

Semiótica del discurso fotográfico: desnudo, mirada y escopofilia

The Semiotics of Photographic Discourse: The Nude, Looking and Scopophilia

Recibido: 05-01-12
Aceptado: 05-03-12

**David Enrique Finol¹,
Dobriła Djukich de Nery² y
José Enrique Finol²**

¹Cátedra de Semiótica de la Comunicación,
Universidad Católica "Cecilio Acosta".
Maracaibo, Venezuela. davidefinol@gmail.com

²Laboratorio de Investigaciones Semióticas y
Antropológicas, Universidad del Zulia. Maracaibo,
Venezuela. dobriła@interlink.net.ve,
joseenriquefinol@gmail.com

Resumen

El presente artículo recoge los resultados de una investigación sobre el desnudo fotográfico, la cual se basó en un estudio de la famosa serie fotográfica de Robert Doisneau tomada aproximadamente en 1948, en París, Francia. La serie recoge fotografías de personajes que miran un desnudo pictórico y que no sabían que estaban siendo fotografiados. Para el análisis no sólo se examinan las fotografías sino también las miradas de los actores involucrados tomando en cuenta el género; luego las miradas se relacionan con el concepto freudiano de escopofilia. Finalmente, el discurso fotográfico del desnudo se analiza según los criterios de *registro, reconocimiento, presentación y jerarquía*. Se concluye que esas características permiten identificar al discurso fotográfico del desnudo y diferenciarlo de otros tipos de discurso.

Palabras clave:

Fotografía, desnudo, Semiótica, discurso.

Abstract

The following article presents the results of research about nude photography, based on a study of Robert Doisneau's famous photography series, taken circa 1948 in Paris, France. The series consisted of photos taken of individuals looking at a nude picture while they were unaware of being photographed. For this analysis, not only the photos but also the expressions on people's faces were examined, taking gender into account; then, their expressions were related to the Freudian concept of scopophilia. Finally, nude photographic discourse is analyzed according to the criteria of *record, recognition, presentation and hierarchy*. Conclusions are that these criteria make it possible to identify photographic discourse about nudes and differentiate it from other types of discourse.

Keywords:

Photography, nude, Semiotics, discourse.

*La fotografía de desnudo como materialización sensible y viva de ideas.
El cuerpo se hace denso de significado y de sentido.*

Ramón Almela

Introducción

Si bien el desnudo pictórico ha sido un tema de larga reflexión por parte de los críticos de arte, sociólogos, comunicadores y semióticos, la fotografía del desnudo, a pesar de un número creciente de trabajos, no ha corrido con la misma suerte. En la presente investigación nos proponemos analizar el desnudo fotográfico, tanto desde una perspectiva intrínseca, la fotografía en sí misma, como desde una perspectiva extrínseca, la mirada del espectador. Para ello nos apoyaremos, en particular, en el análisis de una serie fotográfica de Robert Doisneau (c. 1948), tomadas para la revista *Life*, para lo cual el autor colocó una cámara alemana *Rolleiflex* oculta dentro de la galería de arte Romi, ubicada en el número 21 de la calle del Sena, en el barrio número cinco de París, una galería donde el pintor impresionista Michel Delacroix hizo varias exposiciones.

Por otra parte, siguiendo la propuesta de David Enrique Finol (2010), que diferencia y relaciona textos-tipo y discurso fotográfico, nos proponemos analizar la fotografía del desnudo utilizando los conceptos de *registro*, *reconocimiento*, *presentación* y *jerarquía*. El primero tiene el propósito de "señalar la apertura/restricción que los actores sociales involucrados otorgan a un tipo de fotografía" (Finol, D. E., 2010, p. 62). Así, mientras el retrato es socialmente restrictivo, privado, lo que permite clasificarlo como un tipo de discurso cerrado, la fotografía política corresponde a una apertura, a lo público, por lo que lo clasificaremos como de registro abierto. El registro puede ser cerrado, semi-cerrado o abierto. Por *reconocimiento* nos referiremos "a la relación identitaria que los actores involucrados establecen con el particular texto-tipo con el cual, de un modo u otro, se identifican y se reconocen" (Finol, D. E., 2010, p. 62). De este modo, el reconocimiento puede ser individual, nuclear, grupal, social o semi-social.

El concepto de *presentación* "se refiere a la actitud y postura corporal" (Finol, D. E., 2010, p. 63) y es posible clasificarla en pose, espontaneidad, no pose y mixta. Finalmente, el concepto de *jerarquía* "se refiere a un principio organizador de las relaciones entre los actores fotografiados, no sólo dentro de un espacio físico (...), sino también expresivo de relaciones de poder, las cuales se fundamentan en componentes etarios, económicos, políticos, religiosos, entre otros" (Finol, D. E., 2010, p. 64).

1. Lo mirado y las miradas

La expresión de Christian Metz, "la desnudez es un estado sin expresión acústica" (1977, p. 35), privilegia el estado meramente visual del desnudo, su ontológica condición de objeto puro de la visión; más allá de los diversos y hoy omnipresentes discursos visuales, lo que Debray (1993) llama *videoesfera*, la fotografía del desnudo potencia la imperiosa condición de la mirada, lo que, en cierto modo, queda patentizado en la conocida serie fotográfica del francés Robert Doisneau (1912-1994), tomada *circa* 1948.

Doisneau, miembro de la resistencia francesa, fotógrafo de la ocupación y la liberación de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, muestra en estas fotos varios fenómenos semióticos interesantes, pero nos limitaremos aquí a señalar dos de ellos porque tienen que ver directamente con la caracterización del texto-tipo que denominamos fotografía del desnudo.

Por un lado, analizaremos lo observado, el cuadro objeto de la mirada de hombres y mujeres. Por el otro, es necesario analizar las miradas, que podemos examinar según el sexo, sea éste masculino o femenino. En cuanto a lo primero, es necesario señalar el doble encuadramiento de la obra objeto de las miradas y el impulso escopofílico que la domina. En efecto, se trata de una pintura que está en un vistoso marco barroco, y, a su vez, ese cuadro está en el "marco" de una vitrina, donde es visto, objeto de las miradas, lo que se asocia a la conducta propia del *flâneur*, que Baudelaire describía como "una persona que camina las calles de la ciudad para tener una experiencia de ella", y que otros califican como "el paseante solitario y observador que sale a fatigar las calles de la ciudad y se pierde entre el tráfico y la masa anónima" (Baltar, 2006, p. 11). Al *flâneur*, a quien Benjamin describe como aquel que "ha entrado en empatía con el alma de la mercancía", le encanta mirar las vitrinas, el micro-mundo de las mercancías y, entre ellas, el cuerpo femenino desnudo. La vitrina remite igualmente a esa práctica de caminar y ver, que los franceses llaman *faire les vitrines* (literalmente, "hacer las vitrinas" o "vitrinear").

Ahora bien, dentro del cuadro el foco de atención es el cuerpo desnudo de una mujer, vista desde atrás, cuyo rostro es invisible y cuya única vestimenta son unas botas altas. Pero, lo más importante, también esa mujer anónima está mirando hacia fuera, a través de una

ventana, otra suerte de vitrina, en cierto modo “mirando a quienes la miran”, tratando de encontrar en los ojos de los observadores las miradas que buscan su cuerpo desnudo. Así, el desnudo actúa como en una suerte de espejo de doble cara en el que las miradas, metafóricamente, se encuentran. Esta doble cara es una de las características del discurso fotográfico del desnudo: el desnudo se mira y nos mira, no como en la mirada que cruzamos en el Museo del Louvre, vidrio a prueba de balas de por medio, con la Mona Lisa, sino en la secreta intimidad de una *trans(a)gresión visual* entre visto y vidente, puesto que el desnudo es una apertura a las miradas que habitualmente sólo podían detenerse, para adivinar e imaginar, en la vestimenta, la puerta cerrada de una habitación, en los conservadores límites visuales, unos límites que inicialmente sólo el arte y las ciencias que se ocupaban de las enfermedades podían cruzar.

En cuanto a la mirada, es importante distinguir ese concepto del simple ver:

El ver es natural, inmediato, indeterminado, sin intención; el mirar, en cambio, es cultural, mediato, determinado, intencional. Con el ver se nace; el mirar hay que aprenderlo (...) El ver busca cosas; el mirar, sentidos (...) El salto de la vista a la mirada es un acto simbólico. Toda mirada configura, da nueva figuración. (Vásquez Rodríguez, 1992, pp. 32-33)

Creemos que en la fotografía de desnudo, más que en ninguna otra, la mirada adquiere dimensiones especiales de identificación y goce, de búsqueda del conjunto y del detalle, de marcas y volúmenes, que no necesariamente están presentes en la mirada dirigida a otras fotografías. Estas peculiaridades que marcan la mirada de la fotografía del desnudo, diferentes de la mirada que se dirige al desnudo pictórico, nace, al menos, de dos fuentes. Por un lado, a diferencia de la pintura, en el imaginario social la fotografía “refleja la realidad”, y en consecuencia el cuerpo visto es un cuerpo real, reproducido “tal cual es”; mientras que en ese mismo imaginario social el cuerpo en la pintura es una invención, artificial, creada. Por otro lado, para decirlo en términos semióticos, el desnudo pictórico está más cerca del orden de lo

connotativo, mientras que el desnudo fotográfico está más cerca del orden de lo denotativo.

Desde el punto de vista psicoanalítico, las miradas sobre el objeto no son sólo una búsqueda de impresiones obtenidas del mundo exterior y transformadas en información para el observador, sino que son también producto de una pulsión escopofílica, un instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación gozosa, placentera y gratificante, que Freud (1973 [1905]) relacionó con el placer sexual. Esta pulsión escopofílica, en la que Freud distingue entre una dimensión activa, que conduce al *voyeurismo*, y una pasiva, que conduce al exhibicionismo, puede complementarse con la pulsión que surge ya no sólo de mirar y ver directamente al objeto de deseo sino también con la posibilidad de hacerlo a través de la mirada de la cámara fotográfica o de la cinematográfica, lo que permite re-ver un objeto una y otra vez aunque ya no esté presente. Esta última forma de escopofilia fue magistralmente desarrollada en *Peeping Tom*¹, la película dirigida por Michael Powell en 1960, en la cual un asesino serial filma los últimos instantes de vida de sus víctimas. Un caso similar, ya en el ámbito fotográfico, es el de Richard Avedon, quien en su libro *Portraits* (1976) incluyó siete retratos de su padre que lo muestran en un proceso de envejecimiento y deterioro físico. Esa suerte de *escopofilia fotográfica* se mostrará con claridad en una de las fotos de Doisneau (ver fig. 7) y en la foto de García que veremos más adelante.

2. Miradas masculinas y miradas femeninas

Las fotos de Doisneau muestran tres miradas femeninas y tres masculinas. ¿En qué se diferencian?, ¿en qué se parecen? Es importante aclarar que existe cierta unanimidad entre los investigadores en lo que concierne a la relación del hombre y la mujer con las imágenes de desnudos. Por ejemplo, las estadísticas muestran que mientras un 62% de los hombres usan pornografía, sólo un 20% de las mujeres lo hace. Lo mismo ocurre en cuanto a la capacidad de tales materiales visuales para estimular el deseo sexual: los estudios revelan que los hombres

1 La película *Peeping Tom* fue presentada como “El fotógrafo del pánico” en España, y “Tres rostros para el miedo”, en Argentina. Ficha técnica: Idioma: Inglés. Género: Horror/Thriller Duración: 102 Director: Michael Powell. Guión: Leo Marks. Reparto: Carl Boehm, Moira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley, Esmond Knight, Michael Goodlife, Shirley Anne Field, Barlett Mullins, Jack Watson, Nigel Davenport, Pamela Green.



Figura 1. *La dame indignée*



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

obtienen mayores estímulos y satisfacciones que las mujeres (Polinska, 2000).

Eck (2003) se planteó unas interrogantes similares sobre el desnudo desde la mirada masculina y femenina. En su trabajo titulado *Men are much Harder: Gendered Viewing of Nude Images*, Eck recoge los resultados de 45 entrevistas realizadas a hombres y mujeres heterosexuales, en particular en el proceso de percepción de desnudos femeninos y masculinos. En primer lugar, la autora establece un marco general de percepción: "Hay una experiencia dialéctica en ver desnudos. El sexo determina cómo uno mira y cómo uno mira determina el sexo, particularmente porque tiene un nexo con la identidad sexual" (Eck, 2003, p. 706).

Luego del análisis de las respuestas de los entrevistados en relación con fotografías de desnudo femenino, la autora señala que mientras los hombres adoptan una actitud propia de sujeto activo que reconfirma su heterosexualidad y su masculinidad, las mujeres las aceptan sin mayor resistencia, pues saben que esos desnudos están allí para excitar a los hombres y, en todo caso, asumen una actitud de envidia (*I wish I looked like that*) o miedo (*I can't look like that*).

Pero en relación con desnudos masculinos² la reacción de los hombres no es la correspondiente a la que las mujeres tienen con respecto a los desnudos masculinos:

Debido a que estos hombres son el sujeto en la relación observado/observador, construyen como forma de reacción una heterosexualidad hipermasculina cuando el objeto visto es masculino. El observador masculino debe distanciarse del objeto masculino, declarar su propia masculinidad para reafirmar su privilegio, y debe hacer énfasis en que 'los hombres no me interesan'. Aunque saben que *Playgirl* es una 'revista de entretenimiento adulto para mujeres', estos hombres no pueden descartar la pose seductiva del

desnudo masculino de la misma forma en que podría hacerlo una mujer en el caso opuesto. (Eck, 2003, p. 706).

A diferencia de los hombres frente a los desnudos femeninos, las mujeres no adquieren un rol de sujeto activo, defensoras de su feminidad, cuando están frente a los desnudos masculinos.

Finalmente, Eck (2003, p. 707) señala que "Examinar cómo los hombres y las mujeres ven imágenes de desnudos orienta nuestra atención hacia cómo el deseo está estructurado, cómo la sexualidad y la identidad están vinculadas, y cómo las relaciones objeto-sujeto están aún marcadas por el género".

Si observamos la serie de fotografías de Doisneau veremos que ellas recogen una cierta tipología de las *miradas sobre un desnudo*, las cuales pueden relacionarse, por un lado, con su emisor femenino o masculino, y, por el otro, con la posición corporal de cada uno, postura que forma parte de la *Corposfera*: "Una Semiótica de la *postura corporal* la concibe no como pasiva sino como activa, capaz de entrar en un juego dialógico con el individuo y con quienes lo rodean, capaz de significar" (Finol, J. E., 2010, s/p).

La figura 1 revela el *asombro femenino* ante la pintura observada. Aquí vemos que la mirada se articula con una expresión facial en la que, además de los ojos, intervienen las cejas, elevadas y arqueadas, y la boca, con labios proyectados hacia delante y redondeados, lo que a su vez se articula con una posición corporal horizontal, ligeramente inclinada hacia atrás, lo que la aleja de la imagen desnuda. Ese alejamiento postural del objeto se aviene con la mirada y con la noción de asombro. Finalmente, la edad de la mujer observadora corresponde con la idea de creencias conservadoras, lo que la distinguirá de lo que veremos en la figura 5.

La figura 2 revela la *curiosidad femenina*, pues se trata también de una mujer mayor que, fisgoneando, detiene sus ojos sobre el cuerpo femenino desnudo. Aquí la mirada se beneficia de una frente arrugada y de una pos-

2 La historia del desnudo fotográfico y la comparación entre su versión femenina y masculina es un capítulo muy importante de la fotografía que, por razones de espacio, no podemos abordar aquí. Señalaremos, sin embargo, que en las sociedades occidentales la representación y visualización del desnudo femenino era originalmente de prohibición absoluta, una prohibición que sólo en el caso del arte y de las ciencias médicas podía eludirse. Si los desnudos femeninos fueron perseguidos y proscritos desde el inicio mismo de la fotografía, lo que al principio los relegó a la clandestinidad, los desnudos masculinos son perseguidos tenazmente incluso en nuestros días. Después del arte y la medicina, también en la Antropología tuvo aceptación la fotografía de desnudos de "seres exóticos" que no utilizaban sino muy poca vestimenta y, en algunos casos, ninguna. Más tarde la fotografía deportiva mostraría cuerpos atléticos que, sin embargo, nunca estaban enteramente desnudos.

tura corporal lateral, inclinada hacia la izquierda del personaje, la que se opone a la inclinación de la mujer desnuda en la pintura, cuya dirección es frontal. La postura corporal adoptada por la mujer observadora es la que, en definitiva, da el sentido de "fisgoneo" entendido como un husmear con cierto disimulo.

La figura 3 muestra la típica mirada *furtiva, disimulada, oculta*, del emisor masculino, de mediana edad, que pareciera temer una desaprobación pública, por lo cual es necesario utilizar una estrategia semiótica de ocultamiento, en la que el envoltorio del ramo de flores actúa como una máscara simbólica. La *mirada furtiva* se apoya aquí en un enfoque que se enuncia sobre un ángulo oblicuo, el cual se reproduce en la postura corporal, inclinada hacia la derecha del personaje, lo que le permite acercarse más a la imagen desnuda que observa y que la diferencia, como veremos, de la inclinación del personaje de la figura 4.

La que se da en la figura 4, también con un actor femenino de mediana edad, es casi una mirada analítica, intelectualizada, lo que semióticamente se beneficia de los lentes, un objeto a menudo simbólicamente asociado con la lectura y lo intelectual. Asimismo, la postura corporal se define principalmente por la colocación de la mano derecha sobre el mismo lado de la cabeza, un gesto que simboliza el pensamiento y la reflexión, y por una inclinación lateral izquierda, un alejamiento que permite mejorar la observación analítica y que es típica de los visitantes de museos y galerías a quienes a menudo se les enseña el arte de "tomar distancia" frente a la totalidad pictórica. Podría decirse que, mientras el personaje de la figura 3 se acerca para *ver* mejor, gracias a su inclinación lateral derecha, el de la figura 4 se aleja para *mirar* mejor, gracias a su inclinación lateral izquierda.

La figura 5 es la mirada masculina, abiertamente gozosa, *voyeurista* propiamente dicha, en la que el joven observador articula su mirada con una sonrisa, lo que revela una satisfacción escópica, potenciada por un cabello un poco desordenado y una postura corporal dominada por dos características: una ligera inclinación frontal y unos brazos guardados en los bolsillos laterales del sobretodo.

La figura 6 muestra una *mirada masculina reprobatoria*, como podría esperarse de un agente del orden público. La mirada está articulada a una expresión bucal clásica³, expresiva de la reprobación. Al mismo tiempo, los significantes faciales se articulan a una postura corporal vertical, rígida, a la que se suman los brazos colocados en la parte posterior del cuerpo, lo que agrega el sentido de autoridad y jurisdicción (la de la moral pública), lo que se refuerza con el uniforme policial entendido como vestimenta oficial.

Finalmente, habría que agregar que en las fotografías el contexto actúa como un potenciador de los diversos interpretantes visuales que hemos inventariado. Desde el punto de vista espacial, las fotografías muestran la vitrina de una galería de arte, abierta sobre una calle comercial, lo que se evidencia por la existencia de otras tiendas, como la tintorería (*teinturerie*) en el lado opuesto de la calle. Desde el punto de vista temporal puede decirse que las fotos fueron tomadas a finales del otoño o principios del invierno, lo que se deduce por la abrigada vestimenta de los personajes, un complejo semiótico que por oposición resalta la desnudez del personaje del cuadro expuesto en la vitrina. En general se trata de un escenario *voyeurista* pues sus elementos centrales, la pintura, la vitrina, los personajes y la calle misma se reclaman del orden de lo visible, es decir, están ahí para ser vistos, su función primaria es apelar a las miradas.

La mirada y sus direccionalidades

La conclusión de Eck (2003), según la cual la relación sujeto-objeto de la mirada está determinada por patrones de género, parece confirmarse en esta última foto de Doisneau (fig. 7), donde la mujer y el hombre desarrollan *direccionalidades* de la mirada completamente opuestas: mientras la primera mira en una dirección contraria al desnudo el segundo lo mira directamente.

Pero una fotografía más reciente parece confirmar la tesis de Eck (2003). En efecto, obsérvense las miradas masculinas y femeninas en la figura 9.

Como podrá apreciarse en la figura 9, las miradas de los hombres, tanto las de los fotógrafos, lo que en razón de su oficio era de esperarse, como las de los espectadores, tienen una marcada dirección y una acen-

3 "Después de los ojos y de la mirada es la boca la que significa con mayor precisión la expresión facial. Los labios no sólo son capaces de articular un importante repertorio de signos, lo mismo que la lengua y los dientes, sino que el movimiento propio de la mandíbula inferior contribuye a completar un inventario de posibilidades significativas. Si bien los mensajes bucales a menudo actúan en conjunto con la mirada, se puede observar que también pueden actuar de modo independiente y articular significados propios" (Finol, 2010, s/p).



Figura 7 (Izquierda). Esta fotografía, titulada por Doisneau *Una Mirada Oblicua* (*Un Regard Oblique*, 1948), muestra la direccionalidad masculina y femenina en relación con la pintura del desnudo exhibida en la vitrina.



Figura 8 (derecha). Doisneau ha capturado tres direccionalidades de la mirada (ascendente, descendente y horizontal) durante la realización de un examen en una escuela francesa.



Figura 9. Semiotización de las miradas: Miradas de las cámaras, miradas de los hombres, miradas de las mujeres, miradas nuestras. *Sin Aliento*. Jaime García, jefe de fotografía de *El Tiempo*. Desfile en Medellín, Colombia, 2001.

tuada atención en el cuerpo de la modelo. Esas miradas se focalizan en el rostro y en el sexo, y, en el caso de los espectadores que están detrás de ella, en su trasero. A partir de las miradas masculinas se podría, pues, establecer una morfología del cuerpo femenino, pues son ellas las que, en el caso del desnudo fotográfico, lo dotan de una

significación. Así, la mirada no es sólo un proceso fisiológico, que emplea varios órganos, ni solamente físico, pues atiende a la luz, sino también a un proceso de semiotización del objeto de la mirada, de sus espacios, volúmenes, gestos y movimientos, de su vestimenta y también de la ausencia de ésta.

El cuerpo femenino, fotografiado hoy hasta límites inimaginables hace apenas treinta años, ha tenido a través de la historia diferentes centros de atención, espacios corporales privilegiados por la mirada del pintor, la del fotógrafo o la del simple *voyeur*. Es notorio, por ejemplo que, a partir de la década de los setenta comenzó una fiebre visual por los traseros voluminosos y muchas artistas, como Jennifer López y Kim Kardashian, deben buena parte de su fama a sus hermosas asentaderas⁴.

El interés semiótico de este análisis radica en que las miradas, entendidas como uno de los significantes fundamentales de la fotografía y también de la corporeidad, definen no sólo las especiales características de la visión del desnudo sino también cómo éstas están influenciadas por las condiciones de género que, a su vez, están determinadas por la identidad sexual y los patrones sociales y culturales propios de una época determinada.

El desnudo proporciona innumerables oportunidades para una buena **composición** sin la necesidad de muchos decorados, basta con elementos sencillos. En general, los primeros planos dan la posibilidad de lograr formas bastante interesantes y además suman un alto grado de erotismo a la imagen. La calidad y dirección de la luz son decisivas en un desnudo (...) Un fondo oscuro con un área limitada de luz puede lograr un efecto de tonos bajos y misterio, mientras que un **halo** luminoso puede realzar el contorno y la textura de la piel. También puede resaltarse la forma de una parte aislada del cuerpo o crear sombras interesantes mediante una **iluminación** dura. (<http://api.ning.com/files>).

3. Desnudo, fotografía y estereotipos sexuales

El discurso fotográfico sobre el desnudo no puede aislarse del contexto político, cultural e, incluso, religioso, pues se trata de un tema que siempre ha sido socialmente sensible, vinculado a las concepciones del cuerpo que han marcado la historia cultural de la humanidad. Sólo el arte logró romper las estrictas reglas religiosas que silenciaban al cuerpo humano, visto como indecente, ofensivo o despreciable. Así, tanto la pintura como la escultura occidental, siguiendo la herencia griega⁵, utilizaron el desnudo, incluso en los espacios sagrados de las más venerables iglesias, tal es el caso de los desnudos de Miguel Ángel en la basílica de San Pedro; no obstante, se trataba de desnudos "absolutos": angelicales, divinos, desprovistos de todo sentido erótico y de todo poder sexual, ajenos a toda posibilidad de goce y a toda capacidad de reproducción biológica, lo que los privaba, al menos parcialmente, de ser objeto de una pulsión escópica. Un fenómeno similar se observa en los dibujos y grabados hechos por conquistadores y colonizadores españoles que representaban a los indígenas desnudos, en cuya imagen "la desnudez es el estado **natural** y se asume tan **naturalmente** que no se cuestiona" (Cano, 2003, p. 5, resaltados en el texto); sin embargo, en esas representaciones los "cuerpos desnudos indican un estadio inferior de civilización" (Cano, 2003, p. 14).

Los estereotipos sexuales sobre el cuerpo, femenino y masculino, a menudo transformados en costumbres arraigadas, han resistido siglos y han marcado las creencias, concepciones y conductas de generaciones enteras. "El desnudo fotográfico encontró severos obstáculos legales y sociales para ser aceptado cuando el desnudo pintado y esculpido acarrea siglos de legiti-

4 Fue precisamente la presunta pérdida de gracia del trasero de Jennifer López lo que provocaría un presunto desinterés por los traseros grandes, voluminosos e impecablemente contorneados. Riordan (2007) en su brevísima y visual historia de la hiper visualización del trasero femenino señala que hace más de cien años las mujeres europeas comenzaron a utilizar armadores o miriñaques (*dress bustler*, en inglés, *pannier*, en francés) en la parte posterior de sus vestidos para darle apariencia de volumen a sus traseros. Se trataba de mecanismos que incluso podían plegarse cuando la mujer se sentaba ("uno de los más extraordinarios inventos en toda la historia de la moda", según el historiador de la moda James Laver (1899-1975)). Incluso Mattel, fabricante de la famosa muñeca Barbie, modificó en 1998 sus medidas anatómicas: La compañía redistribuyó las proporciones de la muñeca Barbie, de 39-18-33 a una medida que se estimó más políticamente correcto: 36-27-38. Sin embargo, los cínicos concluyen que Mattel sólo seguía las tendencias novedosas del físico femenino (Riordan, 2007). Luego vino la era del botox, los implantes y la masificación de la cirugía plástica.

5 "Los griegos introdujeron el desnudo en el arte y la perfección del cuerpo como un ideal humano, esta idea viajó a través de casi toda la historia, este tratamiento del simple desnudo hasta llegar a niveles de exquisitez ha sido un tema contundente desde entonces" (del Cerro, s/f, p. 4).

mación cultural y estética. Las razones de su censura no eran otras que su 'ofensivo' realismo" (del Cerro, *s/f*, p. 5)⁶. En 1988 Nochlin señalaba que "en el siglo diecinueve y aun todavía, la sola idea –mucho menos la existencia de una imagería pública– del cuerpo masculino como fuente de gentil e invitadora satisfacción de la necesidades eróticas de las mujeres, de sus demandas y sueños diurnos, es casi inaudita", una creencia que al afectar al cuerpo afecta también a su representación fotográfica, la cual, como señala Polinska (2000, p. 48), era parte de una "cultura visual hecha por hombres para los hombres".

La representación del desnudo masculino no sólo era prohibida sino, incluso, perseguida, como revela el caso de la famosa fotógrafa Imogen Cunningham (1883-1976), quien tuvo que ocultar durante cincuenta y cinco años los negativos de las fotografías tomadas a su esposo desnudo, después de que las primeras fotos causarían un escándalo enorme en los Estados Unidos⁷. Una situación similar ocurrió con Robert Maplethorpe (1946-1989), quien desarrolló interés por lo que hoy se conoce como homoerotismo, lo que le mereció muchos ataques que acusaban su trabajo de pornografía. Ello revela el carácter cerrado del registro del desnudo fotográfico, mucho más fuerte aún cuando se considera el desnudo masculino, cuya única apertura se daba en el arte, en particular en la pintura y la escultura, lo que, de paso, resalta la diferencia entre el arte y la fotografía que, entonces, no se la consideraba como parte del dominio artístico. La razón que subyace en esta diferenciación es que el arte, además de elevado, sublime y desencarnado, es sobre todo *imaginario*, no tiene un referente real, material, su vocación es la contemplación; mientras que la fotografía, en la concepción de entonces, es un mero reflejo de lo bajo, material y encarnado, es una simple copia o reproducción de lo real.

Sin embargo, los estereotipos sexuales, ideológicamente interesados, promovidos por el dominio masculino, han venido cambiando progresivamente, gracias, en-

tre otros, al esfuerzo creativo de los fotógrafos y cineastas, un esfuerzo que ha modificado sustantivamente la cultura visual contemporánea⁸, en particular a partir de las nuevas concepciones del cuerpo, lo que en ocasiones ha conducido, en la sociedad de consumo, a su fetichización y mercantilización. Como señalaba Osowski (en Jay, 1989),

Los últimos 20 años han hecho posible que se pueda discutir la fotografía de desnudos separada de la agenda política a la cual atiende. Lo que dicha agenda incluye puede resumirse de la siguiente manera: perpetuar estereotipos sexuales y raciales; profundizar el prejuicio y animosidad hacia las mujeres; mantener la distancia que separa a los hombres de las mujeres; sostener la creencia en que las mujeres, por lo general (y los hombres ocasionalmente) son objetos, para ser usados, comprados, cambiados, vendidos; y para perpetuar el dominio que tiene el patriarcado (blanco) sobre la cultura.

Uno de los paradigmas culturales que definen épocas, tradiciones, valores y costumbres de una sociedad es el paradigma del cuerpo, lo que José Enrique Finol (2010) denomina *corposfera* y, junto a éste, la fotografía del desnudo, la cual no sólo personifica y expresa, gracias a su eficacia simbólica, los modos en que los grupos sociales conciben y ven el cuerpo, sino que también, a su vez, determina su representación fotográfica.

4. Del registro cerrado a la desarticulación de la pose

La fotografía del desnudo es originalmente de registro cerrado, pues está destinada a un consumo privado, una característica que se derivaba de su proscripción social, de las creencias morales y religiosas que esta-

6 Uno de los fotógrafos que más contribuyó a romper los límites conservadores y las censuras legales y culturales que cercaban al desnudo fotográfico fue el húngaro André Kertész, amigo de Robert Doisneau y miembro del grupo dadaísta en París, quien emigró a los Estados Unidos obligado por la guerra. En París realizó una serie de desnudos que llamó *Distortion* porque utilizaba espejos deformantes para darle voluptuosidad al cuerpo femenino.

7 "En 1977 la aerolínea *Midwestern*, distribuidora de la revista *Ms*, dejó de distribuirla durante varios meses después de que en uno de sus números publicara varios dibujos de hombres desnudos" (Polinska, 2000, p. 49).

8 Inesperadamente uno de los factores que vulgarizaron y difundieron una nueva cultura visual, en particular sobre el desnudo, fueron los calendarios, un cambio en el que ocupó un lugar decisivo el famosísimo calendario de Pirelli, cuya primera edición la realizó en 1964, a pedido de la compañía, Robert Freeman, el hasta entonces afamado fotógrafo de los Beatles. Para la sesión fotográfica Freeman eligió las playas de Palma de Mallorca, España y la modelo fue Jane Lumb.

blecían como obligatoria la cobertura del cuerpo. En la sociedad del hiperconsumo y de los hipermedia, el desnudo fotográfico se ha desplazado, tanto en el erotismo como en la pornografía, hacia un registro semicerrado, primero, y abierto, después. Se trata de una progresión que se deriva hoy de su carácter de fenómeno de difusión masiva y pública para consumo privado. Es este tipo de registro el que se articula a una visión social del cuerpo y de la corporeidad predominante aún en nuestros tiempos.

En cuanto a su reconocimiento, el desnudo fotográfico es de un inconfundible examen individual, lo que en este caso se nutre de operaciones de percepción más marcadas por prácticas individuales que colectivas. A pesar de su difusión en el cine, los medios impresos como *Play Boy*⁹, *Penthouse* y muchas otras, y, sobre todo, en Internet, los procesos de reconocimiento siguen siendo individuales.

Como en la retratística, el desnudo fotográfico ha estado históricamente marcado por la pose y en numerosas ocasiones, aún hoy, es uno de sus rasgos determinantes. En la foto anterior puede aún observarse la pose de la modelo que muestra su bikini. Ahora bien, a partir de los años sesenta, gracias a las rupturas estéticas

creadas por el movimiento *hippy* y por la revolución de mayo del 68, entre otros acontecimientos, las poses clásicas comenzaron a considerarse como no naturales, acartonadas y rígidas, y, en consecuencia, el discurso fotográfico comenzó a buscar nuevas formas corporales de expresión; procuró, entre otras formas, una naturalización gestual y expresiva que acercara los cuerpos exhibidos a la percepción de lo cotidiano.

Desde el punto de vista de la jerarquía observamos que, en general, el desnudo fotográfico se caracteriza por la ausencia de jerarquía, una característica que se deriva de su histórico carácter individual: la fotografía del desnudo, desde sus inicios, ha sido la fotografía de un individuo. Pero incluso en el caso de que se fotografien varios actores, éstos aparecen, en general, en una relación de igualdad y complementariedad. No obstante, algunos podrían argüir que esas caracterizaciones han variado notablemente en los últimos años, en particular con los desnudos masivos de Spencer Tunick, quien fotografió 1.500 venezolanos sin ropas en Caracas, 4.000 en Chile, 7.000 en Barcelona y 18.000 en la plaza el Zócalo de la Ciudad de México (fig. 10).

Sin embargo, si observamos con detenimiento fotografías de Tunick, como la del Zócalo, en México, ve-



Figura 10. Un número récord de 18.000 personas se desnudaron el 6 de mayo de 2007 en la Plaza de la Constitución, mejor conocida como el Zócalo, en Ciudad de México, justamente frente a la catedral, para la lente del fotógrafo.

Foto: Spencer Tunick. Disponible en <http://laughingsquid.com>.

9 Cada número de la revista *Playboy* vende más de 3.000.000 de ejemplares en los Estados Unidos y 4.500.000 en todo el mundo. Por su parte, *Penthouse*, una revista de origen británico que pasó de las fotos de desnudo a la fotografía de sexo explícito, vende cantidades similares a las de su competidor.

remos que todos los cuerpos reunidos aparecen, justamente, sin un orden jerárquico, en una relación igualitaria, donde los rasgos definitorios parecieran ser, por un lado, la desnudez pública, real, y por el otro, la ruptura de los paradigmas propios de la corporeidad establecidas en una sociedad.

La foto en el Zócalo confronta la desnudez a tres grandes valores histórico-culturales: la religión, ya que la foto fue tomada frente a la Catedral de México (iniciada en 1513) y sede de la arquidiócesis católica de México; el Estado, pues el nombre oficial del Zócalo es Plaza de la Constitución y allí están ubicados varios edificios públicos; y el lugar de los orígenes patrios, pues la plaza es parte de las tierras ocupadas por los Aztecas quienes realizaban allí importantes ceremonias. Tales rupturas paradigmáticas, sin embargo, son similares a aquellas propias de los carnavales u otras festividades: actos de una exhibición propia del espectáculo visual, atados a una circunstancia y "permitidas" como parte de una excepcionalidad temporal.

Conclusiones

Como puede deducirse, las características conceptuales utilizadas en el análisis del desnudo fotográfico marcan la concepción social de la desnudez, que forma parte de lo que hemos llamado el *paradigma del cuerpo*: los modos en que una sociedad, en un espacio y un tiempo determinados, concibe al cuerpo y, por extensión, a su representación visual, vestimentaria o estética.

El desnudo fotográfico es hoy un dominio activo en la satisfacción de la pulsión escópica, tanto en su dirección *voyeurista* como en su dirección exhibicionista. Miles de páginas web están llenas hoy de fotografías y también de videos de personas cuyo único propósito es mostrar su cuerpo, ya no tanto para satisfacción de quienes ven (*voyeurismo*), sino para la propia satisfacción (exhibicionismo).

Referencias

- Baltar, E. (2006). Aproximación a Walter Benjamín a través de Baudelaire. En *A parte rei. Revista de Filosofía*, 46: 1-18. Consultado el 17 de abril de 2010, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/baltar46.pdf>.
- Cano, I. J. (2003). Imagen del cuerpo desnudo. Acercaamiento a algunos dibujos y grabados del siglo XVI. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 3, 33-58.
- Consultado el 10 de noviembre de 2011, en www.antropologiavisual.cl
- Cerro, Tránsito del (s/f). El desnudo en las artes. Consultado el 09 de noviembre de 2011, en serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dessito.pdf
- Debray, R. (1993). *Photo humaniste, photo humanitaire*. Consultado el 19 de septiembre de 2010, en <http://regisdebray.com>
- Eck, B. A. (2003). Men are much Harder: Gendered Viewing of Nude Images. *Gender & Society*, no. 17, 691-710.
- Finol, D. E. (2010). *Semiótica del discurso fotográfico: Propuesta de categorías teóricas*. Tesis de Maestría en Comunicación Social. Mención Socio-Semiótica de la Comunicación y la Cultura. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.
- Finol, J. E. (2010). *La Corpófera. Para una cartografía del cuerpo*. Conferencia en el VI Congreso Venezolano de Semiótica. Trujillo, Venezuela, 14-16 de julio 2010.
- Freud, S. (1973 [1905]). *Tres Ensayos sobre una Teoría Sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Jay, B. (1989). The naked truth. The female body and political correctness. Consultado el 14 de julio de 2011, en: www.billjayonphotography.com/The%20Naked%20Truth.pdf.
- Laver, J. (1989). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Polinska, W. (2000). Women and the male nude. En *Theology and Sexuality*, no. 6, 48-67.
- Riordan, T. (2007). *Oh, That Darling Derrière. A history of the buttocks, in pictures (of course)*. Consultado el 18 de abril de 2010, en: <http://www.slate.com/id/2174613>.
- Tunick, S. (s/f). Consultado el 18 de abril de 2010, en: <http://laughingsquid.com>.
- Vásquez Rodríguez, F. (1992). Más allá del ver está el mirar (Pistas para una semiótica de la mirada). *Signo y Pensamiento*, Nro. 20. Consultado el 14 de noviembre de 2010, en <http://www.dialogica.com.ar/uai/laqueta/2003/04/mas-alla-del-ver-esta-el-mirar.html#more>.