuerpo social y/o que no, ya que como sabemos, al tener un comportamiento fuera de lo apropiado dentro del cuerpo social puede llevarnos hasta la pérdida de la libertad, es decir, podemos ir a la cárcel, pero también podemos perder la libertad que por derecho no es otorgada, aun cuando se cumpla con las normas establecidas. Ya que de alguna forma el aislamiento y la negación de una identidad social por diferencias ideológicas es también, a nuestro parecer, una pérdida de libertad.

En nuestra tesis se habla de la homosexualidad, desde la apreciación artística de Robert Mapplethorpe, cómo esta levanta toda una controversia ideológica en el cuerpo social de Cincinnati durante 1989 y 1990, años en los que trascurrió una fuerte conmoción sobre su trabajo, uno de los lugares en los que la controversia sobrepasó incluso el Derecho como tal, el caso del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati y su Director Dennis Barrie. En este caso ya no sólo se acusó y se le discriminó a la obra como propaganda pornográfica, sino que también se señaló al director del centro de arte como difusor de dicho comportamiento. Al que en concreto se clasifica ideológicamente como erróneo y grotesco, algo que socialmente se encuentra fuera de la aprobación social.

Cabe mencionar que dicho comportamiento se ve manifiesto desde los tiempos más antiguos de la humanidad, Platón en sus diálogos menciona con

respecto al amor que éste no puede darse de manera más honesta o pura, sino dentro de una relación de dos hombres, es decir, una relación homosexual, ya que como es sabido para los griegos las relaciones con las mujeres solían ser una relación de hombre y objeto.

Sin embargo, todo este proceso siempre fue considerado dentro del velo íntimo que la sexualidad imponía, lo que se fue acentuando a lo largo del tiempo hasta colocarlo en algunas sociedades como un tema tabú. Lo que produce en el pensamiento del hombre, razones más que suficientes como para encasillar dicho tema como algo que en lo público, logra incomodar a una parte del cuerpo social, sobre todo si este se refiere a la homosexualidad.

Apreciar el trabajo de Mapplethorpe requiere de mucha frialdad ya que este, como hemos mencionado, es expresado desde el aspecto más íntimo y grotesco de la homosexualidad con un fin ideológico difícil de percibir para aquellos a los que dicha identidad ideológica les molesta. La sexualidad es algo que el autor aprecia y expone fríamente en su trabajo. Owen Fiss en su libro *Libertad de Expresión y Estructura Social*, argumenta que:

Desde el punto de vista particularmente estético, la exhibición de Mapplethorpe tiene una considerable importancia. Sus fotografías son despiadadas; las flores y los cuerpos parecen desprovistos de vida –como ya dije parecen casi esculturales– pero representan una visión estética que es original y en muchos aspectos maravillosas. (2004: 68)

Se suscita una negación ante la realidad social, si no se ve, no existe, pero con esto se está privando a la sociedad de una visión del mundo, un estilo de vida que, aunque no se evidencie en público, existe dentro del cuerpo social, por lo tanto, en la obra de Mapplethorpe:

Hay también una dimensión política, y que ella también demanda la protección de *test de Miller*; aún más que su valor estético. La importancia de política de la muestra deriva en su poder revelado: presenta la perspectiva de vidas y las prácticas de la comunidad homosexual, un grupo durante mucho tiempo marginado en la sociedad estadounidense y que hoy está siendo devastado por la epidemia del sida. La muerte puede ser vista como una respuesta a la airada protesta de la comunidad homosexual: "Silencio = Muerte". Las fotografías de

Mapplethorpe dan testimonio de la vida de la comunidad homosexual, afirmando decididamente su concepción de lo erótico, retratando todo el espectro de las prácticas sexuales de la comunidad, algunas íntimas algunas bastante brutales. Los encuentros íntimos –el beso, por ejemplo– pueden ser aceptados a regañadientes por el visitante casual del museo, mientras las escenas caracterizadas como sadomasoquistas en la "x,y,z" obligan al mismo espectador a enfrentarse y por lo tanto a reflexionar críticamente, con los límites de su tolerancia. (2004: 68)

Sabemos que para Michel Foucault la enfermedad es un aspecto aislante en el ámbito social, en la *Historia de la Locura en la Época Clásica I*, el autor inicia el recorrido por el proceso en el que se inicia este método de aislamiento que, en conclusión, parte del leproso, figura que pese a su desaparición total como enfermo deja un espacio en el cuerpo social, la imagen del leproso perdura como un sujeto al que se debe dejar fuera:

Lo que dura más tiempo que la lepra, y que se mantendrá en una época en la cual, desde muchos años atrás, los leprosarios están vacíos, son los valores y las imágenes que se habían unido al personaje del leproso; permanecerá el sentido de su exclusión, la importancia en el grupo social de esta figura insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo sagrado. (2009: 17)

Razón por la que debemos considerar que, dentro de este método de exclusión y dentro del tiempo en el que se presenta el caso de Robert Mapplethorpe, los homosexuales y enfermos de sida son aquellos individuos que remplazan al leproso, que como sabemos es la figura que inicia la exclusión del cuerpo social ya que:

Desaparecida la lepra, olvidado el leproso, o casi, estas estructuras permanecerán. A menudo en los mismos lugares, los juegos de exclusión se repetirán, en formas extrañamente parecidas, dos o tres siglos más tarde. Los pobres, los vagabundos, los muchachos de correccional y las "cabezas alienadas" tomarán nuevamente el papel abandonado por el ladrón y veremos qué salvación le espera a esta exclusión tanto para aquellos que la sufren como para los que los excluyen. Con un sentido completamente nuevo y en una cultura muy distinta, las formas subsistirán, esencialmente esta forma considerable de separación rigurosa, que es exclusión social, pero reintegración espiritual. Pero no nos anticipemos. El lugar de la lepra fue tomada por las enfermedades venéreas. (2009: 18)



Michel Foucault encausa estas diferentes maneras de exclusión hasta llegar a la figura del loco, sin embargo, es evidente que en nuestro material de estudio se manifiesta el pensamiento ideológico que va en contra de la exclusión social de homosexuales, a los que en muchos casos se les cataloga como enfermos, y a los mismos enfermos de sida que entonces se relacionaban automáticamente con los homosexuales; el reforzamiento de la idea de que los homosexuales son enfermos se refuerza, pues es en esta comunidad en la que el sida se manifiesta con mayor fuerza, incluso hasta la fecha. .

Así pues, podemos entender que la figura del excluido dentro del cuerpo social del momento, debe por necesidad, cambiar ciertas características para adaptarse al entorno, es decir a la estructura social y por ende a la del poder, dicho esto, podemos comprender cómo es que la homosexualidad, su forma de vida y algunas de sus consecuencias, son rechazadas por el cuerpo social siempre y cuando se encuentren expuestas. Es así que la exclusión se traduce en el ocultamiento de una forma de ser y de vida, de la cual parten consecuencias por la desinformación. Parafraseando a Fiss, la intención de desenmascarar lo oculto por parte de Mapplethorpe nos permite ver las consecuencias incluso del desinterés social por ver y comprender un comportamiento presente dentro de la estructura social.

Pero el trasfondo de dicha exclusión no sólo queda en el ocultamiento del comportamiento de una parte del sector social, ya que como se ha mencionado, éste tiene un fin político. A mediados de los ochentas y sobre todo en lo noventas se mantenía en el cuerpo social una lucha ideológica que iniciaba con la ruptura de paradigmas en el ámbito de la sexualidad, la población homosexual comenzaba a surgir dentro de la sociedad con todo y la problemática de salud a la que se enfrentaban, el mismo Mapplethorpe era enfermo de sida, y se generaba un fuerte ataque contra minorías que, se enfrentaban al cuerpo social asumiendo su identidad, la cual, tiene derecho a difundir su ideología y ser escuchada por aquellos a quienes les interese, pero:

El estado de cosas protegido por la Primer Enmienda puede ser amenazado tan fácilmente por un ciudadano privado como por un organismo del estado. Una sociedad que opera con capital privado puede constituir una amenaza a la riqueza del debate público tanto como un organismo gubernamental, porque cada uno de ellos está sujeto a restricciones que limitan lo que dice o lo que permite decir a los demás. .... Todos los así llamados medios de comunicación privados operan dentro de la misma estructura de restricciones, es decir, el mercado, que tiende a restringir y limitar las materias que son airadas públicamente. (2004: 30)

Podemos entender cómo es que el mercado controla la información que se hace pública dentro de los medios de comunicación, Homi Bhabha (*El lugar de la cultura*) argumenta que: "Tal dominación económica y política tiene una profunda influencia hegemónica sobre los órdenes de información del mundo occidental, sus medios de comunicación populares y sus instituciones especializadas y académicas" (2007:41).

Sin embargo, el Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati es una institución autónoma, que sin bien está relacionada con el estado por percibir dinero del mismo a través de los medios correspondientes (la NAE), es capaz de determinar a quien se le otorga el subsidio con el fin de apoyar el trabajo artístico. Sin embargo, debemos saber que el estado no es autónomo como se creería, ya que, en síntesis, parafraseando a Fiss, es una entidad a la que si bien se recurre con el fin de mediar el debate público, éste es posiblemente influenciado por la misma fuerza que predomina la estructura asocial (la estructura de poder):

Cuando se trata de subsidios, la corte permite al Estado actuar, la corte se divide, y las opiniones son incoherentes, pero no se considera a la Primera Enmienda como un obstáculo para la acción del Estado. Pero cuando se enfrentan a medidas reglamentistas, tales como topes o límites de gastos políticos, la corte ve una amenaza a la autonomía tal como es definida por la tradición y reacciona de una manera mucho más directa y mucho más restringida: el estado es detenido. Al reaccionar de ese modo los jueces expresan la tradición a nuestro antiguo compromiso con los principios de liberalismo clásico y en su alegato en favor de un gobierno limitado. También expresan la atmósfera política actual que se define por su hostilidad hacia el estado activista. Hoy la abolición de la doctrina de la equidad puede ser disimulada tan solo como un caso más de "desregularización" (2009: 42,43).

Así pues, podemos entender de este modo que, la libertad como tal sólo existe dentro del cuerpo social al que se le han condicionado una serie de normas para su comportamiento dentro de éste, pero la libertad de expresión es un medio más por el cual la ciudadanía expone temas de su interés en todos los aspectos de la cultura, con ello se nos permite informar a la sociedad, exhibir inconformidades o mostrar simplemente una ideología o un estilo de vida.

Cuando una fuerza ideológica predominante se niega aceptar una ideología minoritaria y diferente a la suya, se implementa la exclusión social, así pues, los homosexuales y los enfermos de sida, son aislados de la estructura social por medio del rechazo. La mercadotecnia en ese momento se enfocaba en temáticas familiares, no enseñó a la población a tomar en cuenta esa comunidad; sino todo lo contrario, ya que rompía con todo paradigma institucional de la familia, pero éste no es sólo el efecto que tiene la mercadotecnia, que es en simples palabras la instancia que nos hace creer, desear o adquirir productos, estereotipos y modelos de vida. Por lo tanto, en el momento en el que la sociedad gay logre entrar en este medio, logrará a su vez la aceptación de sí, de su ideología y estilo de vida. Sin embargo, en el periodo en el que se suscitó esta controversia, tales aspiraciones se veían nulas, y aunque: "En cualquier película o emisión publicitaria común se proyecta una visión del mundo que, a su vez, tiende a definir y ordenar nuestras opciones y elecciones." (Foucault; 2009:25).

Esta posibilidad no estaba al alcance de dicha comunidad, y en los pocos foros a los que lograban llegar se les presionaban para que su trabajo no tuviese difusión. Es evidente que los valores morales se realzan dentro de la discusión de la obra, tanto en el hecho real como en el filme. Sin embargo, en nuestro material de estudio es posible percibir la necesidad de replantear algunos valores acordes a las necesidades sociales.

La tradición recibida presupone un mundo que ya no existe y que ya no podemos resucitar: un mundo donde el principal foro político es la esquina de la calle. La tradición ignora las múltiples maneras como el estado participa en la construcción de todo lo social y como la estructura social contemporánea sesgara, si se le deja librada a sí misma, el debate público. También hace que las elecciones a las que

nos enfrentamos parezcan demasiado fáciles. Las tradiciones recibidas no tienen en cuenta el hecho de que para servir al propósito último de la Primera Enmienda a veces nos puede parecer necesario "restringir la libertad de expresión de algunos elementos de nuestra sociedad con el objetivo de realizar la voz relativa de otros" y, que, a menos que la corte permita y a veces incluso exija, que el estado así lo haga, nosotros como pueblo nunca seremos verdaderamente libres. (Foucault; 2009: 43).

Es así como poco a poco el sistema va limitando al sujeto social dentro de la estructura de poder, ya que éste, elige a que se de difusión dentro del cuerpo social. Con ello podemos entender que la libertad, es un concepto creado por el hombre para definir las normas sociales, siendo esta una característica del sujeto que se desenvuelve e interactúa dentro del parámetro de comportamiento establecido.

En el filme, nos es fácil apreciar cómo es que Robert Mapplethorpe y Dennis Barrie, sin mencionar a la comunidad homosexual a la que hasta el momento se ha mantenido bajo la discriminación y el aislamiento y bajo el criterio de la comunidad conservadora, dejan de ser bien vistos ya que reprueban su comportamiento, es decir, el realizar una obra como *The Perfect Moment Robert Mapplethorpe*, que no era más que una retrospectiva de los veinticinco años de carrera de Mapplethorpe en la que se encontraban fotos íntimas de momentos de convivencia con sus amigos, genera rechazo, además de la controversia que producen otro grupo de fotografías donde exhibe parte de la vida íntima de la comunidad a la que él pertenece. Esto junto con la realización de varias exposiciones de dicha obra e incluso financiarla con dinero del Estado, es una ofensa moral para ese sector de la sociedad, ya que agrede su sensibilidad. Dicho choque cultural se produce por la desinformación en el cuerpo social en el que:

Aunque hay necesidades comunes a todos, tales como el hambre, la sed, el apetito sexual, aquellos impulsos que contribuyen a establecer las diferencias entre los caracteres de los hombres, como el amor, el odio, el deseo de poder y el anhelo de sumisión, el goce de los placeres sexuales y el miedo a este goce, todos ellos son resultantes del proceso social. Las inclinaciones humanas más bellas, así como las más repugnantes, no forman parte de una naturaleza humana fija y biológicamente dada, sino que resultan del proceso social que crea al hombre. En otras palabras, la sociedad no ejerce solamente una función de represión –aunque no deja de tenerla-, sino que posee también una función creadora. La naturaleza del hombre sus pasiones y angustias son un producto cultural; en realidad, el

hombre mismo es la creación más importante y la mayor hazaña de ese incesante esfuerzo humano cuyo registro llamamos historia. (Fromm; 2012:33,34)

El comportamiento del cuerpo social dentro de sus diversas agrupaciones, es influenciado por la misma cultura, esto quiere decir que la capacidad de racionalizar incluso hasta los impulsos primarios, como es la sexualidad, permite en el hombre encontrar el placer a partir de su conclusión, aunque éstas se presenten con perversidad además del sentido amoroso o romántico que éste representa, debemos mencionar que dentro de la religión católica o cristiana, ésta es la razón por la que la sexualidad es mal vista y por lo tanto se regula para establecer un límite dentro de lo aceptable moralmente en la sociedad, pero en este caso, la practica homosexual seria por si sola una aberración aunque ésta se lleve a cabo dentro de la misma institución social.

Así es como podemos comprender que en el caso de Mapplethorpe, además de las violaciones a derechos de estados autónomos, se riñe dentro del ámbito político social. La intención de limitar, excluir, una forma de ser o de vida. En este sentido, la adquisición de conocimientos es factor influyente en cuanto a los cambios de identidad, permitir el acceso a dicha información sería abrir puertas a una nueva identidad, en este caso el sentido de lucha es de suma importancia ya que sin él la población solo se sometería sin considerar que ésta ha adquirido derechos a lo largo del tiempo a través de la lucha, y que de no defenderlos poco a poco la sociedad iría perdiendo control de sí misma para ser completamente manipulada por el Estado, siendo que se creía que: "El hombre había vencido la dominación de la naturaleza, adueñándose de ella; se había sacudido la dominación de la iglesia y del estado absoluto". (Fromm; 2012:26).

Así, sabemos que al entender el sistema social, comprendemos que tanto la religión como el Estado siguen siendo factores influyentes dentro de la sociedad y en los individuos, y siendo así: "Uno puede llegar a tomarle gusto a la tiranía, pues sucede que el hombre prefiere pudrirse en el miedo antes que afrontar la angustia de ser él mismo." (Cioran; 2003:83).

Con ello recordamos que para Foucault es claro que no toda la población de una estructura desea saber, es decir, el conocimiento no es ambicionado por todos. (Foucault, 2013: 230).

Ahora, por otra parte, y como habíamos mencionado, dentro del sistema social la religión siempre jugará un papel importante, sobre todo dentro de la política, ya que es una institución que ayuda a controlar el comportamiento social además de encargarse de otros aspectos sociales, su influencia se evidencia en el filme en el momento en el que intervienen las organizaciones civiles en contra de la exposición y de la comunidad e ideología que esta representa.

Cualquier ser humano se encuentra caracterizado y acotado por un ambiente que no puede ser otro que el de su cultura, carente de ella, perdería su calidad de humano; su labor de existir, su quehacer existencial, la de construir su humanidad, son actividades que se ven fuertemente ceñidas por un cumulo de reglas que emanan de la cultura, la cual, a la vez, no tiene ninguna posibilidad de existir sin la presencia conjunta del factor humano y sus creaciones. (Morales; 2013:35).

Con lo que es fácil precisar que, mientras la cultura se forje de diversas ideologías, practicas, religiones, etcétera. La construcción social está expuesta a recibir cualquier tipo de información; así tiene la posibilidad de ir en busca de aquello que esté acorde a sus intereses., La intervención del Estado se convierte en la influencia de una entidad autónoma que deja de serlo para aceptar que es una entidad diferente y que dicha diferencia es negativa para la sociedad, y al adquirir el sentido negativo la lucha de esta identidad se vuelve conflictiva, por una parte, el deber social y por otra el deseo propio de ser.

Los miembros de la cultura, guiados por influencias hegemónicas de su momento, serán los encargados de codificar los valores con cargas semánticas positivas, neutrales o negativas cuando se disponen a hacer uso, intercambio o participación de ellos. Desde esa perspectiva, el examen de los valores se orienta hacia dar cuenta de cómo "actúan" (actuar como llevar a cabo acciones) dentro de un grupo humano determinado, cómo forman intrincadas redes de significación y, por ende, de sujeción. (Morales Campos; 2013:37)

La apreciación de la obra de Mapplethorpe es una creación humana en la que se expresa una ideología y visión de su grupo social, es decir se procura salir

del aislamiento y de la soledad moral de la que habla Fromm, siendo así una entidad cultural que se manifiesta a través de su composición.

Ello se debe en gran parte a un intento de la comunidad homosexual que durante los años noventa pugnaba por dejar de ser excluida dentro del cuerpo social al identificarse como una agrupación con valores sociales y morales que, a pesar de sus prácticas, son respetados dentro de su comportamiento social. Lo anterior se problematiza cuando, en un momento dado, es el individuo quien debe discernir entre la importancia o conveniencia de un valor u otro. (Morales Campos; 2013:36).

Sin embargo, dentro de este conflicto político-social debe resaltar un valor sumamente importante para cualquier Estado sano, la ética, que parafraseando a Arturo Morales Campos es una disciplina histórica que está sujeta a cambios constantes puesto que es parte de la cultura. Así pues, es evidente como la misma cultura afecta o influencia a la ética, dicha reciprocidad y dependencia se afirma y se manifiesta al ver cómo es que:

Se entrelaza el ser, el hacer y el deber ser humano. La ética trata de regular gran parte de las actividades o prácticas que realiza el ser humano en la vida, en el día a día, que lo dotan de identidad. Ahora bien, como sabemos, dentro de la cultura, y solo ahí, el ser humano desarrolla su humanidad, de dónde busca *ser* humano. Por ende, la cultura es el espacio de ser: todas las prácticas que en ella se desarrolla se orienta a la construcción de su humanidad. (Morales Campos; 2013:40).

Con ello es mucho más fácil asimilar la inserción de una ideología que además de formar parte de la sociedad carga con una problemática que debería de importar a todo el cuerpo social. Ya que su entrada a la cultura comienza en el momento en el que un solo individuo, como en el caso de Mapplethorpe, comienza a representar su identidad por medio del arte.

Esto hace que los aspectos íntimos de esta comunidad, expuestos en dicha obra, no sean más que una visión a grandes rasgos de la forma de vida y los riesgos a los que se exponen, exhibido todo de forma estética, con el fin incluso de advertir.

Así pues, la lucha de una agrupación para formar parte del cuerpo social, se manifiesta en el momento en el que la exposición es clausurada.

El tipo de conexiones puede ser noble o trivial, pero aun cuando se relacione con la forma más baja y ruin de la estructura social, es, de todos modos, mil veces preferible a la soledad. La religión o el nacionalismo, así como cualquier otra costumbre o creencia, por más que sean absurdas o degradantes, siempre que logre unir al individuo con los demás constituyen refugios contra lo que el hombre teme con mayor intensidad: el aislamiento. (Fromm, 2012:40).

La pertenencia adquiere una importancia para el individuo, la necesidad de identificarse con sujetos afines a él se presenta incluso desde su desarrollo, cuando una ideología no entra del todo en la cultura de dicho sujeto tiende a ser una entidad, como lo hemos mencionado con insistencia, marginada. Por lo tanto, su identidad no es del todo completa y aun a pesar de cumplir con la mayor parte de las exigencias sociales, dicho sujeto no termina de ser una entidad completa.

La libertad de expresión que genera el arte, permite que Mapplethorpe manifieste su punto de vista desde una manera estética, sin embargo, con ello logra además poner en la mira social un estilo de vida que permanecía en el anonimato y que aun así existe y se reconoce en general como algo mal visto, similar a la pornografía, solo que esta última forma parte del estilo de vida de muchos individuos dentro de la intimidad de heterosexuales u homosexuales. Con ello podemos apreciar de igual manera cómo es que se exponen ciertas costumbres sociales que se llevan en práctica y que no son admitidas, ya que pertenecen al tipo de acciones que dentro de una creencia, como la conservadora, son inapropiadas.

El término normal (o sano) puede definirse de dos maneras. En primer lugar, desde una perspectiva de una sociedad en funcionamiento, una persona será llamada normal o sana si es capaz de cumplir con el papel social que le toca desempeñar dentro de la sociedad dada. Más concretamente, ello significa que dicha persona puede trabajar según las pautas requeridas por la sociedad a que pertenece y que, además, es capaz de participar en la función de reproducción de la sociedad misma, es decir, está en condiciones de fundar una familia. En segundo lugar, desde la perspectiva del individuo, consideramos sano o normal a la persona que alcanza el grado óptimo de expansión y felicidad individuales. (Fromm, 2012:142).



Por una parte, está la realización del individuo homosexual; por otra está su realización como sujeto social, sus preferencias sexuales no deberían ser una limitante en el desarrollo de su trabajo, ya que, éste, es creado por medio de normas estéticas que le brindan un valor dentro del arte y con ello a su vez, da difusión de una identidad que requiere de su participación en la estructura social tal y como se concibe con el fin de adaptarse por completo a la cultura, así: "La persona no del todo adaptada lleva el estigma de individuo poco valioso; por el contrario, suponen que la persona bien adaptada socialmente es muy valiosa desde el punto de vista humano y personal. (Fromm, 2012:143)

Si la identidad del homosexual se identificara como una identidad más dentro del cuerpo social, es decir, como producto de la cultura, esto haría que dicha agrupación fuera bien vista dentro de la comunidad, por lo tanto, se tomarían en cuenta sus decisiones, creencias y su desempeño, así como sus necesidades sociales, es decir sería aceptado en todos los sentidos dentro del cuerpo social.

Sin embargo, la controversia de lo grotesco aún persiste hasta la actualidad, y con ellos, se pone en disputa nuevamente la moral del cuerpo social, por ende su ética, ya que se discute también la violación a la libertad de expresión tanto de Robert Mapplethorpe como la de la galería de arte y la de Dennis Barrie. El permitir que el derecho de una institución artística sea agredido con el fin de modificar el pensamiento ideológico de la comunidad, y más aún señalar a un individuo de ciertas acciones negativas, trasgreden la calidad de vida del individuo sin sustento de dichas acusaciones, el que se considere dicha exposición como un acto negativo y agresivo, es a nuestro parecer, manejar la información encausando al a ciudadanía a la total desinformación, con el fin de lograr la desaprobación hacia una parte de la cultura que existe y que no es capaz de ver con la seriedad que requiere, ya que la problemática que se genera tras la desinformación y la práctica de estas preferencias en el anonimato niega la posibilidad de apreciar los riesgos de dicho estilo de vida, al que además de

cargar con las complicaciones que se proyectan, en este caso, se crean concepciones erróneas de las personas que se integran a esta agrupación.

El filme *Dirty Pictures*, si bien es una representación de los hechos ocurridos en determinado periodo histórico de los Estados Unidos, es de igual forma un medio en el que se denuncia una inconformidad con el proceder del Estado en cuando a su intervención en el derecho a raíz de una concepción ideológica conservadora que afecta, ya no tanto al autor de la obra, sino a la población y, en particular, al ciudadano Dennis Barrie. En cualquier película o emisión publicitaria común se proyecta una visión del mundo que, a su vez, tiende a definir y ordenar nuestras opciones y elecciones. (Fiss, 2004: 25)

La intervención del Estado en la exposición, que es clausurada, deja entrever una coyuntura en el derecho, ya que este proceder no debería de ser visto en ninguno de los debates públicos en cuanto al tema social, con ello podemos definir que sin pecar de poco rigurosos que:

El Estado no es autónomo. Nos dirigimos a él porque es la única esperanza, el único medio para corregir la influencia distorsionadora de la estructura social sobre el debate público; y, sin embargo, hay muchas razones para creer que el Estado no sea tan "público" como aparenta, sino que de hecho está bajo el control de las mismas fuerzas que dominan la estructura social. (Fiss, 2004:37)

El hecho de que la comunidad homosexual se encuentre dentro de una especie de aislamiento social, evidencia su mínimo alcance de poder dentro de la estructura social. El estado por lo tanto será manipulado por aquellas fuerzas que logren influenciar dentro del mismo

La tradición recibida presupone un mundo que ya no existe y que ya no podemos resucitar: un mundo donde el principal foro político es la esquina de la calle. La tradición ignora las múltiples maneras como el estado participa en la construcción de todo lo social y cómo la estructura social contemporánea sesgará, si se le deja librada a sí misma, el debate público. También hace que las elecciones las que nos enfrentamos parezcan demasiado fáciles. La tradición recibida no tiene en cuenta el hecho de que para servir al propósito último de la Primera Enmienda a veces nos pueda parecer necesario "restringir la libertad de expresión de algunos elementos de nuestra sociedad con el objeto de realizar la voz relativa de otros", y

que, a menos que la corte permita y a veces incluso exija, que el pueblo nunca seremos verdaderamente libres. (Fiss, 2004: 43)

Es decir, creemos que esta intervención del Estado en el caso Mapplethorpe, no es más que una muestra del poder y de su sistema en el que la sociedad se encuentra expuesta y, por lo tanto, manipulada ante su actuar, sobre todo en sus elecciones sin que la influencia sea percibida.

En cuanto a los subsidios, que son un punto indispensable dentro del filme, el Estado, parafraseando a Fiss, otorga subsidios con los que desde su perspectiva promueve los "valores" de la primera Enmienda, sin embargo:

Estos subsidios prestan una enorme contribución al discurso público y promueven los valores de la primera Enmienda que subraya la protección de la autonomía. La autonomía no es un obstáculo para esas actividades del Estado, pero produce una indiferencia constitucional que permite que estas actividades sufran las vicisitudes de una política denominada por el mercado. Bajo el principio del debate público, una tal acción es favorecida; y, cuando la inacción se transforma en una forma de acción, hasta puede ser exigida, si bien los problemas secundarios de la implementación de un tal deber afirmativo son agudos y bien conocidos. (Fiss, 2004:56)

El hecho de que se haya violado la autonomía del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati, al ser presionado su director e incluso juzgado por primera vez en la historia de Estados Unidos, permitió a la exposición de la obra, una clara muestra de lo que el mismo Fiss nos asegura sobre este tipo de acciones de temas sociales que pueden ser un punto de controversia, lo que para el Estado, o mejor dicho a criterio de quien se encuentra dentro del sistema de poder, requiera de una intervención como la representada en *Dirty Pictures*, donde se manifiesta en uno de sus fragmentos la indignación de la comunidad artística que, ante la cancelación de las exhibiciones de Mapplethorpe en diversos museos o institutos de arte privados, al enterarse en un inicio del filme que Dennis Barrie expondrá el trabajo de Mapplethorpe, lo alientan a no ser amedrentado por lo que reconocemos como el Estado.

La controversia sobre la financiación de la muestra de Mapplethorpe comenzó en junio de 1989 cuando el Senador Helms se enteró de que la muestra estaba por inaugurarse en la Corcoran Gallery of Art un museo privado muy respetado en la ciudad de Washington, D. C. El senador Helms denunció la obra de Mapplethorpe como "sucia" y "basura", y criticó públicamente el uso de fondos federales para apoyarla. (Fiss; 2004:70)

El pensamiento conservador comienza a inducir a los propios directores de centros artísticos que, se supone, cuentan con el don de la autonomía que les permite tomar decisiones por sí mismos, esto se acentúa al ser reconocida como instituciones dedicadas al arte, ya que éste no tiene parámetro moral sino estético, ninguna obra sería considerada como tal si no cumpliera con las estrictas normas estéticas del arte. Con todo ello parece inconcebible que el Estado interfiera en las decisiones de una institución artística, sobre lo que se considera como arte. Sin embargo, la controversia prosigue durante el periodo en el que la obra de Mapplethorpe era atacada.

En la ley de financiamiento dictada ese mismo año: El congreso privó a la NAE de una cantidad igual a la que el Institute of Contemporary Art había recibido para organizar la explosión de Mapplethorpe. Esa ley requiere también que la NAE comunicara con treinta días de antelación si intentaba dar nuevamente una ayuda económica al Institute. El interés no se centraba, sin embargo, solo en la explosión de Mapplethorpe. Helms y sus seguidores esperaban generalizar estas acciones de manera tal que en el futuro los fondos autorizados por el congreso no pudieran ser usados para apoyar obras como la de Mapplethorpe. (Fiss; 2004:70)

Con ellos, se realizó la enmienda Helms, y ya no sólo se estaba agrediendo la libertad de expresión, sino también, se transgredía la autonomía del arte. El Estado intentó imponer sus propias reglas de la estética artística. A este acto la sociedad de 1989, que si bien recordamos estaba pasando por una fuerte transición política, lo denominó como fascismo, y se muestra en el filme tanto en la dramatización (que es poca) como en el reportaje que se inserta en el filme como un paratexto.

Con lo que podemos comprender que la identidad cultural de un sujeto pasa por un proceso de adquisición a lo largo de su vida, puesto que conforme la cultura adquiere conocimiento el sujeto se va moldeando acorde a sus necesidades ya que asimila lo que de la cultura requiere con el fin de encajar en el medio social. Sin embargo, nos queda claro que dentro de la estructura social es inevitable la disputa ideológica, así como la oposición, debido a la construcción cultural de cada región, así como la adquisición de cada individuo.

### **1.2.2. Sociedad y Derecho**

La sociedad podría definirse, a grandes rasgos, como una agrupación que relaciona a sus integrantes entre ellos mismos, y a su vez, con una cultura "común" que funde sus bases en las relaciones humanas y en la interacción de sus integrantes. Por ello, el concepto de sociedad puede también referirse a agrupaciones naturales, laborales, comerciales, culturales, etc. Sin embargo, aquí lo tomaremos en su sentido más amplio. Es decir, no nos referiremos a ella tomando como referente a las instituciones sociales como la familia, el trabajo, etc., sino a la sociedad constituidora de un orden mucho mayor, como un conglomerado humano que, a partir del progreso de la producción, la división del trabajo, el comercio, etc., ha ampliado la adscripción de sus integrantes llevándolos a un nivel por encima de los parentescos sanguíneos, económicos, entre otros. Dentro de esta perspectiva más abarcadora, una sociedad (a decir de Herbert Spencer) no sería otra cosa que ciertos números de individuos interactuando por relaciones de interés común (2004:232).

En este sentido (y siguiendo el pensamiento de Spencer), la sociedad sería un organismo vivo que tiene como características la permutabilidad, el cambio y el crecimiento. Sin embargo, agregaremos otra característica: la estructuración. Toda sociedad se encuentra estructurada por leyes y normas que regulan las interacciones humanas condicionando a los individuos. Es decir, la sociedad para erigirse como tal, ha impuesto por pacto u obediencia, una estructura que debe ser seguida por el resto de los individuos.

Retomando lo anteriormente dicho, nos encontraremos con una aparente condición común: la sociedad en un primer momento es de origen natural (Aristóteles), el hombre es en este aspecto un ser social por naturaleza, desde que nace es parte de un constructo natural: la familia (al menos de la madre). El hombre se convierte en hijo irremediamente y adquiere una condición y función de la que no puede escapar. Este pensamiento, contrario al que profesaban los sofistas, también propone a la familia como la dadora de las condiciones elementales de la vida para, a partir de allí, inscribirse en otra jerarquía mucho mayor: la del hombre en sociedad, una estructura en la que el hombre solamente puede desarrollarse como un animal político y que, además, reúne las condiciones propias del desarrollo cultural de la humanidad.

No obstante, las posturas de los ingleses Thomas Hobbes y John Locke insistirán en considerar a la sociedad no como un fenómeno natural sino un producto basado en el interés pactado. Desde este aspecto el pensamiento de Hobbes es determinante. Para el autor, el hombre no es sociable por naturaleza, ya que posee una naturaleza conflictiva y discordante contra los otros hombres y siempre se encuentra en disputa con el otro por un conflicto de intereses (Hobbes; 1940:101). Condición que hace indispensable "la creación de leyes y de un pacto político mediante el cual se pueda convivir socialmente y no seguir en estado de zozobra. Tal estado denominado prepolítico es lo que Hobbes concibe como "estado de naturaleza" (Cardona; 2008:128).

Por ello, la sociedad surge como un ordenamiento necesario en la que los hombres se someten o son sometidos para alcanzar un orden. Este orden o estructura social es alcanzado por vía coercitiva institucionalizada que tiene, a su vez, una legitimación racional de beneficio común. Ello muy diferente a la coerción "natural" y religiosa de las sociedades antiguas y medievales. Para Hobbes, por ello, la sociedad y el estado se convierten en una garantía para la convivencia del hombre en sociedad, ya que la creación de la sociedad nace de un estado de violencia que los hombres desean dejar.

Contemporáneo a Hobbes, John Locke cree también en la existencia de la sociedad producto de un contrato social. Sin embargo, se diferencia de Hobbes en que insiste en la importancia de un estado liberal. Mientras que Hobbes sugiere y justifica la existencia de un estado absolutista por el bien social, Locke (no tan riguroso como Hobbes) propone un estado de naturaleza en que todos tengan las mismas disposiciones y beneficios naturales. Un estado de libertad que no debe confundirse con un estado de libertinaje, y en donde los derechos de uno no perjudiquen a los de otros. Citamos:

El estado de naturaleza tiene una ley natural que lo gobierna y que obliga a todo el mundo. Y la razón, que es esa ley, enseña a todos los humanos que se molesten en consultarla que al ser todos iguales e independientes, nadie puede perjudicar a otro en su vida, salud, libertad o posesiones (Locke, 1991: 6).

El pensamiento de Locke gira en torno a esta ley natural que tiene como característica buscar la paz y preservar la sociedad, y que además es omnisciente, es decir tiene igual valor para todos los hombres. Por ello esta ley natural marca el sentido que deben de tener las leyes dentro de la sociedad. Para sintetizar un poco las ideas de Locke, la sociedad y el estado surgen para proteger las vidas y los derechos de los mismos individuos, y que además, están respaldados por una "ley natural". Para Locke, lo que hace que el hombre viva en sociedad no es el miedo, sino es una continuación de la ley natural que dicta la razón y las normas fundamentales de convivencia:

Pues, bien entendida, esta ley no es tanto una limitación, cuanto la dirección de un agente libre e inteligente hacia su propio interés y se limita a prescribir el bien general de aquellos que están bajo la ley. Si pudieran ser más felices careciendo de ella, esta ley desaparecería por ser inútil. [...] De ahí que quepa afirmar sin temor a equivocarse que el fin de la ley no es abolir o restringir, sino preservar y alargar la vida. (Locke; 1991:244).

De esta manera, la sociedad y el estado para John Locke son una consecuencia del hombre y de su condición, no de una manera natural e innata

(como proponía Aristóteles), sino pactada y seguida por la “ley natural” de la razón. Lo anteriormente dicho nos lleva a esbozar una reflexión que ya en las primeras líneas de este apartado se encuentran explícitas: la relación entre la sociedad y el derecho (fuera de las discusiones sobre si se trata de un hecho natural o pactado) obedece a una relación de interdependencia.

Para dilucidar adecuadamente esta relación entre derecho y sociedad, es necesario, en primer lugar, referirnos a ellos como dos dimensiones de la actividad humana, que, si bien se encuentran relacionados mediante nexos de interdependencia, fundamentación y legitimización, pertenecen a dos esferas del desarrollo humano (aunque una sea consecuencia de la otra o viceversa). Ahora bien, notamos que estas dos dimensiones de la actividad humana (al igual que una tercera la economía) han desembocado en lo que comúnmente se conoce como “Sociedad moderna”. (Fuera de las discusiones económicas nos referimos a ella como una sociedad que tiene como motor a la economía y como regulación al derecho). Así consideramos necesario precisar que hacer una separación tajante entre estos dos campos (derecho y sociedad) significaría caer en una postura cientificista de fragmentación que para nuestros fines creemos prudente evitar, ya que nuestra misión (al menos en este capítulo) girará en torno a precisar esta relación desde una perspectiva actual en que es imposible separar estas dos dimensiones.

Dentro de esta relación, es previsible afirmar que la sociedad, al ser una estructura en constante cambio y movimiento es generadora de costumbres, usos, lengua, etc., siguiendo esta perspectiva el Derecho podría ser considerado como una consecuencia natural, lógica y racional de la sociedad en su afán de ordenamiento. Debido a la cooperación, interacción e interdependencia entre los propios hombres y sus intereses comunes, ello pone el papel del individuo dentro de la sociedad como el actuante de la acción social, condicionando sus impulsos, su comportamiento y sus costumbres primarias por un horizonte de expectativas y de normas en que se establece de antemano el papel de ese individuo dentro de esa sociedad de la que forma parte. Malishev dice al respecto:



El hombre es el ser vivo que puede adoptar una conducta ascética frente a la vida, vida que le estremece con violencia. El hombre puede reprimir y someter los propios impulsos; puede rehusarles el pábulo de las imágenes perceptivas y de las representaciones (2003:40).

Ese rehuir de sus instintos y rehusarse de las imágenes perceptivas, hacen que el hombre se aleje de aquello que su simbolismo emocional considera como malo, lo acerca a concebir al mundo como un lugar que debe ser normado en nombre de la convivencia. Es entonces cuando a través de su propia percepción y reflexión interna ordena el mundo de acuerdo a su misión. En este aspecto, el Derecho cumple una función importante: se convierte en el primer paso para regularizar el mundo.

El interés o la inclinación natural imposibilitan al hombre a realizarse dentro de la individualidad. La asociación con otros hombres se convierte en un acto previsible, la sociedad nace, si bien no de la mano del Derecho, al menos podría decirse que casi paralelamente. Una asociación con el otro sin preceptos y normas sería prácticamente imposible. Con el nacimiento del Derecho en la sociedad, él se regula (la mayoría de veces) a sí mismo y regula también al otro. Así mientras que la sociedad proporciona al hombre las herramientas y condiciones para su desarrollo, el Derecho institucionaliza las relaciones del hombre dentro de esa sociedad. Al establecerse en sociedad con otros hombres el hombre no solamente legitima su lugar en el mundo como ser social, sino que crea las instituciones sociales que posibilitan su desarrollo. Dentro de esta perspectiva, el Derecho es una de estas instituciones (la más importante si se quiere). De hecho, el Derecho dentro de la sociedad y de la cultura se constituye como un todo inseparable. Nos dice Emilio Serrano:

Derecho y cultura aparecen indivisiblemente ligados, y cuando los historiadores intentan caracterizar una cultura dirigen sus investigaciones al campo jurídico. Porque nada mejor que el Derecho puede ofrecer el conocimiento de la distancia que separa hoy dos culturas: la actual cultura occidental y la oriental. Y es que el mismo hombre puede hablar dos lenguas diversas, pero obra según un sólo sistema de Derecho. El arte puede elevarse sobre la realidad circunstante para

alcanzar los motivos más profundos; el Derecho mira siempre lo que acaece y lo que se hace (1974:462).

Por esta misma línea de pensamiento de considerar al Derecho y a la Sociedad como una unidad dialógica también va Fernando Muñoz: "Ambas esferas o planos están, desde luego, necesariamente interconectadas. La teoría de sistemas de Luhmann observa que lo jurídico dispone de mecanismos estructurales para utilizar lo social como insumo" (2011:506).

Sin embargo, esta relación entre sociedad y Derecho no es una relación directa, sino simbólica, ya que el hombre al dotar de símbolos el mundo (valores, moral, costumbres, religión, etc.) lo dota también de significados. Dicho en otras palabras, la sociedad crea al Derecho y el Derecho legitima a la sociedad (Estado). De esta manera, el hombre al convivir con otros hombres desarrolla una "conciencia social" que a su vez se convierte en el sustrato del Derecho.

Fuera de este origen filogenético entre Sociedad y Derecho, es necesario también mencionar la relación funcional entre estas dos estructuras, ya que ambas se encuentran ligadas en los procesos diacrónicos del desarrollo humano. Así, por ejemplo, un mayor avance del Derecho implica un mayor avance de la Sociedad y un mayor desarrollo de la Sociedad y un mayor avance del Derecho. Ello debido a que la sociedad se desarrollan a partir de las instituciones sociales y las instituciones sociales se desarrolla a partir del progreso de las sociedades.

Emilio Serrano refiere al respecto:

El Derecho deberá cumplir una función progresiva y evolucionar de acuerdo con la época y con la realidad y relaciones cuya vida regula históricamente, no sólo en los grandes cambios estructurales de la sociedad (por ejemplo, de una sociedad rural a la industrial, o de un sistema capitalista al socialismo), sino que las transformaciones económicas con predominio industrial, agrícola o comercial que reflejan y condicionan la realidad social y política, llevan como consecuencia inmediata un cambio en el Derecho regulador de esas estructuras, con predominio, no sólo de los principios inspiradores del ordenamiento jurídico, sino de las correspondientes normas positivas y concretas que han dado lugar históricamente a otras ramas del Derecho, creadas por y para el servicio de aquellas realidades que una sabia prudencia política se ha visto precisada a regular. (1974:463).

Así, esta función dialógica, entre estas dos dimensiones, no solamente comparte un origen "casi" común, sino que deben compartir también un desarrollo paralelo. De igual manera, es también pertinente mencionar que, aunque la función primigenia del Derecho es la de organizar la sociedad, también cumple otras funciones, como lo es el proponer soluciones jurídicas a los nuevos conflictos que la Sociedad va develando. Ejemplo de ello es la dinámica constante del Derecho en la aparición de nuevas ramas, como lo es el Derecho Ambiental.

Para terminar este apartado en que se ha querido, de manera introductoria, ventilar esta indivisible relación entre Sociedad y Derecho, no se puede dejar de lado el papel del individuo dentro de la sociedad. Ya que es justamente quien participa de forma activa de esta relación bipartita, relacionándose con la sociedad desde diversas órdenes lógicos y ontológicos, aunque manteniendo una cierta independencia de ella:

Tenemos, entonces, que la concepción básica y esencial de la vida comunitaria es que el hombre, al integrarse en la sociedad, no lo hace según la totalidad de su persona; no es la plenitud del ser humano que forma parte de ella, sino solamente algunos de sus aspectos y dimensiones. Una gran parte de nuestro ser, precisamente lo que tenemos de único, de intransferible, de radicalmente irreductible queda fuera de la sociedad y por encima de ella. De consiguiente, ningún ordenamiento social puede regular la totalidad de la persona humana, sino tan sólo algunos de sus actos; y aquella parte que toma en consideración, no es, por lo tanto, la persona real y auténtica (Pacheco; 1990:22).

Dentro de esta relación bipartita entre Derecho y Sociedad es donde la ideología crea un puente importante, ya que a su vez legitima a la propia sociedad y al Derecho. Así, donde no logra la Sociedad adentrarse en todos los aspectos de la vida del hombre, la ideología sí lo hace, ya que configura su manera de acercarse y sentir el mundo. Esta triple relación quedará más evidenciada en el siguiente apartado.

### **1.3 El tema de la libertad en Dewey**

La dimensión del término "libertad" encierra dentro de sí una multiplicidad de perspectivas que pueden ser abordadas desde diferentes ángulos, ya sea el

filosófico, jurídico, religioso, entre otros tantos. Sin embargo, en el presente apartado, la dilucidaremos tomando en cuenta su relación con la moral y el derecho, es decir, nos valdremos de una perspectiva que nos permita dar cuenta de los límites que se plantean entre la libertad frente a la moral y al Derecho, ya que éste es un tema central en el objeto de estudio a tratar. Para desarrollar el presente apartado tomaremos como referencia a John Dewey, quien ha profundizado en el tema de la libertad, en sus consecuencias y en sus limitaciones.

La libertad como un concepto y como institución humana protegida, instaurada y en ocasiones limitada por el Derecho positivo y natural, ha sido un tema rebatido desde los inicios de la filosofía y desde las primeras reflexiones sobre la relación del hombre con el Estado, la Sociedad y la religión. Esta lucha de la libertad del hombre frente al "poder" (en todas sus formas) ha dado lugar a innumerables luchas sociales desde el inicio de la historia. A partir de una perspectiva que difiere y se anexiona a la tesis marxista en que se manifiesta que "La historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de la lucha de clases" (Marx-Engels; 1970:5).

Podríamos decir, que la historia de toda sociedad, hasta el presente, es la historia de una inacaba lucha por la libertad. Libertad económica, social, religiosa, jurídica, antropológica, moral, etc.

Dentro de este grupo de preocupaciones y de lecturas de la libertad, la que propone John Dewey en su *texto Naturaleza humana y conducta*, (como el título mismo lo dice) tiene como eje transversal la conducta humana y por lo tanto la moral que, según Dewey, es considerada como la más humana de todas las perspectivas del estudio del hombre (1964:269). En otras palabras, es previsible afirmar que, para Dewey, el estudio de la libertad tiene que dilucidarse tomando en cuenta no un idealismo exacerbado, sino los propios sucesos del hombre en su entorno social y biológico, que a su vez tengan como centro a su propia cultura: "El camino a la libertad puede encontrarse en el conocimiento de los hechos que nos capacite a emplearlos en relación con los deseos y fines"(Dewey; 1964:275).

En otras palabras, para Dewey el concepto de libertad no puede desprenderse del deseo de los propios individuos dentro del entorno social. Manuel Figueroa, en su texto: *El concepto de la libertad en la filosofía de John Dewey*, nos dice respecto a todo lo anteriormente afirmado:

Así pues, lejos de ser una metafísica del libre albedrío lo que Dewey nos plantea es una noción de libertad que exige el estudio de las condiciones sociales de vida del contexto determinado en el que se desenvuelven los individuos. Sin dicho conocimiento la libertad no pasa de ser algo estrictamente nominal, sometido al azar. (Figueroa; 2008: 86).

Esta insistencia de Dewey de contextualizar el problema de la libertad dentro de los planos sociales, no aleja al Derecho de ella, por el contrario, la acerca. Por ello es que para Dewey el hombre y la sociedad se encuentran dentro de un plano constante de evolución. Por tal razón hay un continuo cambio del concepto de libertad, según la evolución de la sociedad. En otras palabras, la libertad se encuentra siempre en constante tensión con la sociedad y el estado, ya que conforme se desarrollan las sociedades, los parámetros de libertad van variando. Ello es posible precisarlo en diversos puntos de la historia del hombre y sería innecesario traerlos a colación. Basta con recordar todas las luchas por las nuevas "libertades" que ha experimentado la sociedad occidental desde el fin de la Edad Media en adelante para darnos cuenta de ello.

Para Dewey, la intención de organizar excesivamente a la sociedad, a través de diversos controles, con el tiempo puede volverse, demasiado rígidos limitando de esta manera las nuevas libertades sociales de los individuos. Por ello el dinamismo, la contingencia y la misma incertidumbre son necesarios para este propósito. Es pertinente, en este aspecto, mencionar el dinamismo de la sociedad occidental durante el siglo XX, sobre todo en los aspectos jurídicos, artísticos y tecnológicos para corroborar la lucidez del pensamiento de Dewey. Ya que como en ningún otro siglo, el XX se ha convertido en el siglo de las transgresiones, volveremos a esta reflexión más adelante cuando se analice el problema del arte y el Derecho en la película *Dirty Pictures*, por el momento basta con dejar en claro

que para Dewey: "Bajo el título de libertad, los hombres aprecian la incertidumbre de condiciones que da a la deliberación y elección una oportunidad de actuar" (Dewey; 1964:279).

En esta reflexión, Dewey, al parecer, puede poner en debate la posición del Derecho dentro de la sociedad, ya que siguiendo el pensamiento del autor norteamericano:

Una sociedad en la que todos los ámbitos de la vida estén plenamente regulados sería una sociedad eficiente pero no libre. Sus miembros no tendrían espacio a la reflexión sobre sus elecciones pues no tendrían verdaderas opciones a elegir, sino que se limitarían a ejecutar planes de acción previamente elaborados. (Figueroa; 2008:88).

Pese a esto, es necesario aclarar que para Dewey el Derecho no constituye un impedimento para la obtención de la libertad, sino que es necesario que como estructura dinámica también tenga un espacio abierto para las eventualidades, ya que es menester que constantemente se encuentre en proceso de renovación.

Sintetizando hasta aquí lo anteriormente expuesto, Dewey propone la idea de una sociedad en que las libertades sean alcanzadas por medio de una organización dinámica en que las eventualidades sean solucionadas por una organización reflexiva que atienda a las nuevas exigencias y reflexiones sociales. Dentro de este aspecto, el Derecho y la moral cumplen un papel importante ya que: "La facultad de prever las futuras alternativas objetivas y la capacidad de escoger una de ellas por medio de la deliberación, valorando así sus oportunidades en la lucha por la futura existencia, son la medida de nuestra libertad" (Dewey; 1964:282).

#### **1.4 Derecho y moral en el positivismo de Hans Kelsen**

Otro de los aspectos importantes que debemos dilucidar (y al cual volveremos en el desarrollo del presente trabajo académico) es la relación entre Moral y Derecho. Si bien las elucubraciones y dilucidaciones que se han planteado desde tiempos inmemoriales sobre la relación paradigmática entre Derecho y moral pueden

contarse por millares, este tema aún no se ha convertido en un tópico agotado, ello debido, en gran parte, a los nuevos constantes planteamientos casuísticos que han actualizado el tema desde diversas perspectivas sociales. Por ello pretender realizar un planteamiento riguroso y reflexivo de la cantidad de planteamientos y argumentos que sobre este tema se han escrito, podría constituir por sí mismo el tema de innumerables tesis y compendios. Este motivo, que el presente apartado tendrá como finalidad ser esclarecedor y puntual en cuanto a este tema y dar luz sobre la relación entre el derecho positivista y la moral. Para ello tomaremos como referente las posturas de las que parte el pensamiento de Hans Kelsen.

En primer lugar, es necesario precisar que el pensamiento de Kelsen parte de una separación entre el Derecho y otras ciencias sociales, como la sociología, la ética y la psicología. Ya que, según el autor austriaco, el Derecho solamente debe comprender al Derecho positivo. En este sentido el autor hace una diferenciación entre el Derecho y la felicidad partiendo de una crítica hacia el planteamiento platónico de lo dichoso-justo y lo injusto-desgraciado. Para Kelsen, comenzar de una concepción de felicidad-justicia es una concepción errónea, ya que partir de un concepto de felicidad para el Derecho implicaría que para todos los miembros de la sociedad la felicidad sea una concepción objetiva y alcanzable que también puede brindar el Derecho. Para rebatir esta postura, Kelsen parte de un ejemplo categórico:

Supongamos que dos hombres aman a una misma mujer y que ambos –con razón o sin razón– creen no poder ser felices sin ella. Pero de acuerdo con la ley, y tal vez de acuerdo con sus propios sentimientos esa mujer no puede pertenecer más que a uno de los dos. Ningún orden social puede solucionar este problema de manera justa, es decir, hacer que ambos hombres sean felices. (1999:11-22).

Para Kelsen, la moral, la justicia, la felicidad y la política son conceptos metajurídicos. La justicia, en este aspecto, no puede ser un punto de partida del Derecho, al menos la justicia entendida como un plano metafísico, es decir, como un plano alcanzable por medio del Derecho en que se satisfagan los

requerimientos ontológicos del individuo y se busque la felicidad. De esta manera, la justicia y la felicidad se encontrarían en otro plano de la condición humana que, si bien pueden influenciar al Derecho, no es su punto de partida, ya que de ser así se tendría que iniciar de una concepción de moral y justicia objetiva para todos:

... la exigencia de distinguir el derecho de la moral, el derecho de la justicia, significa que la validez de un orden jurídico positivo es independiente de la validez de esa única moral absoluta exclusivamente válida, de esa moral de las morales, de la moral por excelencia. (Kelsen; 1993:79).

Por ello, continúa Kelsen, aunque a veces el Derecho puede estar conforme con algunas normas de la justicia, ésta no puede ser su única exigencia. Ya que la felicidad es un concepto relativo que depende de la posición y anhelos de los individuos. Por este motivo, las normas del Derecho no pueden garantizar la felicidad, puesto que sería una pretensión inalcanzable desde este plano humano. Según Kelsen, la naturaleza es la primera en establecer una distinción entre los propios hombres ya que: “unos nacen enfermos otros sanos unos inteligentes otros tontos. Ningún ordenamiento social puede reparar totalmente las injusticias de la naturaleza” (1999:13). Por ello es previsible que el Derecho aporte solamente un punto de vista sobre la justicia, respaldada por la conciencia jurídica dominante y por la fuerza pública. De esta manera Kelsen considera que la justicia y la felicidad, por su concepción relativa, pertenecen al mundo de la irracionalidad y no puede ser resuelto por medios científicos y racionales (de los que sí debe partir el Derecho).

Si bien el autor austríaco comprende la imposibilidad de que el Derecho pueda partir de perspectivas relativas como la moral y la justicia, reconoce el anhelo social de ella: “El anhelo de justicia es –psicológicamente considerado– el eterno anhelo del hombre por la felicidad, que como ser individual, no puede encontrar, y por tanto, busca en la sociedad. Llámese “justicia” a la felicidad social” (1995:38). De esta manera la llamada “justicia social”, al estar legitimada por la mayoría, lo que busca es aplicar una norma general.



Del pensamiento iuspositivista de Kelsen (alejándose de todo natismo metafísico) es previsible que se desprenda el postulado de considerar al Derecho positivo como la única fuente de Derecho, alejándose así de otras posturas iuspositivistas que consideran un carácter binario al derecho: positivo y natural. Kelsen, por el contrario, considera la exclusividad del Derecho positivo como un acto humano: "siempre positivo y su positividad consiste en el hecho de que es creado y nulificado por actos de seres humanos con lo cual es independiente de la moral y de otros sistemas normativos semejantes" (1995:13). De esta manera Kelsen separa al Derecho de la normatividad de la moral y lo considera como un sistema humano objetivo (al menos de alguna manera), tratando de acercarlo a una teoría pura del Derecho, a una ciencia que se aleje en lo que cabe de la subjetividad y el romanticismo social:

La ciencia tiene que describir su objeto tal como realmente es, y no prescribir cómo debiera o no debiera ser desde el punto de vista de determinados juicios estimativos. Este último es un problema político y, como tal, concierne al arte del que ésta estudia realidades. (1974:17).

De esta manera la concepción del Derecho para Kelsen se aleja de los presupuestos éticos y políticos por considerarlos subjetivos y por acercarse al Derecho, no como es sino como debería ser desde una perspectiva subjetiva. Por ello para Kelsen el Derecho no debe ser concebido como un conjunto de normas esenciales que brotan de la ontología del individuo, sino como una especie de acuerdo social:

Pues nadie puede concederse derechos a sí mismo como quiera que el derecho del uno sólo existe bajo el supuesto del deber del otro, y que esa relación jurídica conforme al orden jurídico objetivo sólo puede tener lugar por la manifestación de la voluntad concordante de dos individuos. Y aun esto mismo, en tanto que el contrato es instituido por el Derecho objetivo como situación de hecho productora de derecho; de modo que la determinación jurídica parte en último término de ese mismo Derecho a él sometidos, por lo que tampoco existe plena autonomía del derecho privado (1994:72).

De la cita anterior puede desprenderse que la base del Derecho no parte de la ontología propia de los individuos, ni de sus necesidades o nociones éticas ni morales, sino del Derecho mismo. Con esto Kelsen refuerza su postura al alejarse del subjetivismo individual y lo acerca a una universalidad, a un sistema puro. Ya que considera que poner al Derecho por debajo del subjetivismo de presupuestos morales, éticos y políticos individuales sería despojarlo de una autonomía y de exactitud que es contraria a una ciencia. Ya que: "Como ciencia, no se siente obligada más que a conocer el derecho positivo en su esencia, y a comprenderlo mediante un análisis de su estructura" (1993:9).

Dentro de este científicismo Kelsen deja en claro que las relaciones entre individuos, dentro del Derecho positivo, tienen que pasar por el cumplimiento del deber, es decir entre las relaciones que se establece entre la norma y el individuo; y entre la moral y el individuo, ya que el individuo se somete a la ley por el cumplimiento de la norma moral. En este punto creemos pertinente mencionar la separación que hace Kelsen de la moral y el Derecho (punto central de este apartado). Ya que si bien el Derecho, para Kelsen, debe escapar del subjetivismo y de un ordenamiento dogmático de la moral que dicte todas sus normas, esta separación no es una separación tajante, pues: "la exigencia de distinguir el derecho de la moral, el derecho de la justicia, significa que la validez de un orden jurídico positivo es independiente de la validez de esa única moral absoluta exclusivamente válida, de esa moral de las morales, de la moral por excelencia" (1966:79). Así, Kelsen no niega la existencia de una moral en el Derecho ni tampoco niega que en algún momento Derecho y justicia puedan confluir en un mismo ámbito, aunque deja en claro que estos aspectos no deben considerarse como un fundamento de la validez del Derecho: "Una doctrina positivista, es decir, realista... no niega que la formación de un orden jurídico positivo puede estar, y como regla de hecho lo está, determinada por la representación de alguna de las muchas posibles normas de justicia" (1966:101-102).

Seguidamente, nuestro autor, hace una diferenciación entre la regularización que hace la moral y la norma. Porque para Kelsen la moral no

solamente regula las nociones internas del individuo, sino (en ocasiones) las externas. José Joaquín Ugarte nos explica la postura de Kelsen con un ejemplo revelador:

La norma jurídica que prohíbe matar también prohíbe la intención de matar; y la norma moral que ordena hacer algo, no sólo impera que se tenga la intención de hacerlo, sino que también que se realice la correspondiente conducta con manifestación al exterior en su caso. (Ugarte; 1995:115.)

En otras palabras (según nuestra lectura), la separación entre moral-justicia y Derecho que hace Kelsen parte de una diferenciación al tomar a estas estructuras éticas como punto de partida del Derecho; y tomarlas (según propone él) como un punto en que pueden coincidir con lo jurídico. Patricia Cuenca sintetiza lo dicho de la siguiente manera:

Desde esta óptica la teoría kelseniana —a pesar de su, en ocasiones malentendida, "pureza"— resulta plenamente compatible con la afirmación de que el Derecho expresa siempre un punto de vista sobre la justicia y puede considerarse, al igual que la teoría de Hart, exponente del modelo de relación entre Derecho y moral que sostiene la existencia de una vinculación contingente o aleatoria entre ambos órdenes normativos. Lo que es puro no es el Derecho, que aparece condicionado por dimensiones morales, sino su conocimiento (2010:4)

Ahora bien, es importante, partir de un deber ser que es una brújula para los derechos fundamentales, en este caso el de la libertad de expresión; sin embargo, este derecho requiere delimitar aquella libertad sobre lo público y lo privado; en este caso, el derecho de la libertad de expresión y los derechos sobre la intimidad hoy tienen una solución más o menos bien librada, en ese entonces era una discusión que aún pertenecía a los derechos en sentido lato y en sentido estricto, mismos que hoy pueden discurrirse a través del control de convencionalidad, si fuera necesario.

## CAPÍTULO II

### CONJUNCIÓN DE CAMPOS SUPRAREGULADOS DE PRODUCCIÓN SEMIÓLICA EN LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO

#### 2.1 Consideraciones previas

Los *campos suprarregulados de producción semiótica* (CSPS) son zonas especializadas de la cultura, contruidos a partir de conocimientos, los cuales poseen información, métodos, tendencias que acercan a los hombres con los fenómenos de la vida social, es decir, con la cultura en general. Ello nos pone en contacto con una realidad simbólica, mediante la cual el hombre se relaciona con el mundo que lo rodea. Pues la relación del hombre con el mundo no es una relación directa, sino que está matizada por la construcción de sentido, estos símbolos permiten al hombre comprender, participar e intervenir el mundo a través de significaciones.

Es importante mencionar desde el principio que González Vidal se inclina por esta denominación en lugar de *sistema modelizante*, término utilizado por los semiotistas soviéticos y por Edmod Cros. Más adelante profundizaremos en estas diferencias, por el momento basta con señalar que los *campos suprarregulados de producción semiótica* insisten más detalladamente en el proceso de producción semiótica que tiene lugar durante la génesis textual.

Esta concepción simbólica de la cultura (opuesta a una concepción abstracta), plantea concebirla cultura como un “proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos (en su doble acepción de representación y de orientación para la acción) a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”. (Giménez; 2005:70).

Así, la cultura como proceso simbólico, también ha sido abordada por Umberto Eco, quien la considera, como un conjunto de procesos sociales de significación que, a su vez, abarca los procesos sociales de producción de sentido.

Esta "producción de sentido", resulta muy importante para comprender la cultura como una representación social que tienen como centro a los símbolos, estos símbolos pueden ser:

... expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. En efecto, todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, etc. (Giménez; 2005:68).

Junto a lo anterior, los códigos sociales y la interpretación participan en un triple proceso de la cultura, lo que le da un carácter cuasi totalizador (o totalizador), ello debido a que se encuentra "en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva, como decía Gramsci. En efecto, la dimensión simbólica está en todas partes: "verbalizada en el discurso; cristalizada en el mito, en el rito y en el dogma; incorporada a los artefactos, a los gestos y a la postura corporal." (Durham; 1984, 73). Durham está de acuerdo con Eco al afirmar que la cultura *debe* ser estudiada como fenómeno semiósico o que *puede* ser estudiada como fenómeno semiótico (Eco; 1977).

En el presente capítulo, que tiene como fin sentar el marco teórico con apoyo de los CSPS, con lo cual dilucidaremos la propuesta de Juan Carlos González Vidal plasmado en su texto: *Campos suprarregulados de producción semiósica*, donde (desde el inicio del libro) marca algunas diferencias con los *sistemas modelizadores (o modelizantes) secundarios*. Nos dice:

El término *modelizador* puede, en el contexto aquí implicado, repercutir en una cierta ambigüedad de la expresión, ya que, si por una parte alude a las transformaciones que la materia significativa sufre al momento de integrarse en un sistema de esta clase, por la otra atañe a la manera en que cada término organiza el mundo, y en muchas ocasiones no resulta claro qué sentido se quiere destacar en dicha expresión. (2012:45).

En la propuesta de González, la designación propuesta queda deshecha de ambigüedad, ya que intervienen los dos puntos de vista. Así, los CSPA al comprender normas específicas de construcción y distribución de códigos, pueden brindar perspectivas distintas sobre un mismo fenómeno, en donde la perspectiva se convierte en un valor fundamental.

En el estudio de las fotografías que son motivo de la discusión en el filme *Dirty pictures*, podemos comprender esto, ya que, en este, la intención del discurso implícito que observamos en la canción se manifiesta incluso, en el discurso explícito del mismo texto, así pues, la canción en el filme es la clara entrada a la controversia y aparece después de que este inicia, con una advertencia sobre su contenido, se refiere específicamente a las imágenes y que son indispensables para entender con claridad lo sucedido en el caso *Maplethorpe*.

En su propuesta, González Vidal también marca distancias de Klinkenberg, al matizar la premisa de que los códigos modifican al mundo, para él, si bien los códigos modifican al mundo, frecuentemente (en sus aspectos primarios) los códigos están dictados por los mismos estados, en específico por la relación que esos estados del mundo le imponen al ser humano. Con esta aseveración, nuestro autor, no niega a los códigos como organizadores del mundo, sino que matiza en contra de una absolutidad. Nos explica:

La nueva designación tiene el mérito de explicar de una manera más precisa la forma en que las instancias enunciativas constituidas por los CSPA particularizan la producción semiótica, en el sentido de que le imprimen marcas individuativas que, finalmente, establecen a nivel formal, y por encima de cada unidad significativo–comunicacional concreta, vínculos y diferencias entre la diversidad de hechos semióticos de un sistema–cultural con todas las consecuencias implicadas. (2012:47).

Con ellos comprendemos que la estructura del sistema social, se enfoca en la ideología predominante y entendemos así cómo es que la exclusión comienza a

figurar dentro del cuerpo social, como un elemento que se encarga de identificar al sujeto social no integrado a este cuerpo.

Pero el autor también destaca el carácter segmentado del universo cultural en los CSPS, ello debido a que poseen reglas codiciales propias y porque solamente los sujetos que se encuentren relacionados en ese campo podrán identificar, mientras que los que se encuentren fuera carecerán de esta competencia. Con ello se activan dinámicas de pertenencia y diferencia (exclusión e inclusión) (2012:47).

Sin embargo, ello no escapa de la inacabable discusión de alta/baja cultura y su relación con los campos de actividades prestigiosas (médico, abogado, ingeniero) y las que no son consideradas como prestigiosas (plomero, albañil, barrendero, etc.):

Lo que quisiéramos destacar, es que muchas de las socialmente consideradas como actividades no prestigiosas, se constituyen en CSPS y, consecuentemente, proponen maneras de acercarse y de organizar el mundo: una bóveda, como se dijo, no es lo mismo para un albañil que para un médico o para un historiador. (González; 2012:48).

De igual manera es necesario mencionar cómo evolucionan los CSPS, cómo cambian, se reestructuran, ello depende en parte de los procesos diacrónicos, ya que no todos son parte del mismo progreso, con lo que refuerza la idea de que en un universo semiótico hay una convergencia de tiempos históricos diversos; los CSPS ayudan a dilucidar este fenómeno, ya que forman parte de la cultura como sujetos históricos que contienen una visión del momento en el que estos fueron creados. El cambio de pensamiento que se suscita dentro de la humanidad a lo largo del tiempo se ha generado por la adquisición de nuevos conocimientos que han ampliado la visión del hombre en el mundo, por lo tanto, cada vez que se descubre o se inventa algo la humanidad y rompiendo paradigmas y descubriendo otro este proceso social hace que sus necesidades cambien sobre todo en un mundo en el que la tecnología como el internet, entre

otros elementos, comienza a expandir los medios de comunicación. Con lo cual se podría observar una oposición ideológica de una forma mucho más evidente.

Ello queda patente cuando dos CSPS dilucidan el mismo tema partiendo de una evolución y reglas codiciales diversas, el ejemplo más claro de lo anterior, podemos encontrarlo en las infinitas discusiones y protestas por parte de algunas iglesias con la legalización del matrimonio homosexual. Este conflicto (en el que no se ponen de acuerdo ambas partes) deviene de una diferencia histórica y evolutiva, así, mientras el derecho busca acercarse a legitimar prácticas actuales, la iglesia lo analiza desde una postura más conservadora (históricamente hablando).

Una aproximación de este conflicto lo podemos encontrar presente dentro de nuestro material de estudio ya que, en el filme, podemos observar cómo es que la lucha por la aceptación social de la homosexualidad comienza al defender el derecho de expresión del artista Robert Mapplethorpe, y cómo es que diversos CSPS se implementan para dar a comprender el punto ideológico del filme, pues el periodo histórico de aquel país comenzaba a vislumbrar una nueva generación que se encontraba inmersa en el anonimato a raíz de su preferencia sexual y de las consecuencias de su estilo de vida.

Queremos agregar que la canción, así como el reportaje (elementos que abordaremos uno a la vez) los reconoceremos como intertexto y paratexto, además de que estos sean CSPC, ya que esta es un elemento que se inserta en el filme con el fin de enriquecer la idea principal del texto.

El intertexto lo identificamos así, ya que es un elemento cultural que existe por sí mismo y que tiene como fin promover, compartir o reafirmar el sentido de un texto de recepción.

Así pues, hablaremos de la canción que inicia después de un instante de grabación en tiempo real, nos referimos a la introducción del filme que se encuentra antes de su presentación formal. Dentro de una cabina radiofónica, en dicho momento, los locutores hablan sobre las noticias del día, las cuales se



refieren al caso Mapplethorpe ya que es el día en el que se dictaminará si las fotos eran obscenas o no, con ellos se evidencia la conmoción social que dicho trabajo ha provocado. Después de la reacción de dichos sujetos comienza a escucharse en el fondo de la conversación la música, que poco a poco eleva su tono, después de que la pantalla se oscurece para marcar un cambio entre el reportaje real y el filme; éste inicia su presentación con el dorso desnudo de una mujer, el tono de la canción se encuentra en un nivel alto y en el transcurso de la presentación de los colaboradores del filme, se muestra parte de la obra fotográfica de Mapplethorpe.

Es necesario agregar que la canción de "Two live crew", a quienes Bruce Springsteen les permitió utilizar la canción *Nací en los Estados Unidos*, en el filme, sólo presenta un fragmento y refuerza la idea de protesta, dicha letra pertenece a la canción titulada en español *Prohibido en los Estados Unidos*.

La historia detrás de nuestro intertexto refuerza la idea de protesta: ambos casos transcurren en un mismo tiempo, 1989. Cabe mencionar que la idea de ruptura del muro de Berlín y la comparación respecto a la opresión, que en este caso es hacia la libertad de expresión, es un referente importante puesto nos habla de un periodo donde se evidencia la necesidad de cambio, una reestructuración de valores debido a las transformaciones ideológicas en las nuevas generaciones. El fragmento que se encuentra en el filme subtítuloado, es el siguiente:

La primera enmienda habla de libertad y eso me incluye, ustedes saben que no nos rendiremos nuestra gente les explicará. Haremos lo que queremos hacer, tu hermano será tan rico como tú. Estamos en los 90's y somos más fuertes haciendo lo que para ustedes está mal, ¡piensen bien! El día de las votaciones. Veremos aquí en prohíben en los Estado Unidos Prohibido en los Estado Unidos Esto es EE. UU. de América tenemos derecho a decir lo que sea. Tenemos derecho hacer lo que sea y lo que yo hago en mi casa tal vez tú no lo hagas en tu casa entonces lo que hago en mi casa es asunto mío. La verdad es que la primera enmienda nos prometió todo eso, tenemos libertad de expresión, tenemos libertad de elección y ustedes chinos, negros, verdes morados, judíos. Tienen derecho a escuchar a quien ustedes quieran incluso a Two live crew, por eso, ustedes, los de derecha, de izquierda, fanáticos y comunistas, para ustedes en este mundo pues esta es la tierra de los libres el hogar de los valientes y somos Two live crew. (Prohibido en los Estados Unidos - *Two live crew*, 1990)

Dicha agrupación tomó la estructura de una canción de un icono musical estadounidense, así pues, la letra que acompaña la canción del filme se refiere, al igual que la canción original, a una protesta.

La letra original es *Born in the USA* de Bruce Springsteen, dicho texto, dentro de su discurso, manifiesta una especie de inconformidad a un hecho actual, pero también se acentúa el orgullo nacionalista. Tomemos en cuenta que el compositor trascurrió en un periodo histórico en el que la guerra y la invasión fueron elementos muy presentes dentro del cuerpo social, y con ello las consecuencias económicas y políticas se manifestarían en la sociedad norteamericana que a su vez reaccionaba a ésta mediante a su comportamiento en el cuerpo social, pero las necesidades conforme al tiempo cambian. Este discurso inicial, nos sirve como referencia, por una parte permite vislumbrar ciertas características ideológicas del filme, ya que *Two Live crew* toma un referente cultural (intertexto) y lo usa para un fin en particular, además de reforzar la idea de protesta a lo largo del tiempo, por otra, nos muestra parte de la identidad del lugar del que se está hablando, claro que nos referimos a la identidad nacional.

Alberto Canán tiene un apartado titulado La identidad nacional y El cine en su libro *Fotografía, cine, juegos digitales y narrativa*, donde el autor explica que la identidad nacional abarca la extensión territorial de un país donde todo puede evolucionar, inclusive la identidad nacional, la concibe:

Estándares, banderas, mapas e incluso imágenes personales que se vuelven icónicas, son elementos sobresalientes en la condensación icónica de la identidad nacional. De hecho, los tipos mencionados de estructuración simbólica pueden estar entrelazados, como ocurre en los libros de historia ilustrados o en las películas y en los video históricos. Un asunto de especial interés aquí es justamente la relación entre la consideración dinámica de la identidad nacional, por un lado, y otro, la estructuración simbólica de dicha identidad. (2013: 24)

Por lo tanto, para Canán, una forma de abordar dicha cuestión consiste en especificar el lugar de la identidad nacional como un campo, donde las maneras de ser habituales pueden considerarse constitutivas de la identidad nacional. (2013,24)

El autor relaciona así el tiempo y el espacio como un factor fundamental para la construcción de la identidad nacional, pues como sabemos la tecnología tiene una influencia fuerte dentro de cualquier sociedad gracias a su alcance: A través de las películas Estados Unidos programa el comportamiento, es decir, los hábitos y, por tanto, la identidad, de la gente en otros países. (2013, 29)

Por lo tanto, la capacidad de Estados Unidos, respecto a la influencia que tiene sobre su población, e incluso sobre otros países, es grande, y por ello comprendemos que la imagen de dicha identidad es construida de acuerdo a la ideología que se encuentra dentro de la estructura del poder.

*Born in the USA* fue una canción que surgió en 1984, una fecha próxima a la caída del muro de Berlín y una época en la que la sociedad comenzaba a vislumbrar los cambios que vendrían con sus respectivas consecuencias, en conjunto con la tecnología que comenzaba a generar un impacto dentro de la sociedad norteamericana dejando en claro su dominio y competitividad dentro del ámbito mundial. Así pues, era evidente que la imagen de la sociedad norteamericana, sobre todo la que perteneció al cuerpo militar, se identificaría con la imagen socio histórica que se presenta en dicha canción. La voz del hombre o de una parte de la sociedad se alzan para denunciar y, de alguna manera enaltecer, el olvido social y la decadencia en la que los veteranos de guerra de Vietnam y parte de la sociedad se encuentra dentro del cuerpo social del momento, ya que la intención es proyectar un estilo de vida rudo en el que la fuerza es la clave de la supervivencia y, de algún modo, medio por el que se obtiene el control. Esto de igual forma lo podemos observar en la canción de *Two live crew*, ya que en la letra hay un fragmento que habla que Estados Unidos es el hogar de los valientes.

Sí, la imagen audaz, fuerte, ruda o varonil de la identidad del sujeto norteamericano, es necesaria para que la impresión de dicho país sea de respeto. es evidente que en la canción *Nací en estados unidos*, (título en español) sería la representación del sujeto maltratado y abandonado desde su nacimiento hasta el momento en el que se enfrentó en la guerra y que ahora es abandonado por la

sociedad, siempre en una voz de coraje y fuerza, sin embargo, se habla de una generación en especial.

Sabemos que la guerra de Vietnam fue, por razones políticas, una guerra que traumatizó a la gran mayoría del cuerpo de guerra estadounidense que luchó en aquel lugar, y no sólo eso, sino que posteriormente se les dejó de lado, sin importar su destino.

Esto de igual forma ocurre dentro del filme *Dirty Pictures*, ya que en su contenido como hemos mencionado, se manifiesta una inconformidad ante un hecho social por medio de la adaptación del discurso, dado que la época y las circunstancias sociales, aunque próximas, eran diferentes. Así, al iniciar el filme podemos observar que la tonada principal de la canción es la misma, el género ha cambiado ya que no es Rock, sino Rap, género que entre los años 80's y 90's, tuvo un fuerte auge sobre todo por la controversia que éste generaba por sus temáticas, por lo tanto es lógico que dos elementos censurados, el arte de Robert Mapplethorpe y las letras de *Two live crew* se unieran para representar de una mejor manera la trasgresión al derecho de expresión que tuvieron cada uno.

Podemos observar con ello cómo es que dentro de la cultura existen medios por los que se transmiten ideas, y dichos medios llegan a adquirir popularidad según el tiempo histórico en el que se desenvuelven, con ello reconocemos la identidad ideológica de quienes siguen cualquiera de los dos géneros musicales. Debemos resaltar que antes y durante de los 80's el Rock era un estilo musical que se reconocía por sus temáticas que contenían un tono de rebeldía y de protesta, además de representar un estilo de vida fuera de la aprobación social y sobre todo, por parte de los conservadores, por lo que su lugar dentro de la cultura se encontraba en la etiqueta y colocado fuera de lo aceptable socialmente. De éste surge el Rap, que inició formalmente en los 60's, aunque toma auge a finales de los 80's y principios de los 90's, dicho género tiene objetivos similares al Rock, siendo la diferencia, además del estilo musical, la ropa e ideología de este género que se identifica con mayor frecuencia dentro de la cultura afro americana, lugar en el que tuvo su origen. Podemos observar cómo la

participación de un género que también representa una minoría, es una aproximación a la inclusión de todo grupo que sea rechazado por discriminación, recordemos que Estados Unidos siempre ha sido una de los países con mayor índice de inmigrantes.

Así, las modificaciones que acentúan la intención del filme y que nos aproximan a la canción de Springsteen, nos permiten observar que dentro de la sociedad existen cambios que requieren de atención, puesto que se habla de una inclusión al cuerpo social de una nueva identidad, dichos cambios se manifiestan en una parte del cuerpo social que desea manifestar su ideología, sin embargo, como hemos mencionado, la sociedad norteamericana transcurre por un periodo político en el que la imagen de la sociedad que habita dicho país, se vuelve trascendental. La apariencia de una sociedad como la que mencionábamos anteriormente (rudeza, audacia, fuerza, etc.) era fundamental para todos los movimientos globales que realizaba dicho país, una mínima muestra de debilidad sería inconcebible, y para la ideología norteamericana que se encuentra basada en el patriarcado (machismo), por decirlo de algún modo, la homosexualidad es un síntoma de debilidad.

Por lo tanto, no es sorprendente que la homosexualidad tenga un rechazo inminente del pensamiento conservador, a quienes les parece necesario suprimir un comportamiento diferente al que se conoce convencionalmente, sobre todo si tiene prácticas que puedan considerarse como "anormales" y que trasgredan la imagen del hombre norteamericano.

No obstante, el discurso acentúa una idea de valor que trata de instaurar en cada sujeto independientemente de sus preferencias sexuales, ya que habla de una generalidad sin exclusión y de la fuerza que la sociedad tiene al unirse en una causa, además de una rebeldía que se manifiesta ante una injusticia.

La primera enmienda habla de libertad y eso me incluye, ustedes saben que no nos rendiremos nuestra gente les explicara. Haremos lo que queremos hacer, tú hermano será tan rico como tú. Estamos en los 90's y somos más fuertes haciendo lo que para ustedes está mal, ¡piensen bien! (*Two live crew*, 1990)

Al mencionar el tiempo en el que se presenta el discurso de la canción, nos habla del movimiento social en el que se encuentra el país, los cambios culturales, sus mezclas y aportaciones, por ellos se evidencia la necesidad de reestructuración, de los valores, ya que estos no satisfacen las necesidades del momento.

Así que dentro de la sociedad se implementará, como hemos mencionado en el capítulo anterior, el método de exclusión. Esto se muestra en el momento en el que el discurso llega al coro, donde se identifica la modificación de la canción (nacé en los estados unidos) ya que en lugar de decir "nacé en los Estados Unidos" la tonada dice: "prohibido en los Estado Unidos".

Esta enunciación nos muestra la negación de un sector social, enfatiza el lugar, Estados Unidos, el verbo prohibido nos muestra una negación de algo, incluso de un sujeto, con ellos se refiere a las minorías que pertenecen al cuerpo social y que en este caso se enfocan a los homosexuales, sin embargo, se hace mención de negros, amarillos y gente de otra concepción ideológica como judíos, ya que la intención es alertar a la sociedad del peligro que se corre al perder el derecho a la libertad de expresión, con una trasgresión como la ocurrida en el caso de Mapplethorpe. Y que se repite dentro de muchos sectores sociales en diversos temas. Sin embargo, la idea de rebeldía y de lucha sigue manifestándose, siendo el sentido principal del texto.

Esto es EE. UU. de América tenemos derecho a decir lo que sea. Tenemos derecho a hacer lo que sea y lo que yo hago en mi casa tal vez tú no lo hagas en tú casa entonces lo que hago en mi casa es asunto mío. La verdad es que la Primera Enmienda nos prometió todo eso, tenemos libertad de expresión, tenemos libertad de elección y ustedes chinos, negros, verdes morados, judíos. Tienen derecho a escuchar a quien ustedes quieran, incluso a Two live crew, por eso, ustedes, los de derecha, de izquierda, fanáticos y comunistas, para ustedes en este mundo pues ésta es la tierra de los libres el hogar de los valientes. (*Two live crew*, 1990)

Con ellos la idea de unidad se manifiesta, así como la de la privacidad y el derecho hacer de ella lo que se plazca marcando las diferencias ideológicas. Ya que como sabemos, en el caso de Estados Unidos, la Primer Enmienda le permite al individuo elegir sus creencias, compartir sus gustos y opiniones y agruparse con personas de su misma ideología, entre otras cosas, que sabemos forman parte de la autonomía de cada individuo. Sin este derecho, el Estado o la estructura de poder, se encargaría de decidir por cada sujeto social lo que es correcto para cada uno, es decir, elegirá lo que deberán de pensar y creer.

Por ello el discurso es directo desde el inicio y pretende concientizar del privilegio que se tiene como ciudadano y de la responsabilidad de cuidarlo que se adquiere desde el momento que se hace uso de él. Así, podemos entender la inserción de himno nacional en la canción, con lo que se da un sentido nacionalista e incluyente, ya que se habla de un tema político y dicho discurso se dirige a la población en general, hace un llamado y se dirige al sujeto común, al pobre, al de la clase media y al rico, ya que en general el pensamiento ideológico con mayor unidad social tiende a limitar identidades ajenas a su ideología.

Sin embargo, encontramos también un tono de rebeldía que ínsita a creer que se advierte de lo que socialmente se está moviendo: la resistencia en la lucha por la igualdad, el respeto por la libertad de expresión de todos los individuos, son elementos que demandan la ruptura de un sistema viejo que inconforma a un sector de la población, ya que tiende a rechazar y negar la existencia de otras visiones, opiniones o aspiraciones que no formen parte de su identidad social.

Pero aunque ciertos comportamientos o pensamientos no sean aprobados por el cuerpo social, estos existen dentro de esta estructura, aun pese a su rechazo, la diferencia que marca el rechazo o la aceptación es que cada individuo podrá o no desenvolverse e incluso advertir de la consecuencia de su estilo de vida, tal y como es, dentro de la sociedad, sin temor a que alguna de sus características ideológicas le ocasionen algún problema de discriminación, entre otros.

Podemos observar cómo la intervención de la canción nos permite profundizar en el discurso tomando en cuenta la información proporcionada por la música, ya que podemos comprender que en ese momento no sólo se presentaba un caso de censura, sino que esto estaba proliferando en todo Estados Unidos y la comparación de Muro de Berlín señala el comportamiento del Estado poniéndolo en tela de juicio.

Conflictos como el anterior se han repetido a lo largo de la historia y en diversas formas, todos ellos con desenlaces diversos, en ellos los usuarios de la cultura pueden transitar por tiempos históricos diferentes (González; 2012:51).

De esta manera la semiótica de la cultura, al proponer un análisis de la producción de sentido, reconoce en el texto la forma, que interactúan las significaciones sociales. Lo que resulta de vital importancia para identificar la pluricodicidad enmarcada en los procesos semióticos de producción de sentido. De esta manera, un acto de producción de sentido, no es otra cosa que dotar de significado, entonces desde la asignación de los nombres a las cosas del mundo (perro, libro, árbol, niño... ) hasta los más acabados procesos de la neurociencia o la física nuclear constituyen procesos de semiosis; es decir, procesos de interpretación del mundo con miras a una explicación plausible que le dé sentido a un fenómeno determinado dentro del orden de cosas y convenciones previamente establecidas a través de anteriores procesos semióticos. (Toledo; 2014:n.d.)

Cabe mencionar que el avance tecnológico ha sido de gran importancia, puesto que su aporte para la construcción del discurso ha favorecido dicho proceso, así la fotografía, el cine, los videojuegos e incluso la televisión, como lo es en nuestro caso, logran ser elementos culturales que permiten comunicar un discurso ideológico.

Canán nos recuerda el pensamiento de McLuhan sobre los medios electrónicos que apuntan hacia una disolución de la vieja institución que conocemos como nación, lo que nos llevaría a la globalidad. Sobre esto Canán dice que:



De acuerdo con McLuhan, son justamente la percepción modificada del espacio y del tiempo, generada por los nuevos medios, así como las relaciones sociales que dichos medios impulsan, lo que vendría a cuestionar las estructuras nacionales, y tiende a convertirlas en obsoletas. (23, 2013)

Tengamos presente que la identidad nacional es un elemento vital no sólo para el sujeto, sino también para la estructura social, por ende, para la política que se desarrolla en dicho territorio.

En nuestro material de estudio se encuentra presente un reportaje que se realizó tras el caso Mapplethorpe, dicho texto insertado en el filme como un paratexto del que sabemos, asegura el lugar del texto en el mundo además de establecerlo, el marco en el que el texto se presenta como forma de comunicación. Así pues, podemos identificar dicho reportaje como un elemento que acentúa la ideología del filme, ya que se encuentra presente desde el inicio del mismo se tomando de éste los fragmentos que dan peso a la denuncia que se desea comunicar. Las imágenes contienen gran cantidad de información estructurada de manera emotiva y figurativa, mucho más eficiente que las informaciones codificadas linealmente (Canán; 31:2013)

En nuestro texto encontramos al paratexto (reportaje en el inicio del filme. El reportaje, conforme avanza el filme, comienza a tornarse en un debate inserto en la película con el que se sostienen dos puntos de vista sobre el caso y con los que se fundamenta, a nuestro parecer, de manera correcta y concreta el motivo ideológico del filme, en el cual podemos apreciar escenas del juicio que se lleva a cabo contra Dennis Barrie, donde dos ideologías se contraponen, son algunos instantes los que transcurren en el juicio para posteriormente insertar el reportaje con sus primeras imágenes donde aparece el Senador Jesse Helms en Carolina del Norte, quien en aquel momento argumenta sobre el caso Mapplethorpe; en concreto, el senador hace una analogía respecto a la obra de Mapplethorpe.

En su discurso compara las exposiciones del fotógrafo con escribir malas palabras en el baño, argumenta que sí él va a un baño de hombres público y

escribe malas palabras en las paredes, él debería llevar sus propios lápices, así la obra de Mapplethorpe debería estar en sus muros. Este fragmento nos parece llamativo pues la relación entre la obra de Mapplethorpe y el baño público, que además se refiere específicamente al de hombres, nos permite observar una supuesta "trasgresión" que representan dichas fotos a la masculinidad nacional, por lo tanto, suprimir una comunidad existente en el ámbito social se presenta como defensa de la imagen social ante el mundo.

También se observa una relación entre lo público y lo privado, algo tan íntimo como la sexualidad y sobre todo la homosexual que se encuentra marginada, se exterioriza, se hace pública al igual que un baño del cual sabemos tiene una función íntima y personal que llega a sonrojar a las personas; al igual que la sexualidad, necesidades que por cierto tienen cierta relación, se equiparan dando a entender que las exposiciones de la obra de Mapplethorpe es igual a escribir malas palabras en un baño público, por su contenido gráfico.

Tal comparación es grotesca si imaginamos o, mejor dicho, si recordamos todos los baños públicos a los que hemos acudido y de los cuales la mayoría se encuentra en mal estado. La intervención con las imágenes del senador concluye cuando este termina su analogía y cuestiona a la audiencia presente si alguien compraría la obra de Mapplethorpe para llevarla a casa y colgarla detrás del sillón. Mientras estas palabras transcurren, el filme nos muestra algunas fotos que componen la recopilación del trabajo fotográfico nombrado *Robert Mapplethorpe Momentos perfectos*.



A continuación de estas imágenes el paratexto prosigue y observamos al Senador Alfonse D'Amato, solo se le ve rompiendo un catálogo en el que aparece la obra de Robert, mientras exasperado exclama continuamente ¡Que desgracia!

La unión de estos tres elementos del reportaje acentúa un discurso en el que se manifiesta la cerrada postura de algunos políticos conservadores, además de la imposición ideológica. Llama la atención la discriminación de un grupo social además de la intervención del gobierno en una institución independiente de éste, como lo es el arte y el derecho de expresión del artista.

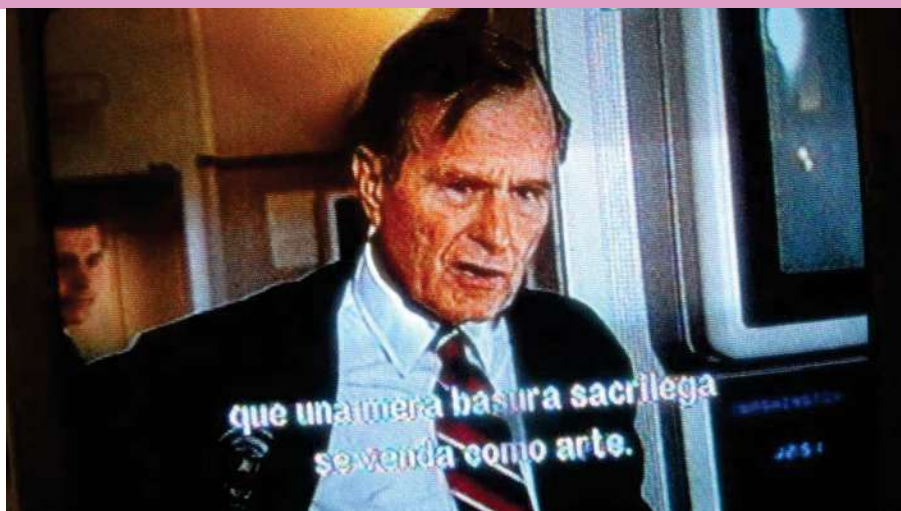
El paratexto da entrada nuevamente a la dramatización del filme y observamos al jurado que se encuentra dispuesto a retirarse del lugar donde se reúnen a discutir el caso, mientras la voz del fiscal, Frank Prouty, se escucha diciendo: ¿Es arte? Díganle ustedes qué es (Pierson, 2013)

El audio vuelve con el jurado y, mientras se aproximan a la cámara simulando su retiro del lugar, discuten: -No sé qué es arte, -hombres orinándose no es algo que vea todos los días (Pierson, 2013)

Este diálogo nos muestra la forma en la que algunos individuos perciben el arte, pues la idea de que el arte es la representación del mundo que nos rodea es evidente para todos en general, es evidente que la sociedad no concientiza que, la obra de Mapplethorpe es una muestra de una forma de vida, que si bien no es algo que se ve todos los días si es una práctica que se ha dado a lo largo del tiempo y existe. Podemos notar como la integración de una identidad ideológica al cuerpo social depende de la aceptación o el rechazo de la mayoría, algo similar a decir si no lo ves no existe, aunque sus prácticas se lleven a cabo dentro de la clandestinidad.

Después de estas imágenes, el paratexto vuelve a mostrarte, en el filme con imágenes del entonces presidente de Estado Unidos George Bush, a quien se le escucha decir, al parecer en una rueda de prensa:

Es difícil. No queremos censurar, pero tampoco queremos que una mera basura sacrílega se venda como arte. Ya no repetiré ante el pueblo estadounidense el ejemplo más reciente y ofensivo que me viene a la mente. Es tan terrible que no quiero decirles qué es. Creo que muchos de ustedes saben qué es (Pierson, 2013)



Nuevamente se manifiesta la idea de represión y descalificación, llama la atención que a la obra de Mapplethorpe se le clasifique en palabras del presidente como basura sacrílega, ya que por una parte creemos que la relación de lo religioso con un personaje político puede dejar en claro una postura ideológica con la que rige el gobierno, con ello queda visto que la percepción hacia la obra de Mapplethorpe es justificada de forma ideológica, ya que sabemos que las relaciones homosexuales no son bien vistas por ninguna de las versiones de la religión católica, la oposición manifestará rechazar lo que los dogmas religiosos no aceptan, esto se verá enfatizado en el filme, después de observar al presidente Bush, se muestra a unos de los personajes de este caso, el activista de moralidad Monty Lobb quien da su argumento, seguido por imágenes de protesta en las que se encuentra nuevamente el paratexto, ya que la representación, de dichas manifestaciones son intercaladas con escenas reales con la intención de trasladar un segmento histórico dentro de la sociedad estadounidense del momento, los gritos que sacudieron las calles: "¡Actúen! ¡Luchen! ¡No matemos al arte!" Entre otros. Y que fueron centro de atención de los medios.

Cabe resaltar que, tras esta inserción de imágenes, en el filme observamos como un grupo armado de policías, que simulan un operativo con el que pretenden

encontrar o capturar a alguien, entra al edificio donde se encuentra el jefe de policía Simón Leis. El grupo de hombres ingresa y aparentemente nadie percibe su presencia, sin embargo, ellos llegan y se dirigen hacia la cámara que simula ser una puerta; en cuanto se hace la acción de patear por parte de uno de los policías la imagen se oscurece y podemos observar a Dennis Barrie que se aleja de la cámara con las manos en alto, mientras sus hijos juegan a perseguirlo con pistolas de juguete, Dennis dice: "¡Me rindo! ¡Me atraparon!" Desde aquí podemos apreciar cómo el reportaje enfatiza la idea de represión. La presión del mismo Estado para censurar la obra fotográfica.

Pero la participación del paratexto no concluye aquí, para la presentación formal del filme, se utilizan otras imágenes del mismo reportaje en el que se observa a los conductores de un programa radiofónico de la estación Q102, Cincinnati, uno de los conductores pregunta: "qué hay en las noticias del día y el caso Mapplethorpe se hace mencionar". Las reacciones de los compañeros son de burla y de rechazo, pero se menciona que ese día se sabrá si las fotos son obscenas o no y se menciona al jefe de policía Leis, en ese momento la imagen se oscurece para dar entrada a la canción que presenta el filme, misma que ya hemos abordado con anterioridad, y ayuda a resaltar la idea de diversidad, el derecho de igualdad pese a las diferencias, de elección y sobre todo el derecho de expresión.

Tras unos instantes, podemos observar nuevamente la inserción del reportaje después de que la esposa de Dennis habla sobre el tema y observa algunas de las fotos del trabajo a exponer de Robert Mapplethorpe, así después de las fotos en la que aparecen imágenes como la de un niño desnudo, o el brazo de un hombre insertado en el ano de otro, etcétera, vemos nuevamente el reportaje dentro del filme donde se observa a Pat Buchanan, candidato a presidente en campaña política, hablando del tema, argumentando que: lo que Mapplethorpe quiera hacer con su obra, a la que se refiere como basura, es asunto suyo: "La idea de que deba subsidiar eso con mis impuestos es, primero

absurda. Segunda, cuando llegue a Cincinnati ¿preguntaré quién decide? Ustedes deciden". (Pierson son, 2013)



Después de esta intervención, el filme prosigue ya con un sentido y con una intención ideológica notoria, lo que permite reconocer, más que la frialdad de la obra de Mapplethorpe, la trasgresión a los derechos de expresión y a la autonomía del arte. Nos permite observar también cómo la identidad ideológica no reconocida en el cuerpo social lucha por ser reconocida como tal, y no sólo se manifiesta con la homosexualidad, sino también se refiere a otras identidades ideológicas que surgen conforme al tiempo y el cambio social y que, de igual forma han sido reprimidas por una parte ideológica que se niega a los cambios sociales.

Al finalizar la primera introducción del reportaje, el filme nos permite ver al jurado que está compuesto por una representante de modas, un vendedor de aire acondicionado, un reparador de lavadoras, estudiantes, incluso mujeres religiosas, etc. Sin importar el oficio o la actividad que desempeñen, es evidente que todos ellos son sujetos convencionales que, si bien entienden que el arte es una representación de lo que los rodea, no son conscientes de que no sólo lo que

existe en su entorno o lo que usualmente ven es lo único en lo que trabaja el arte, por lo tanto, el hecho de que no vean ciertas cosas no significa que no exista, ya que pertenece al campo cultural y su representación en algunas de las artes es válida.

Después del desarrollo del filme y con el juicio en un punto crítico, Dennis y sus abogados, quienes lo presionan para no desistir, en la lucha por defender no sólo el derecho de Mapplethorpe, sino de toda la comunidad, que este acto del Estado es una trasgresión a la primera enmienda, ellos conversan acaloradamente, Dennis muestra la presión que siente sobre él y su familia argumentando que se encuentra en un callejón sin salida, en este momento vuelve a presentarse el reportaje dentro del filme, esta vez con la participación del comentarista conservador William Buckley, Jr., quien habla de la obra de Mapplethorpe, la cual, aunque exquisitamente bien ejecutada, cree que no es una obra que obligue o que le produzca necesidad al autor para exhibirla, considerando que el público debe intervenir y que la corte lo reconoce.





Después de su intervención, observamos al Diputado de Massachusetts Barney Frank.



Éste hace un breve argumento con el que todas las intervenciones conservadoras se colocan en duda al decir que:

Lo que es completamente hipócrita, es oír a personas que se hacen llamar conservadoras que creen que el gobierno no es competente para proteger la calidad de los alimentos que ingerimos, que el gobierno no debería tener ninguna relación con la economía, que no puede ayudar a los ancianos a mejorar la atención de su salud. El gobierno no debe tener autoridad sobre esas cosas. ¿Pero para decirnos qué fotografías podemos ver, qué libros podemos leer, qué películas podemos ver? Este gobierno que es incompetente para atender la salud de la gente de pronto, es competente si se trata de pronunciar los veredictos intelectuales, estéticos, y morales más difíciles que puede expresar un individuo. (Pearson, 2013)

Este argumento proyecta el debate que la obra de Mapplethorpe ha desatado, también nos muestra la manipulación del Estado por parte de un grupo ideológico que podríamos decir, le da o quita cualidades. Y es uno de los entrevistados que da argumentos contundentes respecto a la complejidad del caso, ya que tal y como lo dice el Diputado Barney, éste es un problema que no debe resolver ni el Gobierno ni la religión, por su complejidad estética, intelectual y

moral. Tres características de las que están dotados todos los individuos y por lo tanto es la sociedad misma la que debe decidir.

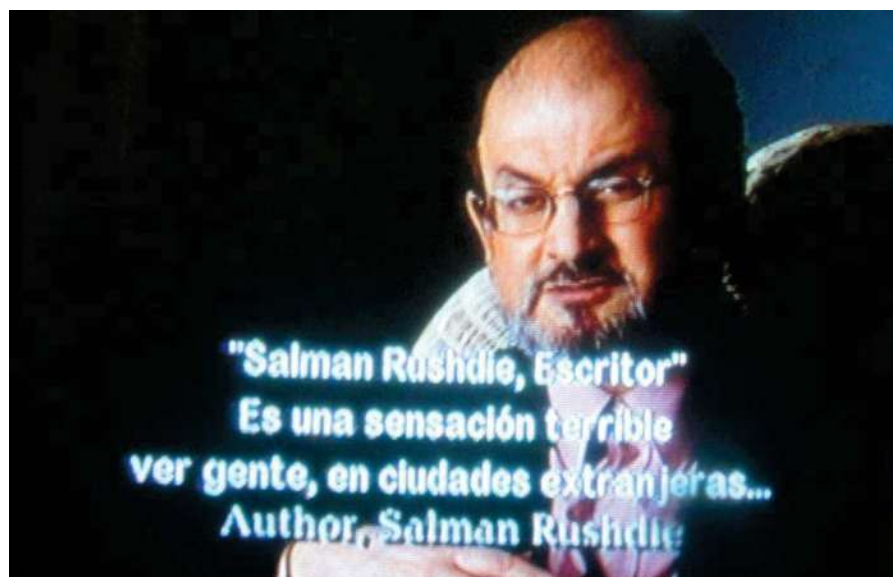
El filme toma nuevamente su curso y se presenta la muestra de la obra de Mapplethorpe a los socios del museo; el acalorado debate ideológico prosigue y Dennis se encara a distintos opositores. Y vuelve la imagen del conservador Pat Buchanan.

Dicho personaje afirma que no sólo Frohnmeyer acudirá al fondo nacional y lo cerrará, le pondrá candados y lo fumigará, si lo eligen presidente. El argumento de Buchanan parece doblegar o presionar al Presidente de Fondo Nacional de las Artes de manera tajante, sin embargo después de Buchanan, aparece en el reportaje John Frohnmeyer.

El Presidente de Fondo Nacional de las Artes argumenta sobre la incomprensión del público y del prejuicio que se hace al artista a través de su trabajo, y esto ocurre:

Ya que el proceso es tal que las artes reciben fondos antes de existir y cuando algunas obras reciben fondos, la gente se toma de eso y dice: esto no me agrada, y como no nos agrada así debe ser todo lo que usted hace, por lo tanto, usted no nos agrada (Peaarson, 2013).

El paratexto prosigue y después de Frohnmeyer, vemos al escritor Salman Rushdie, quien en su entrevista argumenta que: "Es una sensación terrible ver gente, en ciudades extranjeras llevando pancartas con mi rostro, con los ojos arrancados y exigiendo mi muerte. Era como tomar las actitudes de la aniquilación y difundirlas por internet (Peaarson, 2013).



La intervención del reportaje concluye y el filme prosigue mostrando algunas fotografías de la obra de Mapplethorpe, después de las fotos el momento de controversia sigue; Después de la muestra de acoso y discriminación que sufren Denis Barrie y su familia, en una breve conversación en su casa con su esposa, vuelve a presentarse por un instante el reportaje. Vuelve a mostrarse al Diputado Barney Frank argumentando:

Lamentable saber que uno será acosado, es un elemento de disuasión. El proceso de ver a la gente diciendo cosas malas sobre uno, que mi hijo regrese a casa de la escuela diciendo: Me dijeron que tú eres esto. Eso es bastante terrible (Pierson rson, 2013).

Al proseguir el filme, podemos observar la conversación entre Dennis su esposa y el director del colegio de sus hijos, estos últimos tras el debate moral desatado, son agredidos por sus compañeros.

A su vez, el día de la representación se muestra con imágenes reales en las que se ve a las gentes fuera del museo desde temprano esperando entrar.



La intervención del paratexto hasta este momento destaca la controversia que se genera tras las agresiones y discriminaciones hacia Dennis y su familia días antes de la exhibición. El reportaje vuelve a manifestarse poco a poco mediante el audio, lo que homogeniza ambos elementos, reportaje y filme, mientras que en el filme observamos la entrada de la gente al museo y a Dennis recibéndolos en la entrada, escuchamos la voz del comentarista conservador William Buckley, Jr. quien narra:

Yo estaba en la ciudad por otro asunto y leí sobre el tema. Toda Cincinnati estaba convulsionada. Ante la posibilidad de que hubiese un juicio y la cuestión de la propiedad pública. Los abogados del museo decían que eso provocó un aumento de 200 a 300% en la concurrencia al museo. Cuando fui, había muchísima gente, pero estaba mirando el museo. Estaba mirando lo que en otro contexto Russell Kirk habría llamado "las partes pudendas". Era imposible afirmar, con cierta serenidad que esta exhibición despertó en ellos la devoción por el arte que habían abandonado durante años (Pierson, 2013).

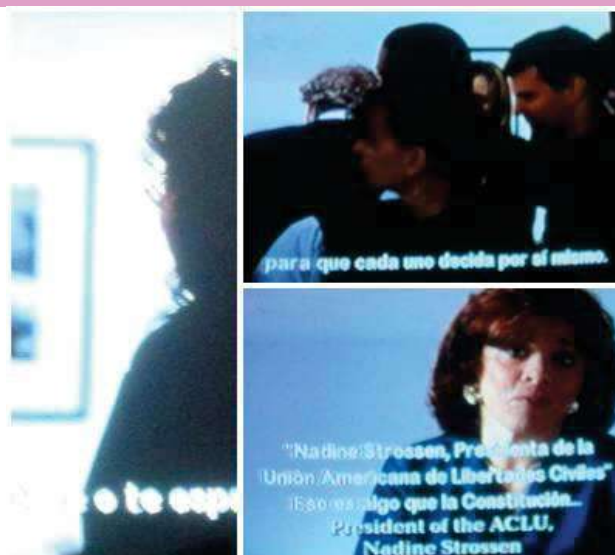
Mientras este discurso se mantiene en las imágenes permitiéndonos reconocer el momento en un hecho real, se intercalan y aparece el filme mostrando escenas en las que observamos a la gente en el museo, mientras que

a la par se muestra al comentarista. En el intercambio de estas imágenes se presenta la intervención de Arnold Lehman.



Lehman, director del museo de Arte de Brooklyn, por su parte, argumenta: "Los museos vacíos no le hacen bien a nadie. Existe una reciprocidad entre los visitantes que van al edificio y las obras de arte. Es esa relación entre la gente y los objetos es lo que me atrae del trabajo en el museo (Pierson son, 2013).

Posteriormente se escucha la voz de Nadine Strossen, presidenta de la Unión Americana de Libertades Civiles, con quien relacionan el comentario de Arnold entrelazando los discursos, ya que en el momento en el que el concluye, las imágenes de la representación fílmica se muestran y se escucha la voz de Nadine.



Ella inicia su argumento cuestionando: "¿Te atrapa o te espanta? Eso es algo que la constitución deja en manos de cada individuo para que cada uno decida por sí mismo" (Pierson, 2013).

El filme prosigue dando al espectador dos puntos de vista y de las trasgresiones que genera uno de ellos no sólo en los derechos sino en la vida de los sujetos.

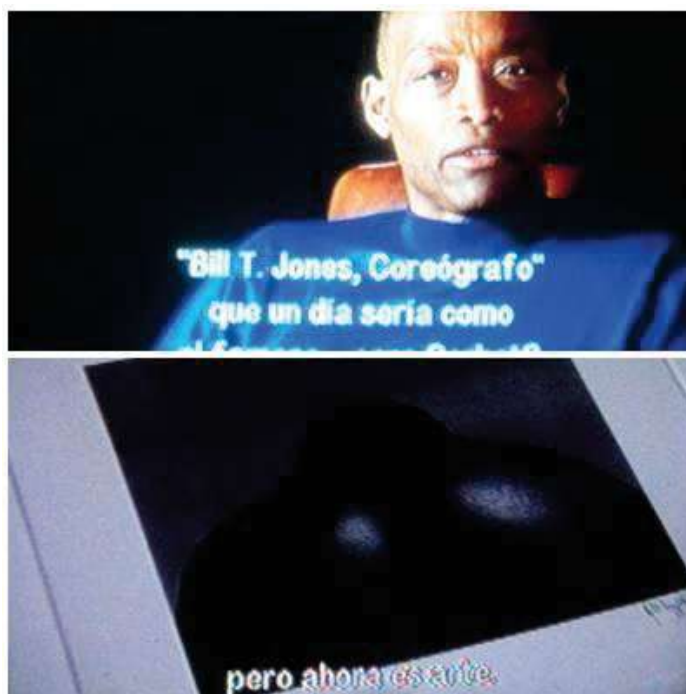
En la exposición los abogados comentan sobre la obra y la controversia que ésta desata incluso en ellos mismos. El reportaje vuelve a manifestarse en el filme y mientras que las imágenes del museo se manifiestan, entes la voz de la Actriz Susan Sarandon quien narra aspectos íntimos de su relación amistosa con Robert Mapplethorpe:

Mi experiencia con Robert Mapplethorpe fue muy distinta porque él venía a mi casa a las cenas de Navidad y comenzó a fotografiar a mi hija cuando era un bebé pequeño. El lado de Robert que yo conocí era de una persona de su hogar. Era muy estricto conmigo en cuanto a la crianza de mi hija. Y se había escandalizado porque yo no estaba casada y tenía una hija. O sea que el Robert Mapplethorpe que yo vi, debo decir que yo sabía que él ansiaba crear algo con la fotografía, que fuese tan respetado como la pintura. Le gustaba provocar cierta agitación, por eso creo que él se sentía bastante feliz con toda esta polémica (Pearson, 2013).

Las imágenes del museo se muestran como un lazo que une las diversas voces que participan en el reportaje, y prosigue la voz de la escritora, Fran Lebowitz. Dice que:

Desde un punto de vista puramente estético las fotografías de flores no son distintas de las fotos de desnudos. No son menos profundas, no son menos homosexuales. Para mí sería muy difícil considerar que esto es explosivo. El tema de las fotografías de sexo, obviamente, es perturbador. Es mi opinión, realmente, eso no tiene que ver con el artista. Eso tiene que ver con la petulancia del que no sabe (Pierson, 2013).

El coreógrafo Bill T. Jones, toma la palabra y añade que:



El artista quiere revelar algo relacionado con lo que es normal. Era una provocación, pero era también una provocación que él sabía que un día iba a terminar, que un día sería como el famoso ¿era Cormet? El desnudo de la mujer desde los pechos hasta los muslos y está completamente desnuda, es la imagen, es una vulva, pero está pintada maravillosamente y se llama el nacimiento del mundo. En su época era escandaloso, como estas fotografías de sexo anal pero ahora es arte (Pierson, 2013).

Estas intervenciones de personas cercanas al fotógrafo, nos permiten comprender la intención del fotógrafo, la cual no se basa en la pornografía, se basa en la necesidad de mostrar la corporalidad de todas las personas, las relaciones de amor, fraternidad, cariño y la belleza de los cuerpos, los que exhibió en la exposición "El Momento Perfecto" junto a flores que también representan la pureza y belleza natural.

El reportaje da entrada al filme, los actores aún se encuentran en el museo, Dennis es informado de que el jurado ha sido convocado a asistir y que sería un riesgo hablar con los asistentes. Después de que se entrega al museo la orden para clausurar la exposición, el reportaje nuevamente es insertado y observamos la entrevista con Robert Mapplethorpe.



En la mencionada entrevista, Mapplethorpe expresa sus opiniones sobre el arte (su arte) de la siguiente manera:

Era una sensación que yo percibía al ver imágenes pornográficas y que, para mí, el arte jamás había mostrado. Y me pareció que si yo hallaba la forma de retener esa sensación quizá se trataba de lo prohibido, porque yo era joven. No, es decir, era



algo demasiado egoísta, tenía que ver conmigo, con querer ver cosas y era yo primero y en segundo lugar estaba el público. Pero siempre me asombro que eso los escandalizara. Porque cada vez que imaginaba una fotografía y la tomaba dejaba de ser escandalosa para mí (Peaarson, 2013).

La imagen de la cámara se aleja y permite ver la proyección del museo con la entrevista de Mapplethorpe, el filme retoma su camino con Dennis en el edificio, de noche, cuestionando por qué, le sucede esto a él.

Entre la grabación con la entrevista de Mapplethorpe y Dennis Barrie se construye una conversación, ya que tras el comentario de Dennis prosigue la voz de Mapplethorpe: "Algo inocente o primitivo en el sentido de que tenía una cámara polaroid comencé a tomar fotografías" (Peaarson, 2013).

Dennis interviene y le cuestiona si de verdad cree que la gente necesitaba verlas. Vuelve la intervención de Mapplethorpe diciendo: "El sexo es, para mí, quizá lo más importante de la vida, tener a alguien contra quien luchar también es importante y creo que se puede aprender de eso" (Peaarson, 2013).

Con ello se manifiesta la lucha contra el rechazo, Mapplethorpe dirige su trabajo hacia un grupo ideológico. Dennis interviene y le cuestiona ¿ahora hablarás de mí? Mapplethorpe prosigue en la entrevista, así como el dialogo de Dennis. El cambio de escena se presenta tras la intervención de algunas fotografías de Mapplethorpe y se observa posteriormente a la fiscalía dando un discurso sobre las fotos, después de dicha intervención vuelve nuevamente el comentarista conservador para argumentar: "¿Cómo se le llama a mostrar a un hombre orinando en la boca de otro hombre?" (Peaarson, 2013).

Strossen, presidenta de la Unión Americana de Libertades Civiles, vuelve a aparecer tras este comentario y argumenta sobre el caso Mapplethorpe: En 1973, cuando adoptó la excepción al sentido de obscenidad, la corte afirmó expresamente: "No hay evidencia científica de daño alguno provocado por le exposición a cualquier parte de este material" (Peaarson, 2013). Como si se tratara de un debate, el comentarista vuelve a intervenir:

¿Es de Sade una cuestión de gustos? ¿Es Auschwitz una cuestión de gustos? La respuesta es en mi opinión, que algunas cosas son ofensivas si una comunidad no puede protegerse contra esa clase de exposición entonces, por más que lo intente, no podrá protegerse contra nada. (Pearson, 2013).

El comentarista William Buckley, Jr. realiza un tajante argumento inválido al decir que la sociedad no podrá defenderse de un abuso, cuando el abuso se suscita en la primera enmienda con las acusaciones que hacen sobre la obra de Mapplethorpe, ya que hay una violación de derechos. El reportaje prosigue con la entrevista de Mary Boone, coleccionista de arte.



Mary Boone comenta:

Hasta que esto ocurrió, jamás me consideré una persona política. Pero una vez que vi en funcionamiento todo ese mecanismo, comprendí que es así como obtenemos nuestra libertad y es así como la perdemos. No se erosiona de un día para otro. Gradualmente se va cercenando nuestro derecho a la libertad de opinar y la libertad de expresar. Y es todo lo que ocurrió en Alemania (Pearson, 2013).

Después de un fragmento de filme en el que se comienza a desarrollar el desenlace, es evidente cómo el reportaje acentúa la idea de pérdida de una libertad y la actuación gubernamental de imponer su decisión en cuanto a lo que

se exhibe o no en los museos, más aún se nos permite ver que el sujeto convencional se torna un sujeto político e ideológico.

El paratexto se observa cuando el Juez va al museo a ver la obra. Después de pedirle a Dennis que ponga el video, se escucha una voz que habla sobre el trabajo de Mapplethorpe, el cual es muy reconocido en Nueva York dado que plasma en él la vida homosexual y la influencia de las drogas.

El filme también da cuenta de las actividades del jurado, se observan las dificultades del propio jurado para dilucidar sobre el veredicto en el asunto, no saben cómo empezar a abordar el caso de las fotos, uno de ellos da la palabra clave con la que empiezan la valoración del trabajo de Mapplethorpe, "valores comunitarios", es la frase que da entrada al reportaje y la entrevista con la escritora Fran Lebowitz, quien también comenta después de que el jurado habla sobre los cambios sociales y la pérdida de valores:

En sí misma, esa es una frase melancólica y nostálgica. No hay valores comunitarios, solía haberlos. Pero cuando existían, no teníamos esta clase de cosas. En otras palabras, sin duda hubo una época en Cincinnati en que nadie había pensado en exhibir estas fotografías. No había ocurrido jamás, porque había valores comunitarios. Definidos tan bien por las personas que dirigían los museos, además, "Valores comunitarios" significa eso. Es toda la comunidad. Pero las comunidades ya no existen. Hay grupos de interés (Pearson, 2013).

El paratexto prosigue y vuelve a aparecer después de que el jurado discute sobre las fotos, en un momento en el que se enfocan las fotos de los niños, momento en el que incluso critican la visión de los padres que permitieron tomar dichas fotografías.

En ese momento se presenta la imagen de Jesse McBride un joven que en su niñez fue fotografiado por Mapplethorpe, trabajo que aparece en la compilación de *Robert Mapplethorpe momentos perfectos*. McBride en la entrevista comenta no sentirse explotado en ningún momento:

Y, cómo explicarlo, es lo mismo que si un amigo de la familia me hubiese tomado una fotografía mientras estaba desnudo en el departamento. Quiero decir es lo que ocurrió. Y ocurrió también que se exhibió como una obra de arte, no es un tema político. Y no es pornografía infantil, en mi opinión (Peaarson, 2013).

El filme continúa y observamos el juicio intercalado con escenas de lo que está sucediendo con todos los actantes. A la salida del juicio, mientras que Dennis y su esposa hablan con los abogados, quienes insisten, seguir con el caso ya que en ellos ven la trasgresión del estado a los derechos de libertad de expresión no sólo del artista, sino del museo y de Dennis, el reportaje entra nuevamente con entrevista de escritor Salman Rushdie quien añade: "es muy posible, nuestros derechos son aquellos por los cuales luchamos. Y si no creemos que vale la pena luchar por ellos no deberíamos sorprendernos cuando alguien los suprima" (Peaarson, 2013).

Este argumento, nos permite observar todo lo que la sociedad tenía en riesgo, lo que da un sentido preocupante al desenlace del juicio. La trama vuelve y observa al jurado mientras que se presenta a un testigo quien dará opinión respecto al trabajo de Mapplethorpe. Las opiniones de varios expertos se escuchan el juicio, al salir los abogados presionan a Dennis para que suba al estrado, el reportaje vuelve a mostrarnos la entrevista con Salman, donde el escritor especifica:

La defensa de la libertad de expresión, la defensa de la primera enmienda, si lo prefieren comienza en el punto en que alguien dice algo que no puede defender, No termina en ese punto. Si no puedes defender algo que personalmente te resulta desagradable entonces, en realidad, no crees en la libertad de expresión (Peaarson, 2013).

Lo que nos hace comprender las razones por las que Dennis sigue con el proceso, por lo que después del reportaje, llega el momento en el que Dennis sube al estrado, a partir de este momento el reportaje deja de intervenir y el filme continúa con su conclusión.

El análisis de este elemento, que es el reportaje inserto en el filme, como hemos venido enfatizando, realza la intención ideológica que es, la denuncia a la represión y la violación de los derechos de expresión. Nos permite relacionar con mayor facilidad todos los elementos sociales que intervienen, así como las influencias ideológicas que se insertan en la cultura a través de la aceptación en el cuerpo social de determinados individuos, por lo que comprendemos, que no sólo se defendía el derecho de expresión del artista Robert Mapplethorpe, de alguna manera se defendía de igual modo la inserción de una identidad ideológica en la cultura, la comunidad homosexual comenzaba a salir a la luz y con ello todo lo que su forma de vida traía consigo. Por lo que el reportaje nos permite reconocer varios puntos ideológicos a mostrar en la película.

Dicho lo anterior, en las siguientes páginas buscaremos dilucidar la propuesta de Gonzáles Vidal en su libro *Campos Suprarregulados de Producción semiósica*. Aspectos de la semiótica de la cultura (2012), para así establecer el marco teórico correspondiente que sirva como base para la presente investigación y para comprender el proceso de producción semiósica durante la gestación textual. De igual manera, es importante mencionar que para el presente capítulo tomaremos los nombres de los subtítulos del libro en cuestión de González Vidal, para de esta forma dar un orden formal a nuestro análisis.

## **2.2 Campos Supraregulados de Producción semiósica**

Como hemos mencionado líneas arriba, los CSPS constituyen zonas especializadas de la cultura donde los procesos significativos–comunicativos (con todo lo que implican) se verifican con base en reglas particulares que les confieren un carácter individuado. (González; 2012: 1).

Esta noción (como lo dice González Vidal) insiste en mostrar el carácter sectorizado de toda cultura, tomando en cuenta las zonas especializadas de prestigio como la medicina, filosofía, etc., así como otras menos canónicas o prestigiosas, como son la albañilería, la plomería, etc. (2012:1). Es innegable que los mensajes que producen estas últimas zonas también implican un grado importante de especialización y, por lo tanto, participan también de códigos

restringidos. También es válido mencionar que son (al igual que las zonas prestigiosas) aproximaciones al mundo, ya que proponen formas de comportamiento. Por lo tanto, ambos grupos pueden ser analizados desde la semiótica de la cultura y pueden ser explicadas desde dicho plano, donde se considera a la cultura como:

... una red integrada de relaciones semióticas, red en la que los sujetos humanos no sólo son sujetos-agente (las personas hacen a la cultura con su actividad, sus elecciones, sus preferencias, su creatividad, etc.), sino también sujetos-resultado (la cultura hace a las personas: el individuo aprende a ser -se estructura y se integra- en un sistema cultural y esto comporta su participación en pautas extensas de actividad que modifican y determinan su propio operar). La cultura, además, dista de ser rígida o monolítica, ya que uno de sus rasgos característicos es, precisamente, la heterogeneidad semiótica, la presencia de múltiples redes y sub-redes relacionales (y significacionales) diversamente integradas e interconectadas y con diferentes dinámicas de deriva. (Lampis; 2009/2010:41).

Esta heterogeneidad de la cual nos habla Lampis (planteamiento también apoyado por Lotman), se vuelve una característica fundamental de cualquier sistema semiótico. Sin embargo, Volviendo al propósito de González Vidal en su texto, éste tiene un doble propósito, por un lado, poner en relieve el modo en que operan las supracodificaciones en el instante en que cualquier materia expresiva es enunciada en cualquiera de estos campos. Ello con especial atención a las potencialidades significativas que tienen lugar cuando las supracodificaciones operan, así también el cambio de estatuto que la función semiótica sufre al entrar en contacto con estas normas. Como segunda función también estaría el dilucidar los problemas comunicativos que existen cuando un mismo objeto–evento es percibido a partir de campos diferentes (2012: II). Lo anterior quedará ilustrado cuando se analice (desde la perspectiva de los CSPA) la problemática central en la película *Dirty Pictures*. Sin embargo, volviendo a lo anterior, consideramos que el que un mismo objeto–evento sea percibido a partir de campos diferentes constituye una discusión no nueva, que no obstante parte de un conflicto de perspectivas, que muchas veces resultan irreconciliables.

El campo del arte, por ejemplo, constituye una discusión recurrente y podríamos rastrearla casi desde el inicio en que el hombre empieza a crear "obras artísticas", pasando por el renacimiento, barroco, las vanguardias de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, hasta discusiones más contemporáneas. Nos explica González Vidal:

La razón es simple: el arte, sobre todo con el surgimiento de las nuevas propuestas, genera frecuentemente opiniones encontradas e involucra constantemente puntos de vista originados en otros campos para su evaluación, lo que resulta del todo conveniente para abordar tanto lo relativo a las suprarregulaciones específicas como a la interacción que se da entre ámbitos diversos (2012: II).

Justamente dentro del denominado "arte contemporáneo", estas nuevas propuestas van a llevar consigo un trasfondo que entrará en conflicto con un campo que antes parecía inamovible, cambiando, de esta manera, su estatuto semiótico en diversos momentos. Así, la búsqueda, la libertad en el arte, se va a relacionar con un proceso de transgresión a lo impuesto. Tanto en el pensamiento como en los procesos sociales). Los artistas de finales del siglo XIX y del siglo XX consideran que el mundo y su concepción no persiguen un fin preestablecido, que el mundo debe ser otra vez explorado. Los cánones que eran inamovibles deben de ser destruidos, superados. El arte hasta ese entonces forma parte de un mundo que no puede ajustarse a la modernidad. Hay que buscar nuevas formas de expresiones, nuevos temas. La imitación de la naturaleza (ahora de forma definitiva) debe ser superada. El hombre puede crear al igual que ella.

Así, los artistas de las Vanguardias Históricas, por ejemplo, tienen la misión de negarlo todo, de transgredir todo lo establecido. El arte de las vanguardias, de esta manera, celebra sus rupturas, sus innovaciones son tomadas como aciertos. El artista se convierte, desde este aspecto, en una especie de nihilista, lo que lo lleva a sumirse en una gran soledad que siente frente a un mundo que no comprende y que no logra comprenderlo. Debido a ello, la provocación se

convierte, en una de sus armas e invade aquellos espacios y aquellos elementos antes no explorados:

El arte se populariza e invade las calles para transformarlas en una especie de Teatro Mágico [...] lleno de soñadores (Breton), humoristas “greguerianos” (Gómez de la Serna), pilotos de carreras (Marinetti), magos (Huidobro), narcisistas (Dalí), locos cuerdos (Artaud), ajedrecistas (Duchamp), saltimbanquis (Picasso) y patafísicos (Alfred Jarry). (Sánchez, María Teresa 2013:138).

Junto a esta *popularización* explora nuevas temáticas hasta ese momento no abordadas, siente nostalgia por lo cotidiano e igual que el romanticismo por aquellas cosas consideradas insignificantes y vulgares.

A pesar de esta aparentemente *popularización*, éste no llega a concretarse, solamente cambia de paradigma de elitismo, su segregación no se basa ahora en una clase social, sino en la capacidad intelectual del público. Se produce, en otras palabras, un desprecio del artista por el público. El dinero, para las Vanguardias Históricas, no basta para poder comprender el nuevo arte. El público–espectador ahora es exigido constantemente, debido a sus constantes transgresiones tanto en el plano de la forma como del fondo. Lucidamente Ortega y Gasset se pronuncia al respecto de la siguiente manera:

El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, sino que va dirigido a una minoría especialmente dotada. Cuando a uno no le gusta una obra de arte [sic] pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace porque no se ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra (2009:14).

De esta manera, el artista provoca al espectador–público, retándolo y poniéndolo a prueba constantemente. Desde este punto de vista, también se produce una transgresión, el artista al ningunear las estructuras de su tiempo, reta a su propio tiempo y al canon artístico. El artista se inscribe a lo lúdico, a la farsa y utiliza también la ironía como vehículo de provocación. El artista de las



vanguardias, concibe el tiempo como un ente abarcador, vertiginoso y efímero, se convierte en un Virgilio de la tecnología, se vale del *Tempus Fugit* y comprende, desde otra perspectiva, lo instantáneo:

El arte nuevo es efímero porque las obras que se fijan cristalizan su sentido y mueren. Esta consideración suscita una interactividad y una interdisciplinaridad como la esgrimida por los objetos de manipulación recomendable u obligatoria de Duchamp, los caligramas Apollinerianos, los cadavre-exquis, el action painting de Pollock y los ballets instantaneístas de Erik Satie. Las obras se llenan de alusiones a imágenes en movimiento (la novela-film *Cagliostro* de Huiobro) y el cine se convierte en soporte vivo de las obras artísticas (Sánchez; 2013:146).

Las Vanguardias Históricas, desde este aspecto, proclaman su rebeldía, buscan transgredir una tradición de la cual ya no se sienten partícipes y se trazan, como una tarea, superar aquellos límites impuestos desde siglos atrás. El artista de las Vanguardias manifiesta así también su inconformidad, su afán de renovación es también una consecuencia de esa inconformidad, todo ello va a provocar la gran ruptura. Una ruptura que es también una transgresión. La forma y el fondo son también *violados*, el cubismo es una muestra clara de lo primero y el surrealismo de lo segundo.

Por ello estamos de acuerdo con González Vidal cuando afirma que "en las funciones semióticas encontramos propuestas de segmentación y de organización del mundo en todas sus facetas, que responden a condiciones y a necesidades sociohistóricas" (2012: III).

### **2.2.1. Codificaciones en los Campos de Producción Semiósica**

Aunque resulte previsible, es necesario tener en claro que toda producción semiósica se halla constituida por signos. El signo es lo que se encuentra en lugar de otra cosa, es decir, es lo que sustituye a ese otro algo, o como lo explica Iuri Lotman "el rasgo fundamental del signo es la capacidad para cumplir su misión de sustituto" (1979:8). Sin embargo, este proceso no es directo, sino que se encuentra establecido desde tres planos dialógicos que son la entidad sustituida, la entidad sustituyente y el intérprete. Esta estructura tripartita había sido

dilucidada por Carlos Vevia Romero, Pierce, Eco, entre otros). Junto a lo anterior es pertinente añadir que:

Lo sustituido, cuando corresponde a objetos en apariencias extrasemióticos –el dinero, el terreno, etc.–, puede serlo en medida en que también se convierte en materia semiótica. Es decir, al ser interpretado por un signo, se establece entre el primero y el segundo una relación semántica, de manera que sustituido y sustituyente pasan a ser unidades culturales equivalentes para alguien (González Vidal; 2012:2).

Al ser lo sustituido el sustituyente unidades culturales para alguien, lo sustituido se convierte en un mensaje, es decir en algo, descifrable, ya que cumple con la función semiósica arriba descrita. Esta relación solamente puede verificarse dentro del universo semiótico, que además posee un carácter cerrado y por ende limitado.

De igual manera, es pertinente mencionar que “dentro de este límite operan normas estructurales (de carácter semántico, sintáctico y pragmático) que permiten la generación y la dinamización del significado, y son, desde todos los puntos de vista, autosuficientes para regular la producción de mensajes.” (González Vidal; 2012:3). Hechas estas aclaraciones y refiriéndonos a los niveles primarios de semiosis, nuestro autor nos dice:

Al referirnos a los niveles primarios de semiosis, hay que subrayar que todo elemento que en un momento dado pueda asumir la función de significante, se relacionará con un sistema de significados bajo las determinaciones propias del universo semiótico. Pensemos en elementos que de entrada tengan un carácter extrasemiótico, como los fenómenos naturales, en la lluvia, por decir algo. Este fenómeno al entrar en contacto con un espacio semiótico –es decir, al ser interpretado– adquirirá una serie de marcas provenientes de un sistema semántico, generando una función codicial; pero las marcas asignadas no serán las mismas si la lluvia es interpretada en un espacio donde se producen inundaciones frecuentes por el desbordamiento de ríos, que en uno donde hay sequía: la cultura ha ido codificando información sobre el agua, y sobre lo que representa su abundancia o escasez, por lo que en la primera situación habrá connotaciones de carácter negativo asociadas al fenómeno climático, mientras que en la segunda las habrá de carácter positivo (casos similares lo serán los relámpagos, la nieve, las nubes negras y las blancas...que, desde el momento en que son percibidas por un ser humano que les aplica una competencia cultural –

primaria, en esta parte de nuestra argumentación–, dan pie a fenómenos semióticos concretos (2012:4).

Así también es importante tener en cuenta en el proceso de codificación y de interpretación, el papel importante de la cultura, así, un objeto–situación extrasemiótico al entrar en contacto con el universo semiótico puede interpretarse dentro de él (semiotización); así también, puede ser interpretado dependiendo de la especificidad de cada cultura (resemiotización). En estos dos procesos de préstamos o intercambios culturales la asignación de marcas semánticas de la cultura (cada cultura) se convierte en un factor importantísimo. (González Vidal; 2012:5).

Sumando a lo anterior nos adscribiremos a la postura de González Vidal cuando menciona que la cultura se encuentra conformada por una infinidad de códigos de diversa índole, en donde se halla (en primer lugar) la lengua, la fotografía, el cine, la historia, la publicidad, etc., entre los que también considera abolida la frontera entre los signos y las cosas, ya que “los hechos semióticos están articulados en un todo, y ocupan posiciones diferentes dentro de él”. (2012:6–7). Estas afirmaciones concuerdan con la postura de Lotman, quien considera que una separación tajante entre los hechos semióticos solamente se debe a una necesidad heurística, más no a un aislamiento completo de dichos hechos:

El camino recorrido por las investigaciones semióticas durante los últimos veinte años permite tomar muchas cosas de otro modo. Como ahora podemos suponer, no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Solo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización (1996:11).

Si para Lotman este conjunto recibe el nombre de semiosfera, Umberto Eco la denomina campo semántico global, ello debido a que la cultura constituye un todo complejo y diverso, a la vez, de cerrado en sí mismo. Dentro de este universo

semiótico cada unidad significativa ocupa una posición, aunque determinado por todas las demás unidades que comprenden el universo (González Vidal; 2012:5).

Así pues, a lo largo de este trabajo hemos podido comprender, a través de su aproximación, que la obra de Robert Mapplethorpe marca un antes y después en la cultura, en la de Cincinnati al ser exhibido y constantemente señalado su trabajo, ya que causó controversia en el cuerpo social:

Desde el punto de vista semiótico se puede concebir a la cultura como un mecanismo sígnico complejamente organizado que asegura la existencia de tal o cual grupo de seres humanos como persona colectiva, poseedora de cierto intelecto suprapersonal común, de una memoria común, de unidades de contacto, unidades de modelización para sí del mundo circundante y unidad de actitud hacia ese mundo (Lotman; 2000:123).

Lo que nos permite entender, por una parte, el proceso de formación identitaria de un sujeto y, por otra, que la cultura se complementa con el mundo intelectual de un individuo y a su vez también es la antítesis del sujeto individual y de su conciencia. Es decir, la cultura forma parte del saber de cada uno de los individuos que habitan en conjunto y que por ende comparte dichos conocimientos desde su concepción. Sin embargo, la cultura, tiende a ser la contraposición de la conciencia individual del sujeto, siendo una especie de mecanismo que tiene como fin eludir las dificultades y las contradicciones del intelecto de cada individuo aislado (o en sí mismo). Esto no asegura que la cultura no haya colocado frente al hombre dificultades ya que contradicciones al intelecto del individuo, ya que como sabemos, esta se desarrolló en sus inicios con el fin de satisfacer necesidades inmediatas en algún periodo de su historia, con lo que comprendemos: Una de las principales particularidades de la existencia de la cultura como un todo, consiste en que los vínculos externos que organizan su identidad se realizan mediante comunicaciones semióticas: mediante lenguajes (Lotman; 2000:124).

Ahora bien, parafraseando a Lotman, es ineludible ver que conforme el tiempo transcurre, la cultura sostiene una constante retroalimentación debido al surgimiento de nueva información y, a medida que se complica el sistema, el

aumento de autonomía en sus partes se presenta inclusive en los sistemas más complejos por lo que: En adelante, la dinámica de toda cultura incluye la multiplicación del conjunto de las comunicaciones semióticas (Lotman; 2000:126).

Por lo tanto, cualquier acto de comunicar que se encuentre en un nivel complejo y, por ende, valioso en el sentido cultural, será considerado bajo nuestra percepción, si bien como un simple acto de comunicación en el que coincide consigo mismo así como con el emisor y el receptor, también como un conjunto de textos que son representados desde el "yo" del emisor, es decir, desde el pensamiento ideológico del sujeto que trasmite el mensaje, con el fin de que el receptor perciba esta información, la absorba desde su criterio cultural.

Ahora bien, la recepción de la información del mensaje puede ser recibida aún a pesar de que existiesen diferencias de lenguaje tanto en el emisor como en el receptor, ya que en la transmisión de un mensaje ya sea auditivo, visual o ambos al mismo tiempo, existen elementos que permiten la comprensión o identificación de ciertos elementos sígnicos con los que logramos interpretar el mensaje en una especie de traducción, tal como lo maneja Lotman:

Siempre una determinada parte de mensaje resulta amputada, y el «yo» sufrirá una transformación en el curso de la traducción al lenguaje del «tú» lo que se pierde resultara precisamente la peculiaridad del destinador, es decir, lo que, desde el punto de vista del todo, constituye el mayor valor del mensaje (Lotman; 2000:127).

Cabe mencionar que para Lotman, el nudo estructural es la forma la que se refiere a las identidades, con exactitud a la personalidad cultural o ideológica, por lo que hace, comprensible que:

La aspiración a incrementar la diversidad semiótica dentro del organismo de la cultura, conduce a que cada nudo de su organización estructural poseedora de significado comience a mostrar una tendencia a convertirse en una peculiar «personalidad cultural» un mundo inminente cerrado con su propia organización semiótico-estructural interna, memoria propia, comportamiento individual, facultades intelectuales y mecanismo de auto desarrollo. Como resultado, la cultura como organismo integral es la combinación de tales formaciones semiótico-

estructurales, constituidas según el modelo de las personalidades aisladas, con el sistema de vínculos (comunicaciones) entre ellas (Lotman; 2000:127).

Con ello, queda entendido, a nuestro parecer, que la cultura es parte de la vida de cada sujeto; el sistema lingüístico que adquiere, las costumbres, modales, entre otros aspectos. Son elementos culturales del sitio en el que reside, y conforme al paso del tiempo la misma cultura seguirá influenciando a cada individuo a lo largo de su vida formando su identidad, y a la vez cada persona contribuye a la cultura, por lo que el aumento de información dentro del campo cultural aumenta enriqueciéndolo. Pero, para Lotman:

Ese mismo crecimiento encierra la amenaza de una peculiar «esquizofrenia de la cultura» de la desintegración de la misma en numerosas «personalidades culturales» antagónicas; la situación de poliglotismo cultural puede transformarse en una situación de «torre de babel» de la semiosis de una cultura dada (2000: 128).

Sin embargo, tal y como lo menciona el autor, la composición de la cultura tiene mecanismos de orientación contraria, con lo que entendemos, el sistema que vincula los medios de comunicación entre los individuos, nudos estructurales de la cultura, junto a la necesidad persistente a la necesidad de una traducción correlativa:

Crea las bases para una organización de otro tipo: una estructura única que «suprime» la diversidad. Esta tendencia, sin embargo, encuentra su más plena realización en el ramificado sistema de las formaciones metalingüísticas y meta textuales, sin las cuales no es posible la existencia de ninguna cultura (Lotman; 2000: 129).

Por lo tanto, al alcanzar cierto desarrollo estructural, convive con los mecanismos independientes de la cultura, llega a un punto en el que es necesaria una representación de un modelo perteneciente a esa misma cultura, lo que conocemos como identidad nacional. El uso de un metalenguaje es común en un caso así, ya que se requiere para la formación de la imagen de la cultura, lo que reconoceríamos como una figura secundaria de la cultura. La clasificación de los elementos o textos que son aceptables dentro del parámetro cultural dependerán

indudablemente de la ideología predominante, como ya lo hemos mencionado anteriormente, y hecho que hemos ejemplificado constantemente con el caso Robert Mapplethorpe, por lo tanto, algunos textos serán señalados por el rechazo, hecho que puede cambiar conforme la misma cultura e ideología social cambien a raíz de las necesidades futuras, así:

Las distintas culturas nacionales y regionales entran como distintas «personalidades culturales» que actúan lo mismo con partes que como mundos independientes, valiosos ante todo por su independencia...La personalidad del hombre, antes invisible como el átomo, apareció en una imagen que repetía la estructura de la totalidad cultural. Por una parte, ella misma devino un conjunto de personalidades que a menudo se excluían mutuamente. Por otra, la frontera entre el mundo cultural (estructuralmente) organizado y la entropía caótica- uno de los principales índices en toda cultura-, ahora dividía no sólo el universo de la cultura dada, sino también la psicología de la personalidad aislada (Lotman; 2000:132).

Con lo anterior se nos permite comprender cómo es que el proceso semiótico se hace presente dentro de la cultura y cómo ésta, en la estructura social, aporta y adquiere de cada persona información. También nos permite comprender que un metalenguaje o CSPS, como lo es el cine, la fotografía, entre otros, permite por una parte estructurar múltiples datos con la finalidad de construir un discurso ideológico que será emitido con el fin de llegar al receptor.

Tememos entendido que todo discurso, forma parte de la cultura por el simple hecho de transmitir algún tipo de información, ya sea banal o trascendental, esa característica se la otorga el pensamiento ideológico predominante en el cuerpo social, así como de cada individuo.

Con ello, es inevitable hablar de identidad, Canán, capítulos anteriores, nos habló de la construcción identitaria de una agrupación social reconocida como identidad nacional, este proceso, a pesar de su complejidad, se muestra reproducido en los elementos culturales (libros, música, cine, etc.) dentro de la cotidianeidad social, sin embargo su sola presencia y contacto con la ciudadanía permite una inserción e incluso, ser aceptado como discurso, es decir, que concuerde con los gustos, pensamientos y deseos del individuo, lo que logrará

influenciar en la personalidad o identidad del sujeto, alcanzando de esta manera la formación de una ideología similar o concordante con las demás.

Como sabemos, en el caso Mapplethorpe las discrepancias ideológicas se muestran ya que hemos visto que hay agrupaciones o identidades que son rechazadas, puesto que se encuentra fuera de lo que socialmente se cataloga como correcto.

Por lo tanto, la producción del discurso que genere este tipo de identidades será igualmente rechazado, por una parte por la identidad ideológica y por ende el discurso que este emite, por otra, la obra se encuentra rodeada de muchas otras y no sólo en el tiempo y espacio en el que ésta es creada, sino también todas las otras obras creadas a lo largo del tiempo y que en algunos casos son reconocidas por el canon, así pues, tal y como lo dice Lotman:

La obra de arte está en un vecindario no sólo de otros géneros, sino también de obras de otras épocas. Cualquiera que sea el interior cultural realmente existente que escojamos, nunca se llena de cosas y obras sincrónicas por su momento de creación (2000:115).

Argumentos que nos permiten volver la vista al campo cultural y a la definición de la misma que hace Roger Bartra en su texto, *Antropología del cerebro*, donde el autor menciona que, la cultura, además de sobrepasar los niveles de adquisición del cerebro, tiene como función, el ser un medio para suprimir el sufrimiento, es decir, la creación del hombre produce información, misma que es reconocida e incluso utilizada por otros individuos, por lo que la cultura, en palabras de Bartra: una red cultural y social de mecanismos extra somáticos estrechamente vinculada al cerebro (2007:22). Lo que nos permite comprender que para Lotman la cultura sea:

Un generador de estructuralidad, y con ello crea al rededor del hombre una esfera social, que, como la biosfera, hace posible la vida, cierto es que o la orgánica, sino la social. Pero, para desempeñar ese papel, la cultura debe tener dentro de sí un



«dispositivo estandarizante» estructural. Esa función suya es desempeñada exactamente por el lenguaje natural (2000: 117).

Así, comprendemos que parte importante de un proceso cultural tiene que ver necesariamente con el pensamiento ideológico del grupo social al que pertenece el individuo, en un tiempo y espacio determinado de la historia.

Entendemos la cultura como la *memoria no hereditaria de una colectividad*, que se expresa en determinado sistema de prohibición y prescripciones. Esta formulación, si se está de acuerdo con ella, supone ciertas consecuencias. Ante todo, de lo dicho entendemos a la cultura como un fenómeno social que no excluye la cultura individual, en el caso en que un individuo se entiende a sí mismo como representante en una colectividad, o también, en todos los casos de auto comunicación en los que una persona desempeñe en el tiempo o en el espacio las funciones de diversos miembros de la colectividad y de un hecho forme un grupo. Sin embargo, los cosos de una cultura individual son inevitablemente secundarios desde el punto de vista histórico (2000:172).

Lo que nos lleva a volver la vista hacia la historia, de la cual sabemos tiende a tener un curso cíclico, ya que esta repetición se localiza en particular en la conducta social, claro, con determinadas modificaciones según el tiempo espacio, por lo que: La historia humana puede presentarse lo mismo como repetidora de una misma estructura que como impredecible (Lotman; 2000:196).

Sin embargo, en nuestro material de estudio, por un parte se puede denotar un punto en el que, dentro del cuerpo social y cultural, se abren dos caminos ideológicos, lo que da pie a una forma de conducta. Por otra parte, nuestro filme, que desde nuestra perspectiva es un relato histórico, representa un pasaje de la historia norteamericana, en particular la trasgresión a un derecho, de aquí la bifurcación ya mencionada puesto que, de algún modo, con ellos se manifiesta el sometimiento social y por ende el control del cuerpo social entablando dogmas ideológicos totalmente conservadores sin importar la diversidad identitaria. La historia, para González Vidal en el libro *Historia y ficción en imágenes*, es:

La historia ha sido uno de los medios principales por el cual el hombre conserva y accede a su pasado. Su soporte primordial de expresión es el discurso. Su función básica ha consistido en registrar una serie de eventos que tienen relevancia para

una comunidad, lo que lleva al discurso a referirse a coordenadas. De lo anterior se deduce que el discurso histórico no se basta en sí mismo (al contrario de los discursos ficcionales), pues se encuentra sujeto al criterio de veracidad (2016:15).

Así pues, el relato histórico, como lo define González Vidal, que se caracteriza por armonizar con los elementos discursivos, es decir, con los elementos cronológicos que verifican el desarrollo de los acontecimientos, además de ser selectivo en cuanto al material que va a incorporar, y hace intervenir los intereses ideológicos, políticos, etcétera (González; 2016,22).

En nuestro caso, nos encontramos frente a un material de estudio que relata lo sucedido en Cincinnati con el caso Mapplethorpe y de algún modo, pretendemos colocar de manera cronológica, los acontecimientos pasados en cuanto a trasgresión a la libertad de expresión sufrida en Estados Unidos en dichas épocas.

La forma en la que se introduce la historia en los diversos campos está sujeta a las características de los códigos de simbolización de cada uno de ellos. Hay que reiterar que la historia es, en todos los casos mencionados, un reconstruido que abastece de información a múltiples tipos de textuales y que, en resumen, se ve sometida a una doble coerción: la del tipo textual y la del texto en específico en que se incorpora. (González; 2016:41)

Por lo que afirmamos que el filme es de alguno modo un relato histórico, pues tal como lo dice González Vidal: El cine se ha ido convirtiendo paulatinamente en uno de los soportes expresivos más recurrentes del relato histórico (2016: 39). Y puesto que la cultura es en cierta parte memoria, se da a ver como un registro de lo ocurrido a lo largo de la historia de la humanidad. Sin embargo, dicho registro, está estructurado según el pensamiento ideológico de quien lo produce, así:

La existencia misma de la cultura supone la construcción de un sistema, de reglas de traducción de la experiencia inmediata al texto...Una cuestión específica de la cultura como mecanismo de organización y conservación de información en la conciencia de la colectividad es la larga duración. Esta cuestión tiene dos

- aspectos: 1. La larga duración de los textos de la memoria colectiva.  
2. La larga duración del código de la memoria colectiva (Lotman; 2000:173).

En algunos casos, estos dos aspectos pierden coincidencia, así la superstición aparece en el texto como un elemento fuera de lo comprobable. Sin embargo, dentro del campo cultural encontramos que se halla ligada de manera directa a tres aspectos que menciona Lotman:

1. El aumento cuantitativo del volumen del conocimiento.
2. La redistribución de las casillas en la estructura, de resultas de lo cual cambian el concepto mismo de «hecho que ha de ser recordado» y la evaluación jerárquica de lo registrado en la memoria.
3. El olvido. La conversión de la cadena de hechos e un texto de compañía invariablemente de una selección, esto es, del registro de unos acontecimientos, que son convertidos en elementos del texto y el olvido de otros que son declarados como inexistentes. (2000:174).

A este último, lo consideramos como una forma para denominar los acontecimientos históricos que pierden valor en la identidad ideológica del conjunto social, debido en algunos casos a la intervención ideológica de quien se encuentra en el poder. Así pues:

La cultura excluye constantemente de sí determinados textos. La historia de la destrucción de textos, de la depuración de textos de las reservas de la memoria colectiva, marcha paralelamente a la historia de la creación de nuevos textos. Cada nueva orientación en el arte deroga el carácter autorizado de los textos a los que se orientaban épocas procedentes, trasladándolos a la categoría de no-textos, de textos de otro nivel, o destruyéndolos físicamente. La cultura, por su esencia, está dirigida contra el olvido. Ella lo vence, convirtiéndolo en uno de los mecanismos de la memoria (Lotman; 2000:175).

Por lo que podemos comprender que el proceso creativo siempre venga acompañado por las influencias de lo que conocemos como intertextos, elementos culturales ya existentes y que en ocasiones son o no reconocidos dentro del campo ideológico, sin embargo esto no interfiere con el proceso, permitiendo a otros sujetos crear a partir de su inspiración, en un tiempo espacio diferente y en

algunos casos con una identidad ideológica, si no similar, con rasgos parecidos, de la inspiración que dichos elementos transmiten estos pueden estar presentes dentro del discurso creado con la finalidad de acentuar algún punto en el texto, así pues:

Los interiores compuestos exclusivamente de objetos sincrónicos y de un solo estilo, producen una impresión triste porque están compuestos de objetos cuyas unidades de estilo y sincronidad cronológica están demasiado manifiestas. Esto parece particularmente perceptible cuando algún modelo de interiores es copiado con exactitud en el mobiliario de un productor local real, esto es, cuando al precio de grandes pérdidas tienen lugar en una situación simultánea de todos los objetos del interior. La cosa está en que toda «composición modelo» es cierto «lenguaje» pero cuando la convierte en un interior real, es utilizada como «texto» (Lotman; 2000: 116).

Lo que nos habla de la influencia que puede existir en una composición discursiva que está influenciada por diversas técnicas y cómo ésta a la par se convierte en un texto al momento de revisar la composición cultural que los acompaña con el fin de transmitir cierta información, como sabemos, el texto se desprende del autor para formar parte de la cultura como un sujeto histórico y su valor dentro de la misma depende de compatibilidad y agrado de la sociedad mayoritaria y el texto.

La jerarquía de la importancia cultural de los diferentes espacios que complementan por la jerarquía de los grados de valor de los mismos (dependientes de la estructura interna del tipo dado de cultura); así se segregan espacios destinados para la actividad estatal, de vida privada y así sucesivamente (Lotman; 2000:118)

En este sentido, dentro del sistema social, podemos observar la división de lo que se considera como público y privado, ya no sólo en la propiedad sino en el sentido de lo que socialmente expuesto ante los ojos de la sociedad es aceptable y lo que no lo es, o lo que se considera como normal o anormal, como sabemos, debido a lo anterior, esto depende del pensamiento ideológico predominante en dicha decisión.

En nuestro texto este proceso se ejemplifica de forma explícita, pues es justo lo que se está denunciando. Sin embargo, cuando hablamos de arte estamos refiriendonos a un CSPC que cuenta con los elementos pertinentes para la realización de un discurso ideológico que le permiten representar una parte de la cotidianeidad en un nivel más alto, es decir, dicho momento a representar deja el lugar común dentro de la vida de un sujeto y adquiere características con las que se comunica un mensaje.

En el caso de Mapplethorpe, creemos, la temática de su trabajo, la intención a manifestar, así como la ejecución y composición de su obra, para la época, eleva su producción artística, lo que una parte la hace para algunos incomprensible y, por otra, diferencia su trabajo de la pornografía, esto es posible ya que en el caso de un sistema dado de cultura:

Lo estético se eleve a un escalón tan alto, que el arte ya no pueda convivir con nada, excepto consigo mismo. En este caso obtenemos algunos tipos de espacios dedicados exclusivamente a las vivencias estéticas: teatro o el museo (Lotman; 2000:119)

Pero ¿qué pasa cuando la obra es tan controversial y cómo dijimos incomprensible para otros? La posición en la que entra el trabajo de Mapplethorpe es decidida, en primer lugar, por las instituciones artísticas capaces de identificar una obra de arte, en segundo lugar, la interpretación y por ende adquisición de información dependerá del campo cultural de cada individuo. Sin embargo, dentro del mundo del arte:

Las tendencias, que se repiten periódicamente en la historia de la cultura, a aplicar en el más alto grado (cfr. Las consignas de «sacar el arte a la calle» o de encerrarlo en «una torre de marfil»), son secundarias y reflejan como interpretan diferentes fuerzas históricas y sociales el hecho de la asignación espacial del arte en el mundo de la cultura (Lotman; 2000:118).

Esto, aunque un poco fuera de nuestro interés, nos permite entender un poco el movimiento cultural dentro de la sociedad, es decir, cómo dentro del

movimiento cultural e ideológico se manifiestan los diversos lugares en los que se coloca el arte conforme a la necesidad social, pero además la identidad ideológica del artista que al referirse, sacar el arte a la calle, se manifiesta, por una parte la necesidad de que el cuerpo social conviva con éste, ya que posiblemente exista alguna carencia en el conjunto. Por otra también se manifiesta la nostalgia, el romanticismo por la idea de urbe y la representación de lo que se da en la vida que se desenvuelve en ella, es decir se lleva el arte a la calle y se manifiesta todo elemento cultural presente o, en su defecto, ausente, pero dentro de un marco convencional, inclusive alegórico, de lo representativo de la calle.

Por el contrario, en situaciones en los que el arte se encuentra en un ámbito más elevado este efecto irá a la inversa y el arte se manifestará solamente en los lugares designados, y será el único lugar en el que se puede convivir con él.

A pesar del lugar que se le da al trabajo de Mapplethorpe dentro del filme, en repetidas ocasiones se define la obra como grotesca y la colocan en un sitio clandestino, dentro de lo privado y fuera de toda construcción social, es decir que hay una negación, la aproximación que hacen de la obra al baño público nos permite reconocer como es que un espacio íntimo y a la vez público que enfatiza una idea pudorosa es trasgredido, y es así por el simple hecho de que esa parte del sector social no comprende en su totalidad el mensaje dentro de la obra.

Todo lo anterior nos permite comprender que este hecho es un movimiento ideológico que, como muchos otros aspectos dentro de un sistema social, tiende a manifestarse cíclicamente a lo largo de la historia y que sus cambios sólo pueden presentarse en el momento en el que el cuerpo social exige dicha necesidad, por lo tanto debe existir una inclusión, aceptar que existe una identidad con ciertas características dentro del cuerpo social, pero:

A la vida cultural de cada época le es inherente cierta unidad, a menudo reforzada por la irrupción, en el tejido inmediato del arte, de las ideas de la época sobre sí misma, que norman las autodescripciones. Sin embargo, desde estas posiciones vemos sólo un lado del proceso. (Lotman; 2000:120)

### 2.3 Las suprarregulaciones

Las suprarregulaciones son regulaciones que tienen un carácter secundario. Operan en subespacios (cerrados entre sí) dentro del universo semiótico. González Vidal nos explica:

Quando una unidad significativa ya contemplada en el universo semiótico se introduce en uno de tales subespacios, pasará por el filtro de sus regulaciones específicas, produciéndose entonces una sobredeterminación; y, en el caso de instauración de código en el interior de los subespacios, intervendrán inevitablemente las regulaciones que le son particulares (quedando comprendidas automáticamente las de carácter primero) (2012:8).

Justamente estos subespacios adquieren el nombre de *campos suprarregulados de producción semiótica*; lo que se pretende resaltar con esta propuesta (que se aleja en parte de las propuestas soviéticas “sistemas modalizantes secundarios” son “los procesos que a nivel de la organización codicial tienen lugar cuando estas regulaciones secundarias se activan, produciendo formas específicas de semiosis” (González Vidal; 2012:8),

Sin embargo, este planteamiento se separa también del de Bourdieu, la postura de González se aleja de *les champs*, debido a que se enfoca en los fenómenos codiciales que tienen lugar cuando la producción semiótica se genera en un CSPS, mientras que Bourdieu centra su reflexión en las relaciones de poder/capital:

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) (Bourdieu; 1989/1990:4).

En segundo lugar, los postulados de González Vidal se distancian del autor francés en que el autor mexicano explica la problemática de los campos como un fenómeno significativo, comunicativo y estrictamente semiótico; mientras que Bourdieu insiste (desde un plano sociológico) en considerar a los campos como espacios de juego históricamente constituidos por instituciones específicas, así:

Para el sociólogo francés la sociedad puede ser concebida como un espacio diferenciado de posiciones sociales en el que las relaciones entre estas posiciones constituyen el núcleo de lo que es propiamente social. Es decir, la actividad propia de la vida en sociedad se define por las relaciones entre entes que se distinguen entre sí por la posesión de diferentes bienes y valores que los sitúan en distintas posiciones, las que, a su vez, permiten y definen las relaciones entre ellos. Luego, los campos sociales son espacios identificables en donde ocurren tipos específicos de relaciones entre sujetos, siendo posible analizar estas relaciones como tales y con independencia de aquellos que las realizan (Nuñez; 2010:211).

Otro punto de divergencia entre estos dos autores, tiene lugar en que para Bourdieu el agente social posee plena consciencia de sus conocimientos y estrategias de acción. González Vidal se aleja de este planteamiento argumentando que:

La introducción de las nociones de competencia y performance nos ayuda a soslayar este problema: alguien puede poseer la competencia adecuada que permita una actuación eficiente sin estar completamente consciente de estar aplicándola. Muchas de las regulaciones secundarias se llevan a la práctica con la intervención de otros niveles de consciencia, como el no-consciente (de Goldmann) y el inconsciente (de Freud y el psicoanálisis) (2012:10).

De este modo, para González la producción semiótica de estos campos es mucho más compleja de lo que se observa en una primera instancia.

Junto a lo anterior, es importante señalar la existencia de algunos rasgos de producción semiótica que pueden remitir a las unidades comunicacionales, a ciertas esferas culturales. Lo anteriormente dicho podría decirse que corresponden a ciertas reglas codificadas.



A su vez, es importante señalar que, si las normas primarias dinamizan ya el significado, las secundarias los sobredinamizan (González Vidal; 2012; 10), es decir, le confieren un carácter individuado.

Dentro de este planteamiento, también es válido señalar que, junto a la independencia estructural de los CSPA, para la producción de semiosis, los CSPA toman elementos del campo primario, de otros CSPA y de sí mismos, ello adscribiéndolos, a su vez, a sus propias normas.

## **2.4 Modificaciones semánticas y potencialidades semióticas**

En este apartado, González Vidal nos explica como un objeto (mingitorio de Duchamp) a partir de su función como dimensión histórico-social (contenido semántico), un objeto sumado a su función práctica, asumirá una función simbólica, fácilmente reconocible por los sujetos del universo semiótico.

Sin embargo, nos explica, que a partir de aquí el objeto puede adquirir otro tipo de contenidos que se apoyen en su denotación primaria, como por ejemplo puede convertirse en un objeto estético (en una pintura, por ejemplo). Si bien en este proceso el contenido primario no se pierde (de otro modo no sería reconocible), sí participa de un proceso de rejerarquización. Así tendríamos en el ejemplo del mingitorio el siguiente proceso:

En el ejemplo anterior, la marca semántica de la función estará ligada en el objeto práctico a una circunstancia (una sala de baño) y a un contexto (objetos que habitualmente aparecen con el mingitorio), que implican la posibilidad de utilización de dicha función; en el cuadro, la marca de la función sigue vigente porque, como acabamos de decirlo, es la que hace reconocible el modelo, pero la posibilidad de la utilización de la función sí ha quedado excluida. En este segundo caso, hay un espectro semántico más amplio, pues en la representación pictórica se han involucrado códigos estéticos, que han transformado el objeto práctico en un objeto estético. (González Vidal; 2012:12).

Sumado a lo anterior, es posible que pueda darse una recircunsntalización, es decir que un objeto cotidiano sea llevado a una sala de museo y será visto como un objeto de arte (Duchamp y el mingitorio). Lo anterior es una muestra de cómo las salas de arte (de manera pictórico o de otra expresión simbólica) pueden

legitimar y dotar de un nuevo significado a un objeto que antes no era artístico, es decir, producir una expansión semiótica. Con ello: "Las normas secundarias no solamente añaden información a las codificaciones precedentes, sino que provocan cambios en cuanto a su potencialidad comunicativa al operarse las ampliaciones o las reducciones en las configuraciones semánticas. (González; Vidal 2012:16).

Cuando tiene lugar el proceso de recircunstalización del objeto, puede observarse cómo el recorrido de la parte superior se superpone al de la parte inferior, dicho en términos de los CSPA, a la codificación primaria se incorpora una supracodificación.

Lo anterior guarda una relación con la "semántica del objeto", apartado perteneciente al libro *La aventura semiológica*, Roland Barthes, en donde el autor intenta demostrar los mecanismos de significación del objeto desde el plano de nuestra cultura actual, a la que él denomina "cultura técnica" (1985:245), ello visto desde un aspecto semiótico. Así, ante la disyuntiva de cómo definir el objeto, Barthes advierte, que el objeto, en un primer momento, es absorbido, por la finalidad del uso, a lo que le llama "función"

Y por ello mismo existe, espontáneamente sentida por nosotros, una especie de transitividad del objeto: el objeto sirve al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa; el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre. Se podría hacer notar en este momento, por lo demás, que no puede existir por así decirlo, un objeto para nada; hay, es verdad, objetos presentados bajo la forma de bibelots inútiles, pero estos bibelots tienen siempre una finalidad estética. La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve efectivamente para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones; todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto (Barthes; 1985:247).

Con ello Barthes, no solamente considera al objeto, de acuerdo a su uso, sino que reconoce en él un sentido que se encuentra siempre independiente a su función (aunque guarde una relación con él). A su vez que considera a los objetos como susceptibles siempre de formar parte de un sistema de objetos–signos.

Este fenómeno (como ha sido ventilado en el mingitorio de Duchamp) dota al objeto–evento de un sinnúmero de posibilidades, en el caso de Duchamp, el objeto ha producido una expansión semiósica, ello a partir de que puede ser concebido como un objeto estético y, por lo tanto, digno de contemplación artística. Dicho en palabras de González Vidal, ello ha constituido una relación codicial inusitada hasta ese entonces, en el que un objeto de uso ha irrumpido en el dominio del arte, a través de un cambio de circunstancias. Es previsible que este proceso haya dado lugar a un sinnúmero de discusiones que defienden o apoyan la postura de si es posible que un objeto "utilitario" haya formado parte del campo del arte. Ello se debe a que, "A que cada destinatario está en capacidad de aceptar o de rechazar, dadas sus competencias –e independientemente del nivel de conciencia con que actúe–, las codificaciones novedosas" (2012:14).

Lo anterior, sin duda, abre innumerables puertas en cuento a la experiencia estética, ya que amplía el universo creador e interpretativo de las obras artísticas, además de trastocar las reglas cognoscibles (fijas e inamovibles a veces) y ampliar las condiciones creativas y comunicativas del arte como experiencia, como significación y como comunicación. Sin embargo, y volviendo a nuestro tema en cuestión, lo que pretende aclarar el ejemplo de Duchamp y el mingitorio es mostrar el proceso en que las reglas codiciales de un CSPS determinado entran en acción cuando la materia significativa es enunciada en él (González Vidal; 2012:15). Ejemplos como el anterior puede citarse, sin embargo, consideramos prudente seguir avanzando en nuestro propósito.

#### **2.4.1. Las disonancias comunicativas**

Las diferentes interpretaciones parten, en un primer momento, de diversas posiciones sobre un CSPA. El ejemplo anterior sobre Duchamp puede darnos luces sobre esto debido a que enfrentó a los críticos que mantenían diversas posiciones entre ellos y sobre la obra mencionada.

El fenómeno arriba descrito (disonancia comunicativa) es, sin embargo, un fenómeno común y podríamos argumentar que tiene lugar en diversos e innumerables (sino en todos) ámbitos de la cultura y de las relaciones humanas. Ello muchas veces puede llevar a conflictos entre las partes ya que el mismo acontecimiento puede ser visto desde campos distintos, participando de la aceptación y el rechazo. Antonio Sustaita se refiere así al episodio de Duchamp y el mingitorio:

El Urinario fue rechazado por el comité organizador debido a su carácter abyecto, que atentaba contra la noción de arte alcanzada en el Renacimiento. Tal objeto constituía la puesta en duda del espacio sagrado de la galería, pues simbolizaba a un hombre meando entre las pinturas. Por esa razón lo escondieron detrás de una pared o un sillón. Colocado en un lugar inaccesible fue, de las 2125 obras aceptadas para la exposición, la única que no pudo ser vista. (2011:55).

Otro episodio de rechazo también tiene lugar en el objeto de estudio de la presente investigación, y puede ser un gran ejemplo para ilustrar lo anteriormente dicho ya que suscitó un gran problema de interpretación que incluso llevo el caso a los mismos tribunales de justicia, ello debido a que la obra de arte era vista desde otra perspectiva (fuera de la artística) que pendía entre lo axiológico y lo moral y, que, por lo tanto, participaba de una "homogeneidad interpretativa". González Vidal nos dice sobre lo anteriormente anunciado:

Debe quedar claro que aquí el problema resulta de una ubicación interpretativa en CSPA distintos por parte de los receptores: unos comparten el campo y, consiguientemente, la visibilidad del emisor, los otros guardan una posición diferente (hay que añadir que no todo el tiempo tiene lugar una homogeneidad interpretativa como la señalada, aunque la semiosis se genere en un mismo campo, dada la posibilidad de posiciones enunciativas que éste ofrece) (2012:19).

Sin embargo, al caso Mapelthorpe y a *Dirty Pictures* volveremos más adelante y profundizaremos en esta problemática interpretativa en el apartado correspondiente. Por el momento es importante señalar (como nos explica González Vidal) que en una estructura comunicativa cuando se vinculan los mensajes con CSPS diferentes, se emplean, a su vez, reglas codiciales diferentes, lo que lleva a interpretaciones diversas que, pueden también, desemboca en conflictos al pretender interpretar un mismo acontecimiento.

De igual modo es válido aclarar que la expresión "producción semiósica", no solamente representa a la producción del mensaje por parte del destinador, tampoco a la relación que se establece entre el plano de la expresión y el plano del contenido, sino también se refiere al proceso mediante el cual interpreta el mensaje. Ya que a veces éste puede ser más complejo. Así el destinatario:

Utiliza reglas de decodificación que, en situaciones como la anterior, son proporcionadas por un CSPS. Nos referimos a este hecho porque en ocasiones el destinador del mensaje no se manifiesta claramente como una unidad concreta, como por ejemplo en determinadas situaciones cuando la fuente no es humana, o en lo referente a los síntomas médicos, o en el cine, o también cuando se trata de instituciones o de compañías. En casos como los mencionados, la relación del destinatario con el mensaje asume una posición preponderante porque su atención se encuentra canalizada a este último (contrariamente, en que la fuente es un destinador humano y el destinatario tiene contacto directo con él durante el proceso de comunicación, la atención de éste se distribuirá entre el mensaje en sí mismo y el destinador, ya que puede ser la fuente de otros mensajes manifestados a través de su gestualidad, de movimientos específicos, etc.) (González Vidal; 2012:22–23).

Lo anteriormente dicho pone de relieve al receptor y a su importancia en el plano del proceso semiótico, donde además entran en confluencia en él la ideología, la cultura, la historia, el ámbito, lo diatópico, lo diastrático, lo diafásico, etc. Ello al entrar en contacto con otro receptor (que interprete desde otro plano) puede producir la disonancia comunicativa.

## 2.5 La estabilidad/inestabilidad de los CSPS

En diversos campos como la historia, el arte, la sociología, etc., las producciones de semiosis están sujetas a cambios, reestructuraciones, reelaboraciones o cambios de paradigmas. Sin embargo, estas “rupturas de horizonte” pueden ser en un principio negadas, lo que puede llevar a conflictos, tensiones, desavenencias al no aceptar nuevas posturas o reglas en la producción de semiosis. Como nos explica González Vidal, en el arte esto sucedió con Andy Warhol, James Rosequist, Roy Lichtenstein y muchos otros, lo que dio pie al denominado *pop art*. Nos explica:

La manera en que se procedió para tratar de resolver la tensión resulta curiosa: al interior del ámbito artístico se generó una nueva segmentación para incluir estas nuevas manifestaciones, pero se le dio un calificativo especial (*pop*) para distinguirlo del llamado “arte culto”, de tal suerte que su admisión resultó –y hasta el momento esta situación es vigente– solamente parcial. No podemos dejar de lado que, quiérase o no, la referencia al *Pop Art* activa la dicotomía alto/bajo, y lo sitúa como la realización de un arte menor o inferior, algo similar a lo que ocurre con la designación “arte popular”. Tenemos, entonces, que esos calificativos no sólo establecen una dimensión clasificatoria –en el sentido estricto del término–, sino valorativa también (2012.25).

De igual manera, es pertinente mencionar que las obras de Duchamp, Kasimir Malévich, Andy Warhol, etc., propusieron un cambio de paradigma dentro del panorama artístico, ya que, si en un primer momento fueron negadas como objetos artísticos, abrieron también nuevas formas expresivas y cambiaron el paradigma del arte. Ejemplo de ello es la “Rueda de bicicleta” de Duchamp, que es considerada el primer objeto de *ready-made*. Esta nueva concepción dentro del arte tiene lugar cuando se toma un objeto de la vida cotidiana y se da le cambia de circunstancia (museo, galería). De esta manera se logra que se pierda el sentido práctico del objeto, ello por la circunstancia y también por el nombre que se da. Esto crea una perspectiva distinta del objeto, adjudicándole la categoría de arte. Nos parecen, en este aspecto, notables las palabras de Octavio Paz sobre los *ready-made*. Nótese como el poeta y ensayista mexicano trata de clasificar este

tipo de expresión artística, mostrando la inestabilidad/estabilidad del CSPA en cuestión:

Los ready-mades son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de "objeto de arte". La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. Los ready-mades no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos- Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía (2008:31).

Fuera de lo mucho o poco que podamos objetarle a Octavio Paz, lo anterior solamente es una muestra de la ampliación, modificación o evolución de los CSPA que, como puede observarse, va de la mano con los cambios sociales, ideológicos y culturales. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que pese a esta "inestabilidad" en los campos, a su vez, existe una cierta "estabilidad", ello permite que "estas zonas sean reconocibles" (González Vidal; 2012: 27), de otro modo caeríamos en un nihilismo disciplinar y a una constante reestructuración de los campos que podría desembocar en un caos y en una dificultad de reconocimiento.

De igual manera es importante recalcar que las supracodificaciones registran también transformaciones codiciales en la materia significativa que se incorpora en un CSPA (González Vidal; 2012:27). Todo ello se adscribe dentro del marco de la cultura que tiene un carácter segmentado.

### **2.5.1. Los procesos de traducción intersemiótica**

González Vidal inicia haciendo una analogía lógica y ella consiste en que la semiosis generada en el interior de un campo determinado no puede reproducirse de manera literal en otro, ello puede verificarse (entre otros muchos ejemplos) en las adaptaciones de una obra literaria al cine (o viceversa, como ha sucedido en los últimos años). En estos campos la semiosis producida en un campo se traslada a otro, aunque manteniendo siempre diferencias. Es por ello que por más fiel que pueda ser una adaptación siempre es posible encontrarnos con diferencias que pueden dejarnos disconformes. Ello se debe a que las reglas y condiciones

codiciales de un campo no pueden ser reproducidas literalmente en otro campo, sino que pueden "traducirse":

Aun cuando la traducción intente guardar la fidelidad con respecto a la "versión" precedente, el simple hecho de quedar involucrada una materia expresiva distinta repercutirá en la organización semántica, además de que dicha organización sufrirá ampliaciones o reducciones durante tal proceso. En resumen, el contenido de la materia expresiva original, al verse objeto de un intento de manifestación en otro CSPA, estará sujeto a reglas codiciales diferentes, con lo que operarán transformaciones más allá de toda voluntad de fidelidad (González Vidal; 2012:28).

La materia expresiva a la que se refiere González Vidal juega un papel en la organización semántica. Así, por ejemplo, tenemos que la literatura es un medio lingüístico, mientras que el cine participa de una pluralidad de códigos que al ser "traducidos" del material lingüístico, siempre guarda una diversidad, pues participa de otras reglas codiciales, tanto en su estructura como en su semántica interpretativa.

Estas reorganizaciones de contenido al realizarse la "traducción" pueden variar y utilizar diversos instrumentos para alcanzar el mismo fin expresivo, así mientras en una película bastaría un primer plano a una situación, en una novela tendrían que realizarse innumerables descripciones, ahondando en detalles para clarificar en dónde necesita recaer la especial atención de lo que se quiere decir.

Lo anterior es solamente un ejemplo de cómo la semiosis de un CSPA no puede trasladarse a otro de forma literal como si se tratase de una copia ya que ni los códigos son los mismos, la "traducción" codicial se realizará tomando la materia significativa, las reglas y condiciones codiciales del otro CSPA. En este proceso:

Al activarse reglas codiciales diferentes, la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido sufre inevitablemente modificaciones, reorganizaciones: la memoria del campo semiótico circunscribe la producción de semiosis mediante coerciones que le son específicas (González Vidal; 2012:29).



De igual manera (como nos explica González Vidal) también puede considerarse como "traducción" el proceso por el que la materia significativa se incluye en un CSPA a partir de las regulaciones primarias, ya que potencializará otros sentidos (2012:29).

### **2.5.2. El isomorfismo CSPA–universo cultural.**

Como argumenta Juan Carlos González Vidal, las reglas en la producción de semiosis poseen un carácter cerrado en cada CSPA. Así el paralelismo estructural, consiste en que, tanto el espacio semiótico general como los espacios específicos, son justamente los que determinan ese carácter cerrado de toda función semiótica desde su interior. Sin embargo, existe una diferencia entre estas dos entidades paralelas y ella consiste en que la información del universo semiótico se encuentra codificada de acuerdo a las reglas primarias, mientras que las de un CSPA se encuentran codificadas por las suprarregulaciones (2012:29–30). Este *isomorfismo*, ya planteado por Lotman, (1996) advierte que todos los mensajes son parte de un todo.

De igual manera, es necesario tener en claro la importancia de las reglas que determinan la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido (como ya ha quedado expuesto), junto a lo anterior, es conveniente subrayar que las reglas codiciales dan pie a la producción de mensajes, entre ellas, existen las que combinan las unidades en cadenas significativas. Lo anterior puede ejemplificarse de muchas formas, elegiremos un hipotético escenario en que en una mesa se sientan tres abogados y dos albañiles, ambos grupos estarían hablando de un tema específico, así, los abogados podrían estar hablando de un caso de jurisprudencia que la suprema corte de justicia tomó para dar solución a un conflicto. Es previsible que los términos que usen en su CSPA resulte incomprendible para los dos albañiles, que al oír: jurisprudencia, absolución perentoria, alegación preacordada, etc., entiendan muy poco de lo que se está hablando realmente, pues los abogados se encuentran utilizando una supracodificación de carácter sintáctico que es ajena a la de los albañiles, ya que esta supracodificación tiene sus propias reglas y combinaciones; mientras que la

de los albañiles ,y sus conversaciones sobre algo referente a su oficio, participan de otras reglas codiciales y supracodificaciones y de otras posibilidades combinatorias:

Si hemos procedido de esta manera, se debe básicamente a que, para que pueda tener lugar un proceso combinatorio, se requiere de unidades que contemplen una relación entre el plano de la expresión y el plano de contenido. Salta a la vista, pues, que la materia significativa que entra en un CSPA es también afectada en cuanto a sus capacidades y posibilidades combinatorias. Después de todo, ¿cómo podría abordarse la producción textual sin tener en cuenta la sintaxis? (González Vidal; 2012:31).

Sin embargo (como nos explica el propio González Vidal), hay casos en que las reglas sintácticas no se encuentran tan claras y aún más, no son obligatorias, ello dependiendo de las regulaciones y suprarregulaciones a la que la materia significativa sea sometida, ello puede verificarse en la música de John Cage, en los aparadores comerciales, en donde los elementos guardan una relación paratáctica e hipotáctica, en lugar de sintáctica (2012:31–32).

De igual manera, las posiciones enunciativas (serie de posibilidades situacionales ofrecidas al interior de estos ámbitos que marcarán la producción semiótica), constituyen también potencialidades globales de los CSPA. Ello explica que ningún mensaje pueda ser neutral, incluso en las regulaciones primarias. Todo lo anterior pone de relieve la serie de condicionantes que los campos imponen a la expresión de materia significativa, por ello es válido afirmar que una buena parte de la producción de semiosis en una cultura se encuentra determinada por los CSPA (González Vidal; 2012:32).

Otro ejemplo de cómo el carácter suprarregulado de las normas particulares de los CSPA adscribe sus propias reglas es relatado claramente por González Vidal, nos dice:

... los niños de entre tres y cuatro años que ven series de dibujos animados. Tomemos la serie *Top Cat* (Hanna-Barbera, 1962; reproducida en español con el título de *Don Gato y su pandilla*). En este programa aparece un grupo de gatos antropomorfizados: son bípedos, tienen manos y poseen la facultad del habla;

además presentan una serie de estilizaciones, que se aprecian, entre otros aspectos, en el color de algunos de los miembros, que no corresponde con la de un gato real: hay un gato morado, otro anaranjado, etc. Al preguntarle a un niño de la edad mencionada qué es lo que veía en este programa, respondió: "un gato", "unos gatos" (de hecho, hicimos la misma pregunta a varios niños y obtuvimos el mismo resultado), y pasó por alto un conjunto de informaciones que corresponde a las supracodificaciones de la que hemos hablado (proceso de antropomorfización y estilizaciones, por ejemplo) (2012:32–33).

Lo anterior es un ejemplo claro de cómo a partir de la función de las codificaciones primarias del universo cultural, los niños perciben la materia significativa.

No hay que pasar por alto, para percibir la verdadera dimensión de este fenómeno, que la noción de interpretante, concebida de manera amplia, recubre no sólo las relaciones de signo a signo, sino aquellas que involucran materia significativa de diferentes magnitudes. En principio, la relación más evidente es la de signo a signo, lo que equivale a decir, de un semema a otro. Pero los sememas no son entidades homogéneas e indivisibles. Estos se hallan compuestos por unidades menores que se articulan entre sí, formando conjuntos de contenido. Así, cada una de las marcas de un semema tendrá sus propios interpretantes (Eco, 1997), y podrá generar a su vez una representación semémica, de manera que la sobredinamización del significado de que hemos hablado abarcará magnitudes de contenido que están más allá de lo aparente o de lo inmediato. (González Vidal; 2012:33–34).

Es evidente que lo anterior producirá desplazamientos de contenido que, a su vez, incrementarán las posibilidades de comunicación. Ello debido a que se establecen nuevos núcleos de sentido en correlación con significados concretos. Por ello, es evidente que cuando ocurren fenómenos de esta naturaleza se expanden los marcos productivos y los interpretativos. (González Vidal; 2012:34).

## **2.6 Instauración de código en los CSPS.**

En los campos que suelen verse como opuestos (arte y ciencia, por ejemplo), ocurre un fenómeno que se convierte también en una función semiótica, esto sucede cuando un código se instaura dentro de un campo suprarregulado de una manera no prevista por ninguna regla codicial. Así, esta instauración puede asumir diversas modalidades:

Entre ellas: a)– cuando un significante se asocia de forma novedosa con un segmento del sistema de significados (ambos preexisten como funtivos de otra función semiótica); b)– cuando se segmenta una nueva unidad material (que adquirirá el estatuto de significante) para asociarse con un segmento del sistema de significados; c)– cuando una unidad material preexistente como significante provoca, en el momento en que se manifiesta como el significante de otra función semiótica, una nueva segmentación en el sistema de significados; d)– cuando las nuevas segmentaciones involucran tanto al plano de la expresión como al plano del contenido (González Vidal; 2012:34).

Como nos explica González Vidal, en los tres primeros casos, la concreción de la función semiótica, necesita de procesos más simples en relación al último, porque al menos uno de los planos ya se encuentra institucionalizado; mientras que, en el último caso, se trata de una función semiótica nueva, ya que contiene una correlación novedosa puesto que la función existe desde el instante en que existe la posibilidad de transmitirla, ello debido a que para su productor queda instituida esa otra segmentación del campo cultural (González Vidal; 2012:35).

Igualmente previsible, si queremos profundizar, que lo anterior implica también una comunicación en que el emisor se vuelve también el receptor de una manera simultánea. Por ello cuando la información es aceptada (desde el primer momento) da lugar a un proceso de comunicación interpersonal donde queda patente el carácter social de la convención (González Vidal; 2012:35).

De esta manera, la nueva función se encuentra determinada (de alguna manera) por el campo semiótico pues entrarán en contacto con las funciones primarias y secundarias, todo de manera simultánea. Así, al momento que entra en contacto una función semiótica, las dos regulaciones (el universo cultural y un CSPA) entran en juego varias relaciones codiciales:

Visto que la supracodificación comprende una codificación precedente aunque se plantee en un CSPA muy especializado, la función semiótica no puede evitar de ninguna manera las codificaciones de carácter primario. Desde sus propios marcos, los CSPA traducen las preocupaciones, tendencias, conflictos...en síntesis, las dinámicas del universo social que los contiene (González Vidal; 2012:37).

Junto a lo anterior, nuestro autor deja en claro que los CSPA son marcos de interacción en varios niveles que, como cualquier universo semiótico, obedece a las necesidades humanas, ya que pertenecen a la cultura por ello no es justificado afirmar la autonomía del signo ni la autonomía de la semiosis (González Vidal; 2012:37).

Sin embargo, para ejemplificar lo anterior propondremos un ejemplo distinto al de González Vidal sobre cómo en la ciencia constantemente se producen nuevas relaciones codificiales. Para ello usaremos un ejemplo concreto que pertenece a la forma en que el hombre de la antigüedad y hasta el fin de la Edad Media concebía al mundo que lo rodeaba, si bien ya no existía la creencia de que la tierra era plana, sí se creía que las distancias entre continentes (navegando por el oeste) eran mucho mayores de lo que se sabe actualmente, pues se creía que navegando hacia el oeste de Europa se podría llegar a Asia. Ello implicaba que se desconocía la existencia de un continente (América) entre estas dos masas de tierra, es decir, el mundo tenía una carga semántica e imaginaria sin América. A partir de los primeros años del siglo XVI, los cartógrafos y navegantes confirmaron lo que se sospechaba cuando los europeos llegaron a este continente, no era el este de Asia, sino se trataba de una tierra nueva, con ello se estableció una nueva regla codicial. De esta manera, el ámbito científico fue adscribiendo estas nuevas reglas codificiales, hasta que llegó el momento de que fueron las aceptadas por todos. Ello, aunque en un primer momento haya creado un conflicto, fue llevada a una correlación no admitida hasta ese entonces, ya que se trataba de una supracodificación que contradecía algunas de las reglas codificiales anteriores, pero que entró en un proceso de instauración de código en los CSPA. Nos explica González Vidal al respecto:

Efectivamente, ante la necesidad de organizar (y eventualmente manipular) lo que ve, el ser humano en una primera instancia recurra a las reglas primarias registradas en su enciclopedia cultural, que son susceptibles de ser "corregidas", cuando la situación lo amerite, por las supracodificaciones respectivas. La correlación, cuando tiene lugar, no anula automáticamente las implicaciones

codiciales que ejemplificamos con el círculo: tal correlación actúa sobre un preestablecido o preconventionalizado que, para ciertos grupos al menos, continúa vigente. Además, como lo vimos a propósito del mingitorio de Duchamp, se da el caso de que en la sobrecodificación se conservan rasgos semánticos de la codificación primaria, aunque cambie su posición en la jerarquía del nuevo recorrido de lectura. (González Vidal; 2012:39).

### **2.6.1. Los CSPS como satisfactores de necesidades culturales**

Como nos explica González Vidal, la existencia de los CSPS está condicionada por las necesidades culturales, que tienen como centro a la *práxis humana*, ello permite al sujeto orientarse en la materialidad que lo rodea a partir de una serie de propuestas de conocimiento (2012:40).

De esta manera, la relación del sujeto frente al mundo no es una relación abstracta sujeto–objeto, sino que el sujeto encuentra al mundo dentro de una configuración de sentido (Chvatik; 1997:36).

De lo anterior es previsible que se desprenda que la *práxis humana* tiene, entre otras funciones, satisfacer necesidades sociales ello mediante la interacción (que no siempre tienen como función primaria, significar, aunque sean prácticas significantes). Así:

Entre esas formas de interacción se encuentran los CSPS. Un campo de esta clase, al manifestarse como un satisfactor de necesidades sociales –aunque no sean de orden práctico o de carácter primario, como es la supervivencia–, tiene vigencia en tanto cumpla con esa función; al dejar de hacerlo, consecuentemente, es susceptible de desaparecer. Y, por el contrario, en los momentos en que se gestan los cambios en los paradigmas culturales (de cualquier índole: económicos, tecnológicos, políticos, estéticos, etc.) y surgen nuevas necesidades, se crean las condiciones para el surgimiento de CSPS. (González Vidal; 2012:40).

Es válido también afirmar que estas necesidades sociales, pueden ser de diverso tipo, incluso sería pertinente afirmar que pueden ser necesidades artificiales, que, sin embargo, producen significado y formas de interacción social. Para ilustrar lo anteriormente dicho, nos valdremos de un ejemplo que cumple una necesidad social dentro de un marco específico, se trata del panfleto como medio

de protesta y expresión social y política. El ejemplo que tomaremos tiene como contexto la dictadura militar chilena que tuvo lugar tras el golpe de estado de 1973, que vivió uno de sus puntos más altos en 1983, con Pinochet aún en el poder, los medios de comunicación obedecían y reproducían el discurso hegemónico, ante esta situación el panfleto cumplió un rol social entre los que no podían comunicarse libremente. Nos explica Gonzalo Monsálvez:

Al respecto, varios fueron los objetivos que cumplió el panfleto en aquel momento. En primer lugar servir como un medio de convocatoria a las movilizaciones; en segundo lugar, una instancia de denuncia, información y propaganda sobre determinados aspectos del acontecer político nacional, y en tercer lugar, fue la forma que tuvieron los sectores subalternos para representar a través de un determinado lenguaje y aparato conceptual toda una concepción de lucha y resistencia contra la hegemonía de la dictadura. Por lo tanto, el panfleto se convirtió en un instrumento por medio del cual aquellos grupos subalternos buscaron combatir la censura, el control informativo y la dominación imperante de la época (S.f.:1:2)

Sin embargo, volviendo a nuestro tema central, es importante también mencionar que los CSPS al satisfacer las necesidades sociales y al cumplir funciones, también surgen, desaparecen, se amplían, se reestructuran, etc. Un ejemplo de desaparición puede encontrarse en las viejas creencias (brujería, mitos-ritos, etc.); mientras que un ejemplo de origen puede hallarse en las formas de comunicación nueva que proponen las redes sociales, como el Facebook, por ejemplo, donde los códigos de comunicación, han dotado de un simbolismo nuevo la forma de relacionarse.

Por ello es válido afirmar que cada campo propone reglas de relacionarse con el mundo, puesto que generan planos de sentido, y en conjunto, constituyen uno de los factores que evidencian la diversidad en el universo semiótico, así, si por una parte este universo da lugar a horizontes de sentido, por otro lado, los CSPS constituyen líneas de sentido más estrechas dentro del horizonte. (González Vidal; 2012:42). Esto se justifica, si tomamos a los CSPS como

contenedores de modelos de actuación, ya que la implicación de roles sociales, formas de interacción, etc. Sobre lo anterior tenemos que:

Así, las relaciones sociales en muchos casos dependen de las modalidades de inmersión de los individuos en los CSPA, ya que en momentos específicos de su vida las personas se definen en función de tales roles. Un rol de esta naturaleza, tomado en abstracto, proyecta posibilidades delimitadas de comportamiento: un médico dentro de su profesión, tendrá que realizar una serie de actos contemplados por ese papel, lo mismo que un abogado o que un albañil. (González Vidal; 2012:43)

Sin embargo, como es previsible, también existen roles sociales primarios como son el ser padre, madre, hermano, etc., ellos funcionan entre las personas, sin existir una suprarregulación o que por mutuo acuerdo sea incumplido este tipo de roles. Por ello, es válido decir, que los roles que posean una suprarregulación (médico, veterinario, abogado, etc.) poseerán una mayor especialización. Por ello: "podemos ver de manera más precisa el hecho de que los CSPA son producto de la *praxis* humana, pero al mismo tiempo generan esa *praxis* a partir de sus propias normas" (González Vidal; 2012:43). Junto a esto, hay que considerar que los sujetos al cumplir roles, pactan cumplirlos, ya que deben de comprender y decodificar la información necesaria para ponerlos en práctica.



## CAPÍTULO III

### LA TRANSGRESIÓN DEL ARTE Y LA TRANSGRESIÓN EN *DIRTY PICTURES*

“Si es legal, no es grafiti”  
Arturo Pérez Reverte

#### 3.1 Consideraciones previas

Un aspecto ineludible de nuestra investigación lo constituye la transgresión. Es justificado decir que ella, desde la propia génesis textual y filogenética del arte, ha formado una parte ineludible e inseparable de su construcción como *texto cultural* e ideológico. El eclecticismo artístico del siglo XX, que tiene como constantes la renovación y a la transgresión, ha dotado al arte (en cualquiera de sus formas) de una permeabilidad y mutabilidad de formas y fondos que se han convertido en unas de sus principales características. Sin embargo, sostener estas dos constantes del arte (renovación y transgresión) como un fundamento estético y como única finalidad del artista, puede devenir en un gran problema y contradictoriamente en un estatismo que anquilese sus propias estructuras. Leandro López Ojeda, menciona al respecto de este tema:

La transgresión no es un hecho estético, ni la forma post-transgresiva resultante. El hecho transgresivo puede ser un hecho estético en sí mismo y en el momento exacto en que ocurre, pero nunca puede intervenir la contemplación a posteriori del objeto transfigurado resultado de la transgresión [...] Pensar en una estética de la transgresión, es, además, hacer blando algo que de por sí se caracteriza por su fuerza brutal. Todo artista que cultive la estética de la transgresión perdería automáticamente su condición de artista para convertirse en artesano (2000:89).

Desde este punto de vista el hecho transgresivo, no podría constituirse como la finalidad estética del artista a través de su obra. El hecho transgresivo tendría que adoptar una función dinámica, esclarecedora y expansiva de la expresión artística con todas las consecuencias que de ella derivan e impliquen: cesura, autocensura, represión, etc. Dicho en otras palabras, constituiría un medio, no el fin de la génesis artística. La *necesidad* transgresora del artista del

Barroco, Vanguardias, Post–vanguardias (tendencias que se han considerado de mayor efervescencia renovadora) han tendido históricamente a considerar la ruptura de la tradición no como su fin mismo, sino como su comienzo. La renovación, producto de la transgresión, se convierte de esta manera en una herramienta en la constante búsqueda expresiva, no en el objetivo artístico en sí.

La ideología, la historia y la cultura juegan un papel importante en este aspecto para comprender esta dialéctica de ruptura–transgresión–renovación de la que las vanguardias son partícipes. A pesar del esfuerzo con que la ideología burguesa ha insistido sobre la autonomía del arte, éste como producto social, no puede tomarse como un fenómeno por separado, ya que su génesis textual y repercusión (como queda de manifiesto en *Dirty Pictures* y en las consecuencias sociales que tiene la obra de Robert Mapplethorpe en la conservadora sociedad de Cincinnati) obedecen a fenómenos ideológicos y sociales. Las reflexiones de Burger, en su *Teoría de la Vanguardia*, sobre la autonomía del arte, son esclarecedoras en este aspecto, y las considera como una etiqueta impuesta por la ideología burguesa para crear una falsa conciencia en torno a una actividad que no forma parte de su estructura de producción de mercancías capitalistas, pues no puede formar parte de la *vida práctica* ya que:

Precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología –con tal de que se utilice este concepto en el sentido de la crítica de la ideología del joven Marx– está al servicio de alguien. La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. (2000:96).

La postura de Burger es reafirmada en la problemática expuesta en *Dirty Pictures*, donde la transgresión trae como consecuencia la represión ejercida por las instituciones gubernamentales. Sin embargo, esta transgresión se encuentra directamente relacionada con procesos sociales e históricos del cual es imposible separarlas.

### 3.2 La Transgresión en *Dirty Pictures*.

*Dirty Pictures* (2000), es una película norteamericana dirigida por Frank Pierson cuya temática gira básicamente en la censura de la que es objeto la presentación de la exposición *El momento perfecto*, del fotógrafo Robert Mapplethorpe. Exposición que abrió sus puertas el 7 de abril de 1990. En la película se plantean como problemas centrales, en cuanto a la exposición de las fotografías, dos cuestiones. La primera de ellas es determinar si las fotografías de Mapplethorpe son pornográficas, y la segunda (que además es consecuencia de la otra) el determinar, si la exposición fotográfica, al constituir un material obsceno, no incumple las normas de pudor y moral exigidas por la sociedad de Cincinnati y por las instituciones gubernamentales. Junto a estas dos cuestiones se sitúan otras como la interminable pregunta de ¿Qué es el arte? ¿Cómo el arte se convierte en un objeto social? Y ¿Si el arte debe ser un objeto que se censura por parte de las autoridades? En este apartado haremos hincapié solamente en algunas de las cuestiones anteriormente planteadas, que a su vez tienen que ver con la transgresión a las normas, la que Mapplethorpe *incurre* en sus fotografías y a la *incurre* Denis Barrie (director del museo) al exhibir las fotografías de la exposición.

Desde un comienzo es imposible no realizar una analogía con la transgresión que *inician* las Vanguardias Históricas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX y la de Mapplethorpe como artista contemporáneo. En el texto “Lo real como transgresión” Javier Hernando Carrasco dice:

La transgresión ha constituido una de las constantes del arte contemporáneo; casi podría decirse que es consubstancial a una parte fundamental de su producción, ya que las vanguardias, verdaderas alentadoras de la contemporaneidad creadora, basaron desde el comienzo su trabajo en el rechazo y superación de los modelos instituidos durante siglos, encarnados en el arte académico. (2007:55).

Justamente esta transgresión en contra del llamado “arte académico”, junto a todas las consecuencias que de ello deriva se convierte en un punto trascendental en la película. En la escena en donde Denis Barrie explica a la junta

la problemática y las críticas hacia la exposición, Wayne, uno de los miembros de la junta, que está observando una de las fotografías donde se logra distinguir el miembro de un hombre explícitamente, pregunta: "¿Esas fotografías de sexo integraban la exhibición?" (Pierson, 2013) Barrie inmediatamente responde: "No son fotografías de sexo en un sentido pornográfico, Wayne. Su objetivo es mostrar algo que él consideraba (Mappelthorpe) bello en escenas que vulgarmente serían sórdidas, escandalosas" (Pierson, 2013) Ante la respuesta de Barrie, es imposible no traer a la memoria la expulsión de los pintores expresionistas de los grandes salones del siglo XIX, quienes, a su vez, eran también censurados por presentar un "arte vulgar".

Escenas más adelante, Bill T. Jones, refiriéndose al arte de Mappelthorpe y al revuelo que causaran sus fotografías en la Galería de Arte de Cincinnati, dirá: "El artista quería revelar algo relacionado con lo que es normal. Era una provocación, pero era también una provocación que él sabía que un día iba a terminar." (Pierson, 2013). Desde este sentido, es pertinente decir que la "provocación" de Mapplethorpe va a estar relacionada con develar partes del cuerpo y situaciones sexuales, que hasta ese momento eran consideradas como un tema tabú por la conservadora sociedad del Cincinnati de principios de los años noventa del siglo pasado. Que podría considerarse, además, como una transgresión de lo real, es decir, como una transgresión producida al develar un velo "indevelable". De esta manera, el cuerpo humano, y las prácticas sexuales, se convierten en un tema tabú.

Resultaría una perogrullada precisar que el arte contemporáneo, en una de sus mayores características, ha considerado al cuerpo humano como una herramienta y como un instrumento de creación y reproducción de las libertades de expresión, que debe gozar el artista en su lucha creadora.

Sin embargo, la fascinación de artista y del individuo en general por el cuerpo, no debe transgredir a un ámbito que corresponda lo público, sino debe mantenerse dentro de los parámetros de lo que se considera como la "privacidad". Respecto a la fascinación del arte por el cuerpo, Pere Salavert menciona:

La fascinación que siente el arte actual por lo somático –tan presente en el autodenominado arte del cuerpo o body art- es signo de un progresivo deterioro del freudiano principio de realidad. Consiste en un retroceso hacia su extremo opuesto, el principio de placer, que es anterior a aquel, y el siglo XX, a partir de los años sesenta, se empeña en rescatar (...) Se trata, en fin, de una regresión a estadios infantiles sobrepasados en los que el individuo no se plegaba a la realidad, sino que era ésta la que se sometía a él. (...) Según expone Freud en *El porvenir de una ilusión* (1974 a. VIII), el avance sociocultural civilizador, del principio de placer hacia el principio de realidad ha significado una represión de orden sexual. La vida en su dimensión más rigurosa ha tenido que contenerse en nombre de una cultura que aseguraba defenderla poniendo freno a su natural espontaneidad (2003:227).

Esta espontaneidad, que raya la realidad, se convierte justamente en la transgresión de Mapplethorpe, y por consecuencia tiene como castigo la censura y presión que ejerce sobre el artista el aparato gubernamental.

De igual manera, en *Dirty Pictures*, la voz de esa censura–presión se personifica y muta durante muchos episodios de la película, adquiriendo nuevas connotaciones. La conversación entre Barrie y un hombre desconcertado ante la obra el día de la inauguración de *El momento perfecto*, es esclarecedora en este aspecto. El ciudadano no puede comprender lo que sus ojos observan y reflexiona con admiración e incredulidad ante la obra de Mapplethorpe: “No lo entiendo. El hombre tiene este don increíble. ¿Por qué mostrarnos esto?” (Pearson, 2013). Desde la perspectiva del ciudadano que contempla (dentro de un horizonte rígido de expectativas de lo que es arte y no es arte), las fotos que se encuentran frente a él solamente pueden tener como connotación la inmoralidad y el escándalo. Los valores sociales y artísticos en que se rige y juzga son incuestionables y solamente puede mostrar ante la obra rechazo y asombro:

En general las obras consideradas provocadoras han sido las que de una manera central o colateral han abordado aspectos de orden ideológico y religioso que amplios sectores tienen por incontrovertibles; o sexuales, argumento aún tabú no sólo en numerosas culturas demasiado ancladas en el pasado sino incluso en muchos individuos que se han formado y viven en las sociedades modernas. De ahí que de vez en cuando la exhibición de determinadas obras continúe provocando iras (Hernando; 2007:56).

Mappelthorpe, al ir en contra de este andamiaje social, estatal e ideológico, produce una transgresión a la norma y por consiguiente es sujeto de presión y represión, al igual que Barrie, quien ha autorizado propalar la obra en la Galería de Arte de Cincinnati.

Justamente es el propio Barrie, quien, ante las reflexiones de un espectador que se presenta al azar, le pregunta al escandalizado ciudadano que no puede concebir lo que sus ojos observan: "¿Qué crees? ¿Es arte?". El ciudadano responde: "Hay una cierta belleza en esto, pero es difícil de ver. Barrie como una especie de Sócrates posmoderno pregunta: "¿Crees que el arte debe ser agradable a la vista? El gran arte nos abre nuevas posibilidades. Quizá no sean aceptables para nosotros, pero, al menos pensamos, estamos vivos." Inamovible en su postura, el hombre responde: "¿Qué es eso? ¿La escuela de «la letra con sangre entra»?" (Peaarson, 2013)

La transgresión de Mappelthorpe y de Barrie es la de mostrar lo inmostrable, la de decir lo indecible y la de develar lo indevelable para los estatutos sociales y las instituciones gubernamentales. La intervención del Estado en este aspecto es previsible. Mappelthorpe con su obra muestra un punto de inflexión, un cambio de paradigma en la forma de concebir el arte y el cuerpo humano en el arte. Éste evidentemente es imposible no relacionarlo con los eventos sociales surgidos a partir de los años sesenta:

En los años sesenta y setenta, los cambios sociales, los acontecimientos políticos, contribuyen a liberar al individuo que comienza a recuperar paulatinamente su sentido de la corporeidad. En el plano de lo social el hippismo y el feminismo constituyeron importantes movimientos que despertaron en la cultura occidental una clara toma de conciencia y posición respecto a la libertad de dominio sobre el propio cuerpo, reivindicando la apropiación del mismo y su sexualidad (Cimaomo; 2007:4).

Mappelthorpe, al mostrar la sexualidad de manera tan abierta, trasgrede los cánones artísticos, y no sólo eso, sino que la lleva (Dennis Barrie) a un lugar

“especializado” de la cultura, en este caso del “arte”: al Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati. He ahí el centro de la transgresión de la obra de Mappelthorpe y de Denise Barrie, llevar el *body art* a otra esfera artística, a otro campo, con códigos y generadores de sentido diferentes.

### **3.3 Estado y Derecho: La intervención del aparato gubernamental en la exhibición de “*El momento perfecto*”**

Como hemos advertido líneas arriba, *Dirty Pictures* se centra en la problemática suscitada por la polémica exposición fotográfica *El momento perfecto* del fotógrafo norteamericano Robert Mappelthorpe. Esta exposición tuvo como consecuencias el enjuiciamiento del director del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati, Dennis Barrie, así como el levantamiento de cargos al propio Centro de Arte Contemporáneo, ello debido a la grave acusación de “obscenidad y pornografía infantil” que recayó sobre el director y el mencionado Centro de Arte, justamente por el contenido explícito de las fotografías de Mappelthorpe que contenían imágenes de niños desnudos y representaciones de sadomasoquismo homosexual.

A primera vista la trama de la película va a tratar de dilucidar el tema del enjuiciamiento y la absolución, tanto de Dennis Barrie como del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati. Sin embargo, desde una perspectiva más profunda, la película guarda dentro de sí una multiplicidad de lecturas que abordan, desde la cuestión de la transgresión y actualización del arte, hasta la presión social ejercida, por los “valores sociales y políticos” que rigen a una sociedad. Esto tomando en cuenta “los horizontes de expectativas” que reproduce y propone de una forma consciente y no–consciente un poder dominante sobre las prácticas sociales de los sujetos–individuos.

Las prácticas sociales, entendidas dentro del marco de la ideología, y la cultura que agrupan además ámbitos económicos, políticos, deportivos, etcétera, establecen como parámetro de lo que Edmond Cros denomina, las *Expectativas de comportamiento*. Estas expectativas presuponen horizontes de comportamiento en que el individuo debe cumplir con ciertos roles dentro de la sociedad que se

circunscriben a funciones y actitudes sociales, psicológicas, axiológicas, morales, políticas, jurídicas, etc., que se encuentran indisolublemente relacionadas con una visión del mundo, y que además tienen que ser legitimadas con la práctica y repetición de los modelos que institucionalizan el comportamiento del hombre en todos los ámbitos de la sociedad y de la cultura de la que forma parte.

Es justamente esta "rebeldía" o "resistencia" al *horizonte de comportamiento* lo que es tomado como una transgresión a las normas y prácticas sociales. En *Dirty Pictures* la problemática justamente va a tener como centro la transgresión de los "valores" y la "moral" en los que se desenvuelve la conservadora ciudad de Cincinnati y la puesta en marcha de la exposición *El momento perfecto*. Todo ello traerá como consecuencia la intervención del aparato gubernamental para tratar de regular la presentación fotográfica.

Justamente esta intervención gubernamental quedará plasmada desde los primeros segundos en que inicia la película, ya que desde el comienzo se entablará una discusión que servirá de trasfondo para la construcción de la trama del film: "¿Es arte o no es arte?" La primera escena, en este aspecto, es reveladora, en ella tres abogados, en medio del juicio a Dennis Barrie, dan cada uno, su diverso punto de vista en cuanto a si las fotografías de la exposición de Mappelthorpe deben ser considerada arte o no y en caso de que no, ser censurada por su contenido sexual explícito. Nótese a su vez, la discusión en cuanto a quién (o quiénes) son los que determinan si es arte. Ya que es justamente el Estado (a través del juicio, los abogados y el jurado) y no teóricos, artistas, filósofos, o en su extensión, la ciudadanía entera, los que están discutiendo si las fotografías de Mappelthorpe son o no arte.

Sin embargo, que el Estado (a través de un juez y el jurado) pueda determinar si una "expresión artística" debe ser considerada como arte, no es una situación nueva y, para ilustrar lo anteriormente dicho, se podrían traer a colación innumerables ejemplos a lo largo, no solamente del siglo XX, sino de la historia entera. Por ello nos limitaremos a dar sólo un ejemplo. Y para tal fin hemos elegido un caso moderno de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de la banda



Pink Floyd y de un conocido caso que llegó hasta los tribunales. La historia es la siguiente:

Cuando dimos un concierto en un club juvenil católico, el tipo que estaba al mando no quiso pagarnos, afirmando que lo que nosotros hacíamos 'no era música.' Andrew y Peter acudieron a los tribunales, y para su total incredulidad y la nuestra, perdimos, y es que el magistrado, para nuestra decepción, estuvo de acuerdo con la opinión del director del club juvenil (2007:42).

No obstante, y volviendo a nuestro tema, en *Dirty Pictures*, la cuestión de si las fotografías de *El Momento Perfecto* pueden ser arte o no es debatido (en el inicio de la película) por tres abogados que abordan desde una perspectiva diferente el mismo tema. Es importante recalcar que, desde antes de los créditos iniciales, en la película, ya se nos hace partícipes de la intervención del aparato gubernamental. Debido a esto y por ser una parte importante de la trama analizaremos cada una de las posturas de los tres abogados.

Podemos dar fin, de una vez y para siempre a una polémica que ha atormentado a nuestra comunidad, que ha causado estragos en la ciudad y en todo nuestro país. Ocurrió por primera vez en Washington, pero ustedes pueden detenerlo aquí, en Cincinnati antes de que vuelva a ocurrir quién sabe dónde. ¿En Nueva York? ¿En Middleton? ¿En todas partes? (Pearson, 2013)

La postura del abogado número uno parte de un presupuesto en que la exposición de Mappelthorpe y su obra pueden ser detenidos y censuradas en un juicio, por haber transgredido lo que por consenso es obsceno. Desde la perspectiva del abogado número 1 el arte, al ser una expresión social, debe y puede ser censurado por las instituciones de la sociedad (Derecho). El arte, de esta manera (según esta perspectiva), se convierte en un objeto moldeable a polos axiológicos y morales y por ello puede ser censurado por las instituciones de estado pertinentes.

De esta manera, la censura se convierte en un instrumento "válido" para poder silenciar y prohibir aquello que se considera peligroso y nocivo para los cimientos de la misma sociedad de la que ha emergido el elemento transgresor a

la sociedad, en este caso las instituciones "conservadoras" de la sociedad de Cincinnati. Respecto a la censura por parte del Estado, reflexiona José Manuel Lens:

La censura se presenta como aquel proceso por el cual personas establecidas en el poder suprimen información, tratando de ocultar imágenes, sonidos o palabras, con la única intención de imponer una moral oficial, y con el pretexto educativo de decidir cuáles y qué aspectos deben conocer los ciudadanos (2002:338).

Desde la reflexión de Lens y la perspectiva conservadora de abogado número uno, es posible afirmar, que la censura en la exposición de Mappelthorpe es justificada y debe ser atendida para acabar "de una vez y para siempre con una polémica que ha atormentado a nuestra comunidad, que ha causado estragos en la ciudad y en todo nuestro país" (Pearson, 2013) pues esta censura queda justificada por sí misma al querer proteger a la sociedad. Desde aquí ya queda determinada una postura ideológica y jurídica en la cual es el Estado el censor moral de la sociedad, es decir, el Estado como órgano preventivo contra atentados que puedan ser considerados obscenos. Aunque en *Dirty Pictures*, la censura no es previa en un sentido "estricto", sí puede ser considerada como tal, porque antes de que se inicie la exposición, el Estado ya asume una actitud de recelo y posibles represalias contra las cabezas de la Galería de Arte.

Contrariamente a lo que se podría suponer este tipo de censura, no es solamente propia de los Estados dictatoriales, sino también de gobiernos considerados "democráticos" como lo es el gobierno de los Estados Unidos. Así este tipo de censura queda plenamente justificada y amparada bajo las normas sociales y jurídicas con el fin de mantener un *status quo*, Norberto Álvarez en un lucidísimo artículo titulado: "La nueva Censura (Luces y sombras del Estado Liberal)" reflexiona:

Siempre que haya sociedad, pues, –y así, conflicto de intereses de clase habrá, también, censura. Pues la clase dominante se servirá siempre de dos instrumentos de control de la convivencia: Uno, la coacción. Otro, el consenso. Y es aquí donde se enmarca la que yo llamé, ya, "censura democrática", como una forma más de control de la libertad, que no reprime explícitamente, pero que inculca, desde sus

medios –escuela, televisión, familia, iglesia, etc- las limitaciones morales y sociales pertinentes para que el ciudadano no se atreva a ejercerla (2007:7).

Es esta denominada “censura democrática” el argumento del que se vale el abogado número 1.

Por otro lado, el abogado número 2, desde nuestra reflexión analítica, se encuentra en un punto inversamente proporcional al abogado número 1. Si para el abogado número 1, el jurado tiene el poder de la censura y ésta queda completamente justificada bajo la premisa de detener el “mal”, el abogado número 2 singulariza las voces adscritas a censuras y los llama “algunos”. No es un ente totalizador como en el caso del abogado número 1. De esta manera, el plural, usado por el abogado número uno: “nosotros” que guarda dentro de sí un todo social, ideológico y cultural en el que participan no solamente las instituciones sino la sociedad en general, es contrapuesto y minimizado por el abogado número 2, al llamar “algunos” a las instituciones encargadas de la censura. Es decir, circunscribe dentro de un universo de significado (CSPS) lo que el abogado número 1 llama “todo”. Es importante resaltar este hecho; ya que mientras para el abogado número 1, el “todo” es el Estado y sus mecanismos; el abogado 2 diferencia esto y reconoce un “todo” más plural.

Las palabras del abogado número 1 pueden ser interpretadas, a primera vista, como una falacia lógica, sin embargo, guardan también dentro de sí un trasfondo social de represión y de totalizar las voces a las que esta “zona especializada de la cultura” determina como “arte” o “no arte”; “bueno” o “malo”; “inocuo” o “perjudicial”. Ante esto es previsible afirmar que cualquier intento por escapar de esta visión del mundo (junto a todos sus presupuestos) puede ser considerado como una transgresión. En esta disputa entre los dos abogados nos percatamos de una disonancia comunicativa e interpretativa

Así, el abogado número 2, en su discurso, aunque breve, sentencia un punto de vista diverso: “¿No es increíble que en el año en que el muro de Berlín se

derrumbó para celebrar la libertad algunos intenten construir un muro en la calle 5ª, en Cincinnati para impedir esa libertad?" (Pearson, 2013).

El punto de vista del abogado número 2 encierra dentro de sí también toda una concepción ideológica, opuesta e irreconciliable a la del abogado número 1. Para el abogado número 2 los límites impuestos en el arte son muros que asemejan al muro de Berlín y, por ello, deben caer, ya que, sujetan la libertad del individuo para expresarse libremente dentro del Estado moderno. Dicho en otras palabras, para el abogado número 2, entre la libertad de expresión y la censura se encuentra el poder (Estado) como centro predominante sobre el individuo y sus manifestaciones artísticas y sociales. De esta manera este "Poder" que es ejercido por el estado asume falazmente el "todos" como un conglomerado. En este punto las artes no quedan excluidas como una actividad regulada por el Estado. Así, podríamos decir que para el abogado número 2 las artes deben de ser autónomas. Para el abogado número 2 en un mundo moderno no debería existir la regulación del Estado en las artes.

Esta postura jurídica e ideológica va de la mano con cuestiones sociales ocurridas a lo largo de los siglos XIX y XX sobre la intervención del Estado en aspectos artísticos y sociales. El mundo posmoderno (transgresor o libertario) no acepta la censura del Estado en el plano artístico:

Además de su rol en la política y la cultura, las artes poseen un valor estético en sí mismas que merece protección al amparo de la libertad de expresión, no solo en tanto se trata de expresiones individuales, sino que también por su poderosa dimensión social (Lovera; 2010:164).

Estas posturas entre el abogado número 1 y número 2 deben ser señaladas como un enfrentamiento entre dos visiones del mundo diversas. Ambas corresponden a presupuestos diversos a la hora de concebir el arte.

Por otro lado, la postura del abogado número 3 es similar a la del abogado número 1 y, por consiguiente, opuesta a la del abogado número 2. Así tenemos que para el Abogado número 3: "«Somos un museo», dicen ellos. ¿Quieren

colocarse por encima de la ley? ¿Quieren decir que ellos son mejores que nosotros? Ustedes, el jurado tiene derecho a decirles qué es. ¿Es arte? Díganlo ustedes. Ustedes díganle qué es." (Peaarson, 2013)

Desde el punto de vista del abogado número 3, el arte al ser considerado una expresión humana, debe estar sujeto al Estado. Esta postura ideológica es sintetizada claramente por Jorge Gómez Jiménez en su texto "Luchando contra el silencio", así para el autor, el poder se vale de medios y estrategias para delimitar los "límites" de la libertad de expresión:

Algunas de estas instancias son claramente identificables: la coerción jurídica, el chantaje, el terrorismo de Estado, la represión, la tortura. Pero hay otro mucho más perniciosas, en virtud de las cuales el poder se esfuerza en convencer al ciudadano de que su derecho a la libre expresión tiene límites, criminalizando toda manifestación contraria a sus intereses y brindando a sus adeptos la ilusión de protección (2010:3).

A menos de los dos primeros minutos ya es posible identificar las dos posturas jurídicas e ideológicas de la película; así como la Intervención del Aparato Gubernamental en la exhibición *de El Momento Perfecto*; por un lado, se encuentra el poder dominante del Estado y sus medios que adscribe o pretende adscribir a toda la sociedad de Cincinnati dentro de su posicionamiento sobre el arte y el papel de las instituciones sobre él; y por el otro los que consideran al arte, y por consiguiente la libertad de expresión, como un vehículo autónomo en que debe regirse y censurarse bajo sus propias reglas, es decir, sin una intervención de las instituciones estatales y jurídicas.

Así, desde el inicio del filme, la Intervención del aparato gubernamental en la exhibición *de El Momento Perfecto* es evidente. El Estado, a través de sus instituciones, juega el rol de censor de la moral y del "buen gusto".

Sin embargo, para entender a cabalidad estas dos posturas, es pertinente dejar en claro el motivo de la discordia en *Dirty Pictures*, es decir, comprender cabalmente la transgresión que tiene como consecuencia la presión social ejercida por las instituciones (en este caso un tribunal de justicia, un fiscal y el jefe de

policía) sobre Dennis Barrie (director de la galería de Arte de Cincinnati) y sobre el comité dirigente del museo. Esta transgresión puede sintetizarse (desde un punto de vista de los abogados uno y tres) como una falta a la moral y a las buenas costumbres, y una provocación obscena por parte del artista y por quienes, propalen su obra, todo ello en demérito de la sociedad.

Otro de los puntos más resaltantes donde se evidencia la intervención gubernamental del Estado en *El Momento Perfecto*, se da en la reunión de la Asociación Estadounidense de Directores de Museos de Arte, donde John Walsh, director del Museo Getty, pregunta a los demás directores si alguien quiere propalar la presentación de *El Momento Perfecto* de Robert Mapelthorpe, debido a que en Washington, específicamente en la Galería Corcoran, la presentación ha sido cancelada por motivos políticos, ante esta pregunta, el único que levanta la mano es Dennis Barrie.

Ante esto, Walsh le dice a Barrie (ahora que sabe que la presentación en Washington ha sido cancelada y que él la va a propalar en Cincinnati): "Esperamos que te mantengas firme. El Corcoran nos quiere arrastrar a un callejón sin salida. Te lo ruego, Dennis, no te dejes caer en su trampa" (Pearson, 2013). Después de estas palabras viene el aplauso de todos los presentes a Barrie.

Lo anterior deja un precedente, que, además, será una constante en toda la película, en esta constante ya se prevé que, por motivos políticos, jurídicos, éticos o morales, la intervención del aparato gubernamental tendrá que llegar. ¿A qué obedece esta intervención estatal? Jorge Gómez Jiménez argumenta al respecto:

Entre la libertad de expresión y la censura se encuentra el poder. Siempre que éste disponga de los medios, activará instancias legales o de fuerza para impedir que el ciudadano crítico señale sus irregularidades. Algunas de estas instancias son claramente identificables: la coerción jurídica, el chantaje, el terrorismo de Estado, la represión, la tortura. Pero hay muchas más perniciosas, en virtud de las cuales el poder se esfuerza en convencer al ciudadano de que su derecho a la libre expresión tiene límites, criminalizando toda manifestación contraria a sus intereses y brindando a sus adeptos la ilusión de protección (2010:3).

En el caso que nos concierne, la intervención en Cincinnati, tendrá su inicio cuando el jefe de la policía, al ser consultado sobre las fotografías de Mappelthorpe, responda: “No veo ningún problema en las fotografías de Robert Mapelthorpe. ¿Por qué preguntarme a mí? Creo que habría un problema, creo que sería inconstitucional si las autoridades se involucrasen en los asuntos del arte. Esto es EE.UU. de América” (Peaarson, 2013). Sin embargo, el problema resulta en que el jefe de policía jamás vio las otras fotografías de Mapelhorpe, es decir, las explícitas, cuando las ve, su postura cambia repentinamente: “Iré traes ese museo, iré tras Barrie con todo lo que tengo. Esas fotografías son obscenas, según los valores de cualquier persona decente”

Por su lado, el vocero de “Personas por los valores comunitarios orgánicos”, fija una postura definitiva desde el principio: “Estas cosas son obscenas y exhibirlas es un crimen” (Peaarson, 2013). Sin embargo, el punto de inflexión donde podríamos señalar cómo inició la intervención del aparato gubernamental tendrá su comienzo en la conferencia que hace el jefe de policía después de la presentación *El Momento Perfecto*:



(Jefe de policía de Cincinnati)

“El gran jurado ha determinado que siete de las fotografías posiblemente sean obscenas. El centro de Arte Contemporáneo y Dennis Barrie serán acusados, cada uno, de dos cargos: proxenetismo obsceno y uso ilegal de menores en material de contenido pornográfico” (Pearson, 2013); con estas palabras se sella la intervención

Lo anterior, es decir, la intervención gubernamental, tendrá su punto culminante cuando comienza el juicio contra Dennis Barrie. El juicio inicia con el testimonio del oficial de policía Don Ruberg que cuenta cómo entregó un auto judicial a Denise Barrie y CAC por exhibir fotografía “posiblemente obscenas”, por su parte, el fiscal interpelando a Ruberg, insiste en que le describa una de las fotografías consideradas obscenas, en que aparece un niño desnudo frente a líneas paralelas y diagonales.



(El oficial de policía Ruberg, dando su testimonio acerca de las fotografías de Mapelthorpe)

La siguiente “prueba” corresponde a la fotografía de un hombre orinando en la boca de otro, la fotografía es mostrada (al igual que la anterior) a los miembros del jurado, a su vez también es mostrada la prueba número 5, en el que se describe al propio Mapelthorpe con un látigo de cuero insertado en el trasero.



El fiscal en este momento, pide al oficial de policía Ruberg, que describa La prueba número 6, sus palabras son: "Es la fotografía de un hombre insertando su antebrazo en el ano de otro hombre", en este punto el fiscal insiste en agregar: "su puño ¿qué significa usar el puño?" (Peaarson, 2013). En este punto se presenta la primera objeción de la defensa de Denise Barrie, quien argumenta que: "Al menos que el testigo esté calificado como experto no entiendo cómo podría responder a la pregunta", la objeción es denegada por el juez quien indica al testigo que prosiga y el oficial de policía responde: "Usar el puño...es una forma de sexo donde un hombre pasa su puño por el ano de otro" (Peaarson,2013); el fiscal pregunta: "¿Con qué objeto?", el oficial y primer testigo responde: "Para gratificación sexual" (Peaarson,2013).

En este punto los dos abogados de la defensa se acercan al juez y le dice "Su señoría, la tarea del Estado consiste en presentar el caso alegando que las fotos son obscenas según tres definiciones del caso Miller contra California tomando la obra como un todo debe carecer de valores literarios, científicos o políticos serios. Enviar a tres oficiales de policía del Estado al museo para que vean la exhibición, Por favor. De ninguna manera puede afirmarse que eso es cumplir su tarea. El Estado no ha definido obscenidad. Ni se ha molestado en brindar una definición de los valores comunitarios. No han demostrado que sean exhibiciones lascivas ni que explícitamente se enfoquen los genitales de los niños. ¿Dónde está su casa entonces? ¿Por qué se han molestado en llegar a la corte?" (Peaarson, 2013).

Por su parte, el señor Prouty responde a lo argumentado por la defensa. Su respuesta, reveladora: "Han recibido los materiales como prueba, siendo esos materiales las fotografías. Luego el tribunal tomará una decisión. No hay necesidad de mostrar valores comunitarios porque el tribunal es los valores comunitarios" (Peaarson, 2013). Hagamos una pausa en este apartado para dilucidar las palabras del abogado del Estado, así como su trasfondo.

Desde la perspectiva del abogado del Estado, los valores comunitarios son, los que decida el tribunal, es decir, para el abogado del Estado, es el propio

Estado el sensor de la moral y las buenas costumbres. Esta línea de pensamiento va en contra del fundamento jurídico que postula al ser humano como presupuesto, fundamento y sujeto de todo ordenamiento jurídico, político y moral está orientado hacia el reconocimiento, respeto y protección de sus derechos humanos. En palabras de Radbruch sería: "El Derecho sirve a la Moral. No mediante las obligaciones jurídicas que impone, sino a través de los derechos que garantiza". (Radbruch, 1999:139).

Prouty (abogado del Estado) sintetiza y justifica (de alguna manera) la intervención del Estado, así como su prohibición a la propalación de las fotografías de Mapelhorpe. Cabe añadir a esto que la postura del señor Prouty va en contra de la determinación del derecho y la moral como normas extrajurídicas: "Existen muchos tipos de reglas y estándares sociales que se encuentran fuera del sistema jurídico; sólo de alguno de ellos se habla en términos de moral, no obstante el hecho de que algunos teóricos del derecho hayan usado el término moral para designar todas las normas no-jurídicas" (Hart, 1961:170.). Esta postura (en parte) es cercana a los postulados de Webber de la racionalización, que cuando es aplicada al derecho moderno tiene como una de sus bases el afirmar que la legitimidad de los órdenes políticos y jurídicos modernos solamente es viable por la legalidad, siempre y cuando ésta contenga dentro de sí cualidades "formales".

Acto seguido, el juez responde: "La moción es denegada. Este tribunal no suplantaré su criterio por el jurado, en determinar si esas fotografías son obscenas" (Pierson, 2013).



Las palabras del juez desechan los postulados del abogado del Estado quien argumenta que es el tribunal el que debe determinar si esas fotografías son obscenas y no el grupo de ciudadanos que conforman el jurado.

Después del escándalo que propician las declaraciones del juez, Barrie agrega: "No subiré al estrado, lo hemos decidido Dianne y yo. Tienen testigos expertos". Barrie continua: "¿Qué haré cuando me pregunten si creo que mis hijos deberían ver esas fotografías?, su abogado le responde: "Que eres como todos los padres. Te preocupan ciertas cosas a las que los niños estén expuestos en este mundo" (Peearson, 2013).

Más adelante vuelve a retomarse el juicio contra Barrie. El siguiente en pasar a la silla de testigos es el Sr Walsh, ante la pregunta. ¿Cómo considera *El Momento Perfecto* de Robert Mapelthorpe? Walsh (testigo experto en arte de la defensa) responde: "Las fotografías están bien elegidas, realizadas con elegancia y compuestas con lucidez. Es una obra importante que habla sobre una parte de nuestra sociedad. No siempre es agradable, pero tienen un trasfondo y un gran mérito artístico" (Pierson, 2013).

A continuación, el abogado del Estado, el señor Prouty, presenta a su otro testigo, el señor Stein (crítico de arte de Cincinnati Post), la pregunta que le hace se enfoca en un aspecto técnico de las fotografías de Mapelhorpe que gira sobre las líneas blancas que van dirigidas hacia el pene desnudo de un niño, Stein responde:



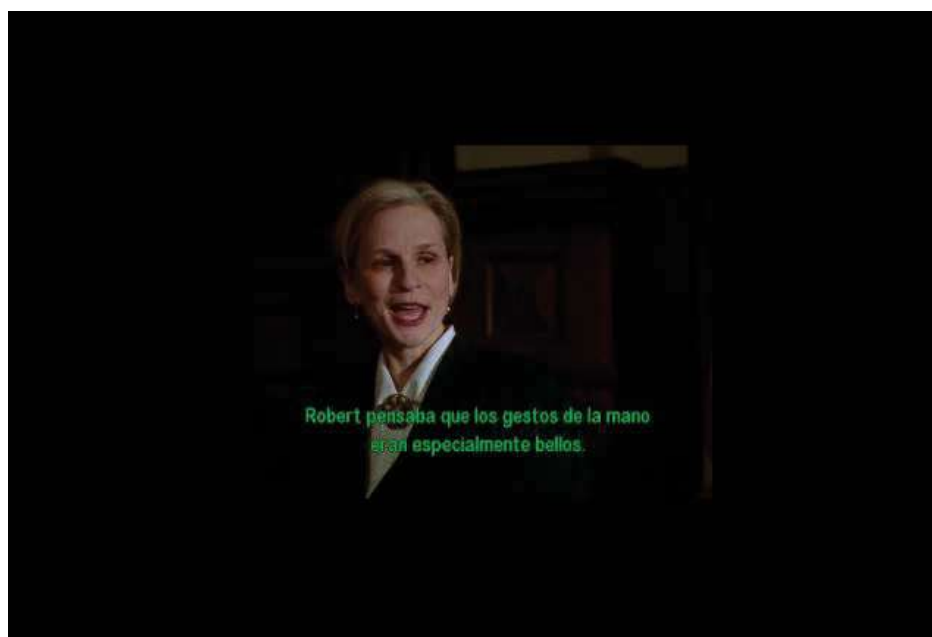
“Sr. Prouty, yo no comparto su lectura sobre el sentido de las líneas” (Peearson, 2013). En ese momento entra en escena otro testigo, la señora Janet Kardom (curadora original *El Momento Perfecto*), quien explica a la corte el término “formalismo”: “Mapeltrorpe fue uno de los fotógrafos más importante de los años ochenta. Eso significa menos relación con el tema de la obra y más relación con cosas como la luz, el color, la composición, la disposición de los objetos en una fotografía.

Inmediatamente después, el abogado del Estado, interpela a la señora Kardom y mostrándole otra fotografía le pregunta: “¿Cuáles son los valores formales de esta fotografía?” (Peearson, 2013). La señora Kardom responde: “Podría hablarle de la forma en que la fotografía está centrada en el cuadro, la forma en que cae la luz sobre la figura, el contorno de la figura misma. Los diagonales, por ejemplo, que atraviesan de la parte inferior izquierda a la parte superior derecha y la diagonal opuesta, desde la parte inferior izquierda hasta encontrarse con la diagonal en el centro mismo de la fotografía” (Peearson, 2013) (fotografía del antebrazo de un hombre en el ano de otro).

Luego, el abogado del Estado le enseña la prueba 3 (donde un hombre está orinando en la boca de otro) y le dice a la señora Kardom que indique los valores

formales de esa fotografía. A lo que ella responde: "Es parte de un tríptico. Hay tres fotografías combinadas entre sí. Se exhibió sobre la fotografía de una flor con los estambres apuntando en la misma dirección que la línea de sombra y de luz, en este caso" (Peaarson, 2013).

La prueba número 8 del abogado del Estado (donde se inserta un dedo en el pene) es interpretada por la señora Kardom de la siguiente manera: "Robert pensaba que los gestos de la mano eran especialmente bellos" (Peaarson, 2013). A lo que el abogado del Estado se dirige al jurado diciendo: "Es justo decir que estas cinco fotografías son expresiones sexuales" (Peaarson, 2013), a lo que la señora Kardom responde: "Yo los llamaría estudios de figuras" (Peaarson, 2013). A lo que el abogado replica: "Puede llamarlas estudios de figuras. Yo las llamo actos sexuales. Otras personas también podrían decir lo que es. ¿O me equivoco?", a lo que la señora Kardom responde: "La libertad de expresión existe. Es decir, cualquiera puede decir lo que le plazca" (Peaarson, 2013).



(La señora Kardom declarando como testigo.)

Nos detendremos un momento en esta escena, ya que es una donde más claramente puede evidenciarse el carácter sectorizado de la cultura,

(*Suprarregulados de Producción semiótica*). Ello tomando a la cultura como:

Una red integrada de relaciones semióticas, red en la que los sujetos humanos no sólo son sujetos-agente (las personas hacen a la cultura con su actividad, sus elecciones, sus preferencias, su creatividad, etc.), sino también sujetos-resultado (la cultura hace a las personas: el individuo aprende a ser -se estructura y se integra- en un sistema cultural y esto comporta su participación en pautas extensas de actividad que modifican y determinan su propio operar). La cultura, además, dista de ser rígida o monolítica, ya que uno de sus rasgos característicos es, precisamente, la heterogeneidad semiótica, la presencia de múltiples redes y sub-redes relacionales (y significacionales) diversamente integradas e interconectadas y con diferentes dinámicas de deriva (Lampis; 2009/2010:41).

Sin embargo, lo que nos interesa señalar de esta escena es la manera en que estas dos visiones al querer interpretar las fotografías de Mapelthorpe son contrapuestas y al, parecer, irreconciliables. Nos explica estas disparidades de interpretación González Vidal:

La razón es simple: el arte, sobre todo con el surgimiento de las nuevas propuestas, genera frecuentemente opiniones encontradas e involucra constantemente puntos de vista originados en otros campos para su evaluación, lo que resulta del todo conveniente para abordar tanto lo relativo a las suprarregulaciones específicas como a la interacción que se da entre ámbitos diversos (2012: II).

Junto a esto, es válido señalar que estas dos posturas, la del abogado del Estado que busca resaltar lo que él llama "Obscenidad" en las fotos y la de la señora Kardom que interpreta las fotos a partir de los postulados del Formalismo, constituyen disonancias comunicativas. que corresponden a:

Debe quedar claro que aquí el problema resulta de una ubicación interpretativa en CSPS distintos por parte de los receptores: unos comparten el campo y, consiguientemente, la visibilidad del emisor, los otros guardan una posición diferente (hay que añadir que no todo el tiempo tiene lugar una homogeneidad interpretativa como la señalada, aunque la semiosis se genere en un mismo campo, dada la posibilidad de posiciones enunciativas que éste ofrece) (2012:19).

De ahí la irreconciliabilidad de las posturas del abogado del Estado y las de la señora Kardom acerca de las interpretaciones de las fotos.

Sin embargo, volvamos con el juicio de Dennis Barrie y a las palabras de la señora Kardom sobre las fotografías de Mapelthorpe: "Robert pensaba que los gestos de la mano eran especialmente bellos" (Pierson 2013). A lo que el abogado del Estado se dirige al jurado diciendo: "Es justo decir que estas cinco fotografías son expresiones sexuales" (Pierson, 2013), a lo que la señora Kardom responde: "Yo los llamaría estudios de figuras" (Peaaron, 2013). El abogado responde: "Puede llamarlas estudios de figuras. Yo las llamo actos sexuales. Otras personas también podrían decir lo que es. ¿O me equivoco?" (Pierson, 2013), a lo que la señora Kardom responde: "La libertad de expresión existe. Es decir, cualquiera puede decir lo que le plazca" (Pierson, 2013). Las palabras de la señora Kardom son reveladores, en el sentido en que reconoce que su interpretación no es la única que existe, ya que la libertad de expresión nos da la posibilidad de no estar de acuerdo. Jorge Gómez Jiménez explica la relación entre libertad de expresión y censura y su relación con el poder:

Entre la libertad de expresión y la censura se encuentra el poder. Siempre que éste disponga de los medios, activará instancias legales o de fuerza para impedir que el ciudadano crítico señale sus irregularidades. Algunas de estas instancias son claramente identificables: la coerción jurídica, el chantaje, el terrorismo de Estado, la represión, la tortura. Pero hay otras mucho más perniciosas, en virtud de las cuales el poder se esfuerza en convencer al ciudadano de que su derecho a la libre expresión tiene límites, criminalizando toda manifestación contraria a sus intereses y brindando a sus adeptos la ilusión de protección (2010:3).

Sube al estrado otro testigo, se trata de la Dra. Judith Reisman (especialista en comunicación visual), sobre las fotografías opina: "Cuando uno observa la fotografía uno ve lo que parece ser los glúteos de un varón y hay un haz de luz que penetra aquí e ilumina la cabeza del pene. Es como si enfocase la cabeza del pene". ¿Ante la pregunta del abogado del Estado si las cinco fotografías en cuestión expresan sentimientos humanos?" (Peaaron, 2013), la Dra. Reisman responde: "No. Definitivamente, no. Cuando uno observa esta fotografía uno

supone que estas son las nalgas de un hombre. Pero quizá no sea así. Podría ser una mujer de tipo voluminoso. Pero no se sabe porque no se ve el resto del cuerpo. No hay rostro. No se pueden ver los ojos. Ésta es una imagen anónima. No hay nada en esta imagen que pueda decirnos algo sobre la emoción o el sentimiento humano. Yo desafiaría a cualquiera a que identifique placer, furia, temor, sorpresa, vergüenza, felicidad, tristeza o angustia en esta fotografía en particular" (Peearson,2013).

La siguiente escena a analizar corresponde la interpelación que le hacen los abogados a Denis Barrie como último testigo.



(Dennis Barrie sube al estrado)

El primero en interpelar a Denise Barrie es uno de sus abogados defensores, argumenta: "El senador Helms y otra gente usaron esas fotografías como excusa en su campaña para suprimir envíos al Fondo Nacional de las Artes. ¿Por qué siguió adelante y trajo *El Momento Perfecto* a Cincinnati? Barrie responde: "Yo, mi personal, mi junta directiva opinamos que nuestro trabajo es brindar a los habitantes de la ciudad lo mejor y lo más interesante del arte



contemporáneo" (Peaarson, 2013). "¿Por qué no se limitó a retirar las fotos que eran cuestionables?" pregunta el abogado defensor, a lo que Barrie responde: "Hacerlo habría sido una afrenta hacia el artista como arrancar capítulos de un libro porque la gente los considera ofensivos. El arte religioso del Renacimiento, por ejemplo, está lleno de imágenes de querubines desnudos. Técnicamente, supongo, son niños cuyos órganos genitales están expuestos. ¿Los cubriríamos porque a ciertas personas les resultan ofensivos? Creo que eso sería absurdo. Suprimir ciertos elementos de esta exhibición habría sido privar a la gente de su derecho a verla como debía ser vista" (Peaarson, 2013).

De las palabras de Barrie pueden desprenderse algunas premisas: a lo que se opone es a la censura. Considera a la libertad de expresión como un derecho inalienable, que por el hecho que a algunas personas ciertas fotografías les parezcan ofensivas no es motivo suficiente para retirarlas.

Seguida a esta escena, hace su aparición el abogado del Estado, el señor Prouty, "¿Es justo decir que usted sabía que la exhibición *El Momento Perfecto* era polémica en mayo de 1989?", pregunta. La respuesta de Barrie es: "Sabíamos que aquí podría haber cierta presión política para hacer lo mismo (cancelar la presentación)" (Peaarson, 2013). Acto seguido el abogado del Estado agrega: "Pero decidió ignorar esas presiones, incluso de las autoridades locales, ¿es eso correcto?" A lo que Barrie responde: "Hicimos lo que creíamos que era lo correcto". El señor Prouty continúa con las preguntas: "¿Temía críticas en el mundo del arte, sí se echaba atrás?" (Peaarson, 2013), Barrie responde: "Yo sabía que la comunidad artística esperaba que mantuviese una posición." (Peaarson, 2013) Prouty insiste: "Y que usted sería un héroe en ese mundo que es un mundo muy importante para usted. ¿Es justo decir eso?" (Peaarson, 2013), Barrie responde: "Es mi trabajo y mi vida, sí" (Peaarson, 2013).

Prouty continua: "Y su trabajo es dirigir una galería y quiere que pensemos que es puro altruismo, sin fines personales. No obstante, hacen publicidad y venden boletos. Atrae a la gente como una feria o un circo. ¿No es justo decir que usted planeó esta exhibición como una forma mezquina de atraer la atención hacia

usted y aumentar el escaso público que concurriría a su galería?" (Peearson, 2013), Barrie responde: "No, señor Prouty, eso no es justo. Nada de todo esto ha sido justo. No es justo que a mis hijos los insulten y que regresen de la escuela con un ojo morado, por algo que yo elegí hacer. No es justo que mi esposa tuviese que renunciar a la cooperadora porque algunas madres se negaron a sentarse en el mismo salón con ella o que haya soportado llamadas obscenas, amenazadoras y depravadas en la noche. No es nada justo. Señor Prouty, cuando un día nos dicen que podemos mostrar ciertas obras de arte, entonces al día siguiente debemos preguntar ¿Qué obra puedo mostrar? Al poco tiempo nos dirán que es ilegal crear ciertas obras de arte. Y luego prohibirán libros. Créame, ya antes lo han intentado y sería imposible luchar, si hemos llegado a un callejón sin salida. Ahora mismo en Florida, las autoridades quieren censurar la música de rap. El álbum de *Two Live Crew*, ¿Lo ha escuchado, señor Prouty? Hay una cosa que puedo afirmar con toda la certeza. Usted lo detestaría. No me parece que eso sea música. Y no quisiera que entre a mi casa (...) y no quiero un burócrata o un fiscal acusador que diga qué hacer como padre. Esa decisión la tomaré yo solo. Soy un conservador de la derecha y no quiero un comité defensor de la moral que me diga qué puedo leer, observar, escuchar, ver. Yo decidiré qué aprendan mis hijos y no el jefe de la policía ni los matones furtivos que murmuran sus horribles amenazas por teléfono al amparo de la noche, o intimidan a mis hijos en la escuela. Este juicio no es sobre unas fotografías sucias ni sobre mí. Este juicio es sobre nuestra libertad para decidir por nosotros mismos. Debo decir que estoy aterrado ante la idea de pasar un año en la cárcel, pero estoy más aterrado ante lo que este caso pone en juego para todos nosotros" (Peearson, 2013).

La respuesta de Dennis Barrie al señor Prouty es contundente, para Dennis no es admisible que el Estado sea el censor de lo que debe o no propalarse en el arte. Barrie defiende la libertad de expresión y se opone a la censura. Esta censura corresponde a lo que algunos autores han denominado "censura estatal":

La censura estatal es aquella ejercida por algún organismo o institución emanados del poder legislativo, ejecutivo o judicial del Estado [...]. Es la censura por

autonomasia, cuyo objetivo principal es la restricción administrativa a la libertad de información o expresión que se fundamenta en el poder ejecutivo y de él recibe su legitimidad (Gubern, 1981:161).

Lo que defiende Barrie, no es la abolición del derecho a disentir y a no estar de acuerdo, sino la imposición de que sea el propio Estado el que ejerza el derecho a elegir entre lo que es bueno o malo, sano o dañino, moral o inmoral. Las palabras que proclama Barrie en este discurso final sintetizan de alguna manera su lucha, su reaccionismo y su defensa de la dimensión individual y social de la libertad de expresión:

En los términos del artículo 13 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos, interpretado por la Corte Interamericana, la libertad de expresión se analiza en dos dimensiones, que se reclaman y sustentan mutuamente. Por una parte, existe la llamada dimensión individual, que asegura la posibilidad de utilizar cualquier medio idóneo para difundir el pensamiento propio y llevarlo al conocimiento de los demás. Los receptores potenciales o actuales del mensaje tienen, a su vez, el derecho de recibirlo: derecho que concreta la dimensión social de la libertad de expresión. Ambas dimensiones deben ser protegidas simultáneamente. Cada una adquiere sentido y plenitud en función de la otra. (Sergio García & Alejandra Gonza, 2007:18).

Escenas más adelante, el jurado debate acerca de su fallo ante el caso de Dennis Barrie. Uno de sus miembros argumenta: "La definición de arte contra la definición de obscenidad. Eso" (Peaarson, 2013). Después de otras escenas, finalmente el jurado toma una resolución: "El jurado declara inocente al acusado."

Finalmente, las palabras de Denise Barrie ante un grupo de personas que lo esperan fuera de la sala con aplausos sintetiza y evidencia su pensamiento y su lucha: "Hoy fue una victoria para los museos de arte y los artistas del mundo. Pero los verdaderos héroes del día de hoy fueron los ocho miembros del jurado, los ciudadanos comunes que tomaron la decisión que debe ser la más importante: "Proteger nuestra enmienda más preciada y cuestionada. Mostremos nuestro agradecimiento a ellos donde quiera que estén" (Peaarson, 2013).

"La enmienda más preciada" a la que se refiere Barrie, corresponde a la primera enmienda de la Constitución de los Estados Unidos que protege los derechos a la libertad de religión y a la libertad de expresión sin interferencia del gobierno. Con esto queda sellada la intervención gubernamental del Estado en el caso de *El Momento Perfecto*.

## CAPÍTULO IV

### UNA MIRADA A LA ESTÉTICA EN LA OBRA: EL MOMENTO PERFECTO ROBERT MAPPLETHORPE

Lo que sea el Arte debe poder inferirse de la obra. Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte.

(Heidegger)

#### 4.1 Una mirada a la estética en la obra: *El Momento perfecto*

Podríamos decir que la fotografía es un elemento cotidiano en nuestra actualidad y que consiste en retener imágenes por medio de la luz, en las cuales una parte de nuestra “realidad” se retrata, preservando un momento en nuestras vidas a lo largo del tiempo. También podríamos decir que su riqueza artística consiste en la técnica del fotógrafo, que explota todos los recursos de la cámara con el fin de obtener imágenes de un momento que, a través de su visión y técnica, logra abstraer la belleza de lo fotografiado.

Desde nuestra visión y análisis discursivo, diremos que la fotografía es un campo suprarregulado de producción semiótica, ya que se rige por sus propias normas y se presenta ante el espectador como un elemento que reúne signos, con los cuales se procura comunicar una parte de un segmento de la cultura y de la sociedad. Ahonda en esta relación Tanius Karam:

Al ser la imagen un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política, estudiar la misma deviene en reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. La imagen se puede ver no sólo como sistema de expresión, sino una estrategia política y social, como un elemento fundamental en la explicación de grupos sociales, religiones, sistemas políticos y, ahora, de los medios de información colectiva. De ahí que una semiótica de la imagen sea una herramienta para el mayor conocimiento de cómo ciertos procesos se presentan en la vida social, qué efectos de sentido tienen sus construcciones, qué relaciones se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales o entre los perceptivos y sus usos sociales (2014:2).

Justamente estos "usos sociales" desde nuestra perspectiva, constituyen formas de concebir, acercarse y expresar el mundo.

Así, para los formalistas rusos, específicamente para Viktor Shklovski, el extrañamiento, tal y como lo aborda en su obra *El arte como recurso*, es un elemento altamente importante, ya que por medio de éste se extrae la estética de los objetos a los que se les pierde asombro, ya que son constantes en nuestra vida dentro de nuestra cotidianidad; la técnica consistía en hacer extraños los objetos, esto con el fin de rescatarlos de la monotonía y darles el sentido que el creador desease, claro que con ello, se elevaría la dificultad en su lectura puesto que las formas se complican según el sujeto que las decodifica por medio de su visión e ideología, así la percepción de lo creado se amplía pues ésta depende de igual manera de quien la observa, puesto que el campo cultural de cada sujeto varia, pero este destierro del objeto en cuestión, no cambia su percepción habitual, es decir, es posible reconocerlo tal cual es en nuestra realidad aunque éste no fuera algo meramente convencional, lo que cambia es la forma en la que se nos es presentado. Argumenta el propio Shlovsky al respecto:

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer, el miedo, la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte* (1991:58).

Este tipo de extrañamiento, es un elemento persistente en algunas de las fotografías de Robert Mapplethorpe, quien fuera uno de los mejores fotógrafos neoyorquinos, que a lo largo de su carrera dio voz a toda una generación que formaba parte de un sector social del que vivía en el exilio y circunstancialmente, a través de su trabajo artístico. Esta es una de las razones por las que el trabajo de

Mapplethorpe tiene un valor histórico, aunque éste no sea valorado extensivamente en la mayoría de círculos académicos.

A lo largo de la presente investigación hemos podido dilucidar cómo, tanto en el \*derecho como en lo \*social, existe cierta complicidad ante la trasgresión a la libertad de expresión, ya que en el derecho existen medios que son utilizados por los conductos de poder que predominan en la ideología entablada en el cuerpo social. Aunque, en nuestro caso cabe mencionar que, si bien el juicio concluye a favor de Denis Barrie, el daño a la vida personal de éste y a la obra de Mapplethorpe, no fueron resarcidos al contrario la discriminación siguió su curso hasta la actualidad, en otros casos claros.

Dicha trasgresión tiende a aplicarse por obviedad y en general en las minorías, ya que en su mayoría difieren del discurso ideológico entablado en el cuerpo social, esto debido a los cambios que se desean según las necesidades o intereses sociales del momento. Esto lo hemos localizado, según el pensamiento de Michel Foucault, como la población aislada en el cuerpo social.

Es por esta razón, por la que nos permitiremos hablar sobre el trabajo de Robert Mapplethorpe, desde la apreciación estética y su valor Artístico en el sentido comunicativo. Desde el punto de vista de Heidegger, podríamos decir que toda obra tiene un origen y:

Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo como es, lo llamamos su esencia. La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella...El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno no de los dos es por si solo el sostén del otro pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su reciproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre (Heidegger, 2006:35)

Aunque no podemos dejar de lado el hecho de que, para nosotros, todo texto es un sujeto histórico independiente, es decir, en el momento en que la obra,

ya sea libro, película, pintura, fotografía, etcétera, es concluida, el texto, toma su propia identidad y se separa del autor. Cabe mencionar que el valor técnico y estético hace del trabajo una obra de arte, algo que se aprecia por su contenido estético, discursivo y por lo tanto ideológico. A esto se le suma su valor histórico ya que representa un escenario social en el momento de su surgimiento. Ya que: "El texto de ficción es portador de una significación social únicamente en la medida en que la forma es el producto de una estructura. Es la forma como producto de una estructura la que es portadora de una significación social (Cros, 1986 (II):75).

Detengámonos brevemente en este punto para ahondar en la significación del texto cultural a través de la propia vida "social" y cómo a través de un proceso de significación es que toma "sentido".

El texto cultural como yo lo entiendo –como yo lo entiendo- no tiene verdadera vida autónoma. No existe reproducido sino en un objeto cultural (esto es un texto que lo incorpora) bajo la forma de una organización semiótica subyacente que solo asoma fragmentariamente, en la superficie del texto que viene insertado, por medio de huellas imperceptibles, fugaces, que resultan de un análisis en alguna manera síntoma (Cros, 2003:181).

Por su parte, Alberto Canán, en su apartado: *Bazin, Flusser y la estética de la fotografía*, de su libro: *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad*, realiza una comparación entre la visión de lo estética de Bazin y Flusser sobre la fotografía. Y nos permite entender que para Flusser la técnica era el todo en la estética de la fotografía, cada uno de sus elementos le da valor, debido a su inusual contenido, lo que lleva a pensar que el objeto o la cosa fotografiada, no adquiere valor absoluto, puesto que el valor está en la foto misma, es decir, la forma de ejecución y sobre todo el resultado que mientras más extraordinario es mejor que su existencia es técnica, ésta es su esencia, su razón de ser, no lo que representa. (Canán, 2013: 24).

Por el contrario, Cánan nos muestra la visión de Bazin, de la que creemos es opuesta a la de Flusser. Ya que Canán, sobre Bazin argumenta que lo



importante no es la foto, ya que ésta es un medio, por lo que el valor se encuentra en el objeto que es éste el que causa la admiración. Considerando que: La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada. (Heidegger, 2006:38)

Ésta comunica más que solo la cosa, revela lo otro es alegoría "La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte" (Heidegger, 2006:38)

Por lo tanto, lo fotografiado, el objeto en sí, se transforma de algún modo en cosa al estar plasmado en algo como la fotografía. Ya que:

La cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general, se llama en el lenguaje filosófico una cosa. Los aviones y los receptores de radio pertenecen ahora a las cosas más próximas; pero cuando aludimos a las últimas cosas, entonces pensamos en algo del todo distinto. Las últimas cosas son la muerte y el juicio final. En suma, la palabra cosa nombra aquí todo lo que simplemente no es nada (Heidegger, 2006:39)

Y no es nada, por el hecho de que sale de la realidad, Salvador Elizondo llegó a describir la fotografía, en nuestras palabras, como un elemento que logra guardar a muertos, incluso el autor estaba de igual manera fascinado con los instantes, solo que se enfocaba en algo más temporal, sin lugar a duda una fijación neurótica, como algunos de sus trabajos. Por ello, también es válido recordar las palabras de Flusser cuando reflexiona:

Este carácter supuestamente no simbólico, pero sí objetivo de las imágenes técnicas lleva al contemplador a considerarlas no como imágenes, sino como ventanas. Las cree como a sus propios ojos. Consecuentemente, no las critica como imágenes, sino como cosmovisiones (si es que las critica). Su crítica no es un análisis de su generación, sino un análisis del mundo. (...) la "objetividad" de las imágenes técnicas es un engaño; pues no sólo son simbólicas, como todo tipo de imágenes, sino que representan complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales. Ellas son metacódigos de textos que (...) no designan el mundo de afuera, sino textos (Flusser 1983: 18).

Con esto podemos comprender un poco mejor el sentido en el trabajo de Mapplethorpe, recordemos que su composición fotografía plasma su visión y su búsqueda de la fotografía perfecta, aquí podemos entender el valor de la técnica, sin embargo, lo otro, a lo que se refiere Heidegger con "lo otro" y lo que cosifica la obra, es el sentido que el artista le da desde su inspiración, las razones que lo hacen crear la obra, incluso las emociones y las sensaciones del creador, influyen en la composición y sentido de ella. Así pues: Lo cósmico de la obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística. (Heidegger, 2006:46)

Por lo que entendemos que la composición de Mapplethorpe muestra en su totalidad la visión, las experiencias e incluso la forma de vida del artista.

Por ello buscamos previamente la realidad de la obra ¿En qué consiste? Las obras de arte muestran constantemente, si bien de muy diversas maneras lo cósmico. En el intento de concebir lo cósmico de la obra con la ayuda de los conceptos de cosa acostumbrados fracaso. No solo porque estos conceptos no captan lo cósmico, sino porque con la pregunta acerca de su cimiento de cosa hemos forzado a la obra a entrar a un preconcepto de que nos ha obstruido el acceso de ser obra de la obra. No se puede decir, en general, acerca de lo cósmico de la obra hasta no haber mostrado claramente el reposar en sí de la obra (Heidegger, 2006:60)

A esto lo concebiremos como la percepción de la obra en la realidad de la estructura social, "la cosa" la entendemos como la obra, su contenido principal, el contenido discursivo, "lo cósmico", lo que muestra lo otro, es la intención, el doble discurso de lo alegórico, de lo ordinario, de la cotidianidad del artista, su visión de vida, la ideología, inclusive el sentimiento que contiene la obra y que plasma el creador. Esto nos hace recordar que la percepción de un texto (fotografía, libro, pintura, película, etc.) Su lectura y, por lo tanto, la comprensión de su discurso puede diferir según el campo cultural de cada individuo, ya que mientras en individuo adquiera mayor información elevada, esa percepción del sujeto en tanto al discurso ideológico. Y sí: el artista queda ante la obra como algo diferente, casi como un conducto a la producción que se destruye así mismo, una vez creada la obra (Heidegger, 2006:61)

Entonces estamos hablando de un texto independiente del autor, que se sostiene por sí mismo y que emite un discurso. Es por ello que comprendemos que en determinado tiempo y en un determinado país, se suscitó la presencia de la homosexualidad en sentido ideológico y, por ende, discursivo mostrando con ello el estilo de vida, sus consecuencias de un sector de la población que se encuentra, en su momento, dentro del aislamiento, ya que su identidad no la puede ejercer públicamente. En el momento en el que los artistas o creadores, como lo fue Robert Mapplethorpe manifiestan este tipo de ideologías en aquella época o en cualquier otra, plasman, como ya hemos dicho, una esencia, sentimientos, visiones, etc. En este sentido:

Buscamos su esencia de la obra real. La realidad de la obra se determinó por lo que opera en la obra, por el acontecer de la verdad. Este acontecimiento lo concebimos como la lucha contenida entre el mundo y la tierra. En el movimiento concentrado de este luchar está el reposo. Aquí se funda el reposar en sí de la obra. En la obra está en operación el acontecer de la verdad. Pero lo que esta así en operación está, pues, en la obra. Según esto, se postula la obra real como la portadora de aquel acontecer (Heidegger, 2006:80)

Con todo esto nos referimos a un sentido estético, histórico, social, elementos de una identidad y que son participes en la obra de artista, Robert Mapplethorpe, y que son la verdad en el contenido de la obra.

Sin embargo, es menester mencionar que incluso el sentido puede cambiar según el pensamiento filosófico se tome en cuenta. Consideraremos por nuestra parte la verdad como el contenido ideológico con el que carga la obra con la finalidad de comunicar o transmitir sensaciones o emociones. Es decir, transmitir por medio de la empatía algo que no necesariamente debe ser bello, bondadoso, triste, etc. Ya que la realidad o verdad del autor tiende a ser de diversas maneras y su influencia puede diferir del concepto de arte o estética que convencionalmente se tiene, en el sentido social, pues en el caso de la fotografía, este medio permite extraer un objeto convencional y separarlo de la cotidianidad, así pues: El objeto se vuelve extraño, desconocido; se transforma y se presenta

ante nuestros ojos en "su pureza virginal" una pureza que no podríamos haber visto ni conocido sin la ayuda de la fotografía. Explica Cánan al respecto:

Creemos que es esto a lo que se refiere Heidegger con la verdad de la obra, la cosa y lo otro, la trasmisión de algo común y la manera en la que esta es aislada para ser manifestada mediante a una composición técnica, estética y por lo tanto artística, ya que a nuestro parecer la obra de Mapplethorpe cuenta con todos estos elementos.

Al ver una fotografía no somos traspuestos al campo de la ilusión, sino que vemos el objeto por medio de su reproducción indéxica. Y es en su objetividad en su "originalidad" que la desalineamos de su inserción en la cotidianidad. Cuando vemos una fotografía no estamos frente a una ilusión sino frente a una realidad desalienada; desalienada por medio de su duplicación indéxica con base la "conexión física" entre el objeto y su fotografía generada por la luz (Canán, 2016:154)

Las palabras de Canán guardan un trasfondo del que se colige que el juicio social ante el arte se diferencia de toda realidad en concreto, ello quiere decir, que dentro del cuerpo social existe una negación de lo que no se comprende. Y por consecuencia, no son bien vistas las tendencias o ideologías que salgan de esta manera de ver el mundo. Por ello en el caso de Mapplethorpe:

Independientemente del contenido crudo con el que contar el trabajo artístico de Mapplethorpe. Ya que en realidad lo que debería de importar y trascender de la obra en la percepción del cuerpo social, es el discurso ideológico, de una visión del entorno en el que se desenvuelve y de cómo lo vive.

Es decir: Al ver su fotografía nunca vemos el objeto como lo vemos en su contexto pragmático, la fotografía es necesariamente un "transformado estético". En la medida en que nos involucramos en un contexto pragmático, la fotografía es necesariamente un "transformador estético"...En otras palabras, la realidad fotografiada permanece en el campo de lo ordinario, mientras que la duplicación fotográfica de esta realidad, en su nueva existencia fotográfica, está siempre fuera del tiempo y del espacio, en un campo puramente extraordinario, el cual en su extraordinariedad no es un campo sagrado, ni político, ni existencial sino uno puramente estético (Canán, 2016:157)

Con lo anterior comprendemos, por una parte, la carente percepción del concepto de arte que tenía la sociedad del momento y hasta la fecha, así como la forma en la que ésta percibe toda producción creadora. Por otra parte, comenzamos a vislumbrar una visión artística del entorno, es decir, la forma en la

que se define al objeto dentro de una obra, esta definición nos permite centrar nuestra atención sólo a la obra en cuestión, su existencia se admira por la estética con la que el objeto sale de lo convencional, en ese momento ya no importa el creador, ni la cercanía o la distancia que se tenga con lo plasmado en la foto, sino la forma en la que está proyectada y lo que eso puede transmitir al espectador: A través de su fotografía el objeto adquiere una doble existencia: permanece incólume como objeto pragmático pero su existencia fotográfica es en principio una existencia por sobre todo estética (Canán, 2016: 157).

Es por ello que al analizar la obra de Robert Mapplethorpe, comprendemos que el todo, forma parte y da fuerza, a la visión del artista a través de la visión de su obra:

La realidad no es una cosa única y homogénea; se halla inmensamente diversificada, poseyendo tanto esquemas y patrones diferentes cuantos diferentes organismos hay. Cada organismo es, por decirlo así, un ser monádico. Posee un mundo propio, por lo mismo que posee una experiencia peculiar. (Cassirer, 2013, 45)

Lo que equivaldría decir, a que las diversas perspectivas del mundo constituyen un punto de vista determinado, ello de acuerdo a la ideología y a los horizontes de expectativas determinados, donde, a su vez, entran en juego aspectos epistemológicos, cognitivos y de preceptos ideológicos con los que se forme el sujeto, ya que el conocimiento humano es, por su verdadera naturaleza, simbólico. Este rasgo caracteriza, a la vez, su fuerza y su limitación:

Una inteligencia también debe ser susceptible de codificarse en un sistema simbólico: un sistema de significado, producto de la cultura, que codifica, almacena y organiza tipos importantes de información. El lenguaje, la música, la pintura, las matemáticas, son sistemas de símbolos, prácticamente mundiales, que se han mostrado necesarios para la supervivencia y desarrollo de la humanidad. La relación entre una inteligencia y un sistema simbólico humano no es casual. De hecho, la existencia de una capacidad computacional nuclear anticipa la existencia de un sistema simbólico que aproveche esta capacidad. Aunque es posible que una inteligencia funcione sin un sistema simbólico, su tendencia a una formalización de este tipo constituye una de sus características principales (López & del Barrio, 2009:27)

Como hemos explicado con anterioridad, creemos que el autor de la obra, en el momento en el que su discurso es revisado por el receptor, la obra en sí, adquiere su propia identidad, su ideología y se individualiza, mostrándose a sí misma, como lo dice Canán, fuera del tiempo y del espacio, mostrando una realidad latente en la sociedad que sigue en movimiento, por lo que "El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico, sino en un universo simbólico" (Cassirer, 2013, 47).

Con lo anterior, es válido afirmar que la representación, en cuanto a realidad plasmada en la obra, es lo que a su vez produce un discurso ideológico y atrae a todos aquellos que empatizan de algún modo con él, esto en un ámbito político-social hace que las partes de una minoría dispersa se unan con un fin, se les da una voz con la que en este caso podría informar sobre la vida homosexual y las consecuencias, pese a las discriminaciones y los ataques en contra de este sector social. Por lo que podríamos decir que Mapplethorpe es uno de pocos homosexuales que, en los ochentas, se reconocían, asimismo, tal y como eran de forma abierta frente a la sociedad, a pesar de la discriminación que esto conllevaría. Explica al respecto Adrián Pérez Borroto:

Mapplethorpe tocó el nervio de su época, una era donde la emancipación homosexual ya había avanzado considerablemente, aunque la comunidad gay del momento aún no había desarrollado su propia estética. Robert Mapplethorpe logra llevar el tema de la homosexualidad a círculos más amplios y logró 33 colocar sus teorías en la corriente central del arte. (2012:33-34).

Por ello, no es de extrañarnos que Robert Mapplethorpe fuera un artista que, mediante su trabajo, comunica a través del tiempo el mismo discurso ideológico, ya que éste se encuentra decodificado en una fotografía, que contiene, en nuestras palabras, signos, en palabras de un artista, símbolos que abarca un fin comunicativo en la imagen lo que nos lleva "Al espacio abstracto, y esta idea es

la que le abre paso no solo para un nuevo campo del conocimiento sino para una dirección enteramente nueva de su vida cultural". (Cassirer, 2013, 73)

Desde nuestro punto de vista, *El Momento Perfecto* de Robert Mapplethorpe, es un conjunto de fotografías que significan y a la vez se dan significado mutuamente, manteniendo una relación de dependencia unas de las otras, ya que todas cuentan con una linealidad ideológica que permite mostrar una visión del mundo particular:

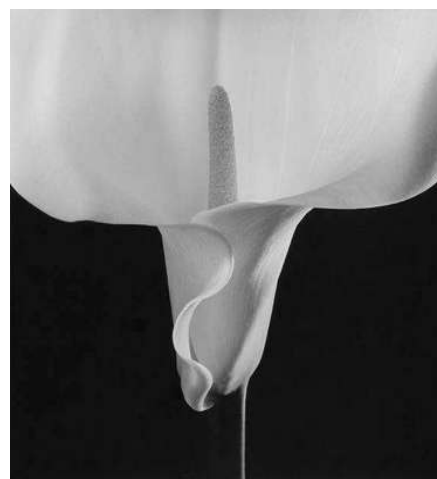
Robert Mapplethorpe fue un hombre que tergiversó la visión del desnudo masculino, convirtiéndolo, como los griegos en su momento, en una obra de arte. Socialmente el tabú que existe por un hombre sin ropas hace olvidar a la sociedad como se idolatraba el cuerpo en los años de Sócrates o Galileo, pero basta con observar una fotografía de este chico neoyorquino para recordar lo que puede ser un cuerpo humano perfectamente plasmado y convertido en una obra de arte erótica y de buen gusto (Pérez, 2012:37).

Unos de los elementos fotográficos más controversiales dentro de la colección de Mapplethorpe, lo constituyen las fotografías de los niños dentro de la colección. En una de las fotos podemos observar a una niña y en la otra un niño, mismas se muestran a continuación, tomadas del filme, ya que es difícil acceder a ellas.



A nuestro ver, las imágenes muestran, la sexualidad del hombre y la mujer, el cuidado de la foto de la niña muestra en parte, como desde pequeños la sexualidad femenina se muestra oculta, la niña está completamente vestida, sin embargo, no usa ropa interior, una práctica común cuando comienzan a enseñar a los niños a usar el baño, pero el sentido de la imagen se dirige hacia la identidad, ella es una niña físicamente. Consideremos que la identidad sexual proviene de la forma en la que nos identificamos, un proceso neuro-fisiológico. A diferencia de la niña, la foto del chico desnudo muestra una forma más abierta, tal y como se maneja la identidad masculina dentro de lo social: es una forma de presentar que la sexualidad de un hombre es públicamente aceptable, siempre y cuando tenga un comportamiento exterior dentro de lo que se considera normal.

Ambas composiciones fotográficas son impecables en cuanto a técnica; las flores, que aparentan incluso ser de cristal, imágenes frías que refuerzan la connotación sexual a la fotografía, ya que es sencillo percibir la relación que el autor hace con referencia a los órganos sexuales y a algunas formas del medio natural como las flores, lo cual puede aproximarnos a la naturalidad del sexo. De esta manera, la posición e iluminación de estos objetos nos permite reconocer la apreciación, de lo que es lo más importante para el artista. Así, la sexualidad se ve reflejada en la naturaleza como una alabanza a este hecho. Las siguientes imágenes ilustran lo dicho:



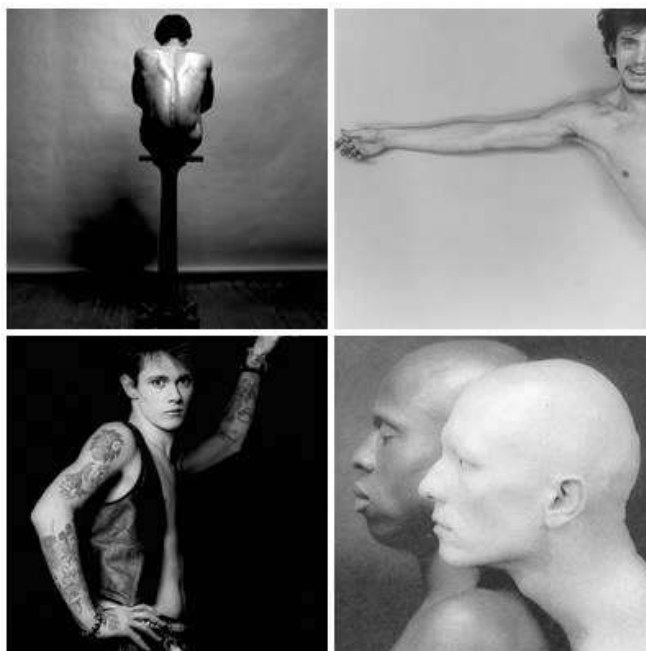


En las fotografías de las flores, es también posible encontrar rastros de esta sexualidad y erotismo de Mapplethorpe, ya que, aunque a primera vista indiquen la representación de la naturaleza, lo cierto es que estas piezas no rompen la línea del artista.

La imagen de una cala realizada en el año de 1988, ejemplifica de forma precisa a través de su iluminación, encuadre y gama tonal, lo erótico y andrógino del trabajo con estas flores de Mapplethorpe. Aunque a primera vista parece una imagen sencilla y su denotación es clara para el espectador, una flor fotografiada de cerca, su simbología y retórica son fuertes y no tan evidentes como el resto de la imagen (Pérez; 2012:67).

En la mayoría de los casos, éstas significan algo "exterior", y tienen la finalidad de hacer que ese "algo." se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano, a la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo "exterior", y de re-proyectar esta abstracción del "exterior", se le puede llamar imaginación. Esta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente. El significado -el sentido- de las imágenes reside en sus propias superficies; puede captarse con una mirada (Flusser, 1990:7)

Por nuestra parte, consideramos que es la forma en la que se observa los elementos de la fotografía, de donde el extrañamiento proviene, tanto del elemento que la compone como de la técnica, esto hace la elevación de lo que, en ojos del artista, se integra por la realidad y la fantasía.



Por ello, consideramos que, en la obra, la identidad homosexual, aunque se mantiene transparente, ya que aparecen fotos con los rostros de diversos homosexuales, a su vez se manifiesta por medio de elementos como el ocultamiento, los disfraces, lo que da otra faceta de individuo, y permiten la salida de lo real u ordinario, ya que para el momento de buscar otra testimonio, era difícil verlos dentro de la cotidianidad con ese tipo de prendas. Así la identidad se podría decir que se duplica y se mantiene en apariencia oculta.

Robert Mapplethorpe fue un hombre que tergiverso la visión del desnudo masculino, convirtiéndolo, como los griegos en su momento, en una obra de arte. Socialmente el tabú que existe por un hombre sin ropas hace olvidar a la sociedad como se idolatraba el cuerpo en los años de Sócrates o Galileo, pero basta con observar una fotografía de este chico neoyorquino para recordar lo que puede ser un cuerpo humano perfectamente plasmado y convertido en una obra de arte erótica y de buen gusto (Pérez, 2012:37).

En la siguiente imagen, esto se observa, pues en ella se presenta a un hombre con una máscara, sostiene una serpiente en una de sus manos. La máscara nos muestra el ocultamiento, no es posible ver la cara del sujeto y por lo tanto reconocer su identidad, es decir, se conserva una línea entre lo público y lo privado en referencia a la serpiente de un modo práctico podemos referir a los; pecados, ya que la idea está relacionada automáticamente con la sexualidad y sobre todo en el sentido homosexual.



Por lo tanto, a través de una composición técnica, objetos o personas que conviven con nosotros dentro de lo convencional, en cierta medida se extraen del entorno y se plasma, en la imagen mediante una composición que eleva por medio de la estética a los objetos, esto pese a la naturaleza de la que esta visión provenga, la intención es trasladar de lo común e inclusive burdo o vulgar, como lo puede ser la pornografía, y plasmarlo como algo estético, con cierto valor para aquellos que se identifican, puesto que es un instante, íntimo dentro del cuerpo social homosexual que se manifiesta de manera abierta y sin tabús, representando, de algún modo, la libertad con la que ejercen su sexualidad a pesar de la censura social del momento.

Sin embargo, en este caso el significado aprehendido es superficial; si deseamos conferirle cierta profundidad debemos permitir que nuestra mirada se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraídas. Esta inspección ocular de la superficie de una imagen tiene por objeto "registrar" (scanning). La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen, como lo revela el registro, es entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta del observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos denotativos como los números, sino conjuntos de símbolos connotativos: las imágenes son susceptibles de interpretación. (Flusser, 1990:7)

Lo anterior nos lleva de nuevo a la interpretación, misma que como ya hemos mencionado, en el ámbito social es extensa, de ésta depende el campo cultural del receptor. Como es de esperarse, dentro de una sociedad inmersa en un tiempo y espacio en el que las dificultades políticas, los avances económicos y tecnológicos el momento, son las únicas fuerzas que llevan al país, las inserciones dogmáticas de las creencias de cuerpo social, son las predominantes, sobre todo en los sectores en los que la educación forma parte estricta de una visión de vida, es decir solo es la forma en la que el sujeto puede insertarse en el cuerpo social laboral, y se deja de lado la importancia de la percepción artística de las obras considerando que estas sólo representan la estética cotidiana que deberíamos

concebir como normal, dejando a un lado algunas manifestaciones novedosas, nuevas miradas, interpretaciones y expresiones.

Cada grupo está prácticamente provisto de la ideología que conviene al rol que debe cumplir en la sociedad de clases: rol de explotado (con "conciencia profesional", "moral", "cívica", "nacional" y apolítica altamente "desarrollada"), rol de agente de la explotación (saber mandar y hablar a los obreros: las "relaciones humanas"): de agentes de la represión (saber mandar y hacerse obedecer "sin discutir" o saber manejar la demagogia de la retórica de los dirigentes políticos), o de profesionales de la ideología que saben tratar a las conciencias con el respeto, es decir el desprecio, el chantaje, la demagogia convenientes adaptados a los acentos de la Moral, la Virtud. La "Trascendencia", la Nación, el rol de Francia en el Mundo, etcétera (Althusser,1988:15).

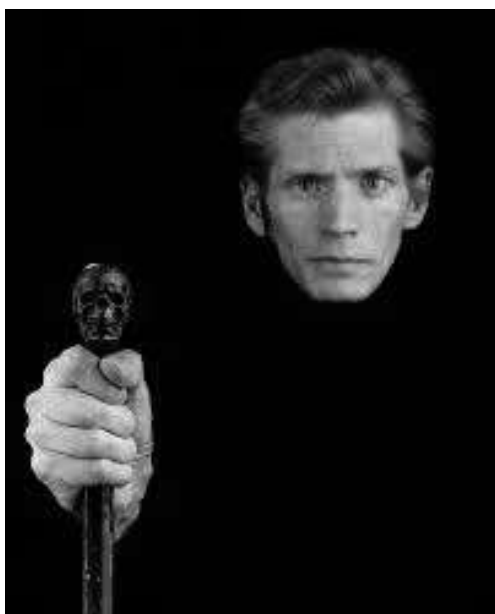
De aquí el rechazo a todo lo que, en principios dogmáticos, sea agresivo, la sensibilidad de las creencias meramente religiosas, políticas, sociales, ello sin distinguir una de otra, es decir, sin separar el parámetro del arte, la religión, la política, entre otros elementos culturales, asociados.



Nos detendremos brevemente en la fotografía del hombre que sostiene una pistola mientras mantiene una erección, ésta alude a la representación fálica del arma, a la relación entre la pistola y el pene. De este concepto podemos recordar que, en el sentido bélico, la violación es un elemento dentro de la conquista en la

guerra, como ejemplo podemos recordar los cientos de mujeres alemanas que fueron brutalmente violadas al finalizar la segunda guerra mundial, por una parte, esto con el fin de procrear otra sociedad, por otra parte, en representación del sometimiento social, lo que podría pasarle tanto a hombres como a mujeres.

Por lo tanto, la relación directa entre la pistola y el pene tiende a mostrarnos que ambos son un arma. Esto, junto a la iluminación y la posición del hombre nos permite percibir la estética del momento en el que está apuntando, como si éste fuese congelado; la esterilidad de la foto, es la que nos permite realizar una interpretación simple, ya que dentro del sector homosexual, esta representación del arma puede ser sustituida al comparar la reacción que produciría un disparo y tener relaciones sexuales sin protección, ambos casos pueden causar la muerte, ya que en el caso de la sexualidad las enfermedades venéreas pueden contagiar, como el VIH, una enfermedad mortal que mientras progresa debilita el cuerpo demacrándolo hasta su muerte.



Tenemos presente que Robert Mapplethorpe fue un enfermo de Sida y hemos podido apreciar con en la entrevista inserta en el filme, que el autor habla sobre la intención de su trabajo, en nuestras palabras, se revela con el fin de llegar e incluso incomodar a un sector social en particular con su obra. Podemos colegir

cómo el paso de esta enfermedad se refleja en la fotografía, dando un sentido incluso lúgubre pero a la vez la con la intención de informar, recordemos que para ese entonces (años ochentas y noventas) la información sobre el Sida era aún incómoda e ignorada dentro del sector social, puesto que se encontraba estigmatizada. La obra de algún modo era parteaguas dando voz a una comunidad. Con ello, se muestra una lucha ideológica ante la represión que de hecho, se manifiesta en el momento en el que Dennis Barie mantiene su posición ante el jurado e, incluso, ante la ciudadanía, las Luchas por la libertad, dice Erich Fromm (*Miedo a la libertad*):

Fueron sostenidas por lo oprimidos, por aquello que buscaban nuevas libertades, en oposición con los que tenían privilegios que defender. Al luchar una clase por su propia liberación del dominio ajeno creían hacerlo por la libertad humana como tal y por consiguiente, podían invocar un ideal y expresar aquella aspiración de la libertad que se halla arraigada en todos los oprimidos (2012:25).

En el caso de Mapplethorpe, vemos la lucha en cuanto a libertad, como la forma de integrar a un conjunto social aislado, oprimido por el poder, ya que difiere y protesta rotundamente ante su ideología y estilo de vida.

En el proceso de adaptación dinámica a la cultura se desarrolla un cierto número de impulsos poderosos que motivan las acciones y los sentimientos del individuo. Este puede o no tener conciencia de tales impulsos, pero, en todos los casos, ellos son enérgicos y exigen ser satisfechos una vez que se han desarrollado. Se transforma, así en fuerzas poderosas que a su vez contribuyen de una manera efectiva a forjar el proceso social (Fromm, 2012:42)

Este debate ideológico detona en un tiempo-espacio en el que los jóvenes, como en toda generación, comienzan a liberarse de ideologías caducas impuestas y lidian tanto con la autoridad como con sus iguales que siguen apegados a ellas. Un sector de la juventud aspiraba a una liberación ideológica, la liberación sexual ante el dogma, la liberación de la identidad se hacía cada vez más latente ante las presiones sociales en contra de su estilo de vida.

El individuo permanecía estrechamente ligado al mundo social y natural del cual había emergido; mientras tenía conciencia de sí mismo, sí bien parcialmente, como de una entidad, no dejaba al propio tiempo de sentirse parte del mundo circundante. El proceso por el cual el individuo se desprende de sus lazos originales, que podemos llamar proceso de individualización, parece haber alcanzado su mayor intensidad durante los siglos comprendidos entre la reforma y nuestros tiempos (Fromm, 2012:43)

Cabe añadir, que esto puede abarcar instituciones sociales como la familia, la escuela, la religión, incluso el sector salud, entre otros. Mismos que sirven como conexiones con todo lo que lo rodea, por lo tanto, a sabiendas, de que su sobrevivencia depende de cooperación mutua, que ofrece la sociedad, el sentido de pertenencia y de aceptación de sí tal y como es se tornan indispensables:

El tener conciencia de sí mismo como de algo distinto a la naturaleza y a los demás individuos, al tener conciencia –aun oscuramente- de la muerte, la enfermedad, y la vejez, el individuo debe sentir necesariamente su insignificancia y pequeñez en comparación con el universo y con todos los demás que no sean «él». (Fromm, 2012:41)

Por lo que el sentido que le da cada sujeto a la vida tiende a ser indispensable, puesto que, de no contar con él, se corre el riesgo de la frustración y el estancamiento, ésta es la razón de su importancia, el sentido que produce movimiento, por lo que el sentido de pertenencia de igual modo eleva su valor. Sin embargo, dice Fromm: “Los hombres son creados desiguales. Este principio implica también la ausencia de solidaridad entre los hombres, puesto que se niega el factor que se constituye la base más fuerte de solidaridad entre ellos: la igualdad del destino humano” (2012:101).

No obstante, el movimiento seguía, justamente por esa desigualdad ideológica que ante el Estado tendría que ser, con cierta obligación, aceptada como parte de la diversidad cultural. Ya que: el exilio llegó a ser el signo de la gracia divina; el fracaso, el de la condenación (Fromm, 2012:104).

Lo anterior, a razón del discurso religioso que se manifiesta y se manifestó, constantemente en el caso Robert Mapplethorpe, tanto en el ámbito real, como en la dramatización del filme.

Así, la exposición de Mapplethorpe representaría una victoria en la lucha, para los enfermos de sida y homosexuales, que formaban parte de un conjunto social urbano, su presencia dentro de la sociedad sería visible ante los ojos de todos los conjuntos sociales, a través de su obra, donde todo lo que podría mostrar era transmitir su visión, a través de la fotografía, un elemento que le permitiría abstraer la realidad en la que vivía y por la cual podemos realizar una lectura tangible, es decir, un instante de realidad que perdura tal cual a lo largo del tiempo, la obra pasa a ser un sujeto cultural ubicado en tiempo y espacio, ya que: Las necesidades del hombre, sus pasiones y angustias son un proceso cultural; en realidad, el hombre mismo es la creación más importante y la mayor hazaña de ese incesante esfuerzo humano cuyo registro llamamos historia (Fromm, 2012, 35).





Con lo anterior, podemos observar, que en la foto se encuentra una gran cantidad de contenido simbólico y su interpretación, así como su apreciación, ambos dependen de los factores culturales que influyen en el observador.

Mientras la mirada registradora se desplaza sobre la superficie de la imagen, va tomando de esta un elemento tras otro: establece una relación temporal entre ellos, También es posible que regrese a un elemento ya visto y, así, transforme el "antes" en un "después"...Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de las imágenes, es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado. El mundo de la magia difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite jamás, donde todo es un efecto de causas y llega a ser causa de ulteriores efectos. (Flusser, 1990:7-8)

De aquí la importancia de esta clase de mensajes, puesto que su exposición, aunque breve, se le permitió transmitir al espectador. En este triunfo, no sólo está permitiendo el acceso a una visión homosexual, los excesos, lo que significa el sexo y su importancia a pesar de las consecuencias que esta práctica puede traer, sino se tiene el cuidado necesario:

La mirada de Mapplethorpe dentro del desnudo masculino revolucionó al mundo, las composiciones de los cuerpos desnudos generaban un enlace erótico y directo entre el espectador – fotógrafo – modelo – espectador. La composición a través de líneas diagonales del cuerpo masculino se aprecia en todo momento dentro de su obra. Era capaz de trascender el erotismo de un cuerpo desnudo a una flor casi de forma exclusiva en su técnica y retórica, como fotógrafo combinaba estas dos herramientas y logró imágenes de una carga sexual frontal que empujan al espectador a sentir, en muchos casos, cierta repulsión o admiración (Pérez, 2012:36-37)

De igual manera, también permitía a la sociedad en el momento, defender y evitar que el estado comenzara a decidir, cosas que sólo pueden ser decididas por cada uno de los individuos dentro del ámbito cultural, como las elecciones literarias, musicales, artísticas, etc. Y que constituyen parte de la identidad ideológica de cada sujeto. Y es que dentro de una construcción social que se abre a una forma de vida "libre" y en la que cada vez la adquirimos más en sus diversas formas, en palabras de Fromm:

Nos sentimos fascinados por la libertad creciente que adquirimos a expensas de poderes exteriores a nosotros, y nos cegamos frente al hecho de las restricciones, angustias y miedos anteriores, que tienden a destruir el significado de las victorias que la libertad ha logrado sobre sus enemigos tradicionales. Por ello estamos dispuestos a pensar que el problema de la libertad se reduce al de lograr un grado aun mayor de aquellas libertades que hemos ido consiguiendo en el curso de la historia moderna, y creemos que la defensa de nuestros derechos contra los poderes que se le oponen constituye todo cuanto sea necesario para mantener nuestra conquista...no sólo debemos preservar y aumentar las libertades tradicionales, sino que, además, debemos lograr un nuevo tipo de libertad, capaz de permitirnos la realización plena de nuestro propio yo individual, de tener fe en él y en la vida (2012:115)



Lo anterior, a pesar de la aludida "inmoralidad" de las fotografías de Mapplethorpe. Por lo que el valor de la exposición en el caso de Denis Barrie se incrementaba, y es que se trataba de la defensa del derecho de expresión de todo ciudadano, el derecho incluso de identidad social. Sin embargo:

Es obvio que este principio intensificó el proceso de individualización, y por ello se lo menciona siempre como un elemento importante en el aporte positivo de la cultura moderna. Pero al favorecer la «libertad de», este principio contribuyó a cortar todos los vínculos existentes entre los individuos, y de este modo separó y aisló a cada uno de todos los demás hombres (Fromm, 2012:117)

Este principio de individualidad, en parte, genera una severa incomodidad a la estructura de poder debido a que, a mayor diversidad de identidades, mayores cuestionamientos, mayores prácticas diversas que deberían de tomarse en cuenta dentro de la estructura social, así pues: El «yo» en cuyo interés obra el hombre moderno es el yo social, constituido principalmente por el papel que se espera deberá desempeñar el individuo y que, en realidad, es tan sólo el disfraz subjetivo de la función social objetiva asignada al hombre dentro de la sociedad (Fromm, 2012:125).

Esta individualidad del sujeto, también generaría diferencias ideológicas, con las que se debía lidiar: La «conciencia» es un género que el hombre ha colocado dentro de sí mismo y que lo obliga a obrar de acuerdo con los deseos y fines que él cree suyos propios, mientras que en realidad no son otra cosa que las exigencias sociales externas que se han hecho internas (Fromm, 2012:108)

Esto puede ser un motivo por el cual el escándalo en cuanto a las fotos fue exagerado, ello por las limitantes ideológicas del cuerpo social en que se generalizaba su intención, incrementando el morbo y la indignación, cuando en realidad procuraba manifestar la forma en la que percibe tanto a cosas como a las personas que lo rodean, en este caso lo que conviva con Mapplethorpe: "Mientras el hombre moderno parece caracterizarse por la afirmación del yo, en realidad éste ha sido debilitado y reducido a un segmento del yo total –intelecto y voluntad de poder- con exclusión con todas las demás partes de la personalidad total" (Fromm, 2012:125).

Con lo que podríamos decir, que Mapplethorpe tiene como función servir a la cámara fotográfica, vive para ello y realiza este trabajo según su visión. Lo anterior tiene confluencia con los postulados de Fromm, que argumenta: "El

hombre parece ser impulsado por sus propios intereses, pero en realidad su yo total, con sus concretas potencialidades, se ha vuelto un instrumento destinado a servir el propósito de aquellas mismas máquinas que sus manos han forjado" (2012:126)

La sensualidad y la identidad de cada uno de los integrantes de las fotos se manifiestan desde la óptica del fotógrafo. Así tenemos que "Las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas. De hecho, son un complejo simbólico aún más abstracto que las imágenes tradicionales (Flusser, 1990:11)



Por ello, desde nuestra perspectiva analítica consideramos imprescindible decodificar cada elemento cultural, ya que se trasmite un momento, con un gran contenido sígnico. Lo que nos lleva a la apreciación de la sociedad, ya que creemos que mientras más información se tenga la percepción social puede estar sujeta a modificaciones, si no por completo, sí en un sector de la sociedad, esto nos lleva a recordar la idea de Foucault sobre el saber poder, al decir que, somos conscientes de que dentro del cuerpo social no todos aspiran al saber, y así como dejan en manos de la región el desarrollo espiritual, que constituye la construcción del yo, dejan las decisiones sobre lo que es aceptable y lo que no en manos tanto

de la religión como del Gobierno, que se encarga de entablar dogmas morales. Ambos unidos con el fin de mantener el control entre la población. Por lo tanto, es evidente y previsible que la obra adquiriría un sentido de adaptación:

La persona no del todo adaptada lleva el estigma de individuo poco valioso; por el contrario, supone que la persona bien adaptada socialmente es muy valiosa desde el punto de vista humano y personal...La persona considerada normal en razón de su buena adaptación, de su eficacia social, es a menudo menos sana que la neurótica, cuando se juzga en una escala de valores humanos. Frecuente mente, están bien adaptada tan solo porque se ha despojado de su yo con el fin de transformarse, en mayor o menor grado, en el tipo de persona que cree se espera socialmente que ella debe ser (Fromm, 2012:143)

Pese a esto, lo anterior no disminuye la apreciación de la obra, ello no obstante del rechazo, que ésta pueda generar dentro del sector social conservador, ya que no tiene el fin de complacer ideológicamente al sector social, sino que adquiere un carácter informativo, aunque no se muestre en apariencia debido a la calidad de su composición puesto que:

Las imágenes técnicas deben sus orígenes a un nuevo tipo de imaginación, la capacidad de transcodificar los conceptos de los textos en imágenes. Lo que percibimos al mirar las imágenes técnicas son nuevamente conceptos transcodificados respecto del mundo "exterior". (Flusser, 1990:11)

Una realidad que se reproduce en la obra a partir (también) de la técnica que le otorga la belleza necesaria para nombrarse como tal, así como para su conformación, en estos casos entran en juego variables como el sentido ideológico, la identidad o personalidad, lo que le da una característica única entre todas las obras, así como de la forma de la personalidad del individuo. Justamente esta característica es la que se rechaza, el temor por lo diferente en la mayor parte de la sociedad se muestra, como un mecanismo de defensa, con lo que se pretende en esta situación, la homogeneidad del cuerpo social, Fromm argumenta al respecto:

La persona que se desprende de su yo individual y se transforma en un autómatas, idéntico a los millones de otros autómatas que lo circundan, ya no tiene por qué

sentirse solo y angustiado. Sin embargo, el precio que paga por ello es muy alto: nada menos que la pérdida de su personalidad (2012:184).

Eso es algo, que en realidad sucedería, si la libertad de expresión comenzara a ser controlada por el Estado, bajo la intención de censurar lo que "moralmente" no concuerda con la ideología mayoritaria. Así, poco a poco, la sociedad sería privada y quizá lo sea en algunos países, de literatura que no concuerde con la ideología predominante, películas, obras de arte, de teatro y hasta identidades que sufrirían una represión absoluta tan sólo por ser diferentes, de esto va la libertad de expresión dentro de la libertad del campo social, la libertad de ser y de expresar nuestra ideología a través del discurso. Somos lo que pensamos, diría Sartre y por lo tanto:

Lo que es cierto para el pensamiento y la emoción vale también para la voluntad. La mayoría de la gente está convencida de que, mientras no se le obligue a algo mediante la fuerza externa, sus decisiones le pertenecen, y que, si quiere algo, realmente es ella quien lo quiere. (Fromm, 2012:195)

Sin embargo, en el filme nos es fácil, ver cómo la manipulación se manifiesta en el trascurso del juicio, y allí es donde adquiere su mayor manufactura. Ésta se da por parte del sector conservador hacia el Estado y a través de está hacia la sociedad. Con lo que entendemos que dentro del cuerpo social se encuentran dos tipos de identidades, por una parte, están las identidades que son tal cual se formaron, adquirieron elementos culturales que forman parte de su personalidad, por otra, las identidades que se formaron y fueron negando ciertos elementos culturales de los que gustan. Ya que son muy valorados dentro del cuerpo social, es decir, individuos que se niegan a sí mismos y se modifican para formar parte de la mayoría. Explica Eric Fromm al respecto:

La función de una ideología y práctica autoritaria puede comprarse a la función de los síntomas neuróticos. Estos resultan de condiciones psicológicas insoportables y, al mismo tiempo, ofrece una solución que

hace posible la vida. A pesar de ello no constituye una solución capaz de conducir a la felicidad o a la expansión de la personalidad (2012:228).

Por su parte, para Nietzsche, el sujeto adquiriría superioridad al ser él quien es, el autor se refiere a la formación del "yo" de la que también habla Freud, y la influencia del sector social, o mejor dicho cultural que lo constituye. Así pues, Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, reflexiona que: "El placer de ser rebaño es más antigua que el placer de ser un yo: y mientras la buena conciencia se llama rebaño, solo la mala conciencia dice: yo" (2012:117).

Con ello, vemos cómo es que la identidad adquiere un valor único, algo que, para el autor, se necesita defender a toda costa, junto con las consecuencias venideras. El hombre vale por lo que es en sí mismo, sin embargo, los prejuicios y dogmas impuestos en el cuerpo social, hacen que este valor universal pierda mérito en la mayor parte de la sociedad, puesto que, asumen que esta característica sólo puede ser de quien cumple con lo esperado dentro del cuerpo social, en palabras de Cioran: "Uno puede tomarle gusto a la tiranía, pues sucede que el hombre prefiere pudrirse en el miedo que afrontar la angustia de ser él mismo" (2003:82).

Por ello es previsible, una parte de la sociedad necesita que se le diga lo que se considera aceptable, esto hace que el prejuicio adquiera fuerza. Así pues, la identidad homosexual se encuentra en nuestro caso, expuesta a juicio social a partir de un prejuicio conservador que señala la obra fotográfica en juicio, sobrellevado este aislamiento a lo largo del tiempo y su inserción social. Así tenemos que:

El crecimiento único del yo no contradice de ningún modo el principio de igualdad. La tesis de que todos los hombres nacen iguales implica que todos ellos participan de las mismas cualidades humanas fundamentales, que comparten el destino esencial de todos los seres humanos, que poseen por igual el mismo inalienable derecho a la felicidad y a la libertad. Significa, además, que sus relaciones recíprocas son de solidaridad y no de dominación o sumisión. Lo que el concepto igualdad no significa es que todos los hombres sean iguales (Fromm, 2012:252).

Ver desde esta perspectiva la obra da otra visión en cuanto a lo que representa, lo bello, lo natural, lo que existe para bien o para mal, lo que es humano, lo que permanece en el mundo. En resumen, lo que se decide hacer sin restricción impuesta por parámetros sociales, por lo que la obra se convierte en la manifestación de esta identidad en el cuerpo social, es decir, la fotografías, ello porque:

Funcionan de esta manera debido a que actúan como presas; son superficies que contienen el flujo. Las imágenes tradicionales que desembocan en las imágenes técnicas llegan a ser reproducibles allí (por ejemplo, en forma de carteles artísticos) Los textos científicos que desembocan en ellas se transcodifican allí y adquieren un carácter mágico. (Flusser, 1990:12)

Es decir, la esencia ideológica de la obra que, en conjunto a la técnica fotográfica, hacen del trabajo algo estético, extraordinario, como hemos dicho ya, hacen que lo convencional para el fotógrafo se transforma en algo fuera de lo común. Sobre el carácter mágico, nos referimos a la esencia del trabajo que logra transmitir emociones y sensaciones, puesto que creemos que toda obra es lo que es, a razón de lo que trasmite, ya sea algo agradable, triste, burdo o incluso molesto. Está en la libertad de cada uno, decidir lo que se adquiere dentro del campo cultural de cada sujeto, que a su vez contribuye a la identidad del mismo.

Hemos supuesto que las ideologías de la cultura en general se hallan arraigadas en el carácter social; que este es moldeado por el modo de existencia de una sociedad dada; y que, a su vez, los rasgos caracterológicos dominantes se vuelven también fuerzas constructivas que moldean el proceso social (Fromm, 2012:280)

Lo que nos lleva a pensar, que la necesidad o la represión del Estado en nuestro caso, es un elemento indispensable para que la sociedad adquiera nuevas necesidades y reaccione ante ello. Bartra lo expone de la siguiente manera:



El sufrimiento es el resultado de una carencia, una ausencia, una privación. En estas condiciones el organismo siente la necesidad de sustituir los recursos que le faltan: no solo agrega un estado emocional propicio, sino que además acude a los mecanismos simbólicos y nutivos que residen en su cerebro como pechinas y enjuntas alojadas sobre los arcos de su arquitectura neuronal. Esto puede implicar dese luego el uso de armas y herramientas, pero sobre todo la asignación de voces a los objetos y a las mismas emociones o a las personas, la aplicación de signos en los caminos o en las fuetes de recursos, la ejecución de ritmos y movimientos rituales para simbolizar la identidad y la cohesión de los grupos familiares o tribales, y el uso de técnicas de clasificación como memorias artificiales. (2012:35-36)

Fromm, por su parte, argumenta que los cambios en las condiciones sociales originan cambios en el carácter social, es decir, dan lugar a nuevas necesidades, nuevas angustias (2012:282)

La postura de ambos concuerda con que la idea de la angustia o el sufrimiento, que causa la necesidad o sufrimiento, es el factor detonante para que el ser humano busque nuevas alternativas, nuevas visiones, tecnología inclusive, entre otros. Y todo con el fin de saciar esa necesidad que los lleva a tal sentimiento. Esto en otras palabras lo podríamos nombrar producción cultural, ya que el hombre crea a partir de sus necesidades o incluso desde su sufrimiento. Puesto que como sabemos, el hombre en un estado pleno de felicidad o comodidad constante, puede incurrir incluso en la pereza.

Por lo que deberíamos considerar, que la angustia que se suscita en el cuerpo social ante una circunstancia como ésta, es la misma que promueve canales en los que ambas ideologías emergerán cada una por su lado, con sus respectivas soluciones ante la problemática, pero siempre cada uno por su cuenta, pocos son el intermedio entre unos y otros. En la experiencia humana agrega Cassirer que:

No encontramos en modo alguno que las diversas actividades que constituyen el mundo de la cultura convivan en armonía; por el contrario, contemplamos la lucha perpetua de diversas formas en conflicto. El pensamiento científico contradice y suprime el pensamiento mítico. La religión, en su desarrollo teórico y ético más alto, se halla bajo la necesidad de defender la pureza de su propio ideal contra las fantasías extravagantes del mito y del arte. Resulta pues, que la unidad y la

armonía de la cultura no pasan de ser un *pium desiderium*, un fraude piadoso, constantemente frustrado por el curso real de los acontecimientos. (Cassirer, 2013: 111)

Comprendemos que el caso de la obra Mapplethorpe, toma su relevancia al impulsar un movimiento social en cuanto a la libertad de expresión, ya que además de esto, permite el inicio de lo que podría ser la apertura hacia la integración en el cuerpo social para una identidad que permanecía en el aislamiento. Con todo lo anterior, podemos darnos cuenta cómo:

Las condiciones sociales ejercen influencias sobre los fenómenos ideológicos a través de carácter; este, por su parte, no es el resultado de una adaptación pasiva a las necesidades sociales, sino de una adaptación dinámica que se realiza sobre la base de elementos biológicamente inherentes a la naturaleza humana o adquiridos como resultado de la evolución histórica (Fromm, 2012:282).

Así pues, los acontecimientos que se dramatizan en el filme tal y como ocurrieron en realidad, permitieron a la comunidad homosexual permanecer latente dentro del cuerpo social, ya no sólo como algo que se sabe que existe, pero no se ve y por lo tanto se niega, sino más bien, como algo que existe tal y como es, y al mismo tiempo ejerce los mismos derechos que cualquier otro:

Si el término humanidad tiene alguna significación quiere decir que, a pesar de todas las diferencias y opiniones que existen entre sus variadas formas, cooperan en un fin común. Habrá que encontrar, a la larga, un rasgo sobresaliente, un carácter universal en el cual concurran y se armonicen todas. Si aceptamos a determinar este carácter, podríamos juntar los rayos divergentes y hacerlos converger en un foco común del pensamiento. (Cassirer, 2013:111)

Lo que a la larga sabemos resultaría improbable, puesto que la construcción social se rige por un orden inmerso en el caos social ya que, como hemos insistido, cada individuo representa un universo cultural particular, irrepetible y con ello, una identidad, un estilo de vida, una ideología, que puede ser afín tanto a una mayoría como a una minoría. Infinidad de ideologías que, por

alguna razón, siempre tendrán un punto de choque, debido a los intereses de estos conjuntos, dentro de los sectores sociales.

Así pues, la idea de homogeneizarlas, o por lo menos aspirar a que encuentren un punto de unidad, sería aspirar a una utopía, aunque la solidaridad entre los seres humanos se manifieste. Lo hemos dicho antes, no todos los hombres buscan un fin común, y en la mayoría de los casos se observa cómo el hombre es capaz de explotar a sus semejantes, y la desigualdad, el abuso de autoridad, el racismo, la discriminación, pasan a ser parte de la cultura.

Por lo que pensar tan sólo en una unidad ideológica, sería meramente atemorizador, puesto que seríamos todos iguales, pensaríamos lo mismo y la riqueza cultural simplemente se perdería, dejaría de existir la diversidad, así como la libertad y capacidad de discernir. Por lo tanto, sólo queda pensar que, dentro de esta lucha ideológica incesante dentro del cuerpo social, las condiciones se presten a un mejoramiento de conciencia, lo que en algunos casos suena algo imposible, ya que para conseguirlo debe existir, en el cuerpo social, un conjunto ciudadano calificado, es decir, con un campo cultural basto que le permita tener una visión clara y amplia de su entorno. Por ello estamos de acuerdo con Edmond Cros cuando argumenta.

La importancia que concedemos al análisis de las ideologías y de sus modalidades de funcionamiento en el texto de ficción no requiere una justificación, ya que su necesidad parece evidente sea cual sea, por lo demás, el punto crítico en que nos situemos. Al modelar la experiencia y todos los fenómenos –individuales o colectivos- de conciencia, la ideología interviene, efectivamente –como hemos visto-, en todos los estadios de la producción de sentido y, de manera general, en todos los circuitos de la comunicación cultural (Cros, 1986:91).

Por lo que, para concluir, diremos que concordamos sobre el valor y la importancia de la obra de Mapplethorpe, ya que ésta es valiosa por sí misma debido al discurso que de ella emerge, sea cual sea. Con lo que pasa a ser un elemento cultural dentro del arte de la fotografía.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos podido apreciar, nuevamente, cómo es que en las múltiples formas en las que se presenta el poder, procura trasgredir lo que le representa una amenaza o incluso sólo porque difiere de su pensamiento ideológico.

Sea cual sea la razón dentro de la estructura social, siempre existirá un constante movimiento en cuanto a cultura e ideología ya que, el ser humano se encuentra en constante movimiento, descubre, crea cosas nuevas, se encuentra dentro de la red cultural solo por el hecho de contar con el lenguaje. Por lo que; dentro de esta multiplicidad, debe existir un elemento que concilie las diversas formas ideológicas dentro del cuerpo social, con el fin de que todas gocen de lo que anteriormente dijo Fromm, *una igualdad en cuanto a diversidad de vida, pese a las diferencias ideológicas o de carácter.*

El papel que le corresponde al gobierno, y se supondría que de éste la ciudadanía debería de esperar una reacción imparcial ante cada circunstancia de controversia social, como lo puede ser el caso de la obra fotográfica, y aunque, en nuestro caso, no fue así, esto nos permite ver, hacia qué dirección aspira ir la institución gubernamental.

En todas las estructuras sociales, es decir, en cada país, siempre existe un cierto nivel de prepotencia por parte de los gobiernos, éstos en su mayoría han cambiado debido a la acción de la población. Sin embargo, esto, aunque encantador, es un imposible, Eduardo Galeano, nos dice que las utopías sirven única y exclusivamente para caminar, y tiene razón.

Este deseo de igualdad, esta aspiración a una estructura social justa, sólo sirve para que el ser humano permanezca en movimiento dentro de su estructura social; le surgirán nuevas necesidades, nuevas angustias y, por lo tanto, nuevos elementos culturales surgirán, así como nuevas ideologías, nuevas aspiraciones e identidades y, por lo tanto, nuevas luchas.

En pocas palabras, la producción cultural, así como su recepción, nos advierte que sólo los movimientos sociales son capaces de producir este desplazamiento cultural, que, sin lugar a dudas, tiene como fin compartir información. Como lo fue en el caso de los homosexuales y los enfermos de sida en la década de los ochentas, es decir, tiene como fin, informar, de lo que algunos conjuntos sociales viven y ven a través de su producción cultural, con el fin de ¿informar qué? Que existen, que forma parte del tejido social y que contribuyen a este en todos los sentidos, y que además cuentan con sus propios problemas y necesidades, quizá incluso se busque por ello la unidad, con el fin de darle una solución. Ya que como argumenta Patti Smith:

Muchas cosas se han dicho acerca de Robert, y se dirán muchas más. Los chicos adoptarán sus andares. Las chicas se pondrán vestidos blancos y llorarán la pérdida de sus rizos. Lo condenarán y lo adorarán. Censurarán e idealizarán sus excesos. Al final, la verdad se hallará en su obra, la esencia corpórea del artista. No se deteriorará. El hombre no puede juzgarla. Porque el arte alude a Dios y, en última instancia, le pertenece. (Smith, 2010:8).

En nuestra tesis se habla de la homosexualidad, desde la apreciación artística de Robert Mapplethorpe, cómo esta levanta toda una controversia ideológica en el cuerpo social de Cincinnati durante 1989 y 1990, años en los que trascurrió una fuerte conmoción sobre su trabajo, uno de los lugares en los que la controversia sobrepasó incluso el Derecho como tal, el caso del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati y su Director Dennis Barrie. En este caso ya no sólo se acusó y se le discriminó a la obra como propaganda pornográfica, sino que también se señaló al director del centro de arte como difusor de dicho comportamiento, al que en concreto se clasifica ideológicamente como erróneo y grotesco, algo que socialmente se encuentra fuera de la aprobación social.

Apreciar el trabajo de Mapplethorpe requiere de la mayor objetividad ya que este, como hemos mencionado, es expresado desde el aspecto más íntimo de la homosexualidad con un fin ideológico difícil de percibir para aquellos a los que dicha identidad ideológica les molesta. La sexualidad es algo que el autor aprecia y expone en su trabajo.

Cabe mencionar que dicho comportamiento se ve manifiesto desde los tiempos más antiguos de la humanidad, Platón en sus diálogos menciona con respecto al amor, que éste no puede darse de manera más honesta o pura, sino dentro de una relación de dos hombres; es decir, una relación homosexual, ya que como es conocido para los griegos las relaciones con las mujeres solían ser una relación de hombre y objeto.

En conclusión (como lo resume Arturo Morales), en el concepto de ideología para Villoro: "existe la intención de decir que la ideología es un discurso manipulador de la realidad" (2015:60). Discurso que además dota de un simbolismo inobjetable de creencias, ya que tiene como fin perseguir o mantener el dominio a través del poder.

Ahora bien, consideramos de gran importancia lo dicho con anterioridad puesto que, en nuestro material de estudio localizamos a la ideología como un elemento fundamental en el desarrollo del texto, en el que es notoria la crítica constante que se hace desde un punto ideológico a otro, este último, quizá sea el que predomina en gran parte de la sociedad y que de algún modo ha llegado a perjudicar a un sector social minoritario que, además de ser atacado, se encuentra dentro del aislamiento.

Nos queda claro que la cultura es la que forja a un sujeto, puesto que es lo que adquiere a lo largo de su crecimiento, así, la identidad del sujeto dependerá de las influencias que lleguen a él a través del contacto social, por lo que entendemos que, la libertad, no es más que un concepto creado por el hombre con el cual se delimita lo que se encuentra como aceptable dentro del cuerpo social y/o que no, ya que como sabemos, al tener un comportamiento fuera de lo apropiado dentro del cuerpo social puede llevarnos hasta la pérdida de la libertad, es decir, podemos ir a la cárcel, pero también podemos perder la libertad que por derecho no es otorgada, aun cuando se cumpla con las normas establecidas. Ya que de alguna forma el aislamiento y la negación de una identidad social por diferencias ideológicas es también, a nuestro parecer, una pérdida de libertad.

Así pues, podemos entender que la figura del excluido dentro del cuerpo social del momento, debe por necesidad, cambiar ciertas características para adaptarse al entorno, es decir a la estructura social y por ende a la del poder, dicho esto, podemos comprender cómo es que la homosexualidad, su forma de vida y algunas de sus consecuencias, son rechazadas por el cuerpo social siempre y cuando se encuentren expuestas. Es así que la exclusión se traduce en el ocultamiento de una forma de ser y de vida, de la cual parten consecuencias por la desinformación. Parafraseando a Fiss, la intención de desenmascarar lo oculto por parte de Mapplethorpe nos permite ver las consecuencias incluso del desinterés social por ver y comprender un comportamiento presente dentro de la estructura social.

Mientras la cultura se forje de diversas ideologías, prácticas, religiones, etcétera, la construcción social está expuesta a recibir cualquier tipo de información; así tiene la posibilidad de ir en busca de aquello que esté acorde a sus intereses., La intervención del Estado se convierte en la influencia de una entidad autónoma que deja de serlo para aceptar que es una entidad diferente y que dicha diferencia es negativa para la sociedad, y al adquirir el sentido negativo la lucha de esta identidad se vuelve conflictiva, por una parte, el deber social y por otra el deseo propio de ser.

Los miembros de la cultura, guiados por influencias hegemónicas de su momento, serán los encargados de codificar los valores con cargas semánticas positivas, neutrales o negativas cuando se disponen a hacer uso, intercambio o participación de ellos. Desde esa perspectiva, el examen de los valores se orienta hacia dar cuenta de cómo "actúan" (actuar como llevar a cabo acciones) dentro de un grupo humano determinado, cómo forman intrincadas redes de significación y, por ende, de sujeción. (Morales Campos; 2013:37)

La apreciación de la obra de Mapplethorpe es una creación humana en la que se expresa una ideología y visión de su grupo social, es decir se procura salir del aislamiento y de la soledad moral de la que habla Fromm, siendo así una entidad cultural que se manifiesta a través de su composición.

Por esta misma línea de pensamiento de considerar al Derecho y a la Sociedad como una unidad dialógica también va Fernando Muñoz: "Ambas esferas o planos están, desde luego, necesariamente interconectadas. La teoría de sistemas de Luhmann observa que lo jurídico dispone de mecanismos estructurales para utilizar lo social como insumo" (2011:506).

Sin embargo, esta relación entre sociedad y Derecho no es una relación directa, sino simbólica, ya que el hombre al dotar de símbolos el mundo (valores, moral, costumbres, religión, etc.) lo dota también de significados. Dicho en otras palabras, la sociedad crea al Derecho y el Derecho legitima a la sociedad (Estado). De esta manera, el hombre al convivir con otros hombres desarrolla una "conciencia social" que a su vez se convierte en el sustrato del Derecho.

Fuera de este origen filogenético entre Sociedad y Derecho, es necesario también mencionar la relación funcional entre estas dos estructuras, ya que ambas se encuentran ligadas en los procesos diacrónicos del desarrollo humano. Así, por ejemplo, un mayor avance del Derecho implica un mayor avance de la Sociedad y un mayor desarrollo de la Sociedad y un mayor avance del Derecho. Ello debido a que la sociedad se desarrollan a partir de las instituciones sociales y las instituciones sociales se desarrolla a partir del progreso de las sociedades.

Ahora bien, es importante, partir de un deber ser que es una brújula para los derechos fundamentales, en este caso el de la libertad de expresión; sin embargo, este derecho requiere delimitar aquella libertad sobre lo público y lo privado; en este caso, el derecho de la libertad de expresión y los derechos sobre la intimidad hoy tienen una solución más o menos bien librada, en ese entonces era una discusión que aún pertenecía a los derechos en sentido lato y en sentido estricto, mismos que hoy pueden discurrirse a través del control de convencionalidad, si fuera necesario.

Los *campos supraregulados de producción semiótica* (CSPS) son zonas especializadas de la cultura, contruidos a partir de conocimientos, los cuales poseen información, métodos, tendencias que acercan a los hombres con los fenómenos de la vida social, es decir, con la cultura en general. Ello nos pone en



contacto con una realidad simbólica, mediante la cual el hombre se relaciona con el mundo que lo rodea. Pues la relación del hombre con el mundo no es una relación directa, sino que está matizada por la construcción de sentido, estos símbolos permiten al hombre comprender, participar e intervenir el mundo a través de significaciones.

Desde nuestra visión y análisis discursivo, diremos que la fotografía es un campo suprarregulado de producción semiótica, ya que se rige por sus propias normas y se presenta ante el espectador como un elemento que reúne signos, con los cuales se procura comunicar una parte de un segmento de la cultura y de la sociedad.

En ese sentido, *Dirty Pictures* nos muestra una serie de problemáticas que se presentan a la luz de la libertad de expresión, en el filme de Frank Pierson es importante destacar que la pertinencia de esas fotografías dentro de la exhibición del Centro de Arte era pertinente para mostrar a los ciudadanos las posibles manifestaciones artísticas, los cuerpos, las expresiones, que no atentaban contra la moral porque la desnudez de los cuerpos mostraban al cuerpo mismo como un aparato perfecto, a la desnudez de los niños como pureza y a las flores como la expresión estética más elevada de la creación pero cerca de la perennidad, como todo ser vivo.

## Fuentes de Información

### Bibliográfica

- Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (1993). "Tres notas sobre la teoría de los discursos", en *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*, México: Ed. Siglo veintiuno. Trad. Eliane Cazenave-Tapie
- \_\_\_\_\_ (1989) "Ideología y aparatos ideológicos de estado (notas para una investigación)", en *La filosofía como arma de la revolución*, México: Siglo XXI.
- Álvarez, Norberto (2007). "Problemas actuales de la Filosofía del Derecho" en *Cuadernos electrónicos de filosofía del derecho*. [Archivo PDF] Available at: <http://www.uv.es/CEFD/15/alvarez.pdf> [Accessed 2 enero 2015].
- Bartra, Roger (2007). *Antropología del cerebro: La conciencia y los sistemas simbólicos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós
- Bourdieu, Pierre (1989/1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", en literarias o artísticas, con las intenciones o los presupuestos teóricos y Criterios, en *La Habana*, 25-28 (), pp. 20-42
- Burger, Peter (2000). *Teoría de la Vanguardia*. España: Península.
- Bhabha, Homi, 2007. [online] Available at: <http://www.uv.mx/blogs/tipmal/files/2016/09/H-K-BHABHA-EL-LUGAR-DE-LA-CULTURA.pdf> [consultado 14 nov. 2016].
- Canán Carrillo, Alberto, (2013). *Fotografía, cine, juegos digitales y narrativa*. Mexico. Editorial Itaca.
- Cros, Edmond (1986). "Introducción a la sociocrítica (Conferencia N° 2)". Káñina. Volumen X. 1. Universidad de Costa Rica. pp. 77-83.

- \_\_\_\_\_ (1986) (II) "Introducción a la sociocrítica conferencia N° 2" en Káñina, vol. X, n° 1 enero-junio. Universidad de Costa Rica. pp. 77-89.
- \_\_\_\_\_ (1986) (III). *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2003) *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Cimaomo, Gabriel (2007) "Más allá de la acción artística: Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo" [online] Available at: [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/M%C3%A1s%20all%C3%A1%20de%20la%20acci%C3%B3n%20art%C3%ADstica.pdf) [consultado 14 Oct. 2015].
- Cuenca, Patricia (2010) "Una aproximación a la teoría pura del derecho de Hans Kelsen" en *Papeles el tiempo de los derechos*. N°3. Madrid.
- Chavatik, Kvétoslav (1997). *Hombre y estructura. Capítulos de una estética y una poética neoestructuralistas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Dewey, John (1964) *Naturaleza Humana y Conducta*. México: Fondo de Cultura Económica, México.
- Durham, Eunice (1984). "Cultura e ideología". En *Dados. Revista de Ciencias sociais*, 27 (1), pp. 71–88.
- Eco, Umberto (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Eugenia Relaño Pastor (2004) "Las nuevas tendencias de separación Iglesia – Estado en la jurisprudencia estadounidense" en UNED. *Revista de Derecho Político*. N° 60.
- Figuroa, Manuel (2008) Tesis de licenciatura: *El concepto de libertad en la filosofía de John Dewey*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Filosofía.
- Flusser, Vilém (1983) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

- García, Sergio & Gonza, Alejandra (2007) La libertad de expresión en la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. México: Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal.
- Gladden, E.N. (1989) *Una Historia de la administración pública. Desde los primeros tiempos hasta el siglo XI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giménez, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. México: Conaculta.
- González Vidal, Juan Carlos (2012). *Campos suprarregulados de producción semiósica*. Alemania: Editorial Académica Española.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Historia y ficción en imágenes*, en Revista *Saber más*, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Gómez, Jorge (2010) "Luchando contra el silencio" en: *Letralía*. Tierra de letras. [online] Available at: [http://www.letralia.com/ed\\_let/pdf/14.pdf](http://www.letralia.com/ed_let/pdf/14.pdf) [Consultad 26 Octubre de 2015].
- González, María y Martínez, Rosaura (2009). "Censura" en *Revista de la Universidad de México*, Número 65, México.
- Gubern, Román (1981) La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975). Barcelona: Península.
- Hernando, Javier (2007). "Lo real como transgresión" [online] Available at: [https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6432/1/pg\\_056-065\\_quintana6.pdf](https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6432/1/pg_056-065_quintana6.pdf) [Consultado 14 Oct. 2015].
- Hart, H.L. (1961). *El concepto del Derecho México*: Ed. Nacional, México.
- Hobbes, Tomas. (1940). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de cultura económica.
- Jiménez, Jorge (2010). "Luchando contra el silencio", en Libertad de Expresión. Poder y censura. [online] Available at: [https://letralia.com/ed\\_let/pdf/14.pdf](https://letralia.com/ed_let/pdf/14.pdf) [Consultad 26 agosto de 2015].
- Julius, Anthony (2002). *Transgresiones, el arte como provocación*. España: Ed. Destino.

Karam, Tanius (2014). "Introducción a la semiótica de la imagen". Disponible en:  
[http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/23\\_esp.pdf](http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/23_esp.pdf) [Consultado el 14 de  
septiembre de 2017].

Kelsen, Hans (1933). *El método y los Conceptos fundamentales de la Teoría Pura  
del Derecho*. Madrid: Edersa.

\_\_\_\_\_ (1966). «*Justicia y derecho natural*», *Crítica al Derecho Natural*.  
Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1974). *La Teoría pura del derecho. Introducción a la problemática  
científica del derecho*. México: Editora Nacional.

\_\_\_\_\_ (1995). *Teoría general del derecho y el estado*. México: Universidad  
Nacional Autónoma de México

\_\_\_\_\_ (1997). *Teoría pura del derecho*. Buenos Aires: Porruá.

\_\_\_\_\_ (1999). *¿Qué es la justicia?* México: Fontamara S.A.

Lampis, Mirko (2009/2010). "La semiótica de la cultura: Hacia una modelización  
sistémica de los procesos semióticos, en *Entretextos. Revista Electrónica  
semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 14-15-16 (169), pp.31-53.  
Disponible en:[https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6432/1/pg\\_056-  
065\\_quintana6.pdf](https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6432/1/pg_056-065_quintana6.pdf) [Consultado el 14 de julio de 2016].

Lens, José (2002). "La censura en las exposiciones artísticas. Heridas de la  
democracia. en *Quintana*. N° 1

Locke, John. (1991). *Dos ensayos sobre el gobierno civil*. Madrid: Espasa Calpe.

Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid:  
Cátedra.

López Alosó & y Matesanz del Barrio (2009) *Las plataformas de aprendizaje. Del  
mito a la realidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

López, Leandro (2000). "Hacia el fin del teatro y del arte", en: *La estética de la  
Transgresión, revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cécile Vivandre  
de Sousa (coord.), Antonio Ballesteros González (coord.). Castilla:  
Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-  
La Mancha.

- Lovera, Domingo (2010). "El mito de la Libertad de Expresión en la Creación Artística" en *Revista de Derecho*. Vol. XXIII. N° 1. Junio.
- Malishev, Mijaíl (2003). *El hombre: un ser multifacético. Antología de la Antropología Filosófica*. Toluca: UAEM.
- Mason, Nick (2007). *Dentro de Pink Floyd*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Marx, Carl (1977). *La ideología alemana*. México, Ediciones de Cultura Popular.
- Marx-Engels (1970). *Manifiesto comunista*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Morales, Arturo (2015), *Imágenes e ideología: Ensayos sobre muralismo y cine*: México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Monsálvez, Gonzalo (n.d.). "La imaginación al papel el panfleto como medio de protesta y expresión política contra la dictadura cívico-militar chilena, 1983-1986". Disponible en: <http://cienciassociales.edu.uy/wp-content/uploads/sites/4/2015/02/MONSALVEZ-La-imaginaci%C3%B3n-al-papel-el-panfleto-como-medio-de-protesta-en-Chile-1983-1986.pdf> [Consultado el 14 de julio de 2016].
- Muñoz, Fernando (2011). *Autonomía y responsividad: sobre la relación entre Derecho y sociedad*. Chile: Anuarios de Derecho Público. Universidad Diego Portales.
- Nuñez, Ignacio (2010). "Elementos básicos de la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu. Apuntes para estudiantes y docentes de derecho. En ARS BONI ET AEQUI, 7 (1), pp. 209 – 219
- Ortega y Gasset, José (2009). *La deshumanización del arte*. Madrid. Editorial Alianza.
- Pacheco, Máximo (1990). *Teoría del Derecho*. Santiago de Chile: Editorial jurídica de Chile
- Paz, Octavio (2008). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza Editorial.

Pinheiro, Roberto (2002). "La ruptura alienante: tradición, vanguardias, y posmodernismo" en *América Latina Hoy*, N° 30. España: Universidad de Salamanca.

Radbruch, Gustav (1999). *Filosofía del Derecho*. Granada: Ed. Comares S.L.

Ricoeur, Paul (1982). *Finitud y culpabilidad*, Causas Ediciones: Madrid.

\_\_\_\_\_ (1994). *Ideología y utopía*. Traducción: Alberto L. Bixio. 2a edición.  
Barcelona: Gedisa Editorial

\_\_\_\_\_ (2000). *Del Texto a la Acción*. Buenos Aires: FCE.

Salavert, Pere (2007) *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Editorial Laertes:  
Barcelona.

Sánchez, María Teresa (2013). "El espíritu de las Vanguardias: Vislumbres y perspectivas de un arte estrábico" en *Arte*, en *Individuo y sociedad* N° 25 (I). Madrid.

Serrano, Emilio (1974). "Funciones del Derecho en la sociedad cambiante de nuestros días" en *Anuario de filosofía del derecho*, ISSN 0518-0872, N° 17, 1973-1974.

Spencer, Herbert (2004). "¿Qué es una sociedad? Una sociedad es un organismo" en *REIS: Revista Española de Investigaciones sociológicas*. N° 107

Stangos, Nikos (1986). *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial: España.

Sustaita, Antonio (2011). "Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el Urinario de Marcel Duchamp", en *En-claves del Pensamiento*, 5 (9), pp. 53-62.

Smith, Patti (2011.) *Éramos unos niños*. México: Lumen.

Shlovsky (1991). "El arte como artificio" En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (antología presentada por Tzvetan Todorov)*; Siglo XXI, México.

Toledo, Aletse (2014). "La producción del sentido: semiosis social". Disponible en:[http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40\\_ToledoSequera\\_V88.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40_ToledoSequera_V88.pdf) [Consultado el 14 de julio de 2016].

Torres, Fermín & García, Francisco (2008). "Common Law: una reflexión comparativa entre el sistema inglés y el sistema estadounidense". En *Alegatos*, n° 68-69. Enero/agosto 2008. México.

Ugarte, José (2005). "El sistema jurídico de Kelsen. Síntesis y crítica" en *Revista Chilena de Derecho*. Vol. 22 n°1. Chile

Villoro, Luis (1985). *El concepto de ideología y otros ensayos*, México, México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2007). *El concepto de ideología*. México: FCE.

Fuente cinematográfica:

Pierson Frank. Manheim Michael. 2000. *Dirty Pictures*, United States. 2000, MGM