

BREVES ANOTACIONES SOBRE LAS FOTOGRAFÍAS EROTICAS DE REVISTAS

JOSÉ LUIS CARRASCO

En algunos medios de prensa ha proliferado, en los últimos años, un tipo especial de fotografía cuya difusión popular ha sido muy amplia. Criticadas y censuradas por muchos, y a pesar de ello, aceptadas por casi todos, juzgué por este motivo que en ellas se podrían encontrar algunas de las claves que rigen, no sólo nuestra comunicación visual, sino también las necesidades y aspiraciones de grandes sectores de nuestra sociedad, razón por la cual las revistas examinadas fueron las de mayor tirada en el mercado español en el trienio 1977-79: *Interviú*, *Lib*, *Penthouse*, *Playboy*, *Playlady*, *Lui*, *Yes* y *Clima*.

Aquí presento un breve extracto de lo que ha sido mi Memoria de Licenciatura por la Universidad Complutense de Madrid: "Iconografía y erotismo en España, 1977-79". Ruego al lector me excuse por la cantidad de cosas que quedan en el tintero, pero ponerlas rebasaría la capacidad y los fines de lo que no es más que un mero artículo.

1. EL ELEMENTO LINGÜÍSTICO EN LAS FOTOGRAFÍAS EROTICAS DE REVISTA.

LA IMAGEN COMO BASE DE UNA COMUNICACION

En todo lenguaje, para que exista comunicación, es necesario que el emisor y el receptor funcionen en torno a un código común. El emisor lanza una serie de formas (sonidos o colores según el caso) que el receptor capta y organiza según una estructura. En el caso de las fotografías, estos elementos o formas emitidos se estructuran según un código muy sencillo que podemos llamar de reconocimiento.

Como escribe U. Eco (1) apoyándose en los estudios psicológicos más modernos, nuestras posibilidades perceptivas no sólo cambian con la edad, sino que lo hacen también según el ambiente o medio social en que nos desenvolvamos. De entrada,

cuando nosotros vemos un objeto, no lo vemos por entero, sino que tan sólo captamos algunas partes de él, las que nos parecen más imprescindibles para construirlo por completo. En general podemos afirmar, y siguiendo en este caso la lógica kantiana, que cualquier objeto al que nosotros calificamos con el término de real, no es más que una construcción mental. Es importante tener este hecho en cuenta para poder valorar el sentido que la palabra "realismo" pueda tener en la fotografía.

Efectivamente, la fotografía se ha convertido a lo largo de este siglo en la forma de comunicación visual más popularizada y más sencilla para las grandes masas. ¿A qué se debe todo ello? sencillamente a que el código en torno al cual se organiza es muy parecido, por no decir idéntico, al que empleamos en nuestra vida cotidiana. Es aquí donde radica el enorme grado de mimesis que el hecho fotográfico presenta con la llamada realidad.

La cámara fotográfica, por otra parte, es el instrumento más aséptico con que se cuenta de apropiación del mundo que está al otro lado de nosotros. ¿Qué diferencia respecto a la pintura figurativa; Esta, como es el caso más claro de los pintores renacentistas, tendía a reducir el espacio a meras fórmulas geométricas, que naturalmente minaban su expresión en el lienzo (2). Era, por tanto, un espacio intelectualizado, encadenado a los límites del razonamiento. Los pintores barrocos descubrieron la importancia de la luz, pero aún así era una luz estudiada, ensayada miles de veces en el taller. Pero hay más: la realidad captada y expresada por el artista tenía que pasar necesariamente por la propia psique del pintor (3). De esta forma, a la vista del hombre actual, el arte figurativo de otras épocas aparece como una visión poco fiel de la realidad.

Eludiendo la cuestión de la asepsia de la cámara fotográfica (remito al lector al magnífico libro de J.A. Ramírez Medios de Masas e Historia del Arte), agregaré que todo suceso que relata la fotografía aparece como algo que existe o que ha existido en algún momento, y eso provoca subjetivamente en el lector la sensación de lo posible. Sin embargo, como se verá más adelante, la fuerza persuasiva de las fotografías no radica en lo que

podemos llamar elementos objetivos, sino en los subjetivos, en la maraña de formas simbólicas que en ellos se encierran. Y aquí es donde radica la gran paradoja, el engaño de estas fotografías, porque es a través de estos elementos por los que el espectador llega a la convicción de que el acontecimiento es real.

Elementos denotadores y connotadores

Entre los diversos elementos o soportes de la comunicación que aparecen en las F.E.R., podemos distinguir dos: los denotadores y los connotadores. Los denotadores hacen siempre referencia a un objeto concreto que identificamos a su través. Los elementos denotadores se mueven así en un plano de lectura muy elemental. Junto a ellos aparecen otros que podemos llamar connotadores, que se constituyen casi siempre en colores, luces, etc. y en los que no se suele hacer referencia a objetos concretos, sino a estados de ánimo. A veces son más importantes que los primeros. Son ellos los encargados de la ambientación, los que preparan la situación y los que envuelven al lector y le introducen en el asunto. En dos ejemplos se verá con mayor claridad lo que acabo de exponer:

El primero (II.1), pertenece el reportaje: "Estefanía Casini, hay seres incomparables" (Interviu, 29-IX/5-X, 1977). La modelo desnuda de medio cuerpo para arriba, sentada en una silla donde tiene colgada la camisa. Todos los objetos, tales como collar, dibujos de la camisa ... se muestran con extrema nitidez. La modelo aparece de esta forma como algo concreto, como algo que está ahí; sin embargo el atractivo de esta fotografía no sólo radica en la claridad de los rasgos, sino en su ensamblaje con la mirada lejana, un poco melancólica, y con los fondos abiertos y difuminados de un paisaje lejano.

Otro ejemplo lo podemos ver en "Susana Estrada, natural ante la vida" (Interviu, 4-10,X, 1979-II.2). Ella se quita la falda. Una luz amarilla viene del fondo confundiéndose con los cabellos, con la camisa y con la vestimenta que se quita la Estrada. En este caso la mayoría de los objetos no se ven con claridad. El fotógrafo no pretende exponer la belleza de la modelo como en el caso anterior, sino que persigue plasmar un ambiente. Toda la escena rebosa paz, tranquilidad, confianza;

es como un islote que no pertenece a ningún tiempo ni a ningún espacio. La luz, el color amarillo, siendo estrictos, actúan como elementos connotadores, evocando ambiguas aspiraciones del alma humana.

La pluralidad de significados. El tropo.

Los signos no se agotan en su reconocimiento, sino que adquieren significados más amplios. Entre todos ellos hay uno (o unos) que domina sobre los demás. El resultado es un desplazamiento de significados, en el que el signo no significa lo que se reconoce sino algo más (4). Es importante tener presente que este desplazamiento (tropo) va a determinar en gran medida la fuerza comunicativa de la fotografía.

Es el contexto en el que aparece el término el responsable de estos desplazamientos, los cuales, en el caso de las F.E.R., se pueden producir de dos maneras: por contigüidad y por contrariedad. Veamos sendos ejemplos. El primero de ellos corresponde al ya mencionado reportaje: "Estefanía Casini, hay seres ..." (II.3). El asunto transcurre dentro de una habitación, invadida por una tenue luz que entra por la ventana. Ella, desnuda, apoya su mano derecha en el armario. Aquí se conjugan dos elementos: dormitorio y mujer; entre ellos, evidentemente, hay una relación de contigüidad. ¿No es el dormitorio uno de los lugares más íntimos de la casa, el lugar donde descansamos, y por consiguiente, un reducto de paz? ¿Y no es la mujer que nos encontramos en el dormitorio aquel ser deseado, con el que no sólo se disfrutaban algunas horas, sino que es también la compañera y la celadora de esa paz?. Como se puede ver en la fotografía, la conjunción de ambos elementos desvía las múltiples significaciones que cada uno pueda tener por separado en otro contexto, hacia esto último.

En otros reportajes como al que pertenece la II.4 ("Rosa Valenty: Una chica para maridos infieles" - LIB, 2-8, VIII, 1977, N°41) el tropo se forma bajo una relación de contrariedad: la modelo desnuda juega con una cámara de cine, mostrando su sorpresa al ser descubierta por un posible observador. La cámara es un objeto estéticamente feo que contrasta notoriamente con la belleza

de la Valenty. Pero además la cámara significa trabajo, trabajo agotador; esto obliga a que el plano de significaciones que pueda encerrar un cuerpo desnudo de mujer, al igual que los de la cámara, se desplacen hacia los siguientes: mujer: belleza, diversión, alegría. Cámara: trabajo. Todo ello podría querer hablarnos de la frivolidad del trabajo.

La codificación de los significados

A pesar de las múltiples significaciones (connotaciones) que puedan tener los diversos elementos, hay algunas que destacan sobre otras y aparecen con mayor frecuencia. Todavía no se han puesto de acuerdo los lingüistas sobre las razones por las que los pueblos eligen ciertos signos para comunicar determinadas sensaciones. Parece ser que el inconsciente hace una selección previa de ellos y acepta aquellos que según la experiencia humana son los más adecuados para expresar diversos contenidos. De hecho se producen ciertas asociaciones entre situaciones psíquicas y fenómenos de orden natural (el mar golpeando vehementemente las rocas de un acantilado nos evoca aspectos de orden anímico, tales como fuerza, brutalidad, energía), pero además la percepción de tales fenómenos está condicionada no sólo por nuestra estructura sensitiva, sino también por nuestro medio o ambiente social, por nuestra educación. Es una tendencia consustancial del hombre identificar los sucesos que ocurren en el exterior con los que ocurren en nuestro propio espíritu (5); de esta manera podríamos decir que se trata de un proceso metafórico. Lacan, por su parte, opina lo contrario: habría unas frases iniciales que, al repetirse, obligarían a que diversos objetos alcanzasen significados más amplios. En mi modesta opinión, creo que se trata de ambas cosas. En las F.E.R., se ve a veces con bastante claridad como se da este último proceso metonímico. Aclarémoslo con un ejemplo. La frase: "El champán es una bebida de ricos" (la botella de este tipo de vino aparece con cierta frecuencia en las fotografías que estudiamos) obliga a que en la escena en que veamos una botella coloquemos a la protagonista en un preciso "estatus" económico.

Signos tradicionales y signos nuevos

Pasemos ahora a estudiar algunos elementos con sus significados más

frecuentes.

Veremos cómo en las fotografías de nuestro estudio hay términos que se hallan encauzados en una simbología tradicional, mientras que otros son de nueva creación. Es interesante hacer notar que a pesar del tremendo cambio habido en los dos últimos siglos en las condiciones ambientales, ciertos fenómenos, cada vez menos abundantes en las nuevas circunstancias, siguen evocando en el ser humano estados psíquicos análogos a los que evocaban tradicionalmente. En todo caso, y como se ha dicho ya, la realidad se encuentra en la propia psique del lector. La acción fotográfica se presenta como un escape del tiempo, como un vivir en otras regiones estelares; sin embargo el tiempo del que se escapa es un tiempo concreto, un tiempo al que nos podemos referir y contar con un reloj; ésto implica que en las fotografías se presenten rasgos que mencionen esa temporalidad (hay que tener en cuenta que casi siempre que se sueña - y las F.E.R. tienen mucho parentesco con el sueño - se hace en función del momento), y junto a ellos, aparecen cualidades que evocan esa sensación de estar fuera, más allá.

En conjunto, todos estos elementos los he separado en dos bloques: elementos permanentes y elementos sincrónicos.

Elementos permanentes

Tanto en este caso, como en el de los sincrónicos, sólo expondré algunos de los que aparecen con mayor frecuencia.

El sol

Es el principal de todos. Pocas veces aparece como él mismo, sino a través de otras representaciones, tales como una vela, una hoguera, una lámpara ... Cuando ésto no ocurre su presencia es evidenciada por la misma luz. Cirlot (6) dice que representa tradicionalmente lo masculino. El sol sale todos los días, tiene siempre la misma forma (compárese este hecho con la luna), en él hay un cierto aire de inmutabilidad y de eternidad.

Veamos la Il.5 ("Rena Niehaus: los senos más codiciados de Italia" LIB, 2-8, VIII, 1977).

La modelo está durmiendo; a su lado hay un juego de mesa y un cenicero con dos colillas. Hay alguien más, un hombre, que no se ve pero del que se habla implícitamente. Ella está tranquila, segura, se siente protegida por algo que está ahí, y esa sensación de calma, seguridad e intimidad está inspirada por la luz solar que complementa a ese juego de mesa y a esos cigarros que sugieren la existencia de otra persona.

El oro

El oro es la imagen del sol, y por tanto de la inteligencia y del poder divino. Poseer el oro es acercarse al dios, ser más poderoso que los demás. En algunas tribus primitivas sólo el jefe podía portar adornos de este metal. En el arte cristiano, principalmente en el Medievo, el oro llevaba consigo la luz divina. Pero pasemos a ver cómo el oro presenta análogos significados en las F.E.R.. En la Il.6 ("Verónica Miriel" Interviu, 3-9, III, 1977) la modelo se nos insinúa mostrando un pendiente de oro que lleva en la oreja, diciéndonos que la posesión del oro es un requisito imprescindible para acceder a ella. Es decir, que no la puede conseguir cualquiera, sino alguien poderoso, alguien superior.

La piedra preciosa

Tiene una significación análoga a la del oro, pero hay una importante diferencia: mientras que el oro "es" un trozo solar, la piedra preciosa "es" la luz. La piedra al reflejar la luz da, o provoca, la sensación de que procede de ella. De esta manera el oro es más material y la piedra es más espiritual.

Tanto el oro como la piedra preciosa aparecen con bastante frecuencia ensartados en collares, diademas y pulseras. Además de expresar riqueza y lujo, buscan engañar la "materidad", la "cotidianeidad" del cuerpo femenino, elevándolo a un cierto grado de divinización. Se trata, finalmente, de ocultar lo desagradable, lo sucio, de lo que la mujer ha sido símbolo en diferentes mitos y religiones.

El collar

Al ser el cuello una de las principales zonas erógenas, el collar, enrollado en él, se convierte en uno de los más importantes símbolos eróticos (7). El collar y los zapatos aparecen con muchísima frecuencia llegando a constituirse en auténticos fetiches. Poseer el collar y el zapato es poseer el lado hermoso de la mujer.

En el reportaje que tiene también por protagonista a Verónica Miriel ("Verónica Miriel, regalo de carne" - Interviu, 30-III/5-IV, 1978, N°98) el centro del asunto es el collar. No es hasta el momento en que el personaje masculino logra quitarle el collar, cuando ella se encuentra vencida y conseguida. El collar aparece no tan sólo como aquello que embellece y eleva, sino también como lo que oculta; sin él ella se siente auténticamente desnuda. El personaje masculino conoce ya sus secretos, y conocer los secretos de alguien es poseerlo.

Los zapatos

Los zapatos de tacón confieren esbeltez y elegancia a quien los lleva. Ellos son quizás los elementos más representativos de la mujer, de ellos se ha servido durante años para mostrarse más atractiva al hombre.

En la Il.7 ("Cuqui, conmigo de noche y de día" Interviu, 30-III/5-IV, 1978, N°98) la modelo, por muy formada que esté, es bastante joven; ello lo evidencia su cara y la tersura de su piel y sin embargo se la quiere presentar como una mujer a través de los zapatos de tacón negros.

El mar

Dice Cirlot: "El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. "Volver al mar" es como "retornar a la madre", morir" (8). El mar además presenta otros significados, tales como la libertad, el misterio, la sabiduría. Juzgo que la Il.8 del ya aludido reportaje sobre Stefania Casini, es bastante elocuente.

El color rojo

Es el color de la sangre, de la violencia, de la guerra, de la destrucción, de la agitación, de la pasión, del frenesí, de la locura, de la orgía.

En la Il.9 ("Sara, entrada en carnes" Interviu, 18-24, X, 1979 N°174) la modelo invita al lector a la "fruición de su cuerpo", pero aquí la acción amorosa se convierte en un auténtico combate cuya consecuencia sería la aniquilación del compañero.

El color negro

El color negro es por excelencia el color de la noche. La noche que según la mitología helénica (9) es la madre de la Muerte, del Lamento, de la Burla, del Dolor, del Engaño; pero también del Sueño, del Contacto amoroso, de la Ternura. El color negro es casi siempre aquí, el color de lo indeseable, de lo tenebroso, de lo subterráneo, de lo que se hace a escondidas.

Los elementos sincrónicos

Las fotografías que estudiamos son ricas en símbolos nuevos, nacidos de los objetos de los que se rodea el hombre moderno. Muchos de ellos, con el paso del tiempo desaparecerán, otros permanecerán; todo depende de cómo sean las relaciones sociales que se den en el futuro. Es importante decir que estas revistas llevan a cabo una importante labor de popularización y consolidación de nuevos símbolos. No quiero decir que ellas sean sus creadoras; los únicos creadores son los individuos viviendo en grupos. Ellas lo único que hacen es decantar y dar forma a toda esa amalgama de signos cuyos significados no están muy claros. Me limitaré a exponer cuatro de estos elementos nuevos.

La motocicleta

Recoge en sí los atributos del macho: es indómita, agresiva, fuerte, potente. Veamos la Il.10 ("Carnaval del deseo" Playboy, Febrero, 1919, N°4). En ella la modelo mira agresiva y

vehementemente al objetivo de la cámara. Junto a ella, la moto, brillante y de color negro.

El significado masculino de la motocicleta también puede relacionarse con la excitación que sobre el órgano femenino puedan provocar sus vibraciones, usándose a veces como una metáfora del coito.

El cuarto de baño

Es el lugar más íntimo de la casa; en él hacemos cosas que no nos atreveríamos a hacer delante de nadie. Por este motivo el cuarto de baño nos habla no sólo de la calidad, sino también del carácter de la persona. Penetrar en el cuarto de baño de alguien es penetrar en su intimidad, penetrar en sus secretos; en cierta manera, acercarse a ella.

Las medias

Es uno de los signos más estrictamente femeninos. Al ser la pierna uno de los principales puntos atractivos de la mujer, y al estar la media ajustada a ella, se convierte en un signo que da forma y protege la feminidad. Las medias al igual que los zapatos son como un cajón en el que se guarda el misterio de la mujer.

También las medias tienen un gran sentido erótico por las ligas, que al ascender hacia la entrepierna nos van colocando ante el gran fantasma: el coño.

Los elementos referenciales

Son aquéllos que sirven al lector para encuadrar el asunto en un espacio y en un tiempo. Las fotografías que estudiamos, a diferencia del reportaje documental, presentan un elevado grado de ambigüedad. Nunca se puede decir ni en qué lugar ni en qué tiempo transcurren y esto acarrea enormes paralelismos con el sueño. Efectivamente, en el momento de soñar, el contenido del suceso onírico aparece real porque recurre a circunstancias espaciales y temporales que

tienen su correspondencia con lo real. Sin embargo su aspecto imaginario radica en que todos los elementos o signos que en él aparecen son, por lo menos, de doble significación. Se torna incoherente sólo cuando nos quedamos con lo formal, pero cuando adivinamos en él significados más profundos, comprendemos que su lógica es aplastante. Es más, a diferencia de lo que podríamos llamar lógica consciente, que se presenta como unisémica, la del sueño lo hace como polisémica.

Los elementos referenciales espaciales son muy sencillos: una cama, un sofá, la fachada de una casa, una piscina ... Los temporales van desde el peinado, vestuario, a automóviles, motocicletas...

Hay que decir que a pesar de que en la acción aparezcan elementos que hacen referencia a un espacio y a un tiempo concretos, el asunto transcurre fuera de esas coordenadas debido a las profundas connotaciones psicológicas que presentan los diferentes signos.

2. EL MENSAJE FOTOGRAFICO

Hemos hablado someramente de los elementos lingüísticos, pasemos ahora a analizar los posibles mensajes que aparecen en las F.E.R. Básicamente hay dos tipos de mensaje:

a) El mensaje primero. Toda fotografía representa un acontecimiento. Mejor dicho, insinúa un acontecimiento. El acontecimiento es, de hecho, una construcción mental del lector que asocia lo que ve a una frase. Por ejemplo, si en la fotografía aparece una mancha azul, y junto a ésta otra de color pardo, y se reconoce sobre ella a una chica semidesnuda con un pie en esa mancha y con el otro levantado y dirigido hacia delante, decimos: muchacha semidesnuda que pasea por una playa. Debido a que este primer mensaje va asociado a una frase, podemos decir que se construye en torno al sintagma.

b) Mensaje segundo. Interviene sobre el primero que actúa

de soporte.

En este mensaje segundo es donde se sustenta toda la fuerza estética y persuasiva que pueda tener la fotografía. Si el primero se constituye en lo sintagmático, el segundo lo hace en lo paradigmático. Esta situación paradigmática es el resultado de dos organizaciones, una es redundante y otra es oposicional. Veamos dos ejemplos:

En la Il.11, perteneciente el reportaje "Susan Sex & Doll" Penthouse. Sobre una frase que podría ser "mujer sentada en una letrina", o siendo más explícitos "mujer defecando", observamos un auténtico abuso del color negro: inodoro, zapatos, medias, vestido, cabellos, teléfono, azulejos y luz tenue que produce grandes sombras. La vagina preside la fotografía. ¿Hacia dónde nos arrastra esta abundancia del negro?. El propósito es, sin duda, reivindicar lo negado, lo cavernoso, lo orgiástico (la expresión de la modelo se asemeja al estado de trance que puede producir la droga o el alcohol).

El otro ejemplo que nos servirá para explicar la organización, oposicional nos lo ofrece la Il.12 ("La doble del campeón" Interviu, 8-14, IX, 1977, N°69). La modelo se nos presenta con un calzón de deporte y guantes de boxeo. La belleza y suavidad de la modelo contrasta con la fuerza y brutalidad que encierra ese deporte. Esta oposición conlleva inmediatamente un desplazamiento de significados: el calzón de deporte se convierte en su símbolo masculino, mientras que la mujer realza su feminidad. La tensión no logra resolverse y la frase queda abierta.

Es en ese presentarse como estructura tensa, como en el último ejemplo, o en el presentarse como una estructura hermética, como en el primero, donde radica la imprecisión y la ambigüedad de este mensaje segundo.

3. EL REPORTAJE

En líneas generales podemos sintetizar la estructura del reportaje en dos tipos:

a) Estructura en sucesión

Es la menos frecuente y rarísimas veces es única en el reportaje. Se caracteriza esta estructura porque el lector puede encuadrar las fotografías en una sucesión temporal. El sistema bajo el que éste puede adivinar tal sucesión, consiste en que ellas presentan un mensaje primero que exige una cierta continuidad en el hecho de que estén dispuestas sucesivamente de izquierda a derecha o de arriba abajo.

Casi siempre la fotografía aislada tiene una fuerte carga informativa y no exige para su comprensión que haya un antes y un después. Esta sucesión se establece al nivel del mensaje primero. El fotógrafo ha hecho una selección de momentos y escoge aquéllos que son más significativos. ¿Pero qué se entiende con eso de elementos significativos?. Como hemos visto al estudiar el mensaje primero, éste no se halla verdaderamente en la fotografía sino que es sugerido por ella. Las fotografías que aparecen en el reportaje son las que sugieren este mensaje con mayor claridad.

La estructura en sucesión propone un mayor realismo a lo representado, pero esto es falso. El sueño lleva consigo también una sucesión temporal y especial que, como se ha dicho más arriba, ayuda a producir al durmiente una mayor sensación de realismo. Pero en la realidad no hay una selección de momentos; en el sueño sí, y en las F.E.R., también. Además hay una manipulación de imágenes por parte del inconsciente, análogamente a lo que ocurre en la estructura que se acaba de analizar.

Veamos un ejemplo. En la Il.13 ("Ursula Andress: limpia, relimpia" Interviu, 8-14, IX, 1979, N°20). El sistema de lectura es horizontal, yendo de izquierda a derecha. A través de la estructura en sucesión el fotógrafo pretende dar mayor realismo al reportaje. Pero en el caso de una persona como la Andress que ha sido tan idealizada, y por tanto siempre ha estado tan lejana, consiste en acercarse a su persona, a su cuerpo, penetrar en la intimidad de su cuarto de baño y caminar hacia ella. Esto es lo que hace el fotógrafo,

la cámara se va acercando a la modelo.

b) La estructura en contrastes

La denomino así porque no se puede establecer una sucesión temporal entre las fotografías. El contraste aparece al nivel del mensaje primero.

¿Qué se persigue con esta estructura? Principalmente erradicar el tiempo. La modelo y su situación pertenecen a otra dimensión (10). Ella vive en el mundo de lo deseado, de lo apetecible, y también de lo inalcanzable. Ella vive y representa un mundo que sólo existe en la imaginación del lector, mundo aparte a la vida y a las presiones de todos los días, y en el que el tiempo es una máquina que tritura a cada individuo enviándolo, casi sin vivir, hacia la muerte. Por esta razón el lector aspira a detener el tiempo, y de esta manera, a través del contraste, la acción o acciones aparecen insertas en un tiempo muerto.

La continuidad aparece como tiempo vivido o vivible, y por tanto agotable. La acción tendría principio y fin, y tras el fin desaparecería. Sin embargo en el sujeto las aspiraciones y los deseos permanecen constantes, "ajenos" al transcurrir cotidiano. De este modo, con la estructura en contraste, la modelo y su mundo, no sólo aparecen separados de ese transcurrir, sino que viven en un continuo presente (11). La acción ni se agota ni se consume, está siempre ahí, protagonizada por una o por otra muchacha.

Estas dos estructuras con frecuencia aparecen mezcladas. Hay otro tipo bastante curioso pero que menudea y es el de la estructura ambivalente. Algunos reportajes, presentando una estructura en sucesión, no son encuadrables en un tiempo real. Otros presentan la estructura en contraste pero se pueden encuadrar en un emplazamiento temporal concreto. Este es el caso del reportaje "Karen Hafner" Playboy, Nov. 1978, N°1). En la primera fotografía, Karen se halla en el compartimiento de un tren, a continuación aparecen unas

imágenes realizadas en el mismo lugar, a poca luz y sin ninguna sucesión temporal; en la última, la modelo se halla en el andén esperando otro tren. La acción transcurre, por tanto, en una noche, aunque mientras nos hallemos en el meollo del reportaje, la sensación de tiempo concreto se disipe.

La presencia de un código

Para U. Eco el código "establece una correspondencia entre un significante y un significado" (12), es decir, que sin código es imposible la comunicación. Ahora bien, el lector siempre que se enfrenta a un reportaje espera de él un tipo de comportamiento. Pero hay más: por un lado es necesario crear un ambiente de quimera a través de la manipulación de los elementos u bojetos que conforman el escenario; por otro, es necesario que la modelo se acerque lo más posible a un ideal estético. Ella, en cuanto persona, nada interesa al lector.

Podemos representar la postura de este lector bajo un sistema de preguntas y respuestas. Las preguntas son siempre las mismas, pero ambiguas y bastante difusas. Las respuestas, con variantes de menor importancia, las esperadas. De esta manera nos hallamos ante un embrión de código: un precódigo, y es en este "no estar definitivamente elaborado" donde reside su riqueza y vitalidad.

4. TIPOLOGIA

Debido a que el reportaje individual es el más abundante, y con mucho, es por lo que me he decidido en este trabajo, a hablar sólo de él.

Los tipos que aparecen a continuación no son únicos en cada reportaje, sino que a menudo aparecen mezclados entre sí, aunque suela prevalecer uno de ellos. Aquí presento una resumida selección de los analizados por mí.

Ella y su intimidad

A este tipo pertenecen aquellas fotografías en que la modelo

juega, pasea, descansa o duerme en una playa, bosque, jardín o interior de una casa. Puede mirar a la cámara o no. En todo caso el lector es testigo, y hasta partícipe, de la intimidad de la modelo, como ocurre en la Il.14 ("Bianca" Lib, 4-10,X,1977, N°50), en que ella duerme. Despreocupadamente nos muestra el culo como si gozáramos de su confianza, como si la conociéramos de toda la vida. Ella, además, se siente cuidada, protegida.

Estas fotografías se sustentan sobre lo que podríamos llamar "enamoramiento" del lector. Ya se ha comentado cómo se intenta crear un ambiente de sueño, y como la modelo ha de responder a un ideal estético. Pues bien, el lector se proyecta sobre la imagen viendo en ella lo deseado (13); y como ocurre a menudo en el amor, no se ama a la persona sino a la imagen que se tiene de ella. Así, estas fotografías connotan algunos de los anhelos del hombre actual: la libertad, la paz, el descanso, la intimidad, el lujo, la riqueza, el bienestar y también, cómo no, la comunicación con la otra persona.

Ella se insinúa

La insinuación se produce con los ojos, con los labios con el movimiento de la lengua, por la señalización, por parte de la modelo, de uno de sus órganos. Otras veces hay un símbolo fálico, del que la modelo sabe que es un sustituto y ella muestra su deseo de un órgano verdadero. En este tipo de reportaje se debe distinguir dos aspectos:

- a) El amor implica el deseo de fruir del ser amado.
- b) La insinuación es una incitación a la ruptura con lo cotidiano.

Veamos dos ejemplos. Para el primer aspecto bastará la Il,15 ("Cuqui, conmigo de noche y de día" Interviú, 30-III/5-IV, 1978,N°98). Ella se presenta desnuda, sentada sobre una toalla en la playa, se insinúa mirando a la cámara mientras levanta el busto. Ella tiene esa alegría y esa pícaro ingenuidad de la adolescencia que a tantos hombres atrae.

Otro ejemplo que nos podría servir para el segundo aspecto se halla en la Il.16 ("Rena Niehaus: los senos más codiciados...") La insinuación se produce a través de la mirada de la modelo y del mordisqueo de la toalla. En este caso la insinuación se viste de reto, de medida de fuerzas. Hacer el amor con la Niehaus significaría hundirse en las profundas concavidades de lo infrahumano, de lo orgiástico.

Así pues, la insinuación se encauza por dos canales: el del amor ideal y el del amor de la prostituta (14). La consecuencia de ambas situaciones es el realce del lector. Este es el otro protagonista de la fotografía, al que se le llama, provoca y hasta suplica. Es, pues, una escapada de la mediocridad.

Ella y el acto solitario

Consiste en actos eróticos de la modelo con su propio cuerpo (caricias, éxtasis, masturbaciones...) y en la representación simbólica del coito o del juego amoroso a dos.

Esto se puede analizar desde dos puntos de vista:

- a) La acción supone el abandono al placer y la pérdida de la conciencia.
- b) La acción es íntima, individual, con principio y fin en el fruidor.

a) Un ejemplo nos lo ofrece la Il.17("Susan Sex and Doll"). El asunto se sustenta en el otro yo (el "otro" según la terminología jungiana), en lo negado, en lo reprimido, en lo oculto. En la civilización, la educación es el encauzamiento y represión de energías interiores. Como consecuencia en nuestra psique se produce una bisección, una que es la que acepta y que procede de esa educación y otra que se rebela y que se enfrenta a la anterior. Esta última tiene también sus formas y se encaja en aquello que tradicionalmente en Occidente se ha calificado como lo diabólico. Que lo diabólico tiene sus formas lo demuestra, por ejemplo, siglos de iconografía cristiana. Lo oculto, lo que está por debajo, lo que se halla en las cavernas de nuestro espíritu está continuamente presente y nos ataca permanentemente

continuamente presente y nos ataca permanentemente (la tentación cristiana) y es el destinatario de estas fotografías.

b) Se trata de actos solitarios. Es una llamada a la soledad y a la intimidad. En una época como la que vivimos, de enajenación creciente, la necesidad de vivir la interioridad es cada vez más acuciante. A esto hay que añadir la sensación de derrota ante la realidad que invade al hombre actual (Ese hombre que se creía el rey de la Naturaleza y que ahora se muestra impotente ante ese mundo que él mismo ha construido). Ante esta situación la fotografía nos ofrece su solución: el autoerotismo y las prácticas onanistas como condición imprescindible para el conocimiento de nuestro cuerpo y de nuestro yo (15). Pero no se trata aquí de esa soledad del acto creador, de la soledad de aquél que reconoce su marginación del mundo, de que en él no encuentra su sitio. Muy al contrario, aquí se toma la soledad con frivolidad, ignorando o eludiendo cualquier posible sensación de derrota. Es un integrismo atroz, una forma de lavar la cara a los aspectos negativos de nuestra sociedad.

NOTAS

1. "Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que con exclusión de otros permiten construir una estructura perceptiva que fundada en códigos de experiencia adquirida tenga el mismo significado que la expresión real denotada por el signo icónico". U.Eco, La estructura ausente. Ed. Lumen, Barcelona, 1974, pag. 222.
2. Leonardo da Vinci, Tratado de la Pintura. Edición preparada por A. González García. Editora Nacional, Madrid, 1976.

"Llámase ciencia a aquel discurso de la mente que tiene su origen en principios últimos, más allá de los cuales nada puede encontrarse en la naturaleza que forme parte de esa misma ciencia, tal como ocurre con la cantidad continua, es decir: la ciencia geométrica..." dice Leonardo en la pag. 31, y prosigue más adelante: "Ninguna humana investigación puede ser ciencia si antes no pasa por demostraciones matemáticas" (pag.32). Aplicando estos conceptos a la ciencia de la pintura dice: "Esta ciencia (la pintura) es madre de la perspectiva, esto es, de las de la línea de la visión" (pag.34).
3. Gombrich llega a una conclusión parecida refiriéndose a los estilos: "El estilo, como el medio, crea una "colocación mental" por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más bien que a pintar lo que ve". Gombrich, Arte e Ilusión. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pag.86.
Considerando al artista en el plano individual, éste ve la realidad a través de sí mismo, y muchas veces, tiende a explicarse a sí mismo a través de la realidad.
4. "Los tropos son figuras por las que una palabra toma una significación que no es la suya propia". Du Marsais, citado por G.Dolle en el artículo "Eléments pour l'analyse rhétorique d'une image" aparecido en Rhétoriques, sémiotiques (Revue d'Esthétique 1979/1-2) ED. Unión Générale D'Editions, Paris, pag. 174.
5. C. Levi-Strauss, El Pensamiento Salvaje. F.C.E, México, 1968. En la pag.142 dice: "El error de Mamhardt y de la escuela naturalista fue el de creer que los fenómenos naturales son los que los mitos tratan de explicar: siendo que, más bien son aquello por medio de lo cual los mitos tratan de explicar realidades que no son de orden natural sino lógico" (lo subrayado es del autor).
6. J.E.Cirlot, Diccionario de Símbolos. Ed. Labor, Barcelona, 1969, pp.429-30.
7. J.E.Cirlot, Op. cit. pag.150.
8. J.E.Cirlot Op. cit, pag 310
9. Hesiodo, Teogonía. Edición preparada por A. Fernández Jiménez. Ed. Bruguera Barcelona, 1975, pp.103-4.

10. Las semejanzas con el tiempo mítico son notorias: "Un ritual cualquiera, (...), se desarrolla no sólo en un espacio sagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un "tiempo sagrado", "en aquel tiempo" (in illo tempore, ab origine), es decir, cuando el ritual fue llevado a cabo por primera vez por un dios, un antepasado o un héroe". M.Eliade, El mito del eterno retorno. Ed.Alianza Col. El libro de bolsillo, Madrid, 1972,pag.28.
11. Para Eliade, ese vivir el presente como estar fuera del tiempo, encierra ciertos paralelismos con el espíritu místico y religioso, e igualmente con el hombre primitivo. Para todos ellos la naturaleza es el lugar de actuación de la divinidad, y dicha actuación es atemporal, por repetirse continuamente hasta la eternidad. Cada acontecimiento es visto, no como algo nuevo, sino como una repetición de algo que ha ocurrido antes. (M.Eliade, "Op.cit", pag.83)
12. U.Eco, La estructura..., "Op.cit", pag.51.
13. "Amamos el objeto a causa de las perfecciones a las que hemos aspirado para nuestro propio yo y que quisiéramos ahora procurar por este rodeo para satisfacción de nuestro narcisismo". S.Freud,Psicología de las masas.Ed. Alianza,Col. El libro de bolsillo,Madrid,1972,pp.49-50.

Véase del mismo autor y en la misma obra el apartado "Enamoramiento e hipnosis".
14. La prostitución tiene aquí el sentido que Champeaux ve en la iconografía románica: "La prostitución simboliza la idolatría, que es en efecto una infidelidad de tipo conyugal al verdadero Dios, esposo de su pueblo". G. Champeaux, Introduction au monde des symboles. Ed.Zodiac. Col.La Nuit des Temps,Yonne,1966,pag 303.
15. En este sentido es interesante transcribir aquí una parte del texto de un reportaje de Penthouse en que domina la masturbación: "Lograr comprender a Stanislawsky y llegar a la perfecta identificación con el papel encomendado. El cuerpo vibra, cada músculo en tensión, como un acto de amor" (pag.86).Y más adelante agrega: "Armonía, autocontemplación, todos necesitamos de ella, pero nuestra amiga ha logrado, de este modo llegar a la cumbre" (pag.89). "Jennifer.Armonia perfecta" (PENTHOUSE).



Ilust. 2



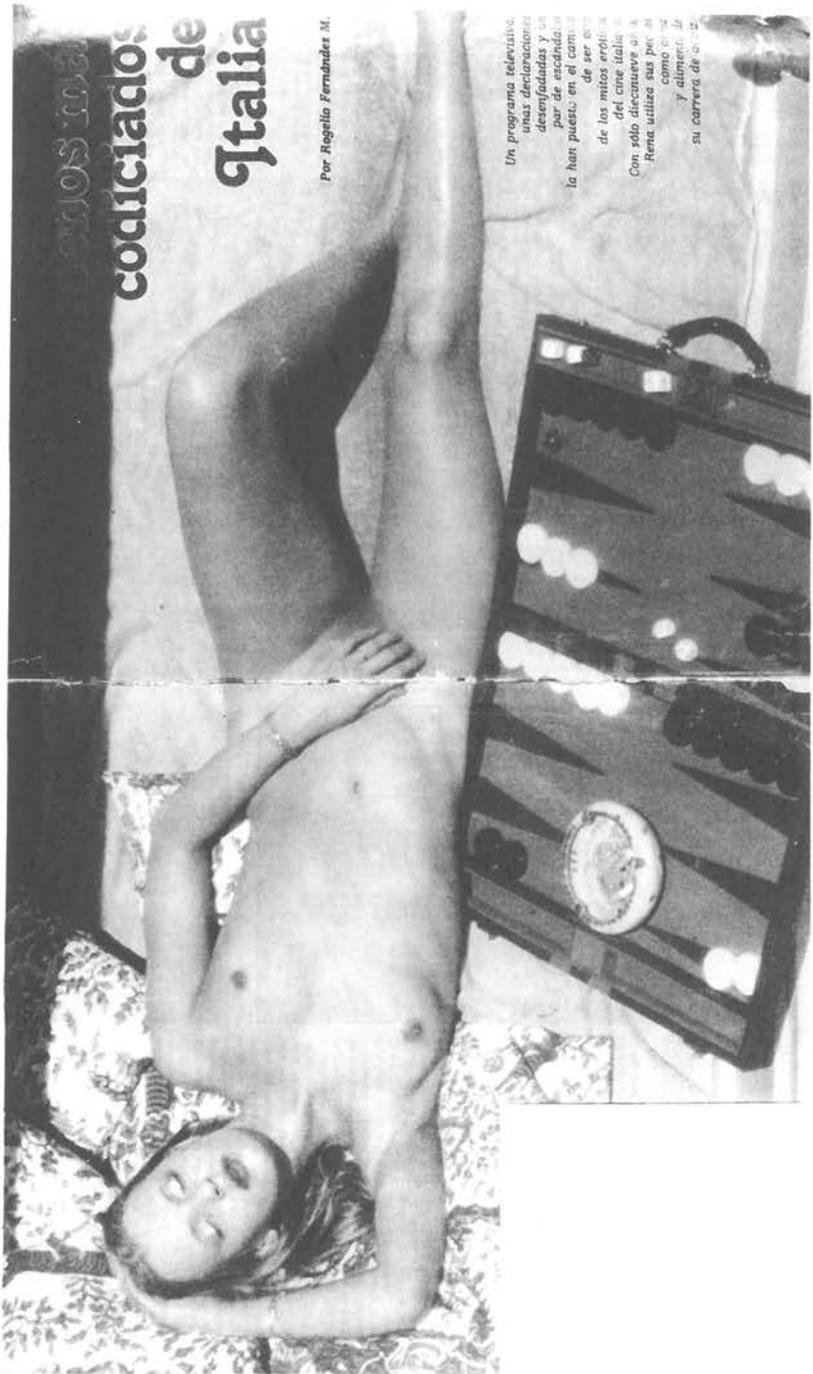
Ilust. 1



Ilust. 3



Ilust. 4



codiciados de Italia

Por Rogelia Fernández M.

Un programa televisivo, unas declaraciones, unas declaraciones y las desafiadas y las par de escándalo la han puesto en el camino de ser uno de los mitos eróticos del cine italiano. Con sólo diecinueve años, Rena utiliza sus pechos como arma y alimenta su carrera de...

Ilust. 5



Ilust. 6



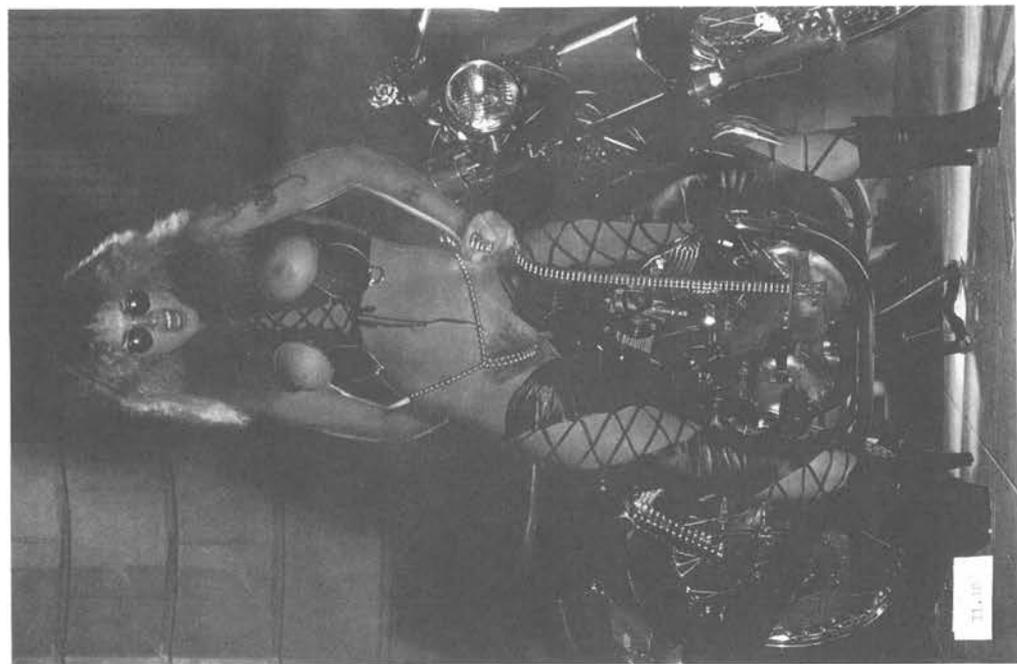
Ilust. 7



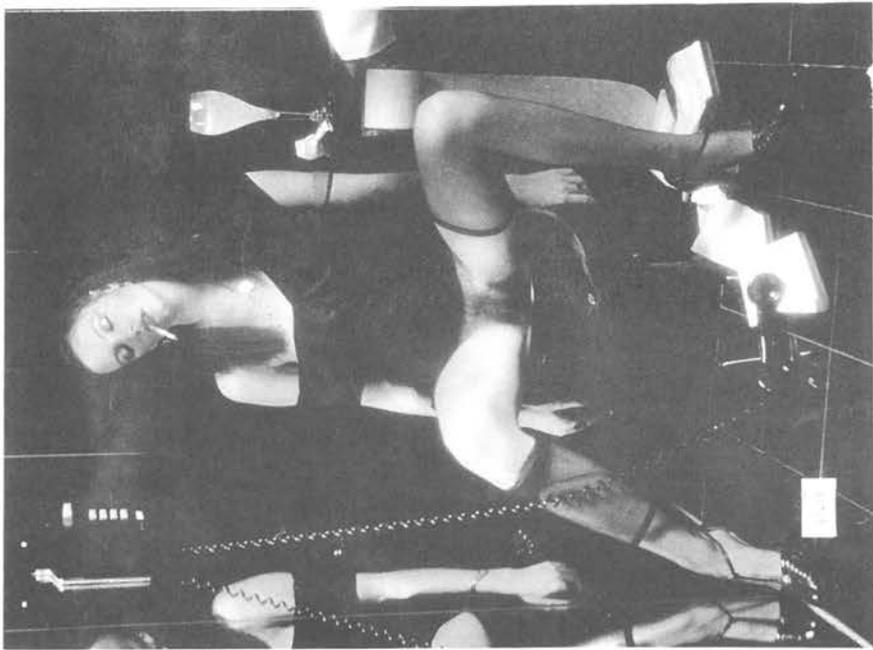
Ilust. 9



Ilust. 8



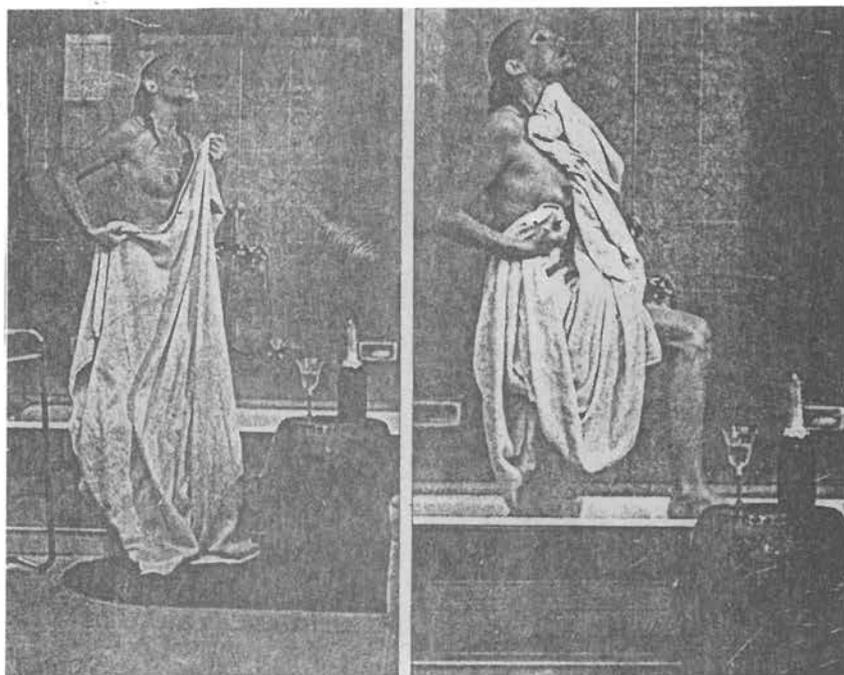
Ilust. 10



Ilust. 11



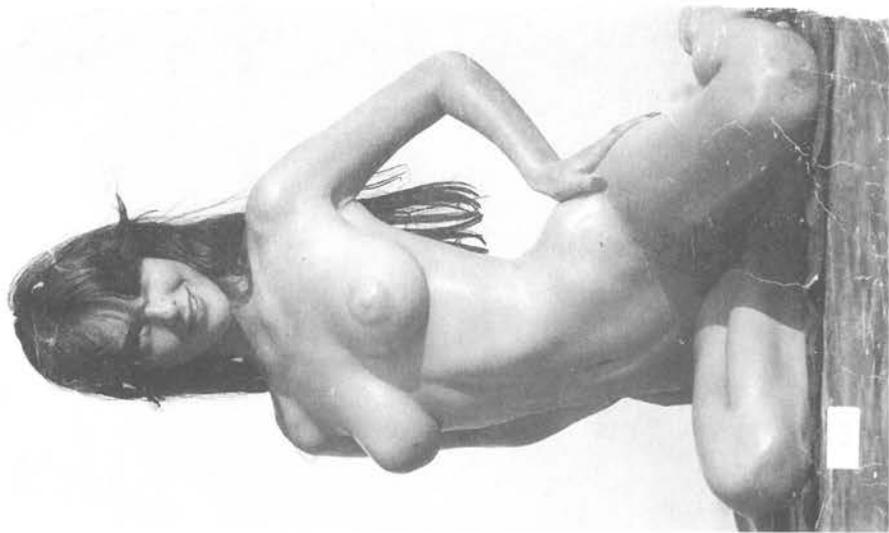
Ilust. 12



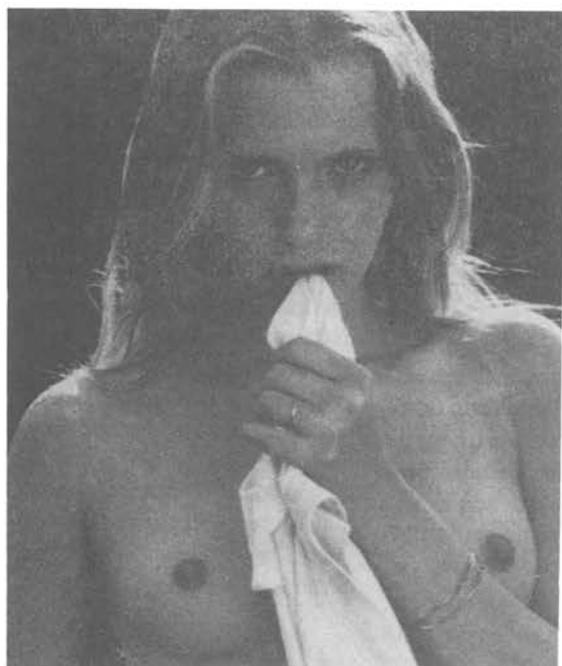
Ilust. 13



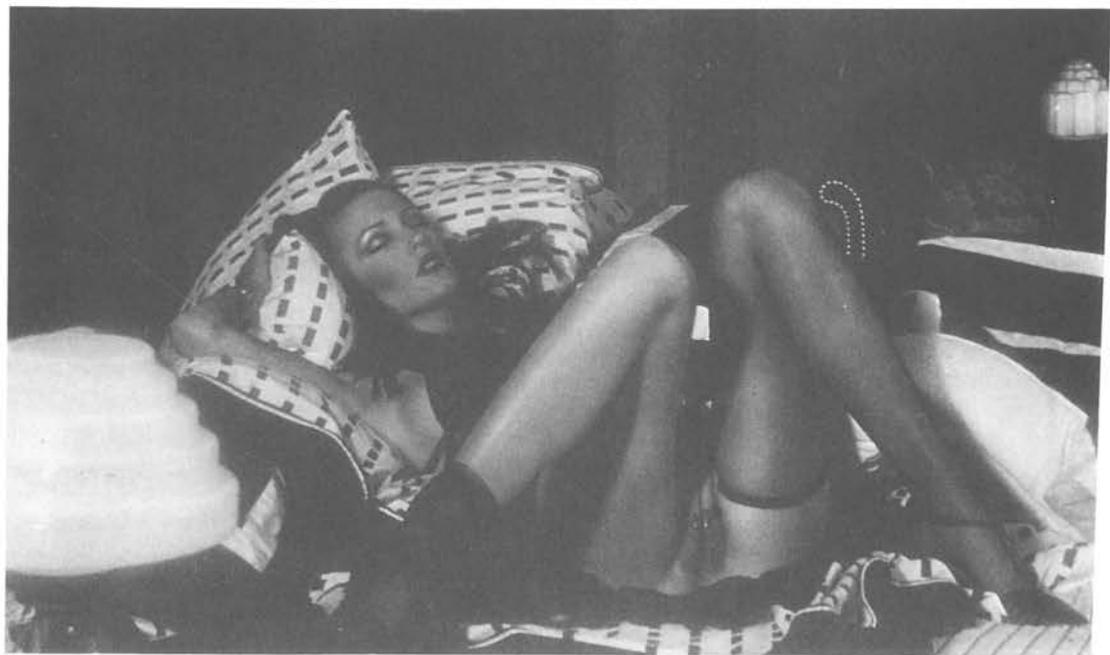
Illust. 14



Illust. 15



Ilust. 16



Ilust. 17

