

CAPÍTULO LXXVII: LA IMAGEN DEL CUERPO, FOTOGRAFÍA DE DESNUDO

Licencia de uso.

© Francisco Bernal Rosso, 2006.

Edita: In lucem/FBR 31332525Q. El Puerto de Santa María, Cádiz, 2006.

1 Quedan reservados todos los derechos según dicta la ley de protección de la propiedad intelectual con las excepciones referidas más adelante allí donde fuera aplicable, así como las correspondientes leyes donde no lo fueran.

Caso de no existir una ley sobre protección de la propiedad intelectual, el documento limitador del uso de los cuadernos de fotografía será la presente licencia sin que esto signifique que no puedan adoptarse acuerdos concretos para usos específicos por parte del autor y de las otras partes interesadas.

2 La versión electrónica de la colección puede ser distribuida libremente sin necesidad de requerir permiso del autor ni del propietario del copyright siempre y cuando dicha distribución se haga de forma gratuita. Queda expresamente prohibida la comunicación pública así como la alteración, en cualquier manera, de cada uno de los apuntes a los que esta licencia se refiere.

Por la versión electrónica se refiere exclusivamente a los ficheros en formato PDF, quedando las versiones impresas y en otros formatos a tenor de la ley correspondiente o los acuerdos que puedan adoptarse con el autor. Este permiso sobre la versión en formato PDF se debe entender en el sentido de que se puede realizar una copia impresa personal pero esta copia no puede a su vez distribuirse, copiarse, comunicarse ni modificarse. Esta copia impresa se considerara de uso único. Así mismo está expresamente prohibido el paso de este documento electrónico a cualquier otro formato que no sea la compresión para facilitar su almacenamiento.

3 Así mismo el autor se reserva el derecho de modificación de los textos, ilustraciones o cualquier otro material de que se componga la obra, así como de la apariencia de la misma.

4 Cualquier duda sobre la interpretación de la presente licencia será resuelta sobre la base del texto en español.

Quedan reservados todos los derechos.

Francisco Bernal Rosso.

info@pacorosso.com

22 de octubre de 2006.

La imagen del cuerpo

A la pregunta *¿Qué es el desnudo?* Kenneth Clark responde que *«es una forma del arte inventada por los griegos en el siglo V»*¹. Una forma, no un tema. Sigue Clark diciendo:

«Existe la creencia general de que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado. Pero cualquiera que haya frecuentado las escuelas de arte y haya visto a las informes y lastimosas modelos a las que los estudiantes dibujan laboriosamente saben que esto es una ilusión. El cuerpo no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un tigre o de un paisaje nevado.»

¿Cuales son las imágenes del cuerpo? Entiendo el desnudo como un punto dentro de un triángulo cuyos vértices son el retrato, la forma y el deseo.

Cuando el desnudo es imagen del retrato nos habla de la verdad de la persona. El desnudo como tiene cierta tradición como símbolo de la verdad de las cosas. La verdad se pinta desnuda.

El desnudo como deseo es el tema de trabajo del erotismo y la pornografía, el desnudo como producto comercial editorial del que existen varias categorías: el desnudo tipo playboy, el penthouse, pink, hardcore, softcore y desnudo artístico.

El desnudo como forma es fuente de símbolos que tienen dos aspectos diferenciados. Por un lado la forma abstracta en la que la figura es un juego de luces y texturas, de volúmenes. Pero por otro el desnudo emplea el cuerpo para transmitir valores humanos mediante la figuración. Los temas que transmitimos son seis: verdad, carácter, belleza, energía, dolor, éxtasis.

El símbolo más extendido es el del desnudo como verdad. La belleza, hasta el siglo XVII pudo transmitirse mediante el desnudo masculino pero a partir de ese momento comienza a extenderse la idea de hablar del carácter mediante el cuerpo masculino y la belleza mediante el femenino, Apolo y Venus. A lo largo de la historia del arte hay un desnudo del dolor, que se concreta en los motivos antiguos del entierro del soldado, de los mitos de Meleagro, Niobe, Antinoo y Marsias, y en los temas religiosos cristianos de la crucifixión y en de la Piedad. Un dolor de la vida real, un dolor mitológico, un dolor religioso.

El desnudo como representación de la energía y la decisión en el cuerpo del atleta, en el cuerpo del luchador, del guerrero, del dios en acción. El desnudo de la delicadeza en el cuerpo de la bailarina.

El desnudo como verdad y el amor

Uno de los temas recurrentes del arte es el de los dos amores. La idea , que bien del Platón de *El banquete*, habla de dos encarnaciones de la diosa Afrodita. La Afrodita Natural y la Afrodita Celeste. Natural es la diosa del erotismo, del amor carnal, del amor como percepción sexual, fuera del matrimonio. Celeste es la diosa de un amor asentado sobre los sentimientos y no sobre las sensaciones. Es el amor debido a la pareja, el amor para siempre.

La manifestación de esta doble idea del amor se presta a interpretaciones antagónicas que proporcionan un buen punto de partida para el debate y para provocar la discusión a partir de la obra gráfica. El cuadro que trata el tema incluye dos vistas de una persona, normalmente mujer y a menudo la misma modelo, vestida y desnuda. La discusión comienza en la identificación de cada Venus. Desde un punto de vista puritano puede parecer que la interpretación es clara: la mujer vestida es la esposa, la desnuda es la querida. La vestida es todo recato, amor doméstico para toda la vida amor verdadero, la desnuda es amor lúbrico, amante ocasional, amor loco.

Sin embargo la interpretación puritana es errónea. Dos ejemplos, los dos amores de Tiziano y los dos amores de Julio Romero de Torres.

La idea central del desnudo como verdad es la de que la verdad no necesita de ropa para mostrarse y cualquier vestimenta es un disfraz que trata de esconder la autentica realidad. La verdad no se viste, se muestra tal cual es, en toda su plenitud. La mujer desnuda del cuadro es el auténtico amor, que no necesita de excusas materiales para existir. La mujer vestida es el amor interesado, el matrimonio de conveniencia. La mujer vestida no lleva ropa sencilla, sino cara, está cubierta de

¹ Todas las citas de Kenneth Clark de este capítulo proceden de la edición española de su obra *«El desnudo»*, publicada por Alianza Forma. La edición que manejamos es la reimpresión de 2006.

joyas, es el amor interesado que busca los bienes materiales del contrato matrimonial y no la sinceridad de sentimientos.

El cuadro de Romero de Torres presenta una mujer desnuda entre otras dos vestidas, a la derecha la mujer de negro y rosario que aparece en tantos cuadros del autor y que lejos de representar a la clase burguesa de Córdoba presenta a la beata, la hipócrita que se esconde detrás de una fachada de piedad. A la izquierda aparece una monja. Las monjas de Romero de Torres son siempre hermosas y de rostros idealizados, como las personas divinas de la pintura del siglo de oro. Es el sentimiento religioso auténtico que se compara al falso de la otra figura. En el centro la mujer desnuda, la persona auténtica, la verdad de la mujer de la época entre las dos maneras de entender su futuro.

Sobre la dualidad del amor tenemos además las dos figuras de eros. En el arte europeo de finales del renacimiento eros ha adoptado la forma actual de un niño desnudo con un arco. Pero hay dos eros, el que lleva los ojos vendados y el que los lleva sin vendar. Son dos hermanos gemelos, no uno. Eros y Anteros. Eros, el de los ojos vendados equivale a Venus Natural. Es el amor loco, el que no que enamora sin sentido. El arma de los hermanos es el arco cargado de flechas de oro y plomo. El disparo certero en los ojos alcanza el corazón y produce los sentimientos en la persona que mira. Las flechas de oro enamoran, las de plomo desenamoran. Eros, con los ojos vendados, dispara al azar flechas que no ve (pero acierta en el blanco), enamora sin sentido, rompe amores sin trauma. Eros no sabe qué flecha carga y tampoco a donde dispara. Crea parejas imposibles y rompe compromisos asentados.

Anteros, su hermano, tiene los ojos descubiertos, sabe donde y qué dispara.

El desnudo de la verdad tiene una fuerza particular para hablar, en nuestra sociedad aceptamos mejor la violencia que el sexo. Los dibujos animados infantiles pueden llevarse de violencia, pero no puede haber la más mínima insinuación de sexo. Esto da al desnudo, en su confusión con el erotismo, la capacidad de provocar allí donde se presenta. El desnudo se viste así de lenguaje para la crítica porque nunca pasa silenciosamente por la mirada.

El desnudo como símbolo masculino, Apolo

Apolo es el dios griego en el que se funden todos los valores de la belleza masculina. De Apolo viene apolíneo: la perfección de las formas del cuerpo masculino. Esta perfección se centra en la proporción adecuada de las partes y en el volumen de la musculatura. Una de las asignaturas de los pintores era conocer las proporciones de los modelos para la figura humana. Modelos que se centraban en arquetipos anatómicos que personificaban a los tipos de persona que la ciencia de entonces definía y para las que se acudía a la identificación de un dios griego.

La ciencia de nuestra historia prenewtoniana establecía cuatro humores para el cuerpo, cuatro fluidos que daban vida al cuerpo, cada uno de los cuatro fluidos representaba cada uno de los cuatro elementos de la naturaleza: fuego, agua, aire y tierra. Cada uno de estos elementos se representaba por un dios. Para cada dios había un sistema de proporciones. Cada retrato de una persona reflejaba estos sistemas de proporciones y representaba los valores del dios elegido.

Apolo es la representación de la belleza, de la energía, de la voluntad, de la juventud en la madurez. Ciertamente llamamos apolos de forma general a muchas de las figuras que conservamos más por las cualidades que representan que por la identificación de los rasgos, que naturalmente, pertenecen al modelo. La idealización a través de la identificación con un dios explica retratos como los que hizo Miguel Angel para la tumba de los Medici, retratos criticados por su poco parecido con las personas reales que homenajeban y que el autor justificó diciendo que pasado el tiempo, nadie los recordaría por sus facciones reales sino por las esculturas que él dejaría.

El apolo griego nace de modelos copiados del natural. El gimnasio griego, la palestra, era uno de los entretenimientos habituales de la población masculina de la época. Las competiciones se realizaban sin ropa, por lo que los modelos de formas estaban a simple vista. Pasado el tiempo el desnudo se irá asociando a la idea de pecado y no a la de belleza y acabará siendo sospechosa toda visión del cuerpo. Para el pintor cristiano desde la edad media el modelo para el desnudo solo puede concebirse como copia de la escultura antigua. Hasta que no llegue el siglo XVIII no podrá

volver a pintarse desnudos del natural. El renacimiento, con su ideal de copia de la naturaleza va a establecer un germen que no fructificará hasta casi trescientos años después, cuando las academias adopten el dibujo del desnudo del natural para sus clases. Y esto en un momento en que la sociedad hace gala de un puritanismo exacerbado que identifica desnudo con pecado.

Los apolos modelos para el desnudo que nos ha legado la antigüedad son el Apolo del Belvedere, el Apolo del Tiber de Fidias, el Apolo Sauroctonos de Praxíteles, el Hermes de Olimpia también de Praxíteles, por supuesto el David de Miguel Ángel, que a pesar de su nombre y su referencia al rey de Israel es un Apolo cristianizado.

Siguiendo a Umberto Eco² el desnudo masculino anda entre dos extremos que son lo apolíneo (de Apolo) y lo dionisiaco (de Dionisos). Aquí hemos dividido estas dos maneras en la clasificación que hace Clark por lo que hemos dejado el tema dionisiaco para la sección el desnudo del éxtasis.

El desnudo como símbolo femenino, Venus

Venus es la diosa del amor, versión romana de la griega Afrodita. Como hemos dicho arriba modernamente se diferencian dos venus, la terrestre y la celeste. La una representa el amor físico, erótico, la segunda el amor ideal.

Venus es un mito sirio, no griego. Las venus orientales son mujeres representadas de forma frontal e hierática. Cuando la diosa pasa a Grecia, su representación adopta una forma más sinuosa. Uno de los gestos más comunes en las venus se interpreta de diferente manera según el momento en que se lea, o escriba. El gesto consiste dirigir la mano hacia sus genitales. Cuando este gesto se realiza con la actitud de taparse hablamos de la venus púdica. La venus de la vergüenza, que ha sido sorprendida en su baño y se tapa, avergonzada, de la visión del mirón inoportuno. Pero el origen del gesto es muy distinto. Las venus antiguas, la Venus de Cnido, modelo de belleza para el desnudo y el retrato, no tapa su sexo a la visión, sino que apunta a él con la mano. Es la fuente de su poder femenino. La dominación masculina que tratará de negar la dignidad de la mujer por un lado y la hipocresía de la sociedad que en los siglos posteriores confundirá desnudo con pecado cambia la interpretación del gesto de poder y de afirmación de la venus en el gesto de vergüenza de quien no ha sabido esconderse adecuadamente.

Aunque no todo desnudo femenino es venus si que se acaba dándole esta interpretación. Si venus es la mujer seductora, la belleza, Diana es la mujer salvaje y rebelde que campa a sus anchas por el bosque, cazando y en competencia con los hombres que persiguen sus mismos venados. Una figura de atractivo limitado y más apto para las fantasías masculinas que nunca va a cuajar adecuadamente en una sociedad que quiere a la mujer recluida en la casa ocupada de la casa y los niños.

Sobre el modelo de las diosas antiguas es curioso ver la transformación que sufre la Tanit fenicia. La diosa Tanit representa la noche. Es una diosa vestida con un manto azul del cielo, una corona de estrellas y que se presenta de pie sobre la luna... exactamente la misma imagen que nos transmite San Juan (evangelista) en su Apocalipsis y que acaba siendo una representación de la figura de la Virgen María cristiana. No deja de ser curiosa la presencia de esta cristianización de la diosa fenicia en las costas mediterráneas y suratlántica de Europa, precisamente allí donde la civilización empezó a tomar forma a partir de los centros comerciales fenicios.

Si Apolo representa el carácter, Venus representa la belleza. Al menos desde el siglo XVII cuando se empieza a hacer esta distinción. Precisamente una de las vías de subversión artística sobre las que podemos trabajar, y de hecho hay notables trabajos, como la Lady Lisa Lyon de Mappelthorpe, es el cambio de interpretación que de al cuerpo masculino el ideal de belleza y trabajar el femenino como ideal de carácter.

Si la venus celeste es la de la verdad, la venus natural, la terrestre es, en palabras de Clark *«Es la justificación del desnudo femenino. Desde los tiempos más primitivos, la naturaleza obsesiva e irrazonable del deseo físico ha buscado alivio en imágenes; Y dar a estas imágenes una forma por la que*

Venus pudiera dejar de ser vulgar y convertirse en celestial ha sido uno de los objetivos periódicos del arte europeo.» Es curiosa la expresión «naturaleza obsesiva e irrazonable del deseo físico ha buscado alivio» es toda la tesis que da carta de naturaleza a la pornografía y nos hace preguntarnos hasta qué punto el desnudo que vemos, o hacemos, no es más que mera mercancía para consumo de éste mercado o es expresión de una idea manifestada a través de la piel vista. Todo el empeño que se lee en las editoriales de los libros de Roy Stuart sobre el arte y el artista ¿Hasta qué punto son sinceros o son simples excusas para tratar de presentar lo que no es más que pornografía como una obra de valor artístico? Más sobre esto en el desnudo del éxtasis.

Lo más curioso de los desnudos antiguos es que para llegar a la perfección de la figura femenina del siglo IV no puede seguirse por una serie de representaciones del cuerpo desnudos progresivamente refinados, sino que debido a los tabúes, casi siempre religiosos, que los griegos guardaban para el cuerpo desvestido de la mujer (lo cual no ocurría con el cuerpo masculino), hay que trazar la evolución de la venus a partir de las figuras vestidas cuyas formas se transparentan a través de las telas mojadas o agitadas por el viento. Una fuente de inspiración para la forma femenina estos desnudos vestidos que ajustan el ropaje a la piel dejándola ver de forma más táctil que visual. El desnudo vestido permite idealizar el cuerpo. Da el contorno exacto que se quiere, no el que tiene, a la figura, oculta lo que no se quiere que se vea y muestra lo que sí. Permite, por tanto, trabajar desde las mismas posiciones de partidas del retrato: mostrar las virtudes y ocultar los defectos. Pensemos en lo que dice Clark al principio de este capítulo, cuando dice de las modelos de los talleres que son «informes y lastimosas». Pero el dibujante, el escultor tiene la facultad de mentir, de modificar esa realidad. Al fotógrafo no le cabe ese trabajo a no ser que conciba su fotografía como un trabajo de laboratorio. Pero la captación del desnudo solo con los recursos de la escena y de la cámara se beneficia de esta forma de trabajar la figura, capaz de resaltar, de hacer leer solo lo que queremos, con la ropa, con la luz.

Dice Clark sobre la ropa mojada: «*Las variaciones de grosor de la sección de una pierna pueden delinearse con precisión o dejarse a la imaginación; pueden realizarse aquellas partes del cuerpo que son plásticamente agradables, y ocultarse las menos interesantes, y suavizarse las transiciones menos agraciadas, mediante la fluidez de la línea.*»

Los modelos clásicos de la venus son: la venus de Cnido, obra maestra de Praxiteles que hoy día, dos mil cuatrocientos años después de su creación sigue siendo el modelo para el retrato perfecto, tanto masculino como femenino. Otra es la venus genitrix. Un desnudo vestido en el que la clámide deja ver la forma bajo ella. Esta es la primera afrodita propiamente dicha, que da «*condición religioso a la belleza que despierta la pasión física*» (Clark).

La venus de espalda es un tema recurrente del arte del desnudo. La idea detrás de esta composición es la de que el arte no es capaz de dar cumplida cuenta de la belleza. Cuando Sannazaro describe el juicio de Paris³ en su *Arcadia* (una obra que nutrió de imágenes literarias a los artistas durante más de doscientos años) dibuja a Juno y Minerva de frente pero Venus está de espaldas. Está de espalda porque ninguna mano humana es suficientemente hábil para pintar la belleza real de la diosa.

Este tema de la venus de espalda aparece en numerosas obras. Todo lo más la venus se mirará en un espejo que devuelve la imagen de su rostro desfigurado. Mirad si no esa maravilla que es la *Venus del espejo* de Velázquez.

³ *La diosa de la discordia, impresentable como ella sola, no ha sido invitada a una fiesta que dan los dioses en el Olimpo. Pero como no puede resistirse a meter la pata y ve la ocasión de hacerlo a lo grande se cuela en la comida. Con su habilidad para poner a mal al resto del mundo arroja sobre la mesa una mazana diciendo que es «para la diosa más hermosa». Las tres fashion victims de la reunión, Juno, Minerva y Venus alargan la mano para cogerla. ¿Hay algo peor que una diosa griega contrariada? Como ninguno de los comensales quiere contrariar a DOS deciden echar los balones fuera del monte yéndose nombrar como jurado del primer concurso de misses a un pastor, de nombre Paris (con acento en la a, no en la i) y que es hijo de los reyes de Troya. El concurso resulta ser una puja de tráfico de influencias en la que Venus le promete como premio si gana ella que tendrá a la mujer más hermosa de la tierra. Paris acepta su soborno y no cae en la cuenta de que nunca hay que pedir deseos a los dioses porque a lo mejor van y te lo conceden. El resultado: la tal bella se llama Elena está casada y tras ella viene su marido Menelao, su cuñado, Agamenon y toda su panda de amigotes para hacer la primera quedada transmediterránea en las ruinas de Troya, que todavía está de pie aprovechando las palabritas que van a tener con el amante de la señora atrida. El resultado ya lo saben. La Iliada, la Odisea, la Eneida y todo lo que trajeron consigo.*

El desnudo como símbolo de la energía

En el desnudo de la energía el cuerpo está gobernado por la voluntad. En el desnudo antiguo la energía se representa en dos tipos de personajes que son el héroe y el atleta. Así la pelea y el ejercicio físico serán los modelos, lógicos, para el arte.

Los elementos formales del desnudo que habla de la energía son la composición en diagonal en la que la figura avanza un pie dejando el otro retrasado y en línea recta con la espalda y el brazo. Esta es la pose de la determinación, la del personaje que avanza con la decisión irrenunciable que ha adoptado.

La segunda manera de hablar de la energía es mediante la torsión y el escorzo. La figura ascendiente en sacacorchos con un giro progresivo en las caderas, el pecho y los hombros es una de las composiciones más potentes que podemos emplear para una imagen en la que queremos dinamismo y fuerza.

El desnudo como símbolo del dolor, el pathos

El desnudo del dolor se simboliza por la contorsión del cuerpo. Los modelos clásicos son los hijos de Niobe, el Laocoonte, el Marsias colgado y el Cristo crucificado.

El dolor clásico se representa mediante la torsión del cuerpo, la cabeza echada hacia atrás y, esto es muy importante para la creación del motivo, el brazo doblado sobre la cabeza.

El desnudo como símbolo del éxtasis

Así como el desnudo del éxtasis el cuerpo está gobernado por la voluntad, el desnudo del éxtasis lo está por las fuerzas irracionales de la naturaleza que emergen de la persona. La representación en el arte antiguo es la del *thiasos*. La danza ritual en la que la música y la bebida da paso al abandono del cuerpo a la voluntad de los restos que el impulso animal la sociedad trata de poner freno y domesticar. La rendición de la voluntad que representa este tipo de desnudo se manifiesta en la contorsión, en la curva. La bacante de espalda arqueada y desnuda que de puntillas gira su rostro para mirarnos.

El éxtasis sexual representa la misma clase de entrega a lo natural y abandono de las reglas de la etiqueta social establecidas. La medida en que el discurso sobre el éxtasis sea un reflejo de esta comunión con la naturaleza o sea una búsqueda del disparo de un resorte puramente sexual es un asunto que no tanto depende de la voluntad del fotógrafo como de la posibilidad de exhibición de la obra. El desnudo del éxtasis, como danza, el desnudo del éxtasis como erótica se comercializa en forma de serie, no de obra aislada.

La justificación de la danza, el mito de origen de este desnudo es una forma religiosa que rinde culto a la figura de Dionisos. Una divinidad asociada «a los espíritus del grano [...] jóvenes bellos que morían prematuramente»⁴ Mishima nos cuenta el mito de Dionisos así:

«Según la mitología órfica, Dionisos era llamado Dionisos Zagreo, siendo Zagreo el hijo nacido de Zeus y de Perséfone, hija de la Madre Tierra. Favorito de su padre, estaba destinado a sucederle y a regir en el futuro todo el universo. Se decía que cuando Zeus, el Cielo, se enamoró de Perséfone, la Tierra, él se transformó en una enorme serpiente, asumiendo así esencia terrestre, con objeto de ayuntarse con ella.

Su amor por la doncella suscitó la ira de su celosa esposa, Hera. Ésta convocó a los titanes subterráneos, quienes atrajeron con un juguete al niño Zagreo. Una vez capturado fue asesinado, descuartizado, cocido y devorado. Solo su corazón fue ofrecido por Hera a Zeus. A su vez Zeus se lo entregó a Semele y renació un nuevo Dionisos. Mientras tanto Zeus, enfurecido por la acción de los titanes, les atacó con truenos y rayos. Cuando quedaron completamente aniquilados, el hombre nació de sus cenizas.

Así la humanidad recibió el carácter maligno de los Titanes y al mismo tiempo poseyó elementos divinos transmitidos por la carne de Zagreo que habían comido los titanes. Consecuentemente, los órficos proclamaban que el hombre debe adorar a Dionisos por éxtasis y reestablecer su origen sagrado mediante

4 Yukio Mishima, «El templo del alba», traducción de Guillermo Solana para Alianza Editorial, 2007.

*la autodeificación. El rito del festín sacro persiste en el sacramento cristiano de la sagrada eucaristía [...] Como se creía que las almas errantes que abandonaban us cuerpo gracias al éxtasis podían establecer el contacto durante breve tiempo con los misterios de Dionisos, los hombres eran claramente conscientes de la separación del cuerpo y del alma. Su carne se hallaba constituida a partir de las malignas cenizas de los titanes y su alma contenía la pura fragancia de Dionisos*⁵.

El problema del desnudo del éxtasis como elección para nuestro discurso es su presencia como producto comercial que lo desfigura convirtiendo a menudo las justificaciones interpretativas de los temas en meras excusas para la pornografía. La diferencia entre este desnudo del éxtasis y la pornografía son la intención puramente de excitación física que pretende esta última y en la que se troca el sentido religioso original.

El desnudo comercial

Dentro del uso comercial del desnudo hay principalmente tres categorías: el desnudo artístico (*fineart nude*), el softcore y el hardcore. El desnudo artístico trabaja sobre una idealización de la figura, normalmente para consumo de fotoclubs y similares que trata de dar categoría de arte a la creación fotográfica sobre un glosario de motivos estereotipados. Un desnudo suavemente erótico que dibuja más bien las fantasías sexuales de una sociedad que utiliza la figura para hablar de formas o valores.

Erótico es todo desnudo de contenido sensual. Hay dos niveles de sensualidad comercialmente establecidos en el cine erótico que son el softcore y el hardcore. El primero se refiere a la acción sexual simulada, el segundo a la acción sexual real. Podríamos clasificar por tanto el desnudo del deseo en tres grados que serían erótica, cuando la intención es sensual pero no hay acción sexual, el softcore cuando hay acción sexual simulada y el hardcore cuando se fotografía acción sexual real.

Cada editorial tiene su propio estilo. Playboy, Penthouse y Hustler, junto con fineart, son las tres referencias editoriales para indicar el estilo de desnudo a trabajar. La oferta de trabajo para modelos indica el tipo de desnudo mediante uno de estos cuatro nombres. A menudo Hustler se cambia por la palabra *explicito* aunque el estilo Penthouse suele ser explicito aunque a medio camino del estilo Playboy y el Hustler. El paso del fineart a los otros estilos los define la visión de los genitales. En erección en el hombre y desplegado en la mujer. El estilo playboy no suele presentar detalles de los genitales y las poses son más estilizadas que naturales pero no excesivamente provocativas. El estilo Penthouse es bastante mas provocativo y no tiene miedo a presentar las partes sexuales en detalle. El estilo Hustler es el más explicito de todos. Netamente provocativo cambia la estilización de la figura por la presentación de las partes íntimas bien en una invitación sexual al lector o en acción directa.

Hay un estilo más suave que el playboy en el que la figura sin ser provocativa se presenta de forma estilizada y antinatural. Es el estilo de belleza de revistas como Interviú, GQ, la página 3 inglesa. Un estilo que podríamos llamar «calendario de camionero», no apto para menores, pero solo de 12 años.

Dentro de los desnudos del sexo la principal preocupación del editor es la perfecta visualización de todos los detalles del cuerpo. La iluminación más utilizada es la doble X en estudio o la doble principal. Es decir, una iluminación sin dirección marcada y plana para que nada quede escondido en las sombras del claroscuro. Ni siquiera la iluminación de las películas de cierto estilo de cine erótico que trata de presentarse como de calidad está exenta de estos trabajos pobres de la luz. La horrible iluminación de las películas de Salieri no es mejor que la luz plana del gonzo del que trata de diferenciarse. Ciertamente que no son iguales, pero mientras al director de gonzo le da igual la luz el de cine erótico de postfín cree estar haciendo algo interesante aunque su luz sea igual de pobre. Solo se diferencian en lo pretencioso, no en la calidad de los resultados.

Variables visuales del cuerpo

Las tres variables visuales del cuerpo son la proporción, la piel y la musculatura.

⁵ Mishima, «El templo del alba».

La proporción es la manifestación del dibujo en el cuerpo. La piel es la de la textura y el color. La musculatura la del volumen.

La proporción queda establecida por ideales de representación. Los manuales de los viejos maestros están llenos de descripciones sobre los tamaños en que se deben dibujar las diferentes partes del cuerpo. A cuantas cabezas corresponde el cuerpo de un Apolo, a cuantas el de un Mercurio, a cuantas el de un Júpiter, proporciones que idealizan las cualidades de las personas que se retratan. La visión del cuerpo desde diferentes puntos de vista se convierte, en cierto momento de la historia, en excusa para la serie artística. Por ejemplo, Felipe II pide a Tiziano una serie de seis pinturas de desnudo inspiradas en temas mitológicos. Esta serie, conocida como *las poesías* están concebidas como una colección de diferentes vistas del cuerpo femenino bajo la excusa del tema mitológico. En una carta que el pintor remite al rey sobre el desarrollo del trabajo dice: «Y por que la *Dánae*, que ya mandé a V.M., se veía por la parte de delante, he querido en esa otra poesía variar, y hacerle mostrar la contraria parte, para que resulte el camerino, donde había de estar más agradable a la vista. Pronto os mandaré la poesía de Perseo y Andrómeda, que tendrá una vista diferente a estas»⁶. Es decir, que hay una pintura que se ha realizado para mostrar la vista trasera, y otra para frontal.

De la proporción damos cumplida cuenta situando la cámara a la altura del pecho cuando la figura está erguida. Al bajar la cámara, sin inclinarla, damos más énfasis a la figura, más importancia, aumentamos la proporción en que entran las piernas en el cuerpo y respetamos importancia a la cabeza. Al subir la cámara, sin inclinarla, pasamos el interés al fondo, reducimos la proporción en que entran las piernas en el total y aumentamos la importancia de la cabeza. Al inclinar la cámara las proporciones se nutren de la pérdida por fuga que sufre la figura, lo que no sucede al mantenerla recta.

En el arte las proporciones del cuerpo han respondido siempre a planteamientos teóricos que forzaban la interpretación del cuerpo de acuerdo a prototipos establecidos. La idea de Alberti de que a la obra gráfica puede «añadirse arte» por la «simple» vía de seguir las reglas con que la naturaleza crea sus hijos va a dar lugar a una forma de entender el arte como una adecuación de la obra a la norma. Y la norma no es, como hoy se suele pensar, una regla de tercios o una regla áurea (que nunca tuvo la menor importancia en el diseño de la obra gráfica hasta mediados del siglo XX) sino a una serie de modelos que se crearon mediante la especificación de las proporciones en que debían mantenerse las partes del cuerpo. Por ejemplo, en su tratado de pintura «*El arte de la pintura*» Francisco Pacheco dice «Trataré de solas cinco proporciones las más comunes, añadiendo al fin otras cuatro, de los animales mas usados de los pintores. Las primeras serán, dos de niños, dos de varones y una de mujer: Un niño de un año, otro de tres años, un mancebo de treinta, otro de poca más edad hombre robusto y fuerte, y una mujer gallarda y bien dispuesta»⁷. Recordemos que quien escribe esto es el maestro de Velázquez y lo hace en la primera mitad del siglo XVII. La referencia obligada para el estudio de las proporciones en la pintura es el libro de Alberto Durero «*Della Simmetria dei Corpi Humani*» publicado en Venecia en el año 1591. Durero es un ejemplo claro del error que supone tratar de someter la forma gráfica a la esclavitud de la fórmula matemática. Su trabajo sobre las proporciones es el resultado de la obsesión que sobre la importancia del ideal matemático sobre la realidad experimentable sufrió el artista. Hay dos dureros, el agobiado por las ideas de Alberti según las cuales la figura debía mostrar las proporciones con que Dios había concebido el universo y el segundo Durero, el que aparece tras su libro sobre las proporciones y que muestra un diseño más relajado y cercano que se ha desembarazado, por fin, de las estas reglas ¿El problema? ¿Cuántos de nuestros fotógrafos no se educan aún en la creencia, transmitida por sus profesores, en estas reglas universales que conceden belleza a la forma y tras las cuales están todos los secretos de los grandes maestros? ¿Cuántos de nuestros profesores siguen creyendo lo que dice Alberti y no se han enterado de lo que hizo Durero?

⁶ La referencia de esta carta la encuentro en el libro de Javier Portús «*La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*». *Las poesías* son seis pinturas cuyos temas son: *Dánae*, *Venus y Adonis*, *El rapto de Europa*, *Perseo y Andrómeda*, *Diana y Acteón*, y *Diana y Calisto*. El camerino al que se refiere la carta es una sala privada del rey al que iban destinadas las obras. De Felipe IV sabemos que tuvo un habitación con este fin, pero no se a podido demostrar la existencia del camerino de Felipe II.

⁷ La edición de la que extraemos los textos es la de Cátedra del año 2001.

La piel se presenta por dos cualidades que son su luminosidad y su textura. La piel es la expresión de la textura y el color en el desnudo. La luz plana, la luz envolvente, da brillo y luminosidad a la piel. En una escena de claroscuro lateral la piel puede mostrar tonalidades oscurecidas que dan mayor énfasis a su textura, lo cual no siempre es deseable o todo lo contrario. La luminosidad de la piel no tiene nada que ver con la raza, sino con la salud. La piel es la causa y la manera de hacer que la figura resalte del fondo oscuro. El trabajo de los tonos de la piel se llama encarnación. La encarnación se trabaja con la exposición más que con la iluminación, aunque los filtros de maquillaje y el proceso concreto de revelado que usemos permite controlar la manera final con que interpretaremos la reproducción de la piel.

La luz de frente da luminosidad pero aplana la forma, la luz lateral delantera puede presentar coloración más que la luminosidad. La luz rasante, así como la tres cuartos trasera, marca la textura y cualquier defecto de la superficie. Incluso es capaz de hacer aparecer el maquillaje como un elemento que reste belleza a la figura.

La piel guarda las marcas de la ropa que lleva en las horas anteriores a la sesión, por lo que conviene evitar prendas elásticas o demasiado ceñidas. La coloración de la piel cambia en las distintas partes del cuerpo haciéndose más violeta allí donde la piel está más tensa. Una base de maquillaje extendida por todo el cuerpo es una manera efectiva de dota de uniformidad al a figura completa. Una idea generalizada es la de que la piel da carácter a la persona.

La musculatura es la expresión de la variable volumen en el desnudo. El volumen se manifiesta en la formación de curvas con volumen o de superficies afacetadas. Por tanto la musculatura se expone adecuadamente con luz lateral mejor que con luz frontal. Pero el músculo debe mostrarse, la pose del cuerpo es por tanto imprescindible para mostrar la figura. La musculatura es un juego de formas redondas y planas que se hacen aparentes a la vista por modelado y afacetado. Estas dos técnicas las describimos en el capítulo dedicado a las variables visuales. La luz del mismo lado de la cámara da un tono a la faceta, la luz en semicontra produce tonos muy diferentes a partir de un cierto punto de inclinación entre foco, faceta y cámara que divide el espacio en dos zonas: cuando el foco está dentro de una de estas zonas arranca tonos oscurecidos, pero cuando pasa a la otra los tonos son especulares y muy por encima de la posición en la gama tonal que esperaríamos para la piel. La espalda, con su simetría a ambos lados de la columna vectorial es un ejemplo claro y expresivo de esta cualidad de las facetas: mientras un lado queda en brillo el otro puede sumirse en los tonos en sombras debido al brillo oscurecido de la piel, no por dejarlo en una zona sin iluminar de la escena.

En el trabajo por volumen, este se hace más aparente con la luz de calle, con dos focos enfrentados. Además, las luces de tres cuartos redondean más la forma aunque oscurecen la figura frontalmente a la cámara. El mayor efecto de volumen lo tiene, como hemos dicho, la luz de calle.