

Los límites de las representaciones visuales: imágenes de sexo y violencia en los medios y el cine*

(The limits of visual representations: images of sex and violence in media and films)

Urrutia Izagirre, Santi

Univ. del País Vasco/Euskal Herriko Unib. Fac. de CC.SS. de la Comunicación. Dpto. de Sociología. Sarriena, s/n. 48940 Leioa
santi.urrutia@ehu.es

BIBLID [1988-3935 (2010), 12; 175-212]

Recep.: 04.07.2008

Acep.: 02.11.2010

El trabajo clasifica las representaciones visuales del sexo y la violencia en la esfera pública y en la privada analizando productos procedentes del entorno vasco: medios de comunicación, cine e Internet. A su vez, explica las prácticas halladas con conceptos como el "espacio público", el cual exige que las imágenes sean «políticamente correctas» y de «buen gusto». El resto de representaciones visuales solo serán aptas para la esfera privada.

Palabras Clave: Representaciones visuales. Sexo. Violencia. Esfera pública. Esfera privada. Moralidad dual. Voyeurismo. Compasión ante el sufrimiento.

Lanak sexua eta biolentziaren errepresentazio bisualak sailkatzen ditu esfera publikoan eta pribatuan, gure inguruan bildutako produktuen azterketaren bidez: hedabideak, zinema eta Internetetik. Era berean, aurkitu diren praktikak eta funtzionatzeko moduak azaltzen ditu "espazio publikoa" bezalako kontzeptuak erabiliz: hain zuzen, honek irudiak «politikoki zuzenak» eta «gustu onekoak» izatea eskatzen baitu. Gainerako errepresentazio bisual guztiak soilik esfera pribatuan jaso ahal izango dira.

Giltza-Hitzak: Errepresentazio bisualak. Sexua. Biolentzia. Esfera publikoa. Esfera pribatua. Bitasan morala. Voyeurismoa. Sufrimenduaren aurreko errukia.

Le présent article classe les représentations visuelles du sexe et de la violence dans la sphère publique et privée en analysant les produits des médias, du cinéma et d'Internet en provenance du milieu basque. Il explique également les pratiques recoupées sous le concept « espace public », qui exige que les images soient de « bon goût » et conformes à la « rectitude politique ». Les représentations visuelles non conformes seraient reléguées à la sphère privée.

Mots-Clés : Représentations visuelles. Sexe. Violence. Sphère publique. Sphère privée. Double moralité. Voyeurisme. Compassion face à la souffrance.

* Este trabajo ha contado con la Beca Angel Apraiz 2007 de Eusko Ikaskuntza.

INTRODUCCIÓN

¿Qué convenciones se siguen en nuestra sociedad con respecto a las representaciones visuales del sexo y la violencia? ¿Qué límites establecen dichas convenciones en cada uno de los medios: televisión, cine, prensa e Internet? ¿Qué rasgos esenciales de nuestra sociedad han contribuido a la creación de estas convenciones?

En este trabajo se proponen las bases para comprender algunos aspectos fundamentales de los usos establecidos con respecto a las representaciones visuales del sexo y la violencia en los audiovisuales, el cine, y los medios impresos, mediante el análisis de una serie de productos procedentes de nuestro entorno. Además de deslindar los límites de las representaciones según se exhiban en la esfera pública o en la privada, utilizando para ello las herramientas del análisis cinematográfico, hemos pretendido rastrear los factores que hay detrás y que los explican, recurriendo a esquemas teóricos pertenecientes a las ciencias sociales, y más en concreto, a la sociología. Se han conectado conceptos del marco teórico sociológico con los parámetros propios de las representaciones visuales, para comprender las prácticas existentes en ese campo.

En este sentido, se han analizado las condiciones de exhibición de las imágenes en la esfera pública, las cuales tienen que atenerse a una serie de requisitos que se pueden englobar en torno a conceptos como “la moral pública”, lo “políticamente correcto” o el “buen gusto”. Conceptos que permiten responder a la pregunta de por qué se elaboran y se utilizan de una manera tan peculiar tales representaciones visuales.

Hasta ahora, los temas que trataban de la representación del sexo y la violencia y sus implicaciones sociales se hallaban integrados, por ejemplo, en trabajos generales sobre la ética de los medios de comunicación. Asimismo, en investigaciones referidas a los posibles efectos de los contenidos sexuales o violentos en el comportamiento de los individuos. Por otra parte, el análisis cinematográfico ha abordado la evolución del tratamiento de ambos relacionándola con la censura practicada por organismos reguladores. En la mayoría de estos trabajos se subraya el contexto de esas representaciones –la relación del argumento o tema con la moralidad y la política– pero es infrecuente encontrarse con investigaciones donde se analice la representación en sí misma, en base a parámetros propios de la imagen, e intentar comprender las características halladas teniendo en cuenta factores relacionados con la naturaleza de nuestra sociedad.

Esta ha sido nuestra pretensión. Hemos analizado un amplio abanico de productos procedentes del cine, la prensa, la televisión e Internet, hemos rastreado regularidades en su uso, y, finalmente, hemos esbozado un marco conceptual que explique esa práctica.

1. CUESTIONES

Tres han sido las cuestiones generales:

1. ¿Cómo se establecen los límites de las representaciones visuales del sexo y la violencia teniendo en cuenta su exhibición en la esfera pública o privada?
2. ¿Qué razones de índole sociológica son las que explican la existencia de una dualidad en las características de estas representaciones?
3. ¿Qué implicaciones sociales tienen estas prácticas?

2. MÉTODO

La recogida de información para este trabajo, por una parte, ha obligado a una constante labor de “recopilación de casos”. Se han acumulado decenas de productos pertenecientes a diferentes medios de nuestro entorno. En prensa, los casos analizados proceden de diarios como *El Correo*, *El Diario Vasco*, *Gara*, *Berria*, *Deia*, *El País* y *El Mundo*. De las televisiones se han estudiado productos de las siguientes cadenas: ETB1, ETB2, TVE1, TVE2, T5, Antena 3, Canal 4, La Sexta, y alguna entidad local como Canal Bilbao. En Internet se ha recurrido a gran cantidad de sitios, de los cuales bastará destacar, por su importancia, la web de videos Youtube. Se han tenido en cuenta numerosos trabajos pertenecientes a cineastas de nuestro ámbito, y asimismo se han obtenido también algunos casos procedentes de la publicidad mural y de revistas.

Paralelamente, y a la vez que se analizaban los productos procedentes de los medios, hemos ido avanzando en la construcción del andamiaje teórico explicativo, que nos iba a permitir encaminarnos a la búsqueda de parámetros relevantes en las representaciones analizadas; inversamente, el descubrimiento de algunas regularidades que intuíamos como importantes en las representaciones mediante las herramientas proporcionadas por el ámbito del análisis cinematográfico, nos hacía indagar en sus implicaciones sociales.

Es esta estructura paralela la que pretendemos aplicar, también, a la redacción del texto del trabajo. Los sucesivos conceptos sociológicos y cinematográficos se van a ver ilustrados e intercalados con análisis referidos a representaciones visuales concretas del sexo y la violencia.

3. TRES CLASES DE REPRESENTACIONES SEGÚN SU NIVEL DE PERMISIVIDAD

Las imágenes relacionadas con el sexo y la violencia pueden ser agrupadas en varias categorías atendiendo a su grado de permisividad o aceptabilidad en las dos grandes esferas o ámbitos de nuestra sociedad: las permitidas en público, las permitidas solamente en privado, y las no permitidas en ningún lugar. Aparecen así tres clases de representaciones:

1. En primer lugar, están las imágenes que se pueden exhibir, sin que planteen problemas, en el ámbito público. Estamos hablando de los espacios físicos que se relacionan con este ámbito, es decir, calles y plazas así como el resto de lugares considerados externos, y los dedicados a la mayoría de actividades profesionales y laborales, –los espacios de la administración, política, empresa, enseñanza, religión, etc.–. Hay otros ámbitos no físicos, que son los que nos interesan especialmente, donde se conforma el espacio público imaginario, y donde el ciudadano se siente también partícipe de la sociedad amplia. Ahí intervienen los medios de comunicación y aparece la calle o plaza imaginaria, o una “comunidad simbólica,” que en las sociedades modernas muchas veces se configura como “comunidad nacional”¹.

De esta forma, la sociedad es representada en sus diversos aspectos por los medios de comunicación y de entretenimiento generales –prensa, televisiones, cine–. Cuando hablamos de televisiones, en este momento, nos referimos a las generalistas, frente a las cadenas temáticas. Ha habido una evolución con respecto a este medio, que afecta directamente a nuestro trabajo, en el sentido de que ha aparecido un “doble modelo” televisivo, pues hay que distinguir entre canales de pago y canales abiertos: los de pago no son libres, sino que hay que contratarlos, y gozan por ello de una permisividad mucho mayor que la televisión general; como señala Harris, esto se basa “en la lógica de que los primeros se “invitan” al hogar, mientras que la programación estándar no se solicita, sino que siempre está presente donde haya un televisor”². Por lo tanto, al incluir las televisiones en el ámbito de lo público, nos estamos refiriendo, sobre todo, a las generalistas.

2. En segundo lugar están las representaciones visuales que únicamente pueden exhibirse en el ámbito privado. Podemos referirnos al ámbito doméstico, donde a su vez habrá espacios más reservados donde se podrán contemplar con mayor facilidad determinadas imágenes y productos audiovisuales, dependiendo de los integrantes de cada casa, de cómo se conforman los grupos familiares, etc. En cualquier caso, los autores que han estudiado el tema doméstico y la familia han subrayado una división establecida en la propia casa, desde los orígenes de la familia burguesa, la existente entre el salón y habitaciones, es decir, entre un espacio más público, exterior, y otro privado, íntimo. En relación con los medios de comunicación, la esfera simbólica privada se ha configurado tradicionalmente mediante los medios reservados a adultos, pero en la actualidad Internet ha desbancado a todos los anteriores, ocupando un lugar privilegiado en el campo de acceso a representaciones limitadas a la esfera privada. Por supuesto, la mayoría de los lugares de Internet funcionan con criterios pertenecientes a la esfera pública, pero lo que hay que subrayar es que existe un área enorme dedicada solo a la esfera privada. Tampoco hay que olvidar que las televisiones generalistas tienen una franja horaria, en nuestro caso de 2 a 6 de la madrugada, en la que pueden emitir productos dirigidos a adultos, es decir, productos no aptos para “todos los públicos”.

1. WOLTON, Dominique. *Elogio del gran público*, 1ª ed. esp. Barcelona: Gedisa, 1992; p. 130.

2. HARRIS, Richard, J. “El impacto de los media explícitamente sexuales”. In: BRYANT, Jennings, ZILLMANN, Dolf (comp.). *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*, 1ª ed. esp. Barcelona: Paidós, 1996; p. 332.

3. En tercer lugar, están las representaciones prohibidas: en la sociedad actual adquieren particular protagonismo las imágenes de pornografía infantil; está prohibido el poseerlas; se entiende, incluso, que el individuo que tiene conocimiento de su existencia está obligado a denunciarlas. Sucede lo mismo que ocurría con la pornografía de adultos en décadas y siglos pasados. Por otra parte, también pueden ser perseguidas las representaciones dirigidas a criminalizar a personas o colectivos en base a razones de etnia, cultura, religión, etc. En estos casos, será la denuncia de particulares o colectivos la que ponga en marcha el dispositivo de su retirada. Es lo que ocurre con bastantes vídeos insertados en Youtube, por ejemplo con aquellos que muestran acciones violentas practicadas en contra de personas o abusos realizados a incapacitados, o colectivos marginados, etc. Finalmente, merece la pena mencionar que, en el caso del Estado Español la figura del Rey y la monarquía reciben una protección especial.

De todo esto se concluye que en nuestra sociedad funcionan, básicamente, dos niveles de permisividad: por una parte tenemos las representaciones “para todos los públicos”, que no plantean problemas de exhibición en ningún ámbito. Por otra parte, están las representaciones que solo podrán funcionar en la esfera privada. Y finalmente existe la prohibición de su visión y tenencia para productos como los que exhiben la pornografía infantil.

3.1. Establecimientos de los límites entre la esfera pública y la privada

3.1.1. Primer nivel de permisividad: representaciones válidas para la esfera pública

3.1.1.1. *Ámbito del sexo*

De entrada, abandonaremos los intentos para construir una definición exhaustiva de lo que se puede entender como “representaciones visuales del sexo”, y empezaremos a fijarnos en casos evidentes, por ejemplo, comparando algunas imágenes que muestren cuerpos desnudos o semidesnudos. Tenemos, por una parte, la fotografía de un grupo de gente desnuda observando una carrera nudista en la playa de Barinatxe (Sopelana - Bizkaia) (Fuente: *Deia*, 10/09/2006, p. 8.). Se trata de un plano muy general, con la mayoría de la gente de espaldas, y la pequeñez de los detalles hace que aspectos como la visión de los genitales, que serían más problemáticos en un plano cercano, se atenúen. Asimismo, la lejanía de la imagen hace que la identificación de las personas se vuelva más difícil. De hecho, el diario se ha asegurado de la imposibilidad del reconocimiento retocando ligeramente las caras de la gente. La otra imagen corresponde a una campaña publicitaria diseñada para promocionar un producto anticelulítico con el cuerpo de una modelo ocupando media página de una revista; la modelo aparece de espaldas mostrando un cuerpo torneado y destacando el trasero (Publicidad de Biotherm. Fuente: Suplemento XL *Semanal* de *El Correo*, 27/04/2008, p. 95).

Las dos representaciones mencionadas, ambas aceptables para su exhibición en la escena pública, son de naturaleza muy desigual. Aquí podemos establecer una primera categorización dicotómica para clasificar estas representa-

ciones. La diferencia fundamental estriba en que la primera está obtenida, supuestamente, con el objetivo de informar, aunque pueda suscitar cierto grado de curiosidad o morbo. En cambio, la segunda está específicamente elaborada para “gustar”, lo que se traduce en la utilización de parámetros eróticos. Aquí, el cuerpo femenino ha sido “puesto en escena” por el fotógrafo de una manera específica, con una disposición muy elaborada que busca aumentar su atractivo sexual. En este caso concreto no importa que la publicidad esté dirigida, en primer lugar, al público femenino: su espectador imaginario ideal sigue siendo el público masculino. La teoría del *voyeurismo*, que comentaremos más adelante, nos señalará que muchas de las representaciones femeninas consideradas como “bellas” por las propias mujeres coinciden con las que presentan un mayor atractivo sexual para los hombres.

La categorización básica apuntada entre desnudos o semidesnudos no eróticos y eróticos tiene sus consecuencias con respecto a la representación. En el primer tipo, no erótico, parece haber tendencia a que predomine la exposición de cuerpos masculinos, como se puede observar en las informaciones sobre eventos nudistas, o actos de protesta donde la gente se desnuda, o cuando un “espontáneo” salta desnudo a un campo de fútbol. Por otra parte, en el segundo tipo, el erótico, se exhiben muchos más cuerpos de mujeres. Este hecho indica un aspecto social muy importante, y es que el desnudo masculino puede entenderse más fácilmente como “natural”, mientras que el femenino tiende a ser entendido más bien como llamada al deseo sexual.

De momento lo importante es subrayar que, hablando en términos generales, ambos tipos de representaciones, eróticas y no eróticas, funcionan con parecidos límites en la esfera pública, aunque pueda haber variaciones dignas de mención entre un diario y otro, o entre un tipo de cine u otro. Básicamente, estas representaciones deben adaptarse al marco de lo sexualmente “no explícito”. Para ver cómo hay que entender este término podemos recurrir a lo señalado por el cineasta Juanma Bajo Ulloa. Según él, lo permisible en el último cuarto del siglo XX en el cine ha sido mostrar

[...] el desnudo frontal de una mujer sin abrir las piernas, sin ver los labios vaginales, es decir, el pubis; los pechos sí, el trasero también; en el hombre, se permite el desnudo de frente o de espaldas, pero no con el pene erecto³.

Esto puede ser válido, incluso, para las representaciones dibujadas como las que aparecen en revistas de cómic para todos los públicos o las viñetas de los diarios. Una tira como la de *Zakilixut* –actualmente en el diario *Berria*– del dibujante Antxon Olariaga, con varias décadas de existencia y caracterizada por sus continuas referencias al sexo, nunca se ha permitido una representación del personaje con el pene erecto, aunque su nombre signifique precisamente eso. Por lo tanto, la afirmación de Bajo Ulloa nos puede servir como punto de partida en cuanto a las representaciones de este ámbito. Vayamos a las representaciones de la violencia.

3. Entrevista a Juanma Bajo Ulloa; 02/04/2008.

3.1.1.2. *Ámbito de la violencia*

Sin pretender presentar tampoco un panorama global de lo que se puede entender como “representaciones visuales de la violencia” vamos a fijarnos, de momento, en algunas imágenes relacionadas de forma obvia con este ámbito, como son las representaciones de muertes de personas a causa de la violencia practicada por otras personas.

Nada más empezar, se constata una importante diferencia con respecto a las imágenes de sexo. La cuestión estriba en que muchas de estas últimas no necesitan de ningún “anclaje semántico” para que el espectador juzgue si pueden pertenecer a la esfera pública o a la privada. Inmediatamente se distingue cuándo una imagen es, por ejemplo, pornográfica, independientemente del contexto. Da igual, en este sentido, que pertenezca a un producto real o a un producto de ficción, así como la textura o registro en el que se represente, es decir, que haya sido grabada o filmada con actores, o que haya sido realizada por un dibujante. En cambio, las imágenes de la violencia requieren más información contextual para saber si pueden ser aptas o no para exhibirlas en público. Es preciso saber mediante información adicional si dicha imagen pertenece a la realidad o a la ficción, por ejemplo. A veces el espectador reconoce, sin necesidad de textos acompañantes, a las personas, objetos reales, etc. que aparecen en la representación y entonces es capaz de decidir, solo ante la presencia de la imagen, si es admisible o no en la esfera pública. Vamos a ilustrar esta cuestión con un ejemplo: tenemos una imagen de un cadáver con el cuerpo desnudo de cintura para arriba en una especie de mesa quirúrgica (Fuente: <http://www.ogrish.com>. Accedido el 17/10/2006). La pregunta que nos asalta es si la imagen corresponde a un suceso real o pertenece a la ficción. Si se entiende que la imagen corresponde a una historia de ficción, es decir, a una película o una serie de televisión donde se investigan casos de asesinatos, probablemente diríamos que es admisible; en cambio, si se entendiera que es real, habría muchas más reticencias a su posible exhibición pública. Y este es precisamente el caso. El sitio web que albergaba la foto añadía en su pie: “Traficante de drogas muerto por policías en Brasil”. Se trataba de una de las muchas imágenes de violencia real que aparecían en el sitio Ogrish, entre cuyos colaboradores se hallaban reporteros, policías, etc.⁴. Es casi imposible poder exhibir en un medio de comunicación dirigido a la esfera pública una imagen así sin que cause polémica.

En el espacio público difieren radicalmente las reacciones del espectador si la violencia pertenece a la ficción o a la realidad. Por ejemplo, mientras que la imagen de violencia de un acontecimiento real no debe facilitar una lectura alegre de la misma, la imagen violenta de ficción puede dar cabida a un pleno disfrute. Tenemos, en primer lugar, una foto tomada en Somalia el año 1993, y vemos en el suelo el cadáver desnudo de un soldado americano, que ha sido arrastrado con cuerdas; la gente del lugar se apiña en su alrededor (Fuente: Suplemento *El Semanal* de *El Correo*, 08/08/2004, p. 40). La otra imagen muestra al adversario mori-

4. HARKIN, James. “Shock and gore”, en el sitio web de *Financial Times*, sección *Arts and Weekend*, 13/01/2006. <http://www.ft.com>

bundo de Romeo Dolorosa (interpretado por Javier Bardem) uno de los protagonistas de la película *Perdita Durango* de Alex de la Iglesia (Fuente: Film *Perdita Durango* del Director Álex de la Iglesia, 1997).

En el primer caso, el de Somalia, el espectador siente cierto grado de horror ante esa atrocidad; el horror, por supuesto, aumentará si la víctima resulta más cercana; de hecho, este tipo de imágenes provocaron tal indignación en la opinión pública estadounidense que se empezó a cuestionar en aquel país la intervención de sus tropas en Somalia, a donde habían acudido, oficialmente, en misión humanitaria. En el caso del plano de *Perdita Durango*, en cambio, el espectador no tiene empacho en disfrutar del “placer de la violencia” como ocurre frecuentemente ante la muerte de algún “malo” en la película, aunque sea por parte de otro malo, como en este caso.

Las imágenes destinadas a la esfera pública, y que muestran las consecuencias trágicas de la violencia real, jamás han de dar pie a pensar que son exhibidas con ánimo de divertir, es decir, con el objetivo de proporcionar “placer de la violencia” al espectador. Su exhibición se justifica en base a argumentos como la necesidad de informar objetivamente, acompañada por un sentimiento de piedad hacia la víctima, o la intención de mostrar la repulsa del hecho violento. Lo importante es que si un medio decide mostrar alguna de esas imágenes, hay que suponer que lo hace en un contexto de desagrado ante el mismo. Se espera que el espectador la contemple con pena ante el sufrimiento ajeno o compadeciéndose de la víctima, pero que en ningún caso se alegre del hecho. Por supuesto, otra cosa es lo que ocurra “en el fondo”: el medio pueden tener la intención oculta de mostrarlo para aumentar la audiencia mediante el morbo y en otros casos el espectador puede alegrarse ante dicha visión. Después de todo, la reacción ante una imagen real de violencia o muerte depende también de factores como el estatus que se le atribuya a la víctima. No es lo mismo que esta sea una persona cualquiera o, alguien marcado como enemigo.

Al contrario, gran parte de las imágenes de violencia de ficción se diseñan precisamente para que el espectador disfrute del placer de la violencia. Esto ocurre especialmente en las historias de las películas de Hollywood, cuando el protagonista, básicamente una buena persona con la cual el espectador se identifica emocionalmente, mata al antagonista, mala persona por naturaleza, de la cual previamente ha sufrido incontables vejaciones e injusticias. Habiéndose identificado con el bueno, el espectador sufrirá también ante los actos efectuados por el “malo” y finalmente sentirá un desahogo cuando el protagonista se desembarace, incluso violentamente, del mismo.

Hemos visto la importancia del contexto de una imagen así como de la distinción entre la violencia real y la violencia de ficción en la esfera pública, pero permanece sin contestar la pregunta sobre los límites de estas representaciones. Aunque hay mayor libertad para las imágenes ficticias que para las reales, existen determinadas restricciones que ambas, *grosso modo*, deben cumplir. Curiosamente, tales restricciones son de carácter similar a las que se dan en las representaciones del sexo: cuanto más explícita sea la violencia, tanto en la ficción como en la no ficción, existen más dificultades para exhibir tales

imágenes. Por ejemplo, *Ichi The Killer* de Takashi Miike es un film japonés que contiene numerosas secuencias ultraviolentas. En una escena de tortura el miembro de una yakuza arroja la sartén de aceite hirviendo al sicario de una banda rival que permanece colgado de unos ganchos (Fuente: Film *Ichi The Killer* del Director Takashi Miike, 2001). Es difícil que este tipo de escenas puedan ser admitidas en la esfera pública y se emitan en la televisión generalista en horario *prime time*.

3.1.2. Representaciones aptas para el espacio público

Tanto en lo que respecta al sexo como a la violencia la esfera pública impone una serie de restricciones. En ambos casos existe un límite que se establece, entre otras cosas, en base a la diferenciación entre lo explícito y lo implícito. En el caso del sexo, dos conceptos funcionan para diferenciar los campos: el erotismo, ampliamente utilizado en el espacio público, y la pornografía, únicamente aceptable en la esfera privada. Aunque existe una amplia coincidencia en la práctica de las limitaciones en la sociedad occidental, obviamente existen diferencias entre países. Mencionemos algunos casos que ilustran tales diferencias: En la televisión generalista de los Estados Unidos puede resultar problemático que una mujer muestre un pecho, como sucedió con el caso de la cantante Janet Jackson en el 2004, en la final de la Super Bowl emitida por la cadena CBS, y que duró un segundo (Fuente: <http://www.overpal.com/showthread.php?t=5091>. Accedido el 12/06/2008). La comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos (FCC), en respuesta a la indignación de gran cantidad de espectadores escandalizados por el espectáculo, decidió imponer la máxima multa estipulada (550.000 \$), lo que fue recurrido por la cadena, alegando que no se hizo de forma intencionada. Paradójicamente, pero como claro indicador del funcionamiento dual de las esferas pública y privada, se convirtió en el suceso más buscado de la historia de Internet hasta ese momento⁵.

La actitud pública hacia el sexo y sus representaciones es muy diferente en otros países. En Italia, la actriz internacionalmente famosa del cine porno, Cicciolina, fue elegida parlamentaria del Partido Radical Italiano en 1987 (Acudió como estrella invitada en el 2007 al I Festival Erótico de Bilbao, *Euskalsex*). En Copenhague una asociación de automovilistas puso en marcha en el 2007 una campaña para reducir la velocidad utilizando a muchachas en *top less* que levantaban una señal de tráfico para que los conductores se ajustaran a la velocidad máxima. La campaña parecía ser aceptada por muchos automovilistas masculinos y criticada –sin excesiva insistencia– por colectivos de mujeres. En España, en 1986 *Diario 16* publicó la fotografía del futbolista Emilio Butragueño captado con su miembro asomando del pantalón en un lance del fútbol. No hubo escándalo, convirtiéndose, en cambio, en una imagen muy celebrada. Tampoco provocó ningún escándalo en el 2008 el que la esposa del presidente francés Sarkozy, la modelo Carla Bruni, fuera la protagonista de una fotografía en la que aparecía desnuda (cubriéndose el pubis con sus manos). Por lo

5. Web de Lycos: <http://50.lycos.com/020404.asp>. Accedido el 24/06/2008.

tanto, es evidente que la práctica pública ante las representaciones relacionadas con el sexo varía por países, pero *grosso modo* siguen existiendo barreras respetadas.

Con respecto a las imágenes de violencia, se señala a menudo que existe una amplia permisividad para su exhibición en el espacio público. Esto puede parecer aún más cierto en el caso de los Estados Unidos, donde mostrándose tan estrictos con respecto al sexo, es amplia la opinión de que disponen de una mayor tolerancia ante las representaciones de violencia. Sin embargo, si atendemos más a las propias características de las imágenes que aparecen en el cine y los medios de comunicación generales, hallaremos que existen restricciones muy importantes en lo que respecta a la violencia: habrá más problemas cuanto más explícita sea la misma. Por otra parte, en cuanto a las imágenes de violencia real intervendrán aspectos a tener en cuenta como la distancia y el anonimato, así como las consideraciones sobre la violencia legítima e ilegítima. Todo ello hará que las prácticas con respecto a su exhibición sean relativamente exigentes.

Las restricciones con respecto a todas estas representaciones adquieren una justificación aún mayor cuando se insiste en que han de ser adecuadas para la población infantil y juvenil. Hay leyes de protección de menores adaptadas a directrices europeas en relación a la televisión, y, por otra parte, las propias televisiones cuentan con códigos de autorregulación consensuados⁶. Otra cosa es que los chavales accedan a contenidos “no aptos” en medios como Internet. Gracias a una convención generalmente admitida, y que el conjunto de la sociedad pretende no saber, los chavales acceden a páginas pornográficas y de otro tipo de contenidos en Internet, o se intercambian videos de contenido “para mayores” en sus móviles. Lo importante socialmente, sin embargo, es que los chavales aprenden que lo que hacen en esos casos ha de situarse en el contexto de un espacio oculto a la esfera pública, es decir, restringido al área privada.

3.1.3. Segundo nivel de permisividad: representaciones no admisibles en la esfera pública

De lo señalado en el punto anterior se deriva como consecuencia que las representaciones más explícitas del sexo y la violencia entrarán únicamente en el ámbito de la esfera privada. Por ejemplo, las restricciones comunes no permiten que aparezca un hombre con el pene erecto. En este sentido, la práctica de nuestra sociedad es completamente distinta a la que se vivía en la antigüedad, en la época del Imperio Romano, donde era habitual encontrarse en la entrada de las casas con una imagen o escultura del dios Príapo, que protegía la cosecha y ahuyentaba a los ladrones con su desproporcionado miembro erecto. Durante los siglos posteriores el cristianismo se encargaría de desterrar de la vista este tipo de representaciones.

6. Ley 22/99 que incorpora al ordenamiento jurídico español la Directiva 89/552/CEE (conocida como la Directiva de la Televisión sin Fronteras).

Ocurre lo mismo con las imágenes cercanas del órgano genital femenino. Y por supuesto con todas las representaciones de actos sexuales, siempre que no estén muy disimuladas, o reducidas a la mínima expresión, o se hayan utilizado sistemas de censura mediante manipulaciones de la imagen para impedir su visión.

Con respecto a la violencia podríamos utilizar el término “pornografía de la violencia”, para aplicarlo a imágenes de primeros planos de cuerpos destrozados, centrados en vísceras, sangre, etc. Algunas de ellas podrían ser propias de alguna especialidad como la medicina o fotografías forenses, pero jamás se destinarían a la esfera pública; sacadas de ese ámbito se convertirían en fuente potencial del morbo más exacerbado. Existe, asimismo, un ámbito en el que se combinan de manera brutal la violencia y el sexo. Se trata de los productos de violencia sexual ficticia, catalogados bajo el título de “pornografía extrema”: muestran descripciones de violaciones y otros ejemplos de daño físico a personas dentro de un contexto sexual⁷.

En resumen, el individuo desarrolla en la esfera pública la mayor parte de sus actividades, despliega su vertiente política y económica, y, por lo tanto, se relaciona directamente con la estructura de poder y el lugar que ocupa en ella. Se trata, por lo tanto, de un espacio en el que el individuo ha de mantener un comportamiento “apropiado”, conforme a exigencias sociales de la esfera pública. Las representaciones dirigidas a ese espacio están sometidas a parecidas restricciones. En cambio, la esfera privada funciona como una especie de refugio, al que Lyotard hace referencia como un *no-man's land*, donde el individuo es dueño de sí mismo⁸. Lyotard considera la esfera pública como el entorno donde se despliega la “existencia aparente” y es a eso a lo que se han de adecuar la inmensa mayoría de las representaciones visuales. Para comprender las razones por las que estas representaciones son como son, estamos obligados a intentar desentrañar las características básicas de dicha esfera.

4. LOS RASGOS CENTRALES DE LA ESFERA PÚBLICA

Las imágenes de la esfera pública han de situarse en el marco de lo que se denomina lo “políticamente correcto”, tienen que ser de “buen gusto”, y deben ser “decentes” y “respetuosas” con la dignidad de las personas. La gente de los medios llama “actuar de manera profesional” a la capacidad de interpretar en cada caso estos criterios, más o menos difusos, pero que en cualquier caso ejercen una poderosa influencia⁹.

Fuera de la esfera pública quedarán todas aquellas representaciones que los profesionales consideren políticamente incorrectas, de mal gusto, indecentes, irrespetuosas, obscenas o morbosas. La gama de calificativos para tales representaciones puede ampliarse: irreverentes, depravadas, perversas, perturbado-

7. RICHARD, Jackson H., op cit., p. 331.

8. LYOTARD, Jean-François. *Moralidades posmodernas*, 1ª ed. esp. Madrid: Tecnos, 1996; p. 83.

9. Entrevista a Bingen Zupiria; 12/02/2008.

ras, etc., que los moralistas del siglo XVIII y XIX englobaban bajo el término de “vicio”, frente a las aceptables, que debían ser acordes con el ideal de la “virtud”. Llegados a este punto nos damos cuenta de que nos hemos topado con un aspecto básico del funcionamiento de la sociedad: la moral. La esfera pública es el ámbito por excelencia donde han de practicarse los preceptos de la moral colectiva, donde se ejerce especialmente el control social, y en consecuencia está sujeta a una amplia gama de restricciones y tabúes.

Los códigos morales establecen, por una parte, las prohibiciones absolutas, y, por otra, señalan los criterios para distinguir entre representaciones apropiadas y no apropiadas en lo que denominamos el ámbito público. Debemos, por lo tanto, sondear la naturaleza de la esfera pública en nuestra sociedad, y para ello recurriremos al análisis de Habermas acerca del origen y configuración de dicho espacio. Una perspectiva complementaria, la que se refiere a los cambios en la estructura emocional de los individuos ocasionados por la emergencia de este espacio público, será ofrecida por el concepto del “proceso de civilización”, de Norbert Elias. Y la traslación al campo estético de los dos anteriores conceptos se producirá mediante la noción de “buen gusto”, de la mano de Pierre Bourdieu. De esta forma abarcaremos tres vertientes del mismo proceso.

4.1. Configuración del espacio público en las sociedades occidentales

La sociedad occidental actual se caracteriza por la presencia de una moralidad que establece los modos de comportamiento humano en general para la esfera pública y para la esfera privada, y de paso, las condiciones en las que se deben desplegar todas las representaciones visuales. En cuanto al individuo, por una parte, está el ámbito de los comportamientos considerados apropiados para llevarlos a cabo ante la sociedad, “públicamente”. Por otra parte, están las actuaciones que solo son apropiadas para la esfera privada y la intimidad. El hecho de que solo sean aceptables en la intimidad no significa que la sociedad las rechace. Simplemente señala que han de llevarse a cabo en el espacio privado. Estamos hablando, por ejemplo, de toda la esfera de comportamiento de las relaciones sexuales. La sociedad en su conjunto acepta que ha de existir un determinado comportamiento relativo al sexo, pero tiene que llevarse a cabo en la esfera privada.

Además de las relaciones sexuales habrán de restringirse al ámbito privado aquellos comportamientos aceptados por unos pero considerados como inadecuados por otros colectivos de la sociedad.

Las relaciones de la esfera privada incluyen, aparte de las de pareja, a los círculos de amistades íntimas, de pares o iguales, donde se practican actividades y formas de comportamiento que en muchos casos no resultarían aceptables en ámbitos más generales o formales.

La esfera pública de la sociedad moderna obliga a los ciudadanos a exhibir un comportamiento que se atenga a unos mínimos. Si no se respetan tales mínimos, el comportamiento será considerado como indecente o de mal gusto; aquel

que pretenda llevar adelante tales comportamientos podrá verse acusado de cometer “atentados contra la moral pública”.

Esta distinción entre espacios, tal como la conocemos en la actualidad, se desarrolló sobre todo a partir del Renacimiento en las sociedades occidentales. Previamente había también esfera pública y privada –siempre que la sociedad alcanza un mínimo de complejidad aparecen ambas– pero es a partir de épocas más recientes cuando la diferencia adquiere su naturaleza específica, tal como la conocemos. Básicamente, se ha desarrollado un modelo que parece articularse como una especie de “dualidad moral”: el individuo posee un código moral para actuar en la esfera pública, y otro código para actuar en la esfera privada.

En su trabajo *El espacio público* Habermas analiza el nacimiento de la esfera pública en las sociedades occidentales¹⁰. Según su investigación, es interesante subrayar el hecho de que desde sus inicios esta esfera pública haya ido unida al surgimiento de los medios de comunicación. El autor considera clave el papel llevado a cabo por unos medios que fueron los precursores de los actuales en Inglaterra y Francia: los semanarios de crítica de artes y letras. Aparte de los comentarios literarios que presentaban, estos semanarios incluían contenidos de crítica moral. De forma que, aparte de ayudar a configurar un espacio público incipiente, nacieron teniendo una vocación moralizadora que, de una u otra forma, continúa siendo la característica de los medios de comunicación actuales.

En esa época del siglo XVIII los semanarios de crítica literaria estaban estrechamente unidos con las conversaciones y debates que la burguesía de la época realizaba en cafés y salones y los comentarios de los medios constituían la base para tales discusiones. Señala Habermas que revistas como el inglés *Spectator* ofrecían al público un reflejo de su propia imagen, los protagonistas de los escritos literarios eran los propios burgueses y las revistas contaban con comentaristas que se presentaban como moralistas.

A mediados del siglo XVIII este tipo de comportamiento era algo nuevo. Frente a una aristocracia cortesana que defendía sus privilegios de base hereditaria, la burguesía estaba erigiendo un escenario donde los privilegios aristocráticos iban a tener cada vez menor cabida ante el desarrollo de una idea universal del *hombre*. Las revistas literarias a la vez que hablaban de la literatura iban desplegando las ideas en las cuales se estaba cimentando una nueva moralidad, y en la medida en que se estaba creando un espacio público aparecía también su correlativa esfera privada.

A partir de 1750, cuando aumenta la tirada de los semanarios y revistas, comienzan a funcionar las primeras bibliotecas públicas, y la lectura de novelas se convierte en un hábito para las clases burguesas. De esta forma se estaba configurando el “público”, mantenido mediante una instancia mediadora que era la prensa con sus críticos profesionales, y donde las capas burguesas encarnaban la “conciencia pública”.

10. HABERMAS, Jürgen (1986). *L'espace public*, París: Payot.

Poco a poco la conciencia pública literaria se vuelve subversiva y se transforma en una esfera donde la crítica se ejerce contra el poder del Estado, con un público que posee ya sus propias instituciones y plataformas de discusión. Y frente a una concepción tradicional de la política como una labor *secreta*, se desarrolla la idea de que también la política ha de ser *pública*. La *opinión pública* reposa sobre la fuerza del mejor argumento, debiendo corresponder este argumento a la “razón” y a la “naturaleza de las cosas”.

Aunque los medios de comunicación han tenido una tremenda evolución desde aquellas tempranas fechas hasta la actualidad, siguen teniendo dos peculiaridades esenciales: por una parte, continúan canalizando la opinión pública, y por otra parte, siguen ofreciendo al espectador una definición de los acontecimientos sustentada en un marco de referencias morales básicas. Es por esto mismo que se critican tan a menudo los contenidos de los medios y del cine. Se supone que han de mostrar un tratamiento moralmente o “políticamente” correcto de los temas que tratan.

Resumiendo, a partir del Renacimiento, en la época moderna, la sociedad se ha configurado mediante la construcción complementaria de dos esferas netamente distintas. La esfera pública y la privada constituyen las dos caras de una misma moneda, y existen actividades y comportamientos acordes con cada una de ellas. No obstante, existen comportamientos que son inaceptables en cualquiera de las esferas, y esto es especialmente cierto en lo correspondiente al sexo y a la violencia, aunque a lo largo de los últimos siglos lo considerado aceptable o inaceptable en torno a los mismos haya variado notablemente.

4.1.1. Los cambios respecto al comportamiento relativo al sexo y a la violencia en la esfera privada

Ha habido un proceso inverso en relación al comportamiento relacionado con el sexo y la violencia a lo largo de la época moderna. Tradicionalmente, las actividades sexuales se topaban con grandes cortapisas religiosas mientras que la utilización de un cierto grado de violencia en la esfera familiar y educativa, por ejemplo, no suscitaba mayores problemas. Esta situación parece estar invirtiéndose en la actualidad: la utilización en la esfera privada de un grado de violencia que antaño se hubiera aceptado como “normal”, se considera cada vez más como ilegítima, y denunciante ante la autoridad, mientras que la realización de muchas actividades sexuales que antaño se hubieran considerado desviadas o delictivas, actualmente no lo son.

Con respecto a las representaciones visuales, tradicionalmente ha habido muchas menos restricciones para representar la violencia, en comparación con el sexo. La iglesia ha tenido una preocupación secular en lo referente a las imágenes obscenas y de desnudos. El Concilio de Trento (1563) señaló que “todo lo lascivo debería ser evitado”, lo cual incluía también a las imágenes, y estableció la prohibición expresa de tener libros que narraran “cosas lascivas u obscenas”,

proponiendo severos castigos¹¹. Durante el siglo siguiente (1640) la Inquisición española decretó la prohibición de importar o exponer imágenes lascivas, así como pintarlas, castigando a los infractores con la pena de excomuniación mayor y un año de destierro¹².

Fue en este contexto donde se originaron dos fenómenos con respecto a las imágenes relacionadas con el sexo: por una parte, empezó a desarrollarse, sobre todo en países como Italia, una intensa actividad en la producción y venta clandestina de textos e imágenes eróticas y pornográficas. Por otra parte, algunas personas con privilegios como monarcas y grandes señores comenzaron a coleccionar obras eróticas, sobre todo pinturas, en salas y gabinetes privados. Hubo ejemplos especialmente relevantes en el país donde más actuaba la Inquisición, en España. Según señala Gubern, la Sala Reservada creada en 1554 por Felipe II acumuló a lo largo de los siguientes reinados una colección de desnudos femeninos que “no tuvo parangón, por su calidad y cantidad, en otras cortes europeas, ilustrando un neto contraste entre moral pública y gusto privado”¹³. Las vicisitudes del mantenimiento de dichas pinturas fueron numerosas a lo largo del tiempo, siendo recurrentes las peticiones por parte de clérigos para que el monarca eliminara las pinturas mientras que otros personajes, normalmente laicos, intercedían con diferentes argumentaciones para que no fueran destruidas. De esta forma, el Museo del Prado contaba hasta el año 1838 con una Sala Reservada donde se hallaban 74 pinturas de desnudos de pintores como Tiziano, Rubens, Veronés, Durero, Tintoretto y otros, fuera de la vista del público, y que solo podían ser observadas por ciertas personas importantes, excluyendo a las mujeres. Allí era donde se retiraba en la hora de la siesta el monarca Felipe IV. En cambio, cuando la reina cambiaba de habitación durante el verano en el Alcázar madrileño, antes hacía cubrir todos los cuadros de desnudos.

Se crearon más salas de este tipo en otros lugares. Gubern apunta dos ejemplos del siglo XIX: el Museo Arqueológico de Nápoles puso en marcha en 1819 un gabinete reservado para conservar los objetos de significado erótico procedentes de Pompeya y Herculano. Y un banquero australiano, George Witt reunió una colección de 432 objetos eróticos en sus viajes, que finalmente donó al Museo Británico. El Museo no abrió al público el *Secret Museum*, como se le llamaba, hasta junio de 1999¹⁴.

Estos fenómenos permiten entender cómo se ha desarrollado el singular funcionamiento de nuestra sociedad con respecto a las dos esferas de actuación. A la vez que se considera adecuado mantener cierta discreción y moderación con respecto a las representaciones visuales públicas, se acepta que en la esfera privada se pueda disfrutar de representaciones más atrevidas y provocadoras. Todo

11. FINDLEN, Paula. “Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy”. In: HUNT, Lynn. (Ed.). *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, 1ª ed. New York: Zone Books, 1996; p. 55.

12. GUBERN, Román. *Patologías de la imagen*, 1ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004; p. 207.

13. GUBERN, R. op cit., p. 208.

14. GUBERN, R. op cit., p. 209.

ello significa que el individuo moderno adquiere a lo largo de su aprendizaje una estructura emocional netamente diferente de las sociedades anteriores, aspecto que nos explica Norbert Elias en su obra *El proceso de civilización*.

4.2. El proceso de civilización

Una serie de transformaciones ocurridas a partir del siglo XV en Europa iban a acarrear, al mismo tiempo, grandes transformaciones en la naturaleza anímica de los individuos. En relación con el sexo, empezó a cambiar la concepción con respecto a la desnudez. En los siglos previos había menos vergüenza en mostrar el cuerpo en costumbres sociales como el baño público, y Elias menciona el caso alemán, donde en algunas ciudades la gente iba a los baños públicos desnuda o semidesnuda¹⁵. Se fue abriendo paso una particular conciencia de la desnudez, lo cual influye en la naturaleza de las imágenes de desnudo, y es precisamente a partir del mismo siglo cuando los pintores comienzan a dibujar este tipo de imágenes. Pero tales pinturas no son simplemente una representación "natural", sino que el cuerpo desnudo implica a la vez la exhibición del mismo. En el caso de los desnudos femeninos tal exhibición se realizaría con el objetivo de "gustar" al espectador masculino. A partir de aquí comienza un proceso que afectará profundamente a la naturaleza de las representaciones del cuerpo.

En cuanto a las costumbres sexuales, cosas que más tarde se considerarían tabú, o sufrirían el "anatema del silencio", sobre todo a la hora de hablar de ellas a la población infantil y juvenil, eran tratadas con una normalidad mucho mayor anteriormente. Es especialmente ilustrativo el ejemplo de un libro de Erasmo de Rotterdam dirigido a los jóvenes, *Los Diálogos*: en su tiempo era perfectamente natural que los niños supieran de la existencia de las casas de prostitución. Erasmo no trata de ocultar la existencia de esas instituciones, simplemente avisa a la juventud del peligro que suponen. Esto no quería decir que la prostitución estuviera bien vista en aquella época. Se la criticaba y condenaba pero, señala Elias, "la prohibición social en relación con el individuo todavía no había tomado la forma de una autoacción"¹⁶. No era considerado de mala educación hablar de ello en público. No había que estar disimulando su conocimiento. No existían la vergüenza y el pudor que posteriormente se adueñarían del ámbito del sexo. Pausatinamente, irían aumentando tales sentimientos, y la sexualidad quedando progresivamente relegada a la "trastienda" social. Junto a ello la sexualidad se fue limitando de forma más estricta a las relaciones de marido y mujer.

En relación a las representaciones del sexo tiene un interés especial la descripción que hace Elias de una pintura que aparece en el *Housebook*, un libro confeccionado en el último cuarto del siglo XV en Alemania y que se compone de

15. ELIAS, Norbert (1987). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 204, citando a: BAUER, *Das Liebesleben in der deutschen Vergangenheit*, Berlín, 1924, p. 208.

16. ELIAS, N. op cit., p. 216.

ilustraciones que recogen la vida cotidiana de las gentes¹⁷. Según Elias, en dicha imagen las relaciones eróticas entre el hombre y la mujer se representan de una manera mucho más abierta de lo que será común en una fase posterior; la escena no tiene nada de “obsceno” y la representación no procede de un alma reprimida, ni descubre nada secreto por medio del quebrantamiento de algún tabú¹⁸. Sin embargo, a partir de entonces comenzará a desplegarse un ámbito escondido en la sociedad, fuera de la vista pública, donde las representaciones del sexo aparecerán “acentuadas”, dando paso a lo que posteriormente será calificado como pornografía. Los cuerpos masculinos y femeninos serán dibujados, o bien de forma disimulada, o bien resaltando los órganos sexuales. La acentuación llegará a su grado máximo en la época contemporánea con el nacimiento del cine y su descubrimiento del primer plano, y del plano de detalle. En este momento la cámara se centrará directamente en los órganos genitales y en el acto sexual.

Igual que con el sexo, ocurren también cambios significativos en relación con la violencia. Elias señala que en la era moderna el instinto agresivo se transforma y se refina¹⁹, y pone como ejemplo las canciones de épocas anteriores en las que los trovadores cantaban hazañas en las que se glorificaba la destrucción y la muerte, se hablaba del placer de torturar o de mutilar, y se mostraba la alegría que producía la visión de los muertos atravesados con lanzas adornadas de banderas. En aquella época las manifestaciones de la crueldad no eran socialmente condenables. En fases posteriores de desarrollo social, estas maneras de dar rienda suelta a los sentimientos son sencillamente bárbaras, inhumanas e irracionales.

Entre los factores que progresivamente cambiaron la estructura de la sociedad y la disposición emotiva de las gentes está la naturaleza del poder central. En la sociedad medieval no hay ningún poder central que sea suficientemente fuerte para obligar a los seres humanos a contenerse. Cuando crece la fuerza de un poder central, esta obliga a los seres humanos a convivir en paz en un territorio más o menos amplio, la configuración de las emociones va cambiando y aumenta la “consideración de unos individuos hacia los otros” en la vida cotidiana²⁰.

Los individuos del mundo civilizado no pueden dar rienda suelta a su instinto agresivo, si no es mediante manifestaciones socialmente aceptadas como la competencia deportiva. O mediante la visión de espectáculos como el boxeo y similares. Y aquí es donde aparece el papel de otro tipo de espectáculos visuales y sonoros: la capacidad para experimentar emociones con la mera contemplación de imágenes o escuchando sonidos es un rasgo especialmente característico de la sociedad civilizada²¹.

17. Se puede ver la imagen en la siguiente dirección: <http://www.nga.gov/exhibitions/housebook/41.htm>. Accedido el 12/06/2008.

18. ELIAS, N. op cit., pp. 250-251.

19. ELIAS, N. op cit., p. 231.

20. ELIAS, N. op cit., p. 239.

21. ELIAS, N. op cit., p. 240.

Lo cierto es que tras este largo proceso se fue configurando progresivamente una división cada vez más acentuada entre la esfera pública y la esfera privada. El resultado de este proceso “civilizatorio”, según Elias, es que tenemos un individuo con un grado alto de dualidad del “yo”, que se manifiesta en conceptos psicológicos tales como “super yo” o “subconsciente”, y se corresponde con una duplicidad de comportamiento a la que le obliga la vida en la denominada sociedad civilizada. La estructura psíquica se ha transformado y para actuar en la esfera pública el individuo debe activar sus autoacciones y mostrar determinadas actitudes que se calificarán como “decentes”. Las representaciones dirigidas a la esfera pública deberán presentar cualidades como ser agradables y comedidas; no deberán ser susceptibles de provocar repugnancia, asco, o dar cabida al morbo. En cuanto a la violencia habrá necesidad de “humanizar” las representaciones, para que no den pie a la indiferencia, sino que posibiliten la manifestación de sentimientos como la compasión y la piedad. Todo este conjunto de características serán trasladados al campo estético mediante el concepto de “buen gusto”.

4.3. El buen gusto

El concepto de “buen gusto” completa el triángulo de conceptos para comprender la práctica de los profesionales en relación con estas representaciones. El buen gusto se expresa mediante la presencia de una serie de cualidades que aparentan ser “naturales” y por esa razón habla Bourdieu de la existencia de una “ideología del buen gusto natural” en nuestra sociedad²². A nivel del comportamiento general de los individuos el buen gusto natural se asocia con habilidades sociales como guardar la formas y saber estar, todo lo cual hay que aplicar asimismo a las representaciones visuales.

Aparte de que exista una concepción más o menos generalizada sobre el buen gusto en general, cada clase social tiene su propio concepto del gusto, su propio concepto de “representación legítima” y lo que resulta inaceptable desde una visión de las clases altas o más instruidas, puede resultar tolerable o permisible para las clases populares.

Bourdieu clasifica los tipos de gusto en base a su relación con las obras de las distintas artes, y distingue entre *el gusto legítimo*, es decir, el gusto por las obras legítimas constituidas en cada arte por una serie de trabajos seleccionados entre los clásicos; *el gusto medio*, que reúne las obras menores de las artes mayores y la mayores de las artes menores; y finalmente el gusto popular, que incluye elementos como la llamada “música ligera”, y se plasma, por ejemplo, en la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas. Según el autor, el gusto se relaciona con elementos como la adscripción a la clase social, cuyo indicador es la profesión, y el “capital escolar” medido en base a la instrucción.

22. BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del buen gusto*. Madrid, Taurus, p. 65.

No obstante, en lo que se refiere a nuestro trabajo, los profesionales de los medios están obligados normalmente a realizar una interpretación del buen gusto que resulte aceptable para la inmensa mayoría de la sociedad. En cualquier caso, sus criterios pueden ser en ocasiones de difícil aplicación, pues no pueden ser respondidos en abstracto, y cuando aparecen problemas específicos estos deben ser resueltos a la luz de lo que se considera de buen gusto en un momento dado, de las leyes existentes y de los requerimientos de la necesidad de informar²³.

Al tener que conjugar necesidades de taquilla, número de lectores o cuotas de audiencia con el “buen gusto”, se entiende que los medios bajen el listón y tengan tendencia a derivar hacia la satisfacción de lo que Bourdieu denomina “gusto popular” en vez de actuar con parámetros más exigentes. Se trata del debate permanente entre la lucha por las audiencias y la oferta de contenido o programación de mayor calidad. Sin embargo, las televisiones públicas están formalmente diseñadas para proporcionar un servicio a la comunidad, y en ese sentido, no pueden dedicarse a aumentar la audiencia “de cualquier manera” como señalaba Pérez del Palomar, una responsable de Euskal Telebista²⁴.

A pesar de que el buen gusto constituye una cualidad difusa, establece los criterios estéticos para hacer que las representaciones destinadas a la esfera pública cumplan con los requisitos exigidos por la moral colectiva. De esta manera, las representaciones visuales han de ser acordes tanto con los preceptos de la moral colectiva como con las sensibilidades provenientes de la estructura emocional de los individuos en la sociedad moderna. En la práctica esto significará respetar una serie de convenciones, algunas de ellas recogidas en normativas legales y códigos de autorregulación, y otras muchas, seguramente la mayoría, establecidas tácitamente. A continuación iremos tras el rastro de estas convenciones.

5. CONVENCIONES EN LAS REPRESENTACIONES DEL SEXO

5.1. Usos de la esfera pública

5.1.1. El dispositivo “voyeurista” en las representaciones del sexo

Dentro de las representaciones del sexo nos vamos a centrar en un tipo particular, pero muy extendido, como es el de las representaciones de sexo de la esfera pública que tienen como objetivo “gustar” a los espectadores, es decir, aquellas que con intención más declarada o inconsciente buscan estimular sexualmente. Este tipo de representaciones poseen características propias, que han sido recogidas mediante la teoría del “voyeurismo”.

23. FINK, Conrad (1988). *Media Ethics: In the Newsroom and Beyond*, McGraw-Hill, pp. 32-33.

24. Entrevista a Aintzane Pérez del Palomar; 26/02/2008.

El voyeurismo constituye un tipo de representación que se desarrolló a partir del Renacimiento, con la tradición desarrollada, sobre todo, por la pintura occidental²⁵. John Berger analiza cómo evolucionó este modelo de representación entre los pintores, cuando los artistas crearon una forma particular de desnudo femenino cuyo fin era satisfacer la mirada masculina. La presencia social de cada género es de una naturaleza diferente, y mientras que la demostración de un hombre tradicionalmente depende del nivel de poder que personifica, sugiriendo su capacidad para hacer algo, bueno o malo, a otros, la presencia de la mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, definiendo lo que se le puede o no hacer. Y acaba señalando:

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas²⁶.

Cuando en el siglo XVI apareció *el desnudo* como forma de arte, su esencia consistía en que los personajes desnudos (sobre todo mujeres) comenzaban a ser vistos como objetos. Los personajes del cuadro parecieron adquirir conciencia de que estaban siendo contemplados por un espectador, ante el cual se manifestaban con vergüenza. Más adelante, y a medida que la pintura se secularizaba, dejaron de sentir pudor pasando a exhibirse sin recato. El hecho más importante de este proceso es que este tipo de desnudo busca su justificación y su razón de ser en su observación por parte del espectador. La clave residía en que el cuerpo de la mujer se colocaba de tal modo que se exhibiera lo mejor posible ante el espectador, con el propósito de estimularlo sexualmente.

Posteriormente este modelo pasaría a formar parte de los recursos utilizables por cualquier medio que trabajara con la imagen: fotografía, publicaciones, cine o televisión. El resultado de toda esta tradición es que las mujeres son mostradas de un modo completamente distinto a los hombres, y en consecuencia se extendió un tratamiento de la imagen que llevaba a cabo una representación diferenciada de las personas en base al género.

La crítica feminista del cine ha puesto un énfasis especial en el estudio de estos aspectos de la representación. Laura Mulvey reafirmó la constatación de que el cine utilizaba a la mujer como objeto destinado a la mirada masculina. En su artículo de 1975 se dedicó a exponer cómo el inconsciente de la sociedad tradicional modela la forma fílmica, recurriendo para ello a la teoría psicoanalítica. Entre los placeres que proporciona el cine está la denominada *escopofilia* o “placer de mirar”, y en un film narrativo normal se considera casi imprescindible una forma particular de presentar a la mujer que suministre a los espectadores (mas-

25. Basado en el siguiente trabajo: URRUTIA, Santi, “Utilización de dispositivos “voyeuristas” en la ficción televisiva”. In: *El bienestar en la cultura. Estudios de la Fac. de CC.SS y de la Comunicación en homenaje al profesor Iñaki Domínguez*, Bilbao: Servicio Editorial UPV-EHU, 2000; pp. 487- 507.

26. BERGER, John, et al. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980; p. 55.

culinos) un cierto grado de contemplación erótica²⁷. Sostiene que las mujeres han adoptado tradicionalmente un rol exhibicionista en el que simultáneamente son miradas y expuestas, mediante una manera de mostrarse que está especialmente codificada para provocar un fuerte impacto visual y erótico.

¿Se puede utilizar el cuerpo masculino de la misma manera? Podremos comprobar rápidamente que es bastante raro ver el cuerpo masculino en manifestaciones similares al femenino. Vamos a analizar a continuación los carteles de una campaña publicitaria que muestran un desnudo masculino y otro femenino, donde un primer vistazo podría llevarnos a pensar que la exposición de cuerpos es similar. Se trata de la promoción que llevó a cabo en el año 1999 la compañía Arrakis, un proveedor de servicios de Internet, y enseguida nos daremos cuenta de las enormes diferencias que hay entre la representación masculina y femenina. En esta última la mujer, iluminada de manera suave, aparece de cuclillas, bajando la mirada en señal de sumisión, y dando a entender que se insinúa, o se ofrece, a un espectador imaginario que, se sobreentiende, es masculino. El cuerpo de la modelo está colocado de perfil, lo que permite el máximo resalte de sus curvas, y toda la disposición de su pose está pensada para proporcionar la máxima contemplación de su cuerpo al espectador (Desnudo femenino en publicidad mural. Fuente: Compañía Arrakis, 1999). En cambio, el modelo masculino está iluminado con mayores contrastes, que endurecen la imagen; aunque su expresión sonriente hace posible una fantasía de proximidad, el resto de parámetros como el aparecer de pie y de frente, y con los brazos cruzados, descartan la posibilidad de imaginar que lo tenemos a nuestra disposición. Además, se le ha colocado de forma que se acentúa su perfil anguloso (Desnudo masculino en publicidad mural. Fuente: Compañía Arrakis, 1999). Su actitud es básicamente activa, mientras que la de la mujer es, al contrario, pasiva.

Por si lo anterior fuera poco, podemos fijarnos en los objetos que rodean a ambos modelos: el hombre está rodeado de monos, lo que nos puede evocar ambientes salvajes, o añadir un tono incluso gamberro; en cualquier caso, dificulta la posible utilidad de la imagen como elemento de excitación sexual; la representación femenina, en cambio, está rodeada de muñecas hinchables, lo que refuerza su captación como objeto sexual por parte del espectador.

¿Estimulan sexualmente de la misma manera ambas representaciones? Es evidente que la imagen femenina lo consigue en un grado mucho mayor, es decir, el nivel de voyeurismo que posee es mucho más elevado que en el caso del hombre. La posibilidad de la fantasía erótica se multiplica en el caso de la representación femenina.

Este dispositivo de funcionamiento es el resultado de una larga tradición, y la cuestión es que, como señala Van Zoonen, en una sociedad que ha definido lo masculino como fuerte, activo, y dueño de la mirada, y la feminidad en cambio como débil, pasiva y objeto de examen, resulta totalmente problemático

27. MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Screen*, vol. 15. nº 3, otoño de 1975, p. 11.

someter el cuerpo masculino al control de la observación: y es que, entre otras cosas, ha de supeditarse tanto a la mirada de las mujeres –mirada heterosexual– como también inevitablemente a la mirada homosexual, la mirada de otros hombres, lo que plantea especiales dificultades para erigir una forma de mirada “correcta” o legítima²⁸.

Los ámbitos en los que existe una exhibición amplia y “legítima” del cuerpo masculino no parecen muy receptivos a la inscripción de códigos para su utilización voyeurista. La fotografía deportiva constituye una excelente manifestación de ello: se trata de un caso ejemplar de “buena utilización” de la contemplación del cuerpo masculino, que marca claramente los límites de la cultura tradicional para visualizarlo. Por todo ello, al menos por ahora, es mucho más difícil utilizar el cuerpo masculino de esta forma que el femenino, aunque cada vez se hace un uso mayor como podemos comprobar en la publicidad de Dolce & Gabbana (Fuente: Publicidad de Dolce & Galbana, 2008).

El campo de la publicidad es uno de los que recurren de manera más profusa a este mecanismo. Es también el que recibe más críticas de los colectivos preocupados por la igualdad de género a causa del carácter “sexista” de algunos de sus productos. El sexismo afecta a muchas más variables, aparte de cómo se acomete la representación femenina en imágenes, pero, en cualquier caso, lo que nos interesa destacar aquí es que solo algunas de las representaciones que recurren al dispositivo voyeurista son calificadas de sexistas. ¿En base a qué factores aumentan o disminuyen las acusaciones de sexismo con respecto a estas imágenes? Esta es la pregunta que intentaremos responder a continuación.

5.1.2. La necesidad de justificación de las imágenes voyeuristas

Las imágenes voyeuristas que representan cuerpos femeninos y se dirigen a la esfera pública tienen que dar la impresión de que no recurren de forma gratuita a tales dispositivos. En ese sentido, cuanto más “justificada” esté la representación, menos posibilidad habrá de que se la considere sexista. Existen diversos medios para que este tipo de imágenes puedan contar con un “visto bueno” social. En el campo de la publicidad, los propios productos anunciados –antice-lulíticos, artículos de cuidado y limpieza del cuerpo– pueden facilitar el despliegue voyeurista del cuerpo femenino. En el caso estudiado previamente, el de la publicidad de Arrakis, aunque el producto tuviera poco que ver con la exhibición de los cuerpos, el hecho de que las representaciones masculina y femenina estuvieran tratadas, aparentemente, con igualdad, posibilitaba su representación de una manera no problemática. A continuación veremos varios casos que recurren a diversas estrategias para convertir en aceptables las representaciones. La primera corresponde a la publicidad de Clarins, una marca de tratamientos de belleza para mujeres (Utilización de espejo en imagen *voyeurista* Fuente: Publicidad de Clarins, 2008).

28. VAN ZOONEN, Liesbet. *Feminist Media Studies*, Londres: Sage Publications, 1994; p. 93.

El despliegue voyeurístico parece justificado por el propio producto que se anuncia, pero la imagen incluye un elemento que ayuda aún más en esa aceptación: el espejo. Se trata de un motivo utilizado desde los comienzos de las pinturas de desnudos, y no es, precisamente, algo inocente o ingenuo. Veamos lo que cuenta John Berger acerca del mismo:

El espejo fue utilizado muchas veces como símbolo de la vanidad de la mujer. Sin embargo, hay una hipocresía esencial en esta actitud moralizante. Tú pintas una mujer desnuda porque disfrutas mirándola. Si luego le pones un espejo en la mano y titulas el cuadro *Vanidad*, condenas moralmente a la mujer cuya desnudez has representado para tu propio placer²⁹.

El mecanismo al que alude Berger servía en épocas anteriores para desviar la conciencia de culpabilidad del espectador masculino. Cuando la contemplación erótica era entendida por la moral reinante como algo condenable, elementos de este tipo facilitaban que el espectador se sintiera libre de la conciencia de pecado. Aunque el mecanismo no posea ya la virtualidad original, el uso de este motivo y otros parecidos siguen contribuyendo a que disminuyan las reticencias con respecto a las representaciones voyeuristas.

Ocurre algo parecido con la otra imagen, que forma parte de un artículo titulado "Armas de mujer" del periódico *El Correo*, y que trata de una prenda interior para resaltar el trasero femenino (Fuente: Diario *El Correo* 01/02/2004, p. 72). La imagen, en vez de mostrar solo el cuerpo de la mujer, sin más ingredientes, presenta a un obrero desgarrado que la está mirando, de forma que atenúa en el espectador la conciencia de la propia contemplación de la mujer. El pie de foto profundiza más en este intento: "Un hombre observa a una modelo con un "Wonderbum", que realiza las nalgas". La propia modelo lanza una mirada cómplice al espectador, como si le estuviera indicando, "cómo me mira este tipo!".

La tercera imagen corresponde a la portada del suplemento del diario *Berria* (Fuente: Suplemento *Matraka* de *Berria*, 06/02/2005, portada). La justificación de la representación se consigue en base a un recurso diferente de los casos anteriores. El componente voyeurista de la representación se oculta inscribiéndose en un contexto de crítica a la obsesión por el cuerpo en la sociedad actual, de forma que incluso la propia postura del cuerpo responde a una visión de clínica para tratamientos estéticos. Este contexto hace que la representación del cuerpo femenino no resulte problemática, a la vez que el espectador se sitúa en la posición del "médico" y puede contemplarla a su gusto.

Hay otros contextos de justificación donde el voyeurismo puede ser ampliamente aceptado, e incluso alabado, cuando la razón de su utilización procede, por ejemplo, de su contribución a una "causa". Un ejemplo lo constituyen los calendarios de fotos eróticas que elaboran diversos colectivos utilizando a sus integrantes con el fin de conseguir fondos para algún fin que no sea el ánimo de lucro. En estos casos, los modelos son "gente de la calle", más cercanos al espectador. Frecuentemente, el

29. BERGER, J. op cit., p. 59.

voyeurismo es masculino, por ejemplo el del calendario de los bomberos de Bilbao para financiar su viaje a las Olimpiadas de Australia (Fuente: <http://www.elcorreodigital.com/apoyos/galerias/general/calendario-bomberos-bilbao-olimpiadas/pages/a1-889648634.htm>. Accedido el 20/05/2008). Euskal Telebista, por su parte, organizó en el 2008 un concurso de calendarios en el que una serie de colectivos se prestaron a fotografiarse con poses eróticas. El grupo ganador fue el de los policías municipales de Castejón (Navarra) y una chica policía municipal de ese municipio fue escogida como la más sexy del concurso (Fuente: http://www.eitb.com/elcalendario/galeria/policia_municipal/ Accedido el 26/06/2008). Este tipo de exhibiciones eróticas no sólo son aceptadas por la sociedad sino, además, ampliamente celebradas.

En otros casos se puede interpretar que no hay justificación para la representación. Es lo que ocurre en el campo publicitario cuando el producto que se anuncia no tiene relación temática o de proximidad con la exhibición de un cuerpo femenino –cuando se utilizan chicas ligeras de ropa para anunciar herramientas mecánicas, por ejemplo–. Lo mismo ocurre cuando la exhibición del cuerpo en el campo publicitario va acompañada de llamadas más explícitas al propio sexo mediante textos escritos adicionales y otros medios. Es lo que ocurre con las imágenes publicitarias de los productos de la marca Axe, denunciadas a menudo por colectivos de defensa de la igualdad de género (Fuente: <http://www.blogdehumor.com/2007/11/08/recopilatorio-anuncios-graficos-axe/> Accedido el 03/06/2008).

5.2. Usos de representaciones del sexo en la esfera privada

La pornografía constituye el producto mayoritario de la esfera privada en lo que se refiere a las representaciones del sexo. Hunt señala que la pornografía aparece como una categoría específicamente occidental, cuyo uso se extendió sobre todo en el siglo XIX, pero las líneas principales de su tradición y censura han de retrotraerse hasta la Italia del siglo XVI y la Francia e Inglaterra del XVII y XVIII³⁰. Se fue extendiendo a partir del surgimiento de la cultura impresa, lo que posibilitaba una mayor divulgación de escritos y grabados, pero fue a lo largo del siglo XIX cuando se convirtió en un asunto sobre el que los gobiernos se ocuparían de manera específica. A comienzos del XIX, en Francia, Peignot redactó un diccionario de obras inmorales, y de esa manera una nueva categoría que hasta entonces había permanecido oculta vio la luz. Fue en el último cuarto del siglo XIX cuando en la mayoría de los países europeos comenzó a producirse la pornografía autóctona, un dato sugerente acerca del vínculo que ha existido entre pornografía y democracia.

Durante los siglos anteriores la existencia de textos escritos e imágenes explícitas sobre el sexo se inscribía en un marco diferente. La tradición pornográfica francesa era central para el consumo europeo, y las traducciones de obras por-

30. HUNT, Lynn (ed.). *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1996; p. 10.

nográficas francesas, y también inglesas constituyeron el núcleo de la pornografía accesible en España, Alemania y Holanda, así como en otros países europeos³¹. Pero la naturaleza de aquellas obras era diferente, como lo indica el hecho de que hubiera una relación particular entre la Ilustración y la pornografía. Se dice que el erotismo en general jugó un papel importante y proporcionó energía creativa al movimiento ilustrado, no en vano uno de sus filósofos modelo, Diderot, escribió pornografía (y fue encarcelado por ello). La Ilustración tenía una comprensión de la naturaleza que llevaba a considerar el apetito sexual como algo natural, y por lo tanto su represión no tenía sentido³². Fue precisamente en aquella época de finales del XVIII cuando apareció un autor que, según se dice, no será superado en el tema pornográfico: el marqués de Sade. Hizo un catálogo de los actos pornográficos, y estableció una serie de categorías. Esto es lo que dice Hunt:

Violación, incesto, parricidio, sacrilegio, sodomía y tribadismo, pedofilia y todas las más horribles formas de tortura y asesinato estaban asociadas con la excitación sexual en los escritos de Sade. Nadie ha sido jamás capaz de superar a Sade porque exploró, en efecto, la posibilidad lógica última de la pornografía: la aniquilación del cuerpo, el auténtico asiento del placer, en nombre del deseo³³.

Otro aspecto destacable de esta pornografía tradicional era que estaba íntimamente unida a la crítica política. Prácticamente hasta finalizar el siglo XVIII, la descripción sexual explícita casi siempre tenía cualidades subversivas. Sin embargo, tras la Revolución Francesa, los trabajos pornográficos dejaron de lado su componente político y empezaron a dirigirse únicamente a satisfacer el deseo sexual.

En nuestros días la pornografía se halla muy alejada de la crítica política. Sin embargo, en alguna ocasión, la institución supuestamente más intocable de España ha sido criticada de esta manera. Resulta curioso que los dibujantes de la revista *El Jueves* utilizaran esa fórmula en su portada para satirizar a la monarquía española con una caricatura pornográfica, igual que se hacía en el siglo XVIII (Fuente: http://www.elpais.com/articulo/espana/Audiencia/prohibe/venta/ultimo/numero/Jueves/presunto/delito/injurias/Corona/elpepuesp/20070720elpepunc_15/Tes . Accedido el 12/03/2008). Un juez ordenó el secuestro de toda la tirada, pero como ocurre frecuentemente con los casos de censura, esta circunstancia motivó que se multiplicara la divulgación de la imagen.

En los orígenes las obras pornográficas estuvieron relacionadas con el humanismo. Fueron algunos humanistas del siglo XVI quienes al encontrarse con los escritos eróticos de los antiguos, descubrieron un campo oculto y comenzaron a producir sus propios trabajos. Uno de ellos fue el escritor italiano Pietro Aretino. Sus textos constituyen la primera fuente moderna de la pornografía. Este autor combinó elementos cruciales que constituirían la base de la tradición pornográfica.

31. HUNT, Lynn. op cit., p. 21.

32. HUNT, Lynn. op cit., pp. 33-34.

33. HUNT, Lynn. op cit., p. 35.

fica: la representación explícita de la actividad sexual, la forma de diálogo entre mujeres, la discusión del comportamiento de las prostitutas y el desafío a las convenciones de la época.

A mediados del siglo XVI la obra de Aretino se incluyó en el Índice de libros prohibidos de la Iglesia junto con textos como los de Maquiavelo y los de Bocaccio, permaneciendo en él a lo largo de los siglos siguientes. Ello no impidió su divulgación:

Más que erradicar esta clase de literatura, los esfuerzos de la Inquisición y del Índice le dieron un estatus especial haciendo difícil su adquisición. En el cuarto trase-ro de las librerías los impresores disponían de una incipiente literatura erótica para una audiencia más empeñada, como lo ejemplificaba un veneciano en el París de finales del siglo dieciséis que proclamaba haber vendido más de cincuenta copias de los libros de Aretino en menos de un año³⁴.

Fue a partir de aquella época que se inició un proceso creciente de “erotización de los sentidos” respecto al cual nos interesa subrayar su componente de placer visual, relacionado con el mecanismo voyeurista. Aretino compone una obra suya, *Los Diálogos*, con las conversaciones de dos prostitutas, y en uno de los capítulos pone en boca de una de ellas ciertas manías ópticas de los nobles:

A veces consiguen un gran espejo, nos desvisten y nos hacen andar completamente desnudas, y entonces nos obligan a colocarnos en las posturas y posiciones más obscenas que la fantasía humana puede tramar. Miran largo tiempo a nuestras caras, pechos, pezones, hombros, lomos, coños y muslos, no podría posiblemente contarte cómo esto sacia su lujuria y el placer que obtienen mirando³⁵.

Esta “erotización de los sentidos” mediante el voyeurismo continúa siendo la función principal de la pornografía en la actualidad, y las modelos siguen siendo utilizadas de la misma manera que aquellas mujeres de Aretino, como se puede comprobar en las publicaciones de adultos y sitios web de pornografía. Es lo que sucede con las imágenes que se pueden observar en la web *Putalocura*, promocionada por el bilbaíno Nacho Allende.

La obra de Aretino combinaba grabados de dos dibujantes, que pintaron una serie de posturas sexuales explícitas, a cada una de las cuales Aretino añadió un soneto. A lo largo de los siglos siguientes se fue extendiendo el sistema de dibujos de posturas sexuales. Trumbach recoge algunas informaciones procedentes de aquella época y señala que en la Inglaterra del siglo XVIII circulaban dibujos sucesores de las estampas de Aretino, lo que nos apunta la existencia de una circulación oculta pero amplia de la pornografía visual:

En 1704, Lord Dorset consiguió un libro que los contenía para tenerlo al lado de la cama; estaba encuadernado para parecer un libro de canciones. Presumiblemente lo usaba para su masturbación solitaria nocturna. Una mujer fisgona que visitaba su casa

34. FINDLEN, Paula. op cit., p. 57.

35. FINDLEN, Paula, op cit., p. 76.

echó una mirada furtiva y encontró que el libro contenía “las estampas más obscenas y lascivas que puedan imaginarse.” Francis Places decía que en su juventud, a finales del siglo, estas estampas eran abiertamente vendidas junto con los libros escolares y ofrecidos a chicos y chicas. Mrs. Roach, en su tienda, podía preguntar a los jóvenes si querían “algunas bonitas estampas” y los animaba a deslizarlas a su carpeta. Una vez más era probable que las imágenes fueran utilizadas para la masturbación solitaria³⁶.

Es evidente que las imágenes de la pornografía actual tienen idéntica función. Las posturas de la actividad sexual que se toman están diseñadas para permitir la contemplación más nítida de los órganos genitales a los espectadores, como se puede comprobar en los planos de los vídeos pornográficos de la ya mencionada web *Putalocura*.

5.3. Traspasando barreras

Normalmente, las imágenes sexuales explícitas no hacen su aparición en los medios que operan en la esfera pública. Sin embargo, hay ocasiones en las que algunas representaciones explícitas del sexo traspasan las barreras establecidas, y hacen una incursión justificada al “exterior”. La cuestión es que la práctica de los profesionales con respecto a estas representaciones no depende solo de los propios parámetros de la imagen, sino del contexto en el que se exhiben. Hay una serie de factores que influyen en el tipo de acogida que tendrán por parte del público. Harris menciona algunas variables que afectan directamente a la contextualización de la representación: el grado de ligereza o seriedad del material en el que se inserta; la intención y el valor artísticos; la relación e integración del sexo en el argumento o contenido; el contexto cultural de la representación³⁷. Vamos a tener en cuenta algunas de estas variables y proporcionar algún ejemplo de nuestro entorno.

Cuanto más serio sea el tema que se trate para la gente, menos problemas habrá para que las imágenes traspasen barreras con el fin de explicar adecuadamente algún aspecto. Es el caso de un documental emitido en 1995 en el programa III Milenio de ETB2, *3000 escenarios contra un virus*, compuesto de 17 cortos cuyos argumentos se desenvuelven en torno al problema del Sida. La última historia muestra un plano cercano colocando un preservativo a un pene erecto. Una imagen así, que rompe claramente con un tabú, se justifica por la importancia social del tema. El documental plantea lo que se considera una cuestión básica en relación con la salud, ante lo cual otro tipo de consideraciones quedan anuladas, por lo que no supone un problema el que un producto así se emita específicamente para el público juvenil, un sábado al mediodía.

En otras ocasiones, no hay justificaciones serias para transgredir convenciones. A veces los medios cuentan con imágenes de sexo que no pueden emitir y recurren a subterfugios sibilinos para burlar la práctica establecida. Una noche de

36. TRUMBACH, Randolph. “Erotic Fantasy and Male Libertinism in Enlightenment England”. In: HUNT, Lynn, op cit., p. 262-263.

37. HARRIS, Richard J., op cit., p. 341-342.

sábado de comienzos del 2007 el programa *Dolce vita* de Telecinco tuvo en vilo a la audiencia con la promesa de que iba a mostrar el pene de un famoso. De paso, ponía en marcha una especie de encuesta para que la gente enviara un mensaje diciendo si quería que apareciera o no. A las dos de la madrugada, para desesperación de los televidentes, el presentador salió anunciando que no podían emitir las imágenes porque les había llamado el abogado del famoso, avisándoles que habían grabado las imágenes sin permiso³⁸. Pasado un tiempo, el programa *Aquí hay tomate* de la misma cadena emitió otro vídeo del famoso haciendo un streap tease. En ese vídeo su miembro aparecía oculto con el logotipo del programa, un tomate, pero se canalizaba a la audiencia a una página web donde se mostraba todo el vídeo sin censura (Fuente: http://www.aquihaytomate.telecinco.es/dn_718.htm . Accedido el 14/06/08). Este tipo de práctica, que alimenta el insaciable morbo de la audiencia, puede ser interpretada como una clara perversión de los usos establecidos mediante un cumplimiento formal de las convenciones. De paso, sirve para ilustrar lo endeblés que pueden resultar las barreras entre los usos de la esfera pública y la privada.

Otras variables que repercuten en la capacidad de “traspasar” son el valor artístico y la integración del sexo en el argumento. Julio Medem, por ejemplo, es un director que ha conseguido insertar bastantes imágenes de sexo explícito en sus filmes comerciales. Ha sido una constante en su trayectoria desafiar las convenciones de las representaciones del sexo utilizando diferentes fórmulas. Una de ellas es la utilización de equívocos visuales. En el cartel publicitario de su película *Los amantes del círculo polar* (1998) utilizó un fotograma del film donde la chica estaba besando al protagonista. Sin embargo, a causa de la especial colocación del cuello del hombre, así como la manipulación de la imagen para estirarlo, parecía que la chica estaba besando un pene colosal (Fuente: <http://cinexin8.wordpress.com/2010/04/24/caotica-ana-2007/>. Accedido el 17/10/2010).

Sin embargo, donde consigue realmente ir más allá es en su película *Lucía y el sexo*, donde encontramos bastantes planos de penes erectos, aunque sólo llega a mostrar una imagen del acto sexual de forma fugaz y desenfocada. Se trata, supuestamente, del plano de una fotografía tomada por la pareja protagonista mientras están realizando el acto sexual. Medem exhibe penes erectos en varios planos de la película, y en alguno de los casos su exposición es, seguramente, facilitada por el contexto inaudito que rodea a las imágenes: uno de los personajes de la película, cuyo papel incluye el tener un pasado como actor porno, aparece completamente desnudo con el cuerpo bañado de barro en una playa. La protagonista del film, también completamente desnuda, se sienta a su lado, y el hombre empieza a embadurnarla de arcilla. Es en ese momento cuando Medem inserta un plano del pene también embadurnado, y en proceso de erección.

38. Noticia publicada el 8/01/2007 en la web del *Periódico de Cataluña*: http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idnoticia_PK=369421&idseccio_PK=1029. Accedido el 12/05/2008.

Pero el componente artístico no es siempre capaz de justificar la ruptura de barreras. El director Juanma Bajo Ulloa realizó un cortometraje donde intentaba desafiar los límites, cuyo expresivo título era *Qué glande es el cine* (2005). Cuenta la historia de un director de cine convencional que está cansado de la diferencia entre ambos tipos de cine y pretende rodar una película para ir más allá. Sin embargo, a la hora de intentar llevar a cabo su idea tiene un problema, y es que no encuentra actores. Cuenta Bajo Ulloa que a la hora de preparar el rodaje de la historia tuvo que enfrentarse a los mismos problemas que aparecían en el propio guión, es decir, que le costó mucho trabajo encontrar actores que estuvieran dispuestos a hacerlo. En cualquier caso, el cortometraje exhibe sin ningún pudor imágenes de penes erectos y vaginas, aunque no llega al punto de mostrar el acto sexual. Las escenas resultan insólitas, y en una de ellas el actor protagonista, al cual le tienen que practicar una felación, ha de ser suplantado por un “especialista”, a causa de que su mujer se opone a que rueda esa escena. Lo curioso es que el especialista que viene a reemplazarle es, en realidad, un enano, que ha de ser “puesto a tono” para rodar la escena por la mujer que hace de productora en la película imaginaria. Otra escena digna de mención transcurre en un centro de belleza donde hay una chica que muestra su pubis para que la esteticienne tenga un modelo a la hora de arreglar el vello de la entrepierna a las clientes. Evidentemente, las escenas no resultan aceptables en el espacio público, y no pueden pretender ser incluidas en el marco del “cine comercial”.

5.4. El papel del anonimato y de la distancia en las imágenes de sexo procedentes de lo real

En el caso de las imágenes de personas desnudas los límites se relajan a medida que aumenta el anonimato y la distancia social y cultural. Tradicionalmente, esto ha resultado especialmente cierto con respecto a las fotografías de personas desnudas pertenecientes a culturas que los occidentales consideraban más atrasadas. Revistas de temas antropológicos, y documentales etnográficos y de viajes han exhibido a lo largo de décadas fotografías de personas desnudas de una forma que era imposible hacerlo con los individuos de la propia sociedad.

En la actualidad es posible también llevar a cabo en cierta medida la misma práctica con imágenes de personas del propio entorno. Es el caso de la fotografía aparecida en el diario *El País* con motivo de la feria Euskalsex, donde vemos el plano general frontal de una chica desnuda de cintura para abajo (Fuente: *El País*, 12/04/2008). Por una parte, la fotografía está justificada por el tema de la noticia. Por otra parte recurre al anonimato, como se puede comprobar en el mismo pie de foto: “Una actriz se arregla en el salón erótico de Euskalsex”. Tampoco se podría publicar la fotografía si las chicas fueran reconocibles, pero al tener las cabezas ladeadas no es posible identificarlas. En este caso el anonimato es intencionado, y de esta forma se preserva, aparentemente, el buen nombre de esas actrices.

6. CONVENCIONES DE LAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA

6.1. Convenciones de la esfera pública

6.1.1. El dispositivo de la “compasión ante el sufrimiento”

Las representaciones de la violencia en la esfera pública han de adecuarse a unos criterios de mínimos a los cuales se hace referencia, por ejemplo, cuando se habla de los códigos éticos de los medios de comunicación. En este sentido, un concepto importante es el de “compasión ante el sufrimiento”. Las representaciones visuales de la violencia en la esfera pública han de respetar esta actitud básica a la cual alude Boltanski con la parábola del Buen Samaritano³⁹. La moral colectiva de nuestra sociedad obliga al individuo a mostrar una disposición de ayuda ante el que sufre, o manifestar un sentimiento de compasión ante quien aparece como víctima. El no expresar dicha disposición podría acarrear al individuo una conciencia de culpa por omisión de ayuda, o más sencillamente, por insensibilidad ante el sufrimiento. En este sentido, el espectador de la esfera pública ha de practicar lo que se denomina “la política de la piedad” y, en consecuencia, las representaciones del sufrimiento y de cuerpos destrozados han de hacerse de manera que propicien una actitud de ese tipo por parte de los espectadores.

Por lo tanto, en el espacio público no es moralmente aceptable que se contemple el sufrimiento de una víctima desconocida con indiferencia. La representación pública de alguien que sufre exige que el espectador manifieste una actitud de empatía ante ella. De todas formas, la indiferencia no es la actitud más negativa, pues, el alegrarse ante el sufrimiento sería aún peor. De hecho, ahí reside una de las barreras entre las actitudes adecuadas en la esfera pública y las que pudieran practicarse en la esfera privada⁴⁰.

Es importante señalar que esta constatación es válida cuando el espectador contempla a la víctima como alguien sin estatus definido y no, por ejemplo, como a un adversario, en cuyo caso la disposición podría cambiar radicalmente. Sin embargo, en cualquier caso, se entiende que una actitud civilizada significa, en el peor de los casos, no reírse ante el sufrimiento ajeno.

Por lo tanto las representaciones visuales de la violencia aceptables en la esfera pública han de hacer imposible que el espectador entienda dicha imagen de otra forma que no sea la de sentir “piedad hacia la víctima”. A la inversa, lo mínimo que hay que exigir a los medios que trabajan en la esfera pública es que no han de dar a entender que se divierten con la violencia y el sufrimiento. Este mandato de la moral colectiva es válido tanto para la esfera pública como para la privada, lo cual no quiere decir que los individuos no desplieguen otro tipo de actitudes ante la violencia y el sufrimiento de forma reservada, pero jamás

39. BOLTANSKI, Luc. *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*, Cambridge University Press, 1999; p. 10.

40. BOLTANSKI, Luc. op cit., p. 21.

podrán jactarse de ello en público. Si lo hacen, podrán ser acusados de ser seres “perturbados” o “inhumanos”.

Además, cuando se trate de violencia practicada por personas será importante distinguir entre violencia legítima e ilegítima, o, dicho de otra manera, entre violencia considerada justa o injusta. En los casos en los que la violencia se considere injusta, el simple hecho de la inserción de las imágenes en el medio público funcionará automáticamente como condena. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando las televisiones deciden emitir las imágenes de una agresión a una chica inmigrante por parte de un joven, grabadas en el metro de Barcelona. El mero hecho de emitir las imágenes funciona como condena del acto. Ocurre lo mismo cuando agentes de la ley, o soldados, cuyo rol incluye la posibilidad de recurrir a la violencia en determinadas situaciones, aparecen en imágenes de los medios extralimitándose en el uso de esa violencia. Es lo que ocurrió cuando una cámara oculta grabó los malos tratos realizados a una detenida por varias *mosses d’esquadra* de Cataluña (Fuente: *El País*, 31/05/2007, portada). También en este caso, la emisión de tales imágenes funciona como una condena social automática.

Todo esto solo resulta pertinente para las representaciones visuales de la realidad. La violencia de ficción tiene efectos muy diferentes. Es cosa sobradamente conocida que uno de los atractivos de los productos de ficción es la escenificación de la violencia, elaborada para que los espectadores disfruten con la misma.

Volviendo a la categoría de la violencia real, puede existir también un momento en el que la realidad se desfigure internándose en las neblinas de la ficción. Un factor que contribuye a ello es la distancia. Según Boltanski, cuanto más lejano aparezca el sufrimiento, más posibilidades existen de que pierda su efecto de realidad⁴¹. Hay que precisar que es la distancia social, y no la geográfica, uno de los factores que facilita esa confusión. Otro aspecto que interviene con fuerza es el anonimato. Vamos a analizar el papel de estos elementos con respecto a las representaciones de la violencia real.

6.1.2. Función de la distancia y el anonimato en la violencia real

Vayamos a analizar una fotografía del 2003 procedente de la sección internacional del diario *Gara* (Fuente: *Gara*, 01/11/2003, p. 35). La noticia trata de la muerte de varios inmigrantes en las costas de Cádiz tras el hundimiento de una embarcación mientras intentaban alcanzar la península⁴². Lo inusual de la imagen, mostrando una calavera que en vez de estar unida a un esqueleto lo está a un cuerpo que parece conservarse intacto, contribuye, por una parte, a aumentar el efecto de confusión entre los límites de la realidad y la ficción.

La inclusión en un medio de una representación así solo es posible ante la lejanía, en términos sociales, que se establece entre nuestra sociedad y las víc-

41. BOLTANSKI, Luc. op cit., p. 23.

42. *Gara*, 01/11/2003, p. 35.

timas que se muestran. En este sentido, las imágenes de muerte o violencia real que se perciben como lejanas funcionan con límites más relajados en cuanto a los parámetros de su representación. La fotografía no se podría publicar si los muertos pertenecieran a “nuestra sociedad”. Ocurre otro tanto con las dos fotografías siguientes: en el primero de ellos, publicado en el 2007 por el diario *El País*, vemos a un grupo de personas rodeando el cadáver quemado de un soldado gubernamental en Mogadiscio, según señala su pie de foto⁴³. La noticia que la acompaña dice que la capital había sido escenario de combates: por un lado, soldados del Gobierno y tropas etíopes desplegadas en el país, y por el otro, milicianos islámicos. Varios de los soldados del gobierno fueron quemados vivos.

Analicemos la fotografía (Fuente: *El País*, 22/03/2007, p. 14.). Los pies de la víctima aparecen atados con una especie de cable. Dos de los individuos más próximos al cadáver hurgan con palos en su cabeza, mientras que una tercera persona se agacha para coger una piedra. El resto de la gente parece observar desde atrás el hecho con indiferencia. Es evidente que una imagen así no sería posible exhibirla si percibiéramos que esas personas pertenecen a nuestra sociedad. Aparte de la tremenda indignación que suscitaría el hecho, se plantearían toda una serie de cuestiones. En primer lugar, el anonimato no sería posible. Inmediatamente querríamos identificar tanto a la víctima como a los que la están zarandeando o apedreando. Pero en el caso de la fotografía en cuestión ni siquiera se nos ocurre preguntarnos tal cosa. Si, inesperadamente, conociéramos quién es la víctima, la posible publicación de la fotografía se volvería mucho más cuestionable. El respeto debido a la propia víctima, ya identificada, así como a sus allegados y a la gente de su entorno dificultarían su exhibición.

Otra fotografía aparecida en el 2007 en la sección internacional del diario *El Correo* acompañaba a un artículo sobre el origen y desarrollo de las guerrillas FARC de Colombia⁴⁴. El pie de foto señala: “Bajas. Soldados colombianos cargan con el cadáver de un guerrillero abatido durante un combate” (Fuente: *El Correo*, 16/12/2007, p. 48.). Una vez más la lejanía y el anonimato hacen posible exhibir una imagen de muerte violenta que sería absolutamente inadmisibles si correspondiera a un entorno social próximo. El cadáver es transportado por dos soldados, como si fuera una presa abatida en una caza, exhibiéndola como trofeo. Si analizamos la imagen con detenimiento veremos que existe una intención humilladora hacia la víctima como indican el cuerpo desnudo de cintura para abajo, además de los despojos lanzados a las nalgas. Sin embargo, a causa de la lejanía con la que se acoge la imagen, el espectador no se ve asaltado por fuertes sentimientos de desagrado. No sabemos nada de la historia que hay detrás de esa imagen. El fotógrafo o reportero parece haber actuado como testigo mudo de una situación de violencia. Los soldados que transportan el cadáver-trofeo mantienen –para la foto– una actitud seria. Es una situación muy distinta a la que ocurre, por ejemplo, con las imágenes de la cárcel de Abu Ghraib, donde la exhibición de cuerpos desnudos maltratados y torturados produce indignación.

43. *El País*, 22/03/2007, p. 14.

44. *El Correo*, 16/12/2007, p. 48.

¿Dónde está la diferencia? Las fotografías de Abu Ghraib tienen una historia que conduce a una inmediata condena de los autores de una violencia que aparece claramente como ilegítima e injusta. Además, son los propios maltratadores quienes toman las fotografías con ánimo de diversión, mostrándose sonrientes y disfrutando del dolor ocasionado a sus víctimas. Una actitud a todas luces inadmisibles desde los parámetros de la moral colectiva de nuestra sociedad, exhibida por unos soldados que supuestamente han invadido un país con el fin de extender esa misma moral.

Ante esta situación, el espectador exige el castigo para esos individuos inhumanos, e inmediatamente se pregunta quiénes son. Surge la necesidad de identificarlos. Con respecto a las víctimas, que también son identificables, brota la necesidad de preservar su dignidad, y esto lleva, paradójicamente, a utilizar diversos medios para impedir su reconocimiento. Se emiten aquellas imágenes que no permiten la identificación de los prisioneros al estar con la cabeza tapada por una bolsa negra, o en una postura en la que no se les ve la cara. En los otros casos, se ha retocado la imagen para que aparezca borrosa o se ha añadido una banda negra a la altura de los ojos. Nada de esto ocurre con la fotografía de la selva de Colombia. No tenemos ninguna historia previa, no nos preguntamos quién puede ser la víctima, ni quiénes los soldados, por lo que las cuestiones de tipo humanitario ni siquiera empiezan a plantearse en la visión de dicha imagen.

Es por eso que Groebner señala que la primera cosa que hay que hacer para devolver la dignidad a la víctimas de violencia es precisamente ésta, nombrarlas⁴⁵. Eso significa que tienen una historia, y que se convierten en *humanas*. Y una vez que partimos de esto empiezan a funcionar las convenciones en relación al respeto por ellas y a la necesidad de evitarles más humillaciones.

6.1.3. La “humanización de la situación” en las representaciones de violencia

En cualquier caso, sea la violencia cercana o lejana, su representación en la esfera pública ha de respetar ciertas condiciones. Al igual que existe la distinción entre sexo explícito e implícito, también en el ámbito de la violencia parece haber una especie de barrera entre violencia explícita y violencia implícita. Podemos decir que la esfera pública es más reticente a mostrar determinados grados de violencia explícita, que, por el contrario, son posibles en la esfera privada. Esto resulta especialmente cierto en algunos sucesos en los que la cámara tiene acceso a la muerte de una persona. Fink habla del caso del suicidio ante las cámaras de un alto cargo en Pennsylvania en 1987, y de lo que ocurrió después en las emisiones de los noticiarios televisivos. El secretario de Hacienda R. Budd Dwyer había convocado una rueda de prensa a raíz del juicio que se estaba llevando a cabo contra él por una acusación de soborno. En medio de la rueda de prensa, delante de una gran cantidad de reporteros y de cámaras de televisión se colocó una pistola en la boca y se disparó. Las cade-

45. GROEBNER, Valentin. *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late middle Ages*, New York: Zone books, 2004; p. 155.

nas tenían todo el episodio en cinta de video, pero la inmensa mayoría decidieron no emitirlo, y alguna que sí lo hizo recibió numerosas cartas de protesta de los espectadores⁴⁶.

Algo parecido ocurrió con la ejecución de Sadam Hussein, mucho más recientemente. Las televisiones omitieron el momento del ahorcamiento, dando imágenes previas de cómo le colocaban la soga, e imágenes posteriores del cadáver. Por lo tanto, en la esfera pública existe una tendencia a evitar los momentos críticos de los hechos violentos, y, por otra parte, se recurre a determinadas convenciones con el fin de suavizar o humanizar este tipo de acontecimientos. Uno de los elementos es la tendencia a la utilización de planos generales para la representación de la violencia. Otro aspecto interesante es rodear a la víctima de más gente. Si analizamos de nuevo las imágenes observadas anteriormente, nos damos cuenta de que todas se han realizado en plano general y también en todas ellas hay más personas en la fotografía. Resultaría más difícil la publicación de esas fotos y videos si aparecieran únicamente las víctimas: el cadáver del inmigrante con la calavera blanqueada, el cuerpo quemado del soldado somalí, el cuerpo atado a un palo y semidesnudo del guerrillero colombiano. Habría tendencia a interpretar tales imágenes como más cercanas a la búsqueda gratuita del morbo y el sensacionalismo por parte del medio. Otro ejemplo evidente del 2008 lo constituye una fotografía de la sección internacional del diario *El País*⁴⁷. La noticia trata de los combates habidos en Beirut y Trípoli, y en la foto vemos un cadáver ensangrentado en el suelo al lado de una casa, a la vez que un hombre camina por la calle observándolo (Fuente: *El País* 13/05/2008, p. 10).

Da la sensación, incluso, de que existe una puesta en escena, como si el fotógrafo hubiera pedido a ese hombre que caminara hacia el cadáver. De hecho, si no apareciera este hombre en la fotografía, su publicación sería mucho más cuestionable. De forma que la presencia de otros humanos en la imagen desvía la atención del espectador hacia las reacciones de los mismos ante esa víctima, evitándole la sensación de tener que exponerse directamente a la visión de la muerte o la violencia, o, algo peor, a un posible "disfrute morboso". Y es que en la esfera pública, el espectador no debe sentir que se le invita a una actitud semejante, lo cual se consideraría abominable en lo que entendemos como una sociedad civilizada.

6.2. Rasgos de las representaciones de la violencia en la esfera privada

En la esfera privada aparecen representaciones de la violencia que no cumplen las condiciones mencionadas en el apartado anterior. Se pueden ver primeros planos de víctimas de la violencia, sin presencia de gente. Antes hemos hablado de que las imágenes que aparecieron en los medios públicos no mostraban el momento central de la ejecución de Sadam Hussein. Sin embargo, en Internet circulaba un video tomado con móvil, el cual mostraba el suceso en su

46. FINK, C. op cit., p. 32.

47. *El País*, 13/05/2008, p. 10.

totalidad, incluyendo las imágenes del momento en que murió tras quedar suspendido.

El efecto que estas imágenes causan en el espectador es muy diferente de las anteriores. Un sitio web de Internet, *Ogrish*, estaba especializado en la recopilación de imágenes de muerte y violencia y denominaba a lo que hacía *uncover reality*, es decir, “destapar la realidad”. Las imágenes no iban acompañadas de ninguna noticia, sino únicamente de un título. El título de una de ellas dice: “Mujer mayor apuñalada y golpeada hasta la muerte. Sudamérica” (Fuente: <http://www.ogrish.com> . Accedido el 17/10/2006). Este tipo de imágenes enfrentan al espectador directamente con la violencia más descarnada, con claros efectos perturbadores.

Es evidente que no resultarían aceptables en la esfera pública bajo ningún concepto. Incluso en los medios de la esfera privada, solo pueden aparecer de forma absolutamente anónima. Sería inmediatamente denunciado que las víctimas de tales fotografías aparecieran identificadas en Internet. Solo se les permite utilizar este tipo de imágenes de forma identificada a determinados especialistas que son sus destinatarios “naturales”, como forenses, policías, abogados, jurados, etc.

Existe otro tipo de violencia real de bajo grado que resulta también difícilmente utilizable en la esfera pública: se trata de la violencia “divertida”. Algunos sitios web como Youtube incluyen videos en los que alguien ha sido víctima de una violencia pretendidamente jocosa. Suelen estar a veces bautizados por sus autores como videos de “galletazos” o “pescozones” y algunos tienen relación con las novatadas tradicionales. Por ejemplo, se le invita a algún incauto a que haga algo ante la cámara o móvil, mientras que un cómplice del cámara le sacude un golpe por detrás. Muchas veces las risas de los presentes acompañan la escenificación de la “broma”.

Este tipo de videos no se podrían emitir sin tratamiento en los medios públicos. No se aceptaría de ninguna manera que fuesen utilizados con similares pretensiones de diversión. Habría que situarlas en un contexto educador o de condena de los mismos, criticando el que se lleven a cabo tales actos, y eliminando toda posibilidad de que pudieran aparecer como jocosas. Aunque la intención de sus autores fuera esa. También tenían esa intención las fotografías de la cárcel de Abu Ghraib, la de los soldados humillando y maltratando a los presos, pero una vez que trascienden a la esfera pública el significado que adquieren es bien diferente.

6.3. Evolución de las representaciones de la violencia real

Si bien habría que hacer una investigación amplia para conocer con seguridad cómo han evolucionado los medios en lo que respecta a los límites de las representaciones de la violencia, algunos casos aislados nos permiten apuntar en alguna dirección. Es posible, por ejemplo, que en lo que respecta a las representaciones de la violencia real, se haya caminado hacia una sensibilidad

mucho mayor en relación a lo que se exhibe. Analicemos una fotografía publicada en el diario *Deia* en 1983⁴⁸. Tras un atentado de ETA en Errenteria aparece el cadáver de la víctima, el panadero Cándido Cuña, al lado de un charco de sangre (Fuente: *Deia*, 21/10/1983). No sería posible hoy en día publicar en un diario una fotografía semejante, e incluso pueden suscitar críticas imágenes mucho más comedidas. En este sentido, otra fotografía publicada por *El Diario Vasco* en el 2008 mostraba el lugar donde un motorista había fallecido en Donostia tras haberle caído un árbol durante un temporal de viento⁴⁹. En la fotografía se veía una mancha de sangre delante del árbol, un coche aplastado, a un lado la moto y el casco en suelo, y casi totalmente oculto por el árbol se vislumbraba el cadáver envuelto en una tela. En Euskadi Irratia, al hacer la reseña de los titulares de los diferentes diarios del día, el periodista Juan Kruz Lacasta comentó que tal vez era innecesario mostrar una imagen en la que se veía la mancha de sangre⁵⁰.

Aunque los profesionales de los medios de comunicación manifiestan una preocupación especial en lo referente a la exhibición de imágenes relativas a la violencia, en ocasiones la urgencia para informar hace que no exista una reflexión suficiente ante lo que se emite. El que fuera director de Euskal Telebista, Bingen Zupiria, comentaba que en el atentado de ETA contra el dirigente socialista Fernando Buesa y su escolta en el 2000 las cámaras de ETB llegaron inmediatamente al lugar del suceso y lo grabaron todo, y las imágenes se emitieron a medida que llegaban a la redacción, sin que hubiera un control real sobre las mismas:

Se cortó la programación, el tema era muy grave, y había que hablar del suceso, y por eso las imágenes se emitían nada más llegar... Claro, enseguida surgió el debate acerca de las imágenes emitidas, porque por una parte se hizo una reflexión en la propia redacción, y por otra porque llamaron los familiares de la víctima; y es que, ante la urgencia por informar, descuidamos la dignidad que se les debe a las personas incluso cuando están muertas... Y recuerdo cómo aquel día eliminamos los planos que mostraban miembros y restos de los cuerpos en la segunda emisión⁵¹.

Zupiria concluía que actualmente existe una especie de norma tácita para evitar emitir aquellas imágenes que pudieran afectar a la dignidad de las víctimas. Pero la existencia de estas normas no significa que exista claridad o comportamiento unánime en torno a ellas, pues su interpretación depende de cada medio, y también de cada profesional. Con todo, son este tipo de situaciones las que llevan a definir cada vez mejor los márgenes de lo que es aceptable o inaceptable en cuanto a las representaciones visuales de la esfera pública.

48. *Deia*, 21/10/1983.

49. *El Diario Vasco*, 05/03/2008, portada.

50. Programa matinal informativo de *Euskadi Irratia*, 05/03/2008.

51. Entrevista a Bingen Zupiria; 12/02/08.

7. CONCLUSIONES

Podemos señalar tres aspectos importantes acerca de las convenciones de nuestra sociedad con respecto a la utilización de imágenes relacionadas con el sexo y la violencia:

1. Hay códigos netamente diferenciados para las imágenes que se dirijan a la esfera pública o a la privada. Tanto las representaciones del sexo y la desnudez como las relacionadas con la violencia y la muerte han de respetar una serie de convenciones si pretenden ser destinadas a la esfera pública: las imágenes han de situarse en el marco de lo que se denomina lo “políticamente correcto”, deben tener “buen gusto”, y ser “decentes” y “respetuosas” con la dignidad de las personas.

Con respecto al sexo, en la esfera pública podemos encontrar con representaciones eróticas y no eróticas. Los límites son parecidos para ambas, pero básicamente han de mantenerse en el campo de lo implícito en lo que respecta a los órganos genitales: no se permiten penes erectos, ni la visión de labios vaginales, y tampoco el acto sexual. En general, basta con ver la imagen para determinar si es apta o no para la esfera pública. Con todo, en las últimas décadas la esfera pública se ha vuelto cada vez más permisiva con estas representaciones.

En cuanto a las imágenes de la violencia, estas requieren más información contextual para saber si pueden ser aptas o no para exhibirlas en público. Necesitan “anclaje semántico”, y lo menos que hay que conocer es si dicha imagen pertenece a la realidad o a la ficción, pues esta última permite una libertad mucho mayor en las representaciones. Un aspecto profundamente diferenciador de ambos tipos es que, en la esfera pública, la imagen de violencia de un acontecimiento real no debe dar cabida a una lectura alegre, mientras que la imagen violenta de ficción puede estar realizada para proporcionar disfrute al espectador. Es interesante señalar que ha habido una evolución opuesta en lo que respecta a las imágenes reales y de ficción en lo referente a sus restricciones: en la actualidad existe mayor libertad para las imágenes de ficción, mientras que las imágenes reales cada vez están sujetas a más cortapisas.

2. En relación con las imágenes de sexo, el erotismo y la pornografía son los dos conceptos que se utilizan para distinguir las representaciones apropiadas para la esfera pública, y las permitidas únicamente en la privada. El erotismo, propio de la esfera pública, se inscribe en las imágenes mediante lo que se llama *dispositivo voyeurista*. Constituye un tipo de representación que se desarrolló a partir del Renacimiento con la pintura, y su esencia consiste en mostrar los cuerpos desnudos o semidesnudos, sobre todo de mujeres, de forma que provoquen un fuerte impacto erótico. Sin embargo, a veces dichas imágenes pueden ser acusadas de sexistas, y para evitarlo han de contar con algún tipo de justificación.

En los casos en los que las imágenes no recurren a mecanismos *voyeuristas* el anonimato y la distancia permiten una mayor libertad en las representaciones de sexo: casos de desnudos de otras culturas y de personas de la propia socie-

dad cuya identificación resulte imposible tomadas en eventos como carreras nudistas o actrices de espectáculos eróticos fuera del marco de su espectáculo pueden contar con menos restricciones.

Por otra parte, la pornografía es el término que hace mención a las imágenes que son únicamente aceptables en la esfera privada. Las líneas principales de su tradición y censura han de retrotraerse hasta la Italia del siglo XVI y la Francia e Inglaterra del XVII y XVIII, pero apareció como categoría específica en el siglo XIX. Fue precisamente a finales de este siglo y comienzo del XX cuando uno de los rasgos principales de la pornografía visual, la acentuación de los órganos genitales, se llevó a su máxima expresión con la aparición de los primeros planos en la fotografía y el cine.

3. En cuanto a las imágenes relacionadas con la violencia real, estas han de ir acompañadas de un dispositivo que facilite la «compasión ante el sufrimiento» por parte del espectador. Tales representaciones han de estar «humanizadas»: existe tendencia a dejar de lado lo más explícito, como los momentos cruciales de asesinato o suicidio, y los primeros planos de caras o cuerpos destrozados y mutilados. Por otra parte, el hecho de que las víctimas aparezcan rodeadas de gente contribuye a que el espectador no tenga que encararse directamente con el puro acto de la destrucción o la muerte.

Cuando las imágenes reales de violencia están destinadas a la esfera privada el espectador es obligado a ver directamente y de cerca los efectos de violencias reales. Las imágenes no recurren a ningún mecanismo para mitigar los efectos de la visión, sino todo lo contrario, acentúan las perspectivas más descarnadas. Tampoco es admisible en la esfera pública la violencia practicada como diversión: golpes y palizas propinadas simplemente para grabarlos y mostrarlos a otros. Si un medio de la esfera pública exhibe tales imágenes, ha de hacerlo en un contexto de condena del acto. En cuanto a la violencia de ficción, entran aquí muchas de las que se incluyen en el lado más extremo del género *gore*, por ejemplo.

Por otra parte, la distancia y el anonimato afectan claramente al tratamiento de las representaciones de la violencia real. Cuanto más distante y anónima es la imagen, existe una mayor libertad para su exhibición en la esfera pública. Pero, al contrario de las imágenes relacionadas con el sexo, las imágenes de violencia, ya sea causada por humanos o por la naturaleza, no pueden funcionar como anónimas si las víctimas pertenecen a la propia sociedad.