

**ENTRE MEDUSA Y LA MUJER DE LOT:  
LA FOTOGRAFÍA COMO INSTANCIA DE MUERTE**

*Mariela Delnegro y Karina Mauro\**

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia, en la que nos proponemos abordar distintas relaciones entre la muerte y la fotografía. En este caso, trataremos específicamente, el tema de la fotografía como instancia de muerte, y para ello, evocaremos a dos figuras: Medusa y la mujer de Lot, dos universos míticos diferentes, unidos, sin embargo, por el papel fijador de la mirada.

Proveniente de la mitología griega, Medusa es un famoso personaje conocido por su fisonomía (su cabeza coronada por serpientes y sus ojos destellantes) y por su poder de petrificar aquello que veía. La mujer de Lot, tiene origen en un relato bíblico, según el cual Dios anuncia la destrucción de Sodoma, pero hace avisar a Lot que abandone la ciudad en compañía de su familia, prohibiéndoles que vuelvan la vista atrás. Su mujer no respeta esta advertencia y acaba transformándose en estatua de sal. Estos mitos refieren de manera simbólica a una mirada que petrifica: en el caso de Medusa, al objeto mirado, y al sujeto que mira en el instante de mirar, en el de la mujer de Lot. Pero, ¿cómo confluyen estas historias en el análisis acerca de la fotografía?

Philippe Dubois<sup>1</sup> sostiene que en el origen legendario de la pintura ya está implícito el nacimiento de la fotografía, y recuerda dos fábulas extraídas de la *Historia Naturalis* de Plinio: la historia del sujeto que intenta conservar la imagen del ser amado dibujando el contorno de su sombra proyectada en la pared, y aquella que remite a Gyges, el Lidio, quien dibujó su propia sombra. El origen de la pintura se hallaría entonces en la intencionalidad de un sujeto que busca conservar algo que emane del objeto de su deseo (ya sea deseo de otro o de sí mismo), algo que permanezca cuando éste haya desaparecido. Si analizamos estos relatos en términos semiológicos, diremos que tanto la pintura como la fotografía son originariamente índices. Recordemos que, según Charles S. Peirce, un índice es “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en una relación real con éste”<sup>2</sup>. Es por ello que Dubois emparenta al índice con algo vivo, dado que es “testimonio de la presencia real del cuerpo referencial”<sup>3</sup>. Una vez desaparecido el objeto, ese signo, esa imagen, se autonomiza de la presencia que le dio origen. En ese momento, el índice se convierte en ícono, en tanto es “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna”<sup>4</sup>. La iconicidad, en términos de Dubois, se relaciona con la muerte porque instituye un nuevo objeto, alienado de la presencia viva.

Estas fábulas no nos dicen mucho acerca del origen real de la pintura. De hecho, la historia del arte señala que la pintura siguió otro camino, independizándose como lenguaje de la presencia real como condición de producción. Sin embargo, captar algo que emane directamente del objeto, deseo ya presente en la escritura de Plinio, continuó hasta llegar a su máxima expresión con la creación de la fotografía, de carácter indicial dado por la relación de contigüidad y copresencia entre sujeto y objeto. Pero, en tanto imagen separada de la presencia viva, también es icónica.

La fotografía es, entonces, un acto vivo que lleva implícito, en el mismo momento en que se produce, su instancia de muerte. Pero, ¿qué es lo que muere en la fotografía?

---

<sup>1</sup> Estas consideraciones siguen el análisis de Philippe Dubois, *El acto fotográfico. Da la representación a la recepción*, Buenos Aires, Paidós, 1983

<sup>2</sup> Charles Sanders Peirce, “Carta a Lady Welby de 1904” en *Obra lógico - semiótica*, Madrid, Taurus, s/f, pp. 118.

<sup>3</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 113.

<sup>4</sup> Charles Sanders Peirce, *op. cit.*

Nuestra hipótesis surge de la certeza de que la relación de contigüidad en la que se origina el índice no se da sólo entre un objeto absoluto y una instancia impersonal que lo petrifica, que lo fija. Del otro lado, se encuentra la mirada del sujeto en el que se origina la intencionalidad de transformar algo ineluctablemente contingente, un momento, una posición irrepetible, en algo fijo.

¿Pero en qué términos se da la relación objeto - mirada? Merleau Ponty, en su análisis de la percepción, considera que la mirada es resultado de un cuerpo situado y móvil en el espacio y en el tiempo.<sup>5</sup> La corporeidad del sujeto tiene como consecuencia la pérdida de la totalidad, que exigiría la percepción desde todos los puntos de vista al mismo tiempo, algo imposible para el ser humano. Sin embargo, esta pérdida trae aparejada una ventaja: la adquisición de una posición desde la cual percibir y enunciar, un marco de enunciación. De modo que, es la mirada de este sujeto situado, portador y productor de discurso, la que construye los objetos percibidos. Es en éstos donde se puede reconocer la impronta de ese marco enunciativo, que implica la proyección del sujeto en el objeto. Así, el objeto evoca la posición desde la cual se lo recortó y construyó. Por lo tanto, si en la fotografía el objeto se petrifica en una imagen alienada, tal como el objeto de la visión de Medusa, la mirada que lo constituyó, como objeto de la visión primero y de la fotografía después, al igual que la mujer de Lot, se petrifica con él. Es este encuentro entre sujeto y objeto, contingente en términos espacio-temporales, y no sólo el objeto, el que se convierte en una imagen que se autonomiza del momento originario y que, por lo tanto, se abre a la iconización y a la muerte. En la mirada del fotógrafo se cruzan los ojos de Medusa y los de la mujer de Lot: la mirada que petrifica y la del sujeto petrificado por su propia mirada.

A propósito de estas observaciones, analizaremos dos fotografías de la serie *Salteños* de Florencia Blanco. Nuestro recorte se circunscribe a dos piezas pertenecientes a núcleos temáticos diferentes que nos resultan de singular interés para este trabajo y a las cuales nos referiremos en forma particular.

La primera de ellas pertenece a una serie de retratos de quinceañeras. “Fotógrafo y quinceañera” o “Quinceañera roja” (2000) nos muestra a la joven junto a su fotógrafo. No se trata, sin embargo, de una meta-imagen del fotógrafo en el acto de fotografiar, sino de un ensayo en imágenes acerca de la relación sujeto - objeto en el acto fotográfico. La quinceañera aparece posando con una rosa en la mano, mirando hacia el fotógrafo y con su rostro fuera de foco. El fotógrafo, en cambio, mira a cámara, al espectador (¿o a quien tomó la foto?), con su rostro nítido y su cuerpo desdibujado, va

Quinceañera roja. (Florencia Blanco)

esfumándose, invisibilizándose, y al hacerlo, parece pasar al otro lado de la cámara, ocupando el lugar de la mirada. ¿O es en realidad la mirada que se personifica en la foto? Florencia Blanco despoja a la quinceañera de su mirada para reforzar la del fotógrafo, transformándolo en el elemento más pregnante de la composición. Al hacerlo, señala la cosificación de la joven como objeto fotografiable y remarca el papel de la mirada como generadora de la imagen a punto tal de convertirla en un elemento iconográfico.



<sup>5</sup> Merleau Ponty, M. “Preámbulos”, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta- Agostini, 1984.



Vestíbulo. (Florencia Blanco)

La segunda fotografía, “”(2000), pertenece a una serie de interiores de casas de clase media acomodada de la sociedad salteña, más específicamente, comedores y livings. La decoración nos remite directamente a espacios que no forman parte del ámbito de lo cotidiano, como aquellos de las casas de las abuelas que sólo son escenario de eventos especiales, como puede serlo una fiesta familiar, en cuyo caso están colmados de gente. No hay sentido para permanecer en ellos fuera de estas ocasiones o, al menos esto es lo que nos decían de niños para evitar que entremos; la intención es preservarlos del deterioro que genera la

circulación, por lo que casi siempre están vacíos y reina en ellos una desmesurada pulcritud. Como si se tratara de un lugar muerto, la mirada los recorre como descubriendo lo siniestro de su silencio, de su soledad, de la ausencia que los habita y del paso del tiempo que se hace más evidente aún en el extrañamiento que producen. La permanencia allí siempre es fugaz, la mirada se convierte en testigo único de un instante que se perderá para siempre y que, por la incomodidad que provoca, se busca no prolongar demasiado. Fotografiar ese lugar vacío, tal como se constató en un diálogo con la artista<sup>6</sup>, ha sido petrificar esa mirada afectada ante un espacio petrificado.

Observamos una vez más, cómo en la fotografía queda paralizado, no sólo el objeto, sino también la mirada de un sujeto, cuya sensación queda impregnada en el interior de la imagen, al punto que permite la identificación del espectador con dicha sensación. Si bien, como hemos afirmado anteriormente, esto sucede en toda fotografía, la serie de interiores de Florencia Blanco resulta particularmente significativa por su iconografía, que ya presenta esta idea de inmovilidad o detenimiento. Fotografiar estos espacios implicaría entonces una exacerbación o duplicación de la instancia de muerte provocada por la mirada. Esto puede multiplicarse aun más, como podemos ver en la foto elegida. Se trata de una toma directa de un sector de un living comedor. En él, además del clásico sillón de dos cuerpos, podemos ver dos sillas “señoriales” que lo flanquean, una biblioteca, gran cantidad de retratos, en su mayoría fotografías, y un espejo donde aparece el reflejo de un mueble, evidentemente ubicado del lado opuesto, coronado a su vez por otro espejo, sobre el que también se encuentran portarretratos con fotografías. La habitación refleja un intento de conservar: conservar unida a la familia, a través de la reunión de sus fotos en un mismo espacio, mezclando edades y épocas diversas. Sin embargo, cada uno de esos retratos es en sí mismo la imagen de un tiempo detenido y muerto. Es en lo raído de los muebles y en la pared descascarada, donde se manifiesta su irreversibilidad. El espejo, que refleja más fotos, y otro espejo que lo enfrenta, multiplican la escena, una escena llena de muerte, que la mirada petrifica a su vez al fotografiarla.

Sabemos que el tema de la fotografía como instancia de muerte no se agota en estas breves consideraciones pero hemos intentado plantear una las principales aristas de nuestra investigación. Desde la mano que se extiende para dibujar una sombra hasta la que presiona el disparador, el afán del hombre por capturar el objeto de su visión ha escondido la certeza de la futura pérdida de un instante. Al hacerlo, crea una imagen de la cual él es el verdadero “modelo”

<sup>6</sup> Entrevista con las autoras, marzo de 2004, inédito.

a pesar de ocultarse del otro lado de la lente. El acto fotográfico se ubica en ese instante fugaz donde Medusa y la mujer de Lot se aúnan en esa última manifestación de vida: la mirada final que, irremediabilmente, les provocará la muerte.

\*Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires