

**Mujer, tierra y territorio en el arte peruano contemporáneo:
Madre nuestra (2018), de Luz Letts**

**Woman, Land and Territory in Contemporary Peruvian Art:
Madre Nuestra (2018), by Luz Letts**

NATALY VERGARA ADRIANZÉN

Nataly Vergara Adriánzén es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Formó parte del grupo de investigación OBITEL por siete años, lo cual le permitió asistir a seminarios internacionales de investigación en Chile, Brasil y Ecuador, y ser parte del equipo para las publicaciones de las investigaciones. En 2015, presentó una ponencia basada en su tesis de licenciatura en el VIII Seminario Regional de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación – ALAIC en Argentina. En 2020, realizó el máster en Dirección de Arte en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña, España. Actualmente, se encuentra desarrollando su tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría en la Escuela de Posgrado de la PUCP, y es docente a tiempo parcial en esta última universidad, en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en Toulouse Lautrec.

**Mujer, tierra y territorio en el arte peruano contemporáneo:
Madre nuestra (2018), de Luz Letts**
**Woman, Land and Territory in Contemporary Peruvian Art:
Madre Nuestra (2018), by Luz Letts**

Nataly Vergara Adrianzén

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

nvergara@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0009-0005-0339-2008>)

Recibido: 07-07-2023 / Aceptado: 02-10-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202302.002>

RESUMEN

El arte como esencia discursiva puede convertirse en un medio de reflexión sobre nuestra realidad social. *Madre nuestra*, de la artista plástica Luz Letts (2018), es un ejemplo de ello, pues esta obra representa a una mujer todopoderosa y sostenedora de la nación que cuestiona los estereotipos de género y la violencia contra la mujer en el Perú. A su vez, da cuenta de la poderosa relación de lo femenino con la tierra y el territorio, y nos motiva a pensar en el apoyo mutuo entre mujeres para combatir la dominación hacia el cuerpo femenino y hacia el mundo natural. Así, plantea la creación de una identidad colectiva femenina como fuerza de la nación, una defensa comunitaria de la tierra y del territorio en vías de construir una sociedad más justa. Finalmente, esboza la necesidad de repensar nuestro país con un giro ecoterritorial y ecofeminista.

ABSTRACT

Art as a discursive essence can become a means of reflection on our social reality. *Madre Nuestra*, by the plastic artist Luz Letts (2018), is an example of this, as this work represents an all-powerful woman who sustains the nation and questions gender stereotypes and violence against women in Peru. In turn, she realizes the powerful relationship of this with the land and territory, and it motivates us to think about the mutual support between women to fight the domination towards the female body and towards the natural world. Thus, it proposes the creation of a female collective identity as a force of the nation, a community defense of land and territory in the process of building a more just society. Finally, it outlines the need to rethink our country with an ecoterritorial and ecofeminist twist.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Ecofeminismo, ecoterritorial, feminismo, arte contemporáneo, Perú, Luz Letts / ecofeminism, ecoterritorial, feminism, contemporary art, Peru, Luz Letts

Si bien el desarrollo de los medios de comunicación, las nuevas tecnologías e internet se ha vuelto una ventana para el acceso de información inmediata sobre lo que acontece en el mundo, el arte también ha sido y es un medio de conocimiento de nuestra realidad. Este ha estado estrechamente vinculado con la vida del ser humano desde la Antigüedad, no solo como una acción creadora, sino también como un medio de expresión del contexto social, cultural y político de las distintas sociedades a lo largo de la historia.

Como señala Mesía Montenegro (2012), lo nuevo siempre tiene algo de viejo y lo viejo algo de nuevo. Así, lo ancestral se mimetiza en lo moderno, y las metáforas se construyen desde el presente hacia el pasado y viceversa, cada uno convirtiéndose en el eco del otro; se construyen de ese modo puentes entre artistas, símbolos e ideas (p. 5). Justamente, como apunta Giunta (2014, p. 33), «revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente», creando nuevas relaciones como reminiscencias. Esto hace que el arte contemporáneo sea un instrumento significativo en la elaboración de una reflexión so-

bre hechos del pasado que se activan en otros contextos (Giunta, 2014, p. 39). Por ello, el arte también permite reflexionar sobre el acontecer de la humanidad, y se convierte en una herramienta de denuncia y crítica social.

En este artículo, se propone que el arte puede convertirse en un medio de reflexión sobre conflictos sociales vigentes en el Perú, pues, al conectarnos con nuestro pasado, nos permite repensar nuestro presente y, consecutivamente, proponer un cambio a futuro. Esto se demostrará a través del análisis de la obra *Madre nuestra* (Figura 1), de la artista plástica peruana Luz Letts Payet (2018), quien realiza una propuesta plástica con un profundo contenido simbólico que da cuenta de la poderosa relación entre la mujer, la tierra y el territorio, lo cual permite reflexionar acerca del rol de las mujeres en un contexto de conflictos socioambientales. Y, a su vez, conduce a la necesidad de repensar el país con un giro ecoterritorial y ecofeminista.

Luz Letts Payet es una artista peruana nacida en Lima en 1961. Tiene una destacada trayectoria en su profesión artística, tanto en el Perú como en el exterior. Inició su carrera profesional en 1991 con su primera muestra individual, llamada «Soliloquios»; desde entonces, ha tenido 21 exposiciones individuales y muchas otras grupales en distintos países. En el año 2015, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano organizó la exposición «Luz Letts. Obra reunida. Retros-

Figura 1
Madre nuestra



Nota. Imagen de *Madre nuestra* [Pintura], por L. Letts, 2018 (<https://luzletts.art>). Uso de técnica mixta sobre lienzo. Tamaño: 60 cm x 60 cm.

pectiva 1991-2015», curada por Manuel Munive (2015). Esta mostró su trayectoria y la vigencia de su obra en relación con la realidad social peruana. Letts creció en el Perú en el periodo político y social conflictivo de las últimas décadas del siglo XX y, como ella misma menciona en una entrevista realizada ese mismo año, su trabajo «es un testimonio visual de lo que es vivir en el Perú, a través de todas sus etapas» («Luz en retrospectiva», 2015, párr. 3).

Por lo tanto, la obra de Letts puede considerarse una vía simbólica que se vuelve una «ventana» que permite atisbar tanto el pensamiento de la artista como también el contexto en el que está inmerso (Vargas Pacheco, 2015, p. 186). De esta manera, *Madre nuestra* alberga una esencia discursiva que va más allá de lo formal y que puede dar cuenta de la manifestación de una nueva identidad colectiva femenina que se constituye a partir del cuestionamiento de una iconografía de la peruanidad construida con símbolos, formas y metáforas tomadas de distintos periodos de nuestra historia.

Antes de empezar el análisis, es necesario definir qué entendemos por *conflictos socioambientales*. Según Svampa

(2013), los conflictos socioambientales son «aquellos ligados al acceso y control de los bienes naturales y el territorio, que suponen, por parte de los actores enfrentados, intereses y valores divergentes en torno de ellos, en un contexto de gran asimetría de poder» (pp. 39-40). Este control suele darse a través de las actividades extractivas¹.

Según Gudynas (2015), «el término extractivismo [...] se refiere a la apropiación de recursos naturales² para exportarlos» (p. 9). Pero esta actividad, afirma también este autor, debe cumplir simultáneamente tres condiciones: un alto volumen o intensidad en la extracción, que sean recursos sin procesar o con escaso procesamiento, y que se exporte el 50 % o más de esos recursos fuera del territorio (Gudynas, 2015, p. 17). Esta actividad, sin la regulación adecuada, impacta el medioambiente, pero también a las comunidades que viven en el lugar, pues esta implica una dinámica de desposesión o despojo de tierras, recursos y territorios, al tiempo que genera nuevas formas de dependencia y dominación (Svampa, 2013, p. 2). Una de las actividades extractivas más dañinas es la minería.

En el Perú, según la Defensoría del Pueblo, el 65,9 % de los conflictos socioam-

¹Svampa (2013) introduce el concepto de *conflictos ecoterritoriales*, ya que plantea que la dinámica de las luchas socioambientales en Latinoamérica ha venido asentando la base de lo que puede denominarse el *giro ecoterritorial*, es decir, la emergencia de «un lenguaje común que ilustra el cruce innovador entre matriz indígena-comunitaria, defensa del territorio y discurso ambientalista» (p. 41).

²Los recursos naturales son «un conjunto de materiales que se encuentran en la Naturaleza y que los seres humanos aprovechan en su estado primario, o con un procesamiento mínimo, para su consumo o procesamiento en la obtención de otros productos» (Gudynas, 2015, p. 18).

bientales registrados hasta enero de 2022 corresponden a actividades mineras. Además, de los 203 conflictos sociales en este país, 132 son socioambientales («65,9% de los conflictos socioambientales», 2022)³. Sin embargo, la mayoría de ciudadanos peruanos identifican que los problemas más importantes que afectan al país son la corrupción, la delincuencia y la inseguridad ciudadana. Dejan la violencia de género y la destrucción del medioambiente en los puestos 9 y 14, respectivamente (*Costo de vida, delincuencia, corrupción y desempleo*, 2022)⁴.

Esto nos da entender la evidente ceguera que existe de parte de sectores de la sociedad frente a conflictos sociales que sienten lejanos, lo cual se explica en el hecho de que el Perú es un país centralista que no cuida equitativamente de todas sus provincias ni de todos sus ciudadanos. Justamente, uno de los sujetos fuertemente afectados en el contexto de este tipo de conflictos es la mujer. El Perú es uno de los países con más feminicidios en Latinoamérica⁵. Además, como señala la Defensoría del Pueblo (2017),

en los conflictos sociales las mujeres están expuestas a una mayor situa-

ción de riesgo no solo por la exclusión, la marginalidad y la pobreza de las que son víctimas sino que, en comparación con los hombres tienen menos oportunidades para acceder a los recursos y no participan en la toma de decisiones para la resolución de estos conflictos (p. 2).

Por tanto, la violencia contra la mujer y contra el territorio es sistemática, lo cual es paradójico frente al hecho de que se le ha asignado a la mujer un vínculo especial con la vida y la tierra desde tiempos ancestrales. Como señala Estabridis (1988), los pueblos aborígenes, antes de la llegada de los españoles, adoraban a la Pachamama⁶, la madre tierra. Luego, los españoles incorporaron la adoración a la Virgen Madre y los indígenas aceptaron desde un comienzo esta iconografía de la doctrina cristiana como un sustituto de aquella, como un símbolo de lo antiguo y lo nuevo (p. 3). Actualmente, las mujeres siguen desempeñando la función de cuidado, alimentación y subsistencia de sus familias y comunidades; cumplen «un papel fundamental en el desarrollo económico de las sociedades» (Defensoría del Pueblo, 2017, p. 2). A pesar de esta defensa de la tierra y de sus familias, sus

³ Información tomada de ComexPerú con base en cifras recogidas por la Defensoría del Pueblo.

⁴ Encuesta realizada por Ipsos Perú en mayo de 2022 y recogida en el portal Infobae.

⁵ Según el Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y El Caribe (s. f.), con información del año 2021, el Perú se encuentra en el puesto 8 en número absoluto de feminicidios en esta zona geográfica y en el 16 considerando la tasa por cantidad de habitantes.

⁶ El término *Pachamama* está formado por dos palabras de origen quechua: *pacha* significa mundo, tiempo, universo y lugar; y *mama*, madre.

cuerpos son violentados, discriminados, violados y asesinados⁷.

Por ello, es necesario cuestionar los estereotipos de género que se han ido construyendo sobre la mujer y promover una imagen distinta sobre ella, sobre su capacidad, su relación con la tierra y el importante rol que cumple en nuestro desarrollo como sociedad. Justamente, Letts, en su obra *Madre nuestra*, construye a una mujer omnipotente, líder, sagrada, dadora de vida y madre de la nación, que cuestiona la subordinación y la discriminación hacia la mujer en los conflictos socioambientales, y que, a su vez, alberga un discurso político y social en tensión. Por un lado —como se verá a continuación—, es la personificación crítica frente a la incapacidad del Estado peruano sobre la situación de violencia que viven las mujeres y la ceguera de este en torno a los conflictos socioambientales; y, por otro lado, es un llamado hacia la sororidad femenina, el apoyo mutuo y el desarrollo de la comunidad.

Para el análisis de la obra elegida, se usará el método iconológico, según los planteamientos de Panofsky⁸ y de Stastny⁹; en estos, se parte de un análisis formal para luego «armar una cadena de relaciones fundadas y eslabones verificables entre textos, imágenes, ceremonias, prácticas sociales y culturales para llegar a una cabal comprensión de las obras de arte» (Agesta e Ivars, 2016, p. 4). Siguiendo este planteamiento, puede identificarse, en un primer nivel de análisis, que *Madre nuestra* es un dibujo en técnica mixta que mide 60 cm x 60 cm; es decir, se trata de un formato pequeño.

En él, observamos una figura femenina que ocupa el centro del encuadre. Esta tiene dimensiones antinaturales y se mantiene de pie sobre una torre en medio de un precipicio. Además, este personaje femenino central tiene ocho brazos: dos de ellos tapan su rostro, mientras que los otros seis sostienen un manto que alberga a otros 12 cuerpos femeninos. Estos cuerpos, a su vez, mantienen en el aire a otros

⁷ Señala la Defensoría del Pueblo (2017) que «entre los años 2006 al 2016, un total de 270 mujeres han fallecido y 4,642 heridas en contextos de conflictos sociales, de acuerdo al registro (SIMCO) de la Adjuntía de Conflictos sociales [sic] de la Defensoría del Pueblo» (p. 2).

⁸ Su método es introducido en *Estudios sobre iconología* (Panofsky, 1939/1982) y ampliado en *El significado en las artes visuales* (Panofsky, 1955/1980). Este autor propone el análisis de la obra en tres niveles: preiconográfico —descriptivo—, iconográfico —imágenes, historias y alegorías— e iconológico —temas y conceptos en relación con el contexto—.

⁹ Su método es introducido en *Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte* (Stastny, 1964). Este autor propone identificar los *motivos* —formas— y los *temas* —contenido— que forman una imagen —o idea— en relación con elementos iconográficos mitológicos que sobreviven a través de los cambios de estilo y que representan el ladrillo de una obra de arte, que puede transmitirse de generación en generación en diferentes pueblos (p. 159). Sostiene el autor lo siguiente: «Así llegamos a un punto en que progresando del motivo al contenido o tema, y del tema a la composición, nuestro campo de investigación abarca gradualmente la obra de arte entera; proyectando [...] alguna luz sobre el evasivo problema del estilo» (Stastny, 1964, p. 164).

seis cuerpos femeninos que están sobre el precipicio, en donde sobresalen ocho plantas de cactus. La naturaleza también se manifiesta en ocho plantas que están a los lados laterales —cuatro a cada lado— del cuerpo femenino principal cerrando la composición; y, además, también observamos lo natural en las seis hojas que decoran el cabello de la figura femenina central.

En un segundo nivel de lectura, observamos que Letts se ha basado, para la realización de su obra, en la iconografía virreinal andina para representar a la mujer-cerro, una imagen muy desarrollada y difundida tras el contacto del mundo cristiano con el mundo andino. Como nos señala Gisbert (2009),

el culto a la Madre Tierra, que probablemente se remonta al Horizonte Medio, fue uno de los escollos fundamentales para la cristianización del sur andino, obstáculo que trató de salvarse con la identificación de esta deidad femenina con la Virgen María (p. 1266).

Específicamente, la composición usada por Letts en su obra nos remite a la obra titulada *La virgen del cerro* (1720), realizada por un anónimo potosino y que se encuentra en el Casa Nacional de Moneda en Potosí (Figura 2).

Las Minas de Potosí fueron y siguen siendo un importante centro minero ubicado

en el Cerro Rico de Potosí, una montaña en la actual Bolivia. Si bien este territorio cobró mayor importancia con la llegada de los españoles, se presume que ya desde antes la montaña era muy valorada por la población (Caballero, 2020). La alusión de ambas obras al extractivismo es clara por la forma de la montaña; sin embargo, veremos que Letts ha aplicado cambios específicos en su obra, que van más allá de la representación de un tipo de actividad extractiva —la minería— o de la devoción hacia una deidad específica —la Virgen María—.

La primera diferencia es que Letts desaparece los personajes secundarios masculinos e incorpora unos propios femeninos, lo que muestra desde dónde parte la obra: desde su lugar de enunciación como mujer artista. El segundo cambio que aplica es que la forma de la montaña ya no es triangular ni tiene los detalles de la geografía de la naturaleza —como los caminos y plantas que vemos en la obra de Potosí—, sino que la transforma de tal forma que alude a un vestido, en el cual incorpora diseños que nos remiten a dibujos prehispánicos de un manto Paracas (L. Letts, comunicación personal, 2022). Es significativo que los personajes de los diseños del vestido estén en una posición en la que sus manos buscan agarrarse mutuamente, pues hace eco con los cuerpos de las mujeres que cuelgan en el registro inferior y se sostienen unas a otras, lo que enfatiza el vínculo femenino.

Figura 2
La virgen del cerro



Nota. Imagen de *La virgen del cerro* [Pintura], por pintor anónimo potosino, 1720, Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia (<https://bcn.gob.ar/recuerdos-de-la-epoca-virreinal/virgen-del-cerro>). Uso de técnica de óleo sobre lienzo. Tamaño: 140 cm x 227 cm.

Una tercera diferencia es que Letts ha decidido que el fondo de su obra sea neutro, lo que permite que la atención del espectador se centre en la mujer principal y en los elementos que la complementan. El uso de fondos neutros era habitual en la era republicana para retratar a héroes de la emancipación¹⁰. Por ello, podríamos deducir que, en esta obra, se buscaba que este personaje femenino también sea vestido de un halo de importancia heroico, pues la neutralidad del fondo y la luz que proviene de él, además del tamaño corpóreo, destacan a la mujer como personaje central y le dan magnificencia¹¹.

Esta relación con la representación en la época republicana también se ve reforzada con la incorporación de los símbolos patrios como elementos para constituir su imagen. Así, reconocemos el uso de la bandera peruana que sostiene a la mujer y que alberga —como en un vientre o una cuna— a los otros doce cuerpos femeninos. La alusión a la fertilidad es importante, ya que refuerza su relación con la tierra, pues esta, al igual que la mujer, también debe ser fértil —dar frutos— para la subsistencia del ser humano. Como

menciona Silvia Federici, «el trabajo de la reproducción es un trabajo que coloca a la gente y a las mujeres en relación con el mundo natural». El capitalismo nos separó del mundo natural; antes del capitalismo, la conquista lo había hecho: la naturaleza fue reemplazada por la producción en serie, incluso en los famosos «obrajes». Las mujeres tienen una relación especial con la naturaleza: «la procreación es fundamental en la relación de las mujeres con el mundo natural» (Navarro y Linsalata, 2014, p. 429). Sin embargo, esta no debe ser la única característica que las vincule, pues la mujer es un ser pleno cuya importancia va más allá de su capacidad reproductiva, como se reforzará más adelante. El ecofeminismo ha desarrollado muy bien la crítica a un esencialismo naturalista.

El segundo símbolo patrio reconocible en la obra son las hojas de palma; las reconocemos colgando en los laterales de la mujer principal. Este tipo de planta es parte del escudo nacional. Las hojas de palma suelen significar la victoria y el triunfo¹². Siguiendo esa línea, podemos reconocer como tercer símbolo patrio las hojas de

¹⁰ Los héroes de la emancipación más representados en relación con la historia peruana fueron San Martín y Simón Bolívar, ambos hombres con poder político. Por ello, la representación de Letts también cobra relevancia, ya que realiza una representación femenina con el mismo peso simbólico, que da cuenta de una nueva iconografía de lo nacional.

¹¹ La imagen de la mujer en relación con lo nacional también ha sido identificada en su representación alegórica de la República, como lo demuestra Murilo de Carvalho (1990/1997) en su texto «República-mujer: entre María y Marianne» dentro del libro *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. En Francia, esta sí tuvo un significado heroico nacional, mientras que, en los países poscoloniales americanos, esta imagen fue tergiversada: se la relaciona con la mujer pública, es decir, con la prostituta. Por ello, su representación en América terminó teniendo una connotación negativa.

¹² En el mundo cristiano, estas hojas se agitan en la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén, como puede encontrarse en la Biblia en los Evangelios Mateo 21:1-11, Marcos 11:1-11, Lucas 19:28-44 y Juan 12:12-19.

laurel, las cuales también se encuentran en el escudo nacional; en la obra de Letts, las identificamos como aquellas que decoran el cabello del personaje central. La corona de laurel ha sido el símbolo de la victoria de los líderes a lo largo de la historia: desde Grecia y Roma, se observa en las representaciones de los vencedores. Por lo tanto, ambos tipos de hojas visten a la mujer principal de un nacionalismo triunfante, lo que enfatiza su liderazgo y su soberanía sobre la nación. Sin embargo, esta atmósfera entra en tensión con el rostro oculto de la mujer, pues, a pesar de su gran poder, decide no ver lo que pasa a su alrededor, decisión que tiene una motivación política, ya que da cuenta de esa ceguera de la sociedad sobre la gravedad de los conflictos socioambientales y de la discriminación que sufre la mujer en ese contexto. Pero, más que no ver por intentar apartarse, o por ser ciega, parece ser que se tapa los ojos con dolor.

Sobre los otros cuerpos femeninos, es interesante que las mujeres que se encuentran acunadas en la bandera —de forma segura— sean doce, ya que este es un número significativo: por ejemplo, es el número de los meses del año, de los discípulos de Jesús, de los signos del zodiaco, etcétera. Más interesante aún es que estas doce mujeres sujeten en parejas a las otras seis mujeres que cuelgan, pues esto nos permite observar que es necesaria la unión o el trabajo en equipo para sostener a las demás. El elemento comunitario es significativo en ese sentido, porque, como

menciona Federici, producir una comunidad significa empezar a ver el territorio; requiere organizarse para resolver problemas comunes (Navarro y Linsalata, 2014, p. 434).

Justamente la mirada hacia lo común es parte del giro ecoterritorial y del ecofeminismo, enfoques que se están desarrollando en relación con las luchas socioambientales actuales. Como se indicó previamente, el giro ecoterritorial implica la emergencia de un lenguaje común que dé cuenta del «cruce innovador entre matriz indígena-comunitaria, defensa del territorio y discurso ambientalista» (Svampa, 2013, p. 41). De la misma forma, señala Svampa (2015) que

el ecofeminismo contribuye a aportar una mirada sobre las necesidades sociales [...] desde el rescate de la cultura del cuidado como inspiración central para pensar una sociedad ecológica y socialmente sostenible, a través de valores como la reciprocidad, la cooperación y la complementariedad (pp. 130-131).

A su vez, la mirada ecofeminista implica que no hay fusión entre entidades distintas —naturaleza-hombre—, pues estas se reconocen como separadas; pero están en relación, es decir, en conexión gracias a la mirada afectuosa que permite percibir, responder, sentir y atender. Como menciona Warren (1996/2003), esta *percepción afectuosa* «presupone y mantiene la

diferencia [...] de tal modo, que la percepción del otro como ajeno es una expresión de afecto por algo o alguien que, desde el comienzo, es reconocido como independiente, diferente, distinto» (p. 78). Por tanto, debemos alejarnos del pensamiento de dominación hacia lo natural, ya que esto nos lleva a ver a la naturaleza como un elemento subordinado al ser humano cuyos bienes podemos disponer.

En este punto, es necesario mencionar que, en Latinoamérica, la referencia a los bienes comunes está ligada a la noción de territorio o territorialidad, pues aquellos bienes garantizan y sostienen las formas de vida en un territorio determinado. Entonces, no es solo una disputa por los recursos naturales, sino también una disputa por la construcción de un determinado tipo de territorialidad, centrado en un lenguaje que apunta a la protección de lo *común* en el marco de una concepción fuerte de la sustentabilidad (Svampa, 2013, p. 45). Siguiendo esa línea, en la obra de Letts, la representación de la mujer-cerro —ser humano - naturaleza— permite un vínculo entre dos tipos de luchas ideológicamente relacionadas: aquella contra la dominación de la mujer y aquella contra la dominación de la tierra. Aquí puede introducirse lo que plantea Lorena Cabnal (2016) en su texto *El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra*:

Ser mujer indígena y defender el territorio ancestral implica colocar en la línea frontal de ataque [...] nuestro primer territorio de defensa, el cuerpo. Al defender el territorio tierra, las mujeres hacemos una defensa cotidiana y paralela impresionante en dos dimensiones inseparables: la defensa de nuestro territorio cuerpo y la defensa de nuestro territorio tierra. Dos dimensiones entretejidas en la Red de la Vida porque reconocemos que tanto el cuerpo como la tierra son espacios de energía vital que deben funcionar en reciprocidad (pp. 121-122).

Hay que recordar que Latinoamérica «es la región con mayor número de asesinatos de defensores de los territorios y con mayor número de conflictos socioambientales en todo el mundo, incluyendo tanto gobiernos catalogados de izquierda como de derecha, progresistas o conservadores» (Kogan Valderrama, 2020, párr. 14). Asimismo, el 2018 —año en que se realizó *Madre nuestra*— fue para el Perú un periodo con una de las más altas tasas de feminicidios en el mundo¹³; se convirtió en uno de los primeros años en que la violencia contra la mujer fue más visibilizada y debatida en el ámbito público. Por lo tanto, este año fue significativo en la visibilización de la violencia machista y en la necesidad de fortalecer la lucha por los derechos de las

¹³ Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (2018), «en el año 2018, el número de víctimas por feminicidio fue 150, alcanzando una tasa de 0,9 muertes por feminicidio por cada 100 mil mujeres. Entre los años 2015 y 2018 se aprecia un incremento de la tasa de feminicidios de 0,4 puntos, es decir de 0,5 feminicidios que hubo en 2015 creció a 0,9 en el año 2018, por cada 100 mil mujeres».

mujeres. En este sentido, los elementos representados en la obra tienen un interés político y social muy claro.

Así, habiendo realizado este análisis, puede confirmarse la hipótesis sobre la representación femenina que hace Letts en su obra *Madre nuestra*, de 2018. En primer lugar, la artista hace uso de distintos elementos de programas iconográficos y simbolismos que están en la conciencia popular peruana para poder establecer una conexión entre la Virgen, la tierra —la Pachamama— y el territorio peruano; y, así, construye un discurso sobre la mujer como aquella dadora de vida, que alberga a la nación peruana y la sostiene.

La idea de la mujer como madre estaba dada tanto por parte de los españoles —la Virgen María era mujer-madre-fértil— como por los nativos americanos —la madre-tierra como símbolo de fertilidad y abundancia— (Caballero, 2020). Por ello, es lógico que Letts haya usado la misma simbología para construir esa conexión. Esto se refuerza en el título mismo de la obra: *Madre nuestra*. Sin embargo, estas dos palabras albergan un significado más profundo, pues, si bien la mujer de Letts es la madre de la nación, la referencia a la frase *madre nuestra* nos remite al *padre nuestro*, es decir, al Dios padre de la Biblia, el creador del mundo, el ser todopoderoso.

De esta manera, Letts no solo dignifica a la mujer por su capacidad reproductiva,

sino que también restituye lo femenino de su posición marginalizada al dotarla de una capacidad suprema: es una mujer todopoderosa, sagrada, omnipotente, líder, creadora y cuidadora del territorio peruano. Este discurso se ve reforzado tanto por lo formal como por la incorporación de los elementos iconográficos. Así, Letts rescata el protagonismo femenino en la construcción de la nación peruana y cuestiona la discriminación de esta como subordinada, débil e incapaz.

Si bien también vemos de algún modo esta construcción de la mujer sagrada en *La virgen del cerro* de Potosí, algo que diferencia ambas obras es que Letts sí resuelve la contradicción entre idealizar a la mujer y su realidad en la sociedad. En otras palabras, en *La virgen del cerro* de Potosí se mantiene la incongruencia de «cómo se une esta idea de lo femenino como sagrado —esta idea de mujer/madre/reina/vientre asociada a lo inmaculado y a la tierra— con la situación vulnerable tanto de las mujeres como de la tierra en Latinoamérica hoy» (Caballero, 2020).

En el caso de Letts, ella resuelve esta incongruencia al representar a esta mujer todopoderosa como sostenedora de otras mujeres que están en situaciones más vulnerables: las acoge en su vientre —constituido por una bandera peruana— con firmeza y, a su vez, estas sostienen a otras en peor situación. Sin embargo, esto no queda en la simple representación, pues Letts también propone una posible solución a

esta situación: pensar en comunidad, en el apoyo mutuo entre mujeres —sororidad— para combatir la dominación sobre lo femenino. A este planteamiento podemos añadirle un significado más profundo si leemos la obra con una visión ecofeminista, pues, al representar la mujer el territorio peruano, también podríamos entender su representación como una lucha contra la dominación sobre el mundo natural.

De esta manera, en esta obra puede reconocerse el planteamiento de una nueva identidad colectiva femenina como fuerza de la nación, una defensa comunitaria de la tierra y del territorio en vías de construir una sociedad peruana más justa para todos. Esto es coherente con nuestra realidad, pues, como menciona Svampa (2015), en Latinoamérica, las mujeres tienen desde hace varias décadas un mayor protagonismo en las luchas sociales y en los procesos de autoorganización colectiva. Eso se llama «proceso de feminización de las luchas» (p. 128).

En conclusión, *Madre nuestra*, a través del uso de un lenguaje que rescata elementos del pasado, denuncia una realidad social vigente en el presente y formula una propuesta de cambio a futuro. Como menciona Kogan Valderrama (2020), es necesario «plantear una nueva gramática proveniente de luchas socioambientales, que haga frente a la crisis civilizatoria actual y que dé paso a ontologías relacionales» (párr. 12). Y, por ello, el arte como esencia discursiva es importante el día

de hoy, pues demuestra que lo que somos y hemos llegado a ser es un cúmulo de elementos simbólicos que se han ido legitimando a través del tiempo y que es necesario que sean reconocidos para poder proponer un cambio significativo en la conciencia social. Como menciona Rith Magni (2011),

sin la confrontación del pasado, no existen las bases para proyectar el futuro. Ser consciente de la propia tradición no colisiona con el dinamismo de la cultura, porque lo que se convierte en tradición no es el pasado sino las miradas sobre él (p. 99).

REFERENCIAS

- 65,9% de los conflictos socioambientales registrados en enero de 2022 corresponden a actividades relacionadas con la minería. (2022, 18 de febrero). *Semanario*, (1118). ComexPerú. <https://www.comexperu.org.pe/articulo/659-de-los-conflictos-socioambientales-registrados-en-enero-de-2022-corresponden-a-actividades-relacionadas-con-la-mineria>
- Agesta, M. de las N. e Ivars, M. J. (2016). *La historiografía del arte: principales corrientes y claves de lectura*. <https://docplayer.es/51306122-La-historiografia-del-arte-principales-corrientes-y-claves-de-lectura.html>
- Caballero, L. H. (2020). La virgen del cerro. Paisaje e Imagen Sagrada. *Clío. Revista de Historia del Arte*, (7). <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/cliio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>
- Cabnal, L. (2016). *El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra*. Seminario Internacional «Los velos de la violencia: reflexiones y experiencias étnicas y de género en Chile y Latinoamérica». Facultad de Ciencia Sociales de la Universidad de Chile.
- Costo de vida, delincuencia, corrupción y desempleo son los problemas que más afectan a los peruanos*. (2022, 16 de mayo). Infobae. <https://www.infobae.com/america/peru/2022/05/16/costo-de-vida-delincuencia-corrupcion-y-desempleo-son-los-problemas-que-mas-afectan-a-los-peruanos/>
- Defensoría del Pueblo. (2017). *La presencia de las mujeres en los conflictos sociales y la afectación a sus derechos*. Adjuntía para los Derechos de la Mujer. <https://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/conflictos/2017/La-presencia-de-las-mujeres-en-los-conflictos-sociales-y-la-afectacion-a-sus-derechos.pdf>
- Estabridis, R. (1988). *Advocaciones de la Virgen en el Perú* [Exposición]. Exposición en homenaje a su santidad el papa Juan Pablo II. Nunciatura Apostólica de Lima, Lima, Perú. Ministerio de la Presidencia.
- Gisbert, T. (2009). El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas. En J. Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos. Identidades Compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. Grupo Financiero Banamex.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? (Trad. T. Stuby). Fundación arteBA.
- Gudynas, E. (2015). *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*. CEDIB.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2018). *Los feminicidios y la violencia contra la mujer en el Perú, 2015-2018*. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1659/capo2.pdf
- Kogan Valderrama, A. (2020, 12 de octubre). El giro ecoterritorial frente al extractivismo en América Latina. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/el-giro-ecoterritorial-frente-al-extractivismo-en-america-latina>

- La virgen del cerro* [Pintura]. (1720). Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia. <https://bcn.gob.ar/recuerdos-de-la-epoca-virreinal/virgen-del-cerro>
- Letts, L. (2018). *Madre nuestra* [Pintura]. <https://luzletts.art>
- Luz en retrospectiva. (2015, 20 de abril). *PuntoEdu*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/luz-en-retrospectiva/>
- Mesía Montenegro, C. (Dir.). (2012). *Ecos del tiempo. Revisitando el ancestralismo en el arte moderno del Ecuador*. Casa del Alabado. Museo de Arte Precolombino.
- Munive, M. (Ed.). (2015). *Luz Letts. Retrospectiva 1991-2015*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Murilo de Carvalho, J. (1997). *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil* (Trad. A. Solari). Universidad Nacional de Quilmes. (Trabajo original publicado en 1990)
- Navarro, M. N. y Linsalata, L. (2014). Feminismo y alternativas no capitalistas para la reproducción de la vida. Claves para repensar lo común. Entrevista a Silvia Federici. En C. Composto y M. N. Navarro (Comps.), *Territorios en disputa. Despojo capitalista, luchas en defensa de los bienes comunes naturales y alternativas emancipatorias para América Latina* (pp. 425-438). Bajo Tierra Ediciones.
- Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. (s. f.). *Feminicidio*. <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>
- Panofsky, E. (1980). *El significado en las artes visuales* (Vers. cast. de N. Ancochea; 2.ª ed.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1955)
- Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología* (4.ª ed.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1939)
- Rith Magni, I. (2011). El ancestralismo en la obra de Szyszlo. En L. E. Wuffarden y R. Kusonoki (Eds.), *Szyszlo* (pp. 72-99). Asociación Museo de Arte de Lima.
- Stastny, F. (1964). Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte. *Letras (Lima)*, 36(72-73), 156-170. <https://doi.org/10.30920/letras.36.72-73.14>
- Svampa, M. (2013). «Consenso de los Commodities» y lenguajes de valoración en América Latina. *Nueva Sociedad*, (244), 30-46. <https://nuso.org/articulo/consenso-de-los-commodities-y-lenguajes-de-valoracion-en-america-latina/>
- Svampa, M. (2015). Feminismos del Sur y ecofeminismo. *Nueva Sociedad*, (256), 127-131. <https://static.nuso.org/media/articles/downloads/1.pdf>
- Vargas Pacheco, C. M. (2015). Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo XX y el presente. *Anales del Museo de América*, (23), 184-209.
- Warren, K. J. (Ed.). (2003). *Filosofías ecofeministas* (Trad. S. Iriarte). Icaria. (Trabajo original publicado en 1996)

Autora correspondiente: Nataly Vergara Adrianzén
(nvergara@puccp.edu.pe)

Roles de autora: Vergara Adrianzén, N.:
conceptualización; metodología; validación; análisis formal;
investigación; recursos; análisis de datos; curación de datos;
escritura, borrador original; escritura, revisión y edición;
visualización; supervisión

Cómo citar este artículo: Vergara Adrianzén, N. (2023).
Mujer, tierra y territorio en el arte peruano contemporáneo:
Madre nuestra (2018), de Luz Letts. *Conexión*, (20), 39-56.
<https://doi.org/10.18800/conexion.202302.002>

Primera publicación: noviembre de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202302.002>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los
términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0
Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución
y la reproducción sin restricciones en cualquier medio,
siempre que se cite correctamente la obra original.