

MATERNIDAD Y HOMOEROTISMO

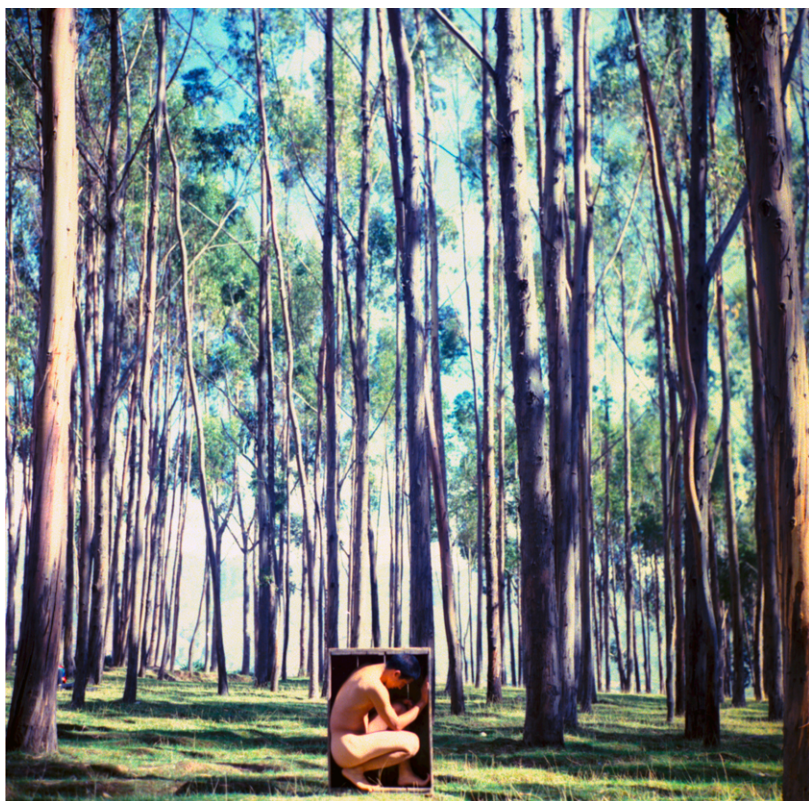
LAS IMÁGENES DE NATALIA IGUIÑIZ Y LUIS CHIANG¹

Victor Vich

<https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
Ph.D. en Literatura Latinoamericana
por la Universidad de Georgetown
vvich@pucp.pe

Giancarlo Cornejo

Ph.D. en Retórica por la Universidad de California
Docente en la Universidad del Sur de California
giancarlofcs@gmail.com



¹ Este ensayo fue escrito en el año 2014, en el contexto de diálogos amicales entre los autores durante una estancia académica de Víctor Vich en la Universidad de California, Berkeley. Hemos optado por mantener el estilo y carácter especulativo de la versión original del texto. Agradecemos a Luis Chiang su interés en ver publicado este texto.

EL ARTE PERUANO CONTEMPORÁNEO NO HA SIDO AJENO A REPRESENTAR LOS ROLES SOCIALES EN LOS QUE LAS IDENTIDADES SE ENCUENTRAN INSCRITAS. EN ALGUNA MEDIDA, TODA IDENTIDAD ES UN ROL Y YA SABEMOS QUE LOS ROLES VISIBILIZAN EL LUGAR DESDE DONDE LAS IDENTIDADES SON POLÍTICAMENTE PRODUCIDAS, DONDE LOS MANDATOS SE IMPONEN. ENTRE TODAS ELLAS, LA IDENTIDAD DE "MADRE" ES UNA DE LAS MÁS UTILIZADAS PARA MOVILIZAR LAS IDEOLOGÍAS SEXISTAS. EL SIGNIFICANTE "MADRE" (EN TANTO ROL E IDENTIDAD) ES PRODUCIDO CASI SOLO EN TÉRMINOS ESENCIALISTAS, SIEMPRE COMO NATURAL E INMUTABLE.

EN ESTE ENSAYO, NOS INTERESA INDAGAR LAS RESPUESTAS QUE DOS ARTISTAS PERUANXS HAN PRODUCIDO FRENTE A TALES CONDICIONAMIENTOS. SOSTENEMOS QUE SUS IMÁGENES SUBVIERTEN LAS MANERAS EN LAS QUE LA CULTURA INTENTA DISCIPLINAR UN ROL QUE, SIN EMBARGO, SIGUE SIENDO DISPUTADO POR MÚLTIPLES ACTORXS, ACTORES Y ACTORAS. NUESTRO OBJETIVO CONSISTE EN OBSERVAR CÓMO EN ESTOS TRABAJOS, EN ESTAS FOTOGRAFÍAS, EL SIGNIFICANTE "MADRE" ESCAPA A LAS NORMATIVAS TRADICIONALES.

Comencemos por describir esta fotografía: una mujer está dando de lactar a otra mujer. Esas dos mujeres son, sin embargo, la misma mujer. Es claro que ambas aparecen en distintas posiciones, pero sin duda se trata de la misma persona. La madre sigue siendo una madre, pero lo curioso es que aquí esa madre también ocupa la posición de hija. Digamos entonces que una madre está amamantando a otra madre, que una madre se ha desdoblado en el rol de madre y de hija sin dejar de ser madre. Mejor aún: subrayemos que una madre está amamantándose a sí misma.

De todas formas, podemos preguntarnos ¿Quién es entonces la madre aquí? Una respuesta (quizá desafiante, quizá riesgosa) apuntaría a señalar que la madre no es aquella que está dando de lactar, sino más bien aquella que está recibiendo la leche materna. Es decir, el carácter radical de la imagen, que forma parte de la serie "Pequeñas historias de maternidad" de la artista visual peruana Natalia Iguñiz, radica en haber cambiado de posición la figura de la madre. Aquí la madre es la que se encuentra ocupando la posición de hija; es ella la que necesita ser alimentada y amamantada. Es la que necesita de una otra, otra u otro que la sostenga.

¿Qué es lo que la imagen está queriendo simbolizar? Notemos que la fotografía no muestra a un hijo ni a un padre. Ninguno de los





dos aparece en el encuadre y todo hace pensar que tampoco han salido de él. Simplemente no están o no existen. De alguna manera, la madre se ha quedado sola y, en esa soledad, radica buena parte de la potencia simbólica de la imagen. ¿Por qué ha ocurrido esto? Sabemos bien que la ideología social coloca a las madres como sujetos que deben estar tanto al servicio de los hijos como de la propia pareja que, por lo general, es definida solo en términos heterosexuales. En efecto, en el matrimonio tradicional, la mujer se convierte en "madre" y en "esposa" y así queda inscrita en una relación de dependencia, cuando no de subordinación. De hecho, la imagen más común de la mujer (como esposa o como madre) es siempre la de alguien que ha tenido que postergar sus deseos y sacrificar algo de su propia identidad.

Si esta imagen nos sorprende -y nos perturba ciertamente- es porque cuestiona una práctica social. Con radicalidad, la fotografía coloca a la madre en otra posición y apunta a subrayar no su entrega, no su generosidad sino, más bien, su deseo. En efecto, lo que aquí vemos es a una madre deseando y satisfaciendo su deseo. Ahondemos más por ahí. ¿Cuál es el deseo de la madre? Digamos, por el momento, que la imagen muestra un deseo distinto, un deseo otro, un deseo que, de alguna manera, se ha salido del orden patriarcal. Aquí, lo que

ella desea no se reduce exclusivamente a ser "suficientemente buena" con los hijos.

Subrayemos entonces que esta fotografía presenta a una madre en función de "recibir" y ya no solo de "dar". Ya no es figurada como quien sostiene al niño, sino como un sujeto que también necesita ser sostenido por alguien. Si el arte es un discurso que propone preguntas nuevas, digamos que la pregunta que esta imagen propone es la siguiente: *si la madre es quien sostiene al hijo y a su pareja, entonces ¿quién sostiene a la madre?* Lo cierto, repitamos, es que la masculinidad no aparece por ningún lado y que esta ausencia parecería articular nuevos significados políticos. A diferencia de una retórica (por lo general, misógina) que suele representar a la feminidad como "carencia" o como "falta",) como carencia o falta (de la que el mismo Freud no se libró aquí ocurre lo contrario: es la masculinidad la que emerge como una insuficiencia, como un rol que nunca está enteramente presente. De alguna manera, esta imagen postula el rechazo a la ley paterna, ley que es postulada por regímenes androcéntricos como innata. Lo que aquí vemos es a una madre que, ante la presión social, se encuentra buscando nuevas estrategias para poder sostenerse a sí misma. Esta es una imagen que subvierte el sistema patriarcal y que muestra que los deseos de la madre se encuentran mucho más allá de la ley simbólica.

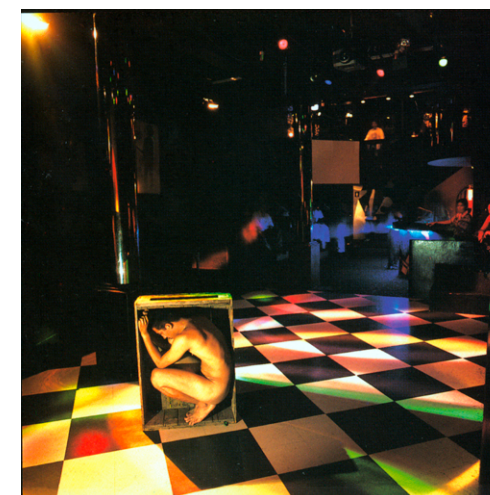
Aunque la imagen no postula una irreconciliable oposición, sí protesta contra ciertos discursos que plantean la sinonimia de los significantes "madre" y "mujer". Esta es una fotografía que muestra tanto a una mujer amamantando a una madre (que necesita ser amantada) como a una madre que decide sostener a otra mujer. El objetivo ha sido producir una imagen de una identidad descentrada, vale decir, se ha tratado de proponer una identidad femenina que nunca es una sola y que se encuentra internamente dividida.

Comentemos además la representación libidinal que aquí también se muestra. Notemos que hay algo de celebración, de satisfacción y mucha paz en la propia imagen. De alguna manera, ambas mujeres están satisfaciendo su deseo. Precisemos, sin embargo, que se trata de una imagen que parecería esquivar lo genital. Desde ahí, el discurso psicoanalítico sostendría que se trata de una imagen que apunta a lo "pre" o "extra" edípico y a lo "pre" o "extra" lingüístico.

Explicemos esto más claramente: notemos que una de las mujeres tiene el seno derecho descubierto, mientras que la otra deja ver una pequeña parte de la línea que divide sus glúteos. Como sabemos, el erotismo oral y anal, corresponden a dos fases del desarrollo de la sexualidad pero ha sido el discurso heterosexual el que ha insistido en que ambas fases deben quedar enterradas en el pasado para dar paso a un erotismo puramente genital. Sin embargo,

incluso para Freud (1962) esto no era cierto, porque, aunque sublimados y negados, lo anal y lo oral siempre resurgen para desbaratar una sexualidad que se cree unívoca. De hecho, esta imagen muestra cómo estas dos formas eróticas logran recuperar su dignidad y salirse de la función fálica. La imagen presenta a dos mujeres satisfaciendo sus deseos más allá de los roles heteronormativos en una especie de resolución simbólica. En este mundo representado, una presencia fálica sería no solo inimaginable sino nefasta. Por eso no es una cama conyugal donde la escena se desarrolla. Es un simple sofá, un lugar cotidiano para reconfigurar, desde ahí otras opciones y otras voluntades.

¿Deseo homoerótico? Sin duda. De hecho, hay algo que es muy pleno aquí y que puede colocarse en consonancia con una famosa frase de Luce Irigaray (1985: 213): "El cielo no está allí arriba: está entre nosotras". Se trata, así, de un perderse en el cuerpo del otro, o para ser exactos, de la otra, más allá de los mandatos sociales. En la imagen, las mujeres se dan un abrazo pero no es uno que tenga por fin limitar o secuestrar, sino que emerge de la extrema ternura para que la otra pueda sentir con sumo placer. Última constatación: notemos además que los zapatos no tocan el suelo, porque tocarlo sería el signo de seguir sujetos en el orden social dominante. La fotografía sugiere que escapar no solo es posible, sino deseable. La imagen nos enfrenta ante la emergencia de un tipo de satisfacción





tan plena que inevitablemente se “sale” o se desborda de la realidad dominante.

Luis Chiang es un fotógrafo peruano cuya obra todavía es poco conocida en la escena artística. Durante un buen tiempo, se desempeñó como foto-reportero de la agencia *Reuters* y luego ha trabajado brindando servicios diversos. Sin embargo, es el autor de una notable serie fotográfica titulada “Caja ficción” que ha sido expuesta en la ciudad de Lima hasta en tres oportunidades.

La serie se produjo durante tres años entre 1994 y 1996 como un “trabajo final” para poder graduarse como fotógrafo. Luis Chiang se propuso llevar la caja (y, de paso, llevarse a sí mismo) a varios lugares que estuvieran relacionados con un conjunto de hechos y recuerdos que marcaron su vida. Desde un punto de vista autobiográfico, trató de inscribirse en un franco proceso de discernimiento personal y, desde un punto de vista fotográfico, el proyecto quiso arriesgarse en la experimentación propiamente técnica. La serie fue impresa en lo que se conoce como un “proceso cruzado” es decir, estas fotografías fueron tomadas en *slides* pero reveladas como película. Durante el proceso de producción de la obra, el autor retocó algunos colores.

El carácter también perturbador de estas fotografías radica en el hecho de que no es

común exhibir el cuerpo masculino en un espacio público. En oposición a los cuerpos de las mujeres que, por lo general, son construidos como objetos ideales de la visión (digamos, de una visión esencialmente masculina y heterosexual) estas fotografías ponen en duda el carácter heterosexual de la mirada y dan cuenta de una normativa cultural que ha establecido rígidas fronteras entre lo que puede y no puede desearse.

Como puede notarse, todas las fotografías mantienen la misma estructura: el artista ha llevado la caja a un lugar determinado y se ha introducido en ella. Como hemos dicho, la serie registra viajes infantiles como las alturas de Ticlio, la casa de sus abuelos en Huánuco, una carretera donde le ocurrió un accidente y un conjunto de escenarios que remiten a la juventud limeña de los años ochenta; una juventud situada en el medio de una crisis generalizada.

El artista cuenta que encontró la caja en la casa de un amigo que estaba a punto de botarla pues ya no tenía utilidad alguna. Por alguna razón, ese objeto produjo algunas identificaciones inconscientes, activó un conjunto de resonancias afectivas y entonces optó por recogerla y llevársela a su casa. En aquel momento, Luis Chiang, en su calidad de *stringer* para *Reuters*, cubrió la toma de la embajada de Japón por el movimiento terrorista conocido como el MRTA. Es por ello que por tres meses

Chiang durmió en la calle, en el cruce de la calle Burgos con Thomas Edison.

No es difícil asociar la caja con el vientre materno. Pero esta metáfora es compleja pues apunta, al menos, a dos significados. Por un lado, refiere a la necesidad de protegerse de un mundo que suele presentarse como opresivo y hostil. Por otro, alude a una falta de autonomía, a un límite impuesto o autoimpuesto. Queremos sostener que la serie articula un conjunto de tensiones en torno a ambos significados.

De alguna manera, estas imágenes remiten a una visión nostálgica de la maternidad en su sentido más tradicional. Entendida como metáfora del útero materno, la caja funciona como el símbolo de una protección que se ha perdido si la relacionamos con esa fantasía que entiende a las madres solo desde la función nutricia, vale decir, como pura protección y soporte. Desde la masculinidad oficial y a fin de sentirse resguardados ante el mundo, los hombres tienden a fantasear con las virtudes imaginadas de sus madres.

Sin embargo, ese significado no es el único aquí. Las fotografías también aluden a la pulsión de muerte, a la compulsión a la repetición como algo que coloca al sujeto como el propio obstáculo para sí mismo. De hecho, si esta serie repite su misma estructura en diferentes espacios, lo hace para subrayar un movimiento circular ante lo cual no es muy fácil poder salirse. Esa caja puede ser también la representación de un lugar mortífero, de un vientre que ya no protege sino que limita y aprisiona. Dicho de otra manera: la imagen nos enfrenta ante una madre que ya no da vida, sino muerte; una madre que produce un “yo” que no puede individualizarse, que no puede salir al mundo y al que le resulta extremadamente difícil constituirse como sólido y autónomo en sí mismo. Entonces, se trata de subrayar que la condición de la subjetividad es siempre el lugar del “otro” y que ese “otro” es culpable de las desventuras y de la propia inestabilidad de la vida psíquica.

Desde esta interpretación, la maternidad ya no sostiene sino que termina por figurarse como algo que está amenazando a la identidad en tanto normativa. De alguna manera, ella

emerge como la causante de una imposibilidad de salir, como un lugar que causa una eterna desorientación. Por eso mismo, hay algo de vergüenza en estas fotografías, algo de una culpa que, sin embargo, siempre intenta exorcizarse. Para esta serie, la masculinidad es solo un feto: ha dejado de ser ese poder que lo puede con todo y más bien aparece mostrando su vulnerabilidad, su imposibilidad y su escondite.

Notemos que la serie se mueve estableciendo un contrapunto entre espacios naturales y escenarios culturales. En ese sentido, se trata, de un cuerpo que se reconoce siempre indefenso ante la inmensidad de la naturaleza y ante la hostilidad de la cultura. Un cuerpo que, dentro de esa caja, está renunciando a algo. Un cuerpo que, en la pura pulsión de muerte, ha sido obligado a extinguir el deseo mismo. Un cuerpo, en suma, que muestra cómo el deseo es el centro de prácticas normalizantes que solo producen identidades limitadas y reprimidas en su variada proyección.

Sin embargo, subrayemos además que se trata de un cuerpo que también ha construido una herramienta, vale decir, que ha utilizado una caja para encontrar otro tipo de satisfacción y relacionarse con el mundo de otra manera. De hecho, en estas fotografías emerge algo profundamente auto-erótico. Hay, en efecto, algo que apunta a un placer no fálico (o fálico, pero no reproductivo y no exactamente heterosexual) y que se constituye como una crítica ante la masculinidad hegemónica. Nos referimos a que esa necesidad de mostrar públicamente el cuerpo marcado como masculino es profundamente disruptiva en una sociedad heteronormativa que siempre lo construye como oculto e impenetrable.

Hemos argumentado que en estas imágenes la pulsión de muerte juega un rol importante. Dicha pulsión y su asociación a la homosexualidad son parte de aquel discurso que sostiene que la única forma posible de habitar el mundo es heterosexual (Witting: 2006). Desde la teoría *queer*, sin embargo, el deseo por la muerte ha sido más complejizado. En su famoso manifiesto titulado *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), Lee Edelman ha reivindicado la pertinencia de la asociación de la pulsión de



muerte y la homosexualidad como prácticas anti-sociales que pueden dismantelar varias de las premisas del orden patriarcal dominante. Se trata de subrayar que no hay muchas cosas en la heterosexualidad que valgan la pena ser salvas al interior de la imaginación de proyectos políticos más radicales. Desde esa perspectiva, estas fotografías estarían representando a un deseo *queer* que aspira a la propia extinción o, mejor, aún, a la extinción de la vida social tal como la conocemos.

¿Qué es lo que estas fotografías ocultan? ¿Qué es lo que no vemos en ellas? Ensayemos una respuesta. Digamos que no vemos el rostro, porque efectivamente el sujeto no está individualizado. Digamos que no vemos los genitales, porque hay algo “queer” que quiere hacerse presente. ¿Qué significa esto? Es importante recordar que el deseo por el retorno al vientre materno ha sido muy asociado a la homosexualidad (masculina). Es más, desde posturas homofóbicas, es muy común la condena a la homosexualidad usando como argumentos su imposibilidad de reproducir vida. Recordemos varios de los argumentos contra el proyecto de ley de “unión civil” para parejas homosexuales. Muchos de los polemistas no dudaron en oponer “homosexuales” y “madres” en su afán de descartar el proyecto, que explícitamente no incluía la adopción por parte de personas LGBT.

Está claro que esta ecuación niega la existencia de mujeres lesbianas, y de padres y madres homosexuales y bisexuales. De alguna manera, estas fotografías son un esfuerzo por resistir la construcción antagónica de los significantes “homosexual” y “madre”.

Retornemos a las preguntas iniciales: ¿Representan estas fotografías una añoranza del vientre materno, o apuntan, más bien, a mostrar la imposibilidad de haber salido de él? Digámoslo de otra manera: ¿Es que los sujetos siempre queremos “regresar” al vientre porque el mundo nos parece demasiado hostil? ¿O es, por el contrario, que nunca hemos podido abandonar ese lugar y que ese lugar siempre está actuando dentro de nosotros y es el que nos estructura como tales? No lo sabemos, pero en todo caso, las fotografías insisten en que hay algo hermoso en exponer un cuerpo desnudo que se enfrenta ante el mundo y ante sus propios límites constitutivos. Aquí, el sujeto es siempre una frontera. Las fotografías constatan que la subjetividad se define por estar siempre expuesta ante un borde que suele convocarla más allá de sí misma, pero que, al mismo tiempo, la retrae y le impide convertirse en otro. Al enfrentar tercamente a esos lugares, esta serie también intenta revertir la pulsión de muerte y expone, con suma entereza, la durísima tarea de la construcción de una subjetividad.

Concluamos notando cómo los proyectos de Natalia Iguñiz y Luis Chiang proponen una radical revisión de la maternidad en un contexto tan conservador como el peruano donde las madres suelen ser casi únicamente representadas como abnegación y postergación del deseo. En ambos proyectos notamos la emergencia de placeres no fálicos o extra-fálicos que adquieren significados dignos y fértiles. Para los dos, el significante “madre” no está determinado por los regímenes de lo normal y lo posible y, más bien, intentan abrirlo hacia nuevas posibilidades. Desde estas imágenes, “devenir madre” ya no sería así solo una imposición social y legal

(como lo sigue siendo en el presente) sino que es propuesto como la posibilidad de construir nuevos roles sociales, como una terca invitación a soñar con otras imposibilidades. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Edelman, L. (2004) *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Freud, S. (1962). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. New York: Basic Books.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex which Is not One*. Ithaca: Cornell University Press.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

