

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Lo fantástico feminista en la propuesta pictórica de Luz
Letts (2000-2018)

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Historia del
Arte y Curaduría que presenta:

Nataly Ruth Vergara Adrianzen

Asesora:

Giuliana Elizabeth Vidarte Basurco

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Giuliana Elizabeth Vidarte Basurco docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) *Lo fantástico feminista en la propuesta pictórica de Luz Letts (2000 – 2018)*, de la autora Nataly Ruth Vergara Adrianzen dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29 de abril de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

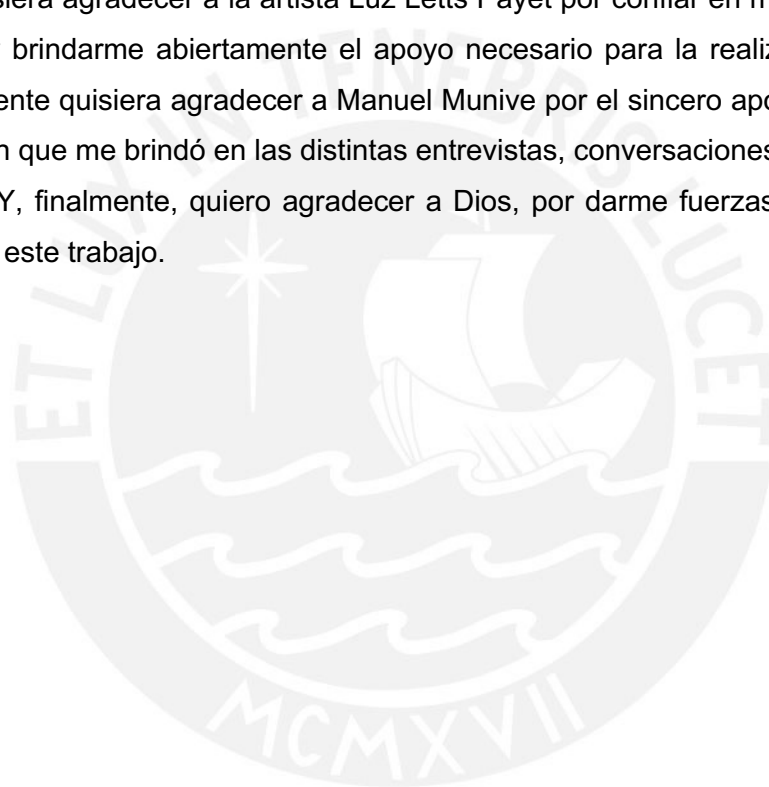
Lugar y fecha:

Lima, Perú, 29/04/2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Vidarte Basurco Giuliana Elizabeth</u>	
DNI: 41140325	Firma
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2979-986X	

AGRADECIMIENTOS

El proceso de realización de la presente investigación ha sido arduo y ha demandado mucho esfuerzo mental, emocional y físico; sin embargo, no hubiera podido ser posible sin las múltiples personas que estuvieron a mi lado y significaron para mí un gran apoyo. En primer lugar, quisiera agradecer a mi esposo por su acompañamiento en este proceso. También quisiera agradecer a mi familia por los ánimos que siempre me brindaron en cada nuevo reto que me planteo en mi vida. En tercer lugar, quisiera agradecer a mi asesora Giuliana Vidarte, por su guía, su disposición, y sus acertadas enseñanzas y comentarios en todo el proceso de construcción de esta investigación. También quisiera agradecer a la artista Luz Letts Payet por confiar en mí en el análisis de su obra y brindarme abiertamente el apoyo necesario para la realización de esta tesis. Igualmente quisiera agradecer a Manuel Munive por el sincero apoyo y acceso a la información que me brindó en las distintas entrevistas, conversaciones e intercambio de material. Y, finalmente, quiero agradecer a Dios, por darme fuerzas e inteligencia para finalizar este trabajo.



RESUMEN

En el Perú la representación de lo femenino en las artes plásticas ha sido mayormente desarrollado por una mirada masculina, lo cual ha legitimado prejuicios, estereotipos e imaginarios sobre las mujeres y, a su vez, justificado su discriminación social e histórica. Durante el siglo XX e inicios del XXI, el desarrollo de la perspectiva de género y el movimiento feminista motiva a que surjan nuevas voces que desde el arte buscan cuestionar los discursos hegemónicos sobre el sujeto femenino. Así, en muchos casos, son las mismas artistas las que, al recuperar su lugar de enunciación, sienten la necesidad de hablar sobre su experiencia de vida a través de la práctica artística.

Paralelamente, en este periodo, debido al contexto de inestabilidad que vive en el país, se da una transformación en la esfera artística limeña, tanto a nivel de tendencias estilísticas como en cuanto a la institucionalización y el crecimiento del mundo del arte. Así, empiezan a surgir personalidades y propuestas estéticas que buscan cuestionar la falta de gobernabilidad y el desarrollo de un proyecto nacional integral, haciendo del arte un medio de crítica social. En este contexto, el uso de lo fantástico en las artes plásticas, cuya característica primordial es su relación intertextual con la realidad, emerge como medio de reflexión del entorno.

En ese sentido, en la presente tesis, se establecerá una relación entre ambos ejes y se identificará la manifestación del desarrollo de un arte fantástico feminista en la escena artística limeña, el cual es representado en la propuesta plástica de la artista peruana Luz Letts Payet, pues ella desde su identidad como mujer artista ha sido capaz de crear un universo pictórico imaginario en donde hace uso de elementos fantásticos con una mirada feminista para conformar discursos que cuestionan los roles impuestos a las mujeres en la sociedad; y, así, contribuir a la transgresión del sistema patriarcal. Así, su obra lleva a una reflexión sobre la realidad social y, a su vez, abre una nueva línea de investigación sobre esta categoría estética en el Perú.

PALABRAS CLAVES: feminismo, fantástico, Luz Letts Payet, arte contemporáneo, patriarcado, machismo, fantástico feminista.

In Peru, feminine representation in visual arts has been mostly developed through a male gaze, which has legitimized prejudices, stereotypes and imaginaries about women and, at the same time, justified their social and historical discrimination. During the 20th century and the beginning of the 21st century, the development of the gender perspective and the feminist movement led to the emergence of new voices that sought to question the hegemonic discourses on the female subject through art. Thus, in many cases, it is the women artists themselves who, upon recovering their place of enunciation, feel the need to speak about their life experience through artistic practice.

At the same time, in this period, due to the context of instability in the country, there was a transformation in Lima's artistic scene in stylistic trends and in the institutionalization and growth of the art world. Thus, personalities and aesthetic proposals began to emerge that sought to question the lack of governability and the development of an integral national project, making of art a way to make social criticism. In this context, the use of fantastic elements in the plastic arts, whose primary characteristic is its intertextual relationship with reality, emerges as a form of reflection on the environment.

In this sense, this thesis will establish a relationship between both axes and will identify the manifestation of the development of a feminist fantastic art in the artistic scene of Lima, which is represented in the plastic proposal of the Peruvian artist Luz Letts Payet. This artist from her identity as a female artist has been able to create an imaginary pictorial universe where she makes use of fantastic elements with a feminist look to conform discourses that question the roles imposed on women in society; and, thus, contribute to the transgression of the patriarchal system. Thus, her work leads to a reflection on social reality and, in turn, opens a new line of research on this aesthetic category in Peru.

KEY WORDS: feminism, fantastic, Luz Letts Payet, contemporary art, patriarchy, machismo, feminist fantastic.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: LO FANTÁSTICO FEMINISTA EN LA ESCENA ARTÍSTICA LIMEÑA DURANTE EL SIGLO XX E INICIOS DEL XXI	16
1.1. El contexto social, político y cultural en Lima	16
1.2. La perspectiva de género y la escena artística limeña	24
1.3. La teoría de lo fantástico en las artes plásticas	40
1.3.1. La construcción de una teoría de lo fantástico	40
1.3.2. Latinoamérica y su asociación con “lo fantástico”	46
1.3.3. La manifestación de lo fantástico en las artes plásticas en Lima	48
1.4. Lo fantástico feminista en las artes plásticas en Lima	54
1.4.1. Antecedentes e influencias en artistas	58
1.4.1.1. Tilsa Tsuchiya (1929 –1984)	58
1.4.1.2. Elda Di Malio (1946-2017)	64
1.4.1.3. Lucy Angulo (1947)	68
1.4.1.4. Carolina Bazo (1968)	71
1.4.1.5. Kukuli Velarde (1962)	74
1.4.1.6. Patssy Higuchi (1972)	79
1.4.1.7. Tania Bedriñana (1973)	82
1.4.1.8. Judith Vergara (1986)	84
1.4.2. Antecedentes e influencias en exposiciones artísticas	87
1.4.2.1. Real Maravilloso (1996)	87
1.4.2.2. Esplendor de Sirenas. Música y seducción en las aguas del Perú (2013)	89
1.4.2.3. Patrimonio (2012)	91
1.4.2.4. Hacedora de sueños (2014)	93
1.4.2.5. El Altar Femenino de Huarochirí (2023)	95
CAPÍTULO 2: “CUANDO PINTO, CUENTO CUENTOS”: LA TRAYECTORIA DE LETTS	98
2.1. Los inicios de Letts: la fantasía como eje de su obra	98
2.2. El protagonismo femenino toma fuerza	108
2.3. El afianzamiento de lo fantástico feminista en la obra de Letts	115
CAPÍTULO 3: LO FANTÁSTICO FEMINISTA EN LA PROPUESTA PICTÓRICA DE LUZ LETTS (2000-2018)	124
3.1. Análisis del corpus: seres fantásticos femeninos en mundos imaginados	124
3.1.1. La mujer-sirena-cebra	127
3.1.2. La mujer-árbol	133
3.1.3. La mujer-boa	137
3.1.4. La mujer-pulpo	142
3.1.5. La mujer-ciempiés	150
3.1.6. La mujer-cerro	153
3.2. Lo fantástico feminista de Letts: los roles femeninos y su trascendencia	160
3.3. Lo fantástico feminista como reflejo de la realidad social peruana	166
CONCLUSIONES	184
BIBLIOGRAFÍA	188
ANEXOS	202
PLAN DE EXPOSICIONES PARA EL PROYECTO CURATORIAL DE TESIS	268

INTRODUCCIÓN

En el Perú la institucionalización de las artes visuales se da más tarde que sus vecinos latinoamericanos, pues es recién a partir de 1918 que se observa la creación de escuelas y academias que promueven diversas formas de aprender y desempeñar la práctica artística. Esto permite que haya un acelerado crecimiento de profesionales dispuestos a innovar y formular propuestas diversas, lo cual se manifiesta en múltiples tendencias estilísticas que conviven en el tiempo.

A pesar de este entusiasmado crecimiento, desde el ámbito nacional, este periodo también es convulso, pues si bien empieza la etapa republicana para el país, el gobierno no es capaz de construir un Estado firme e integrado. Así, se vive una sucesión de regímenes democráticos que son interrumpidos por golpes de estado y militarismos, lo que deviene en la falta de un proyecto nacional que promueva un desarrollo integral y sostenible en el tiempo. Esto repercute en la escena artística limeña, pues los artistas hacen uso del arte como herramienta revolucionaria para manifestarse en contra de esta falta de gobernabilidad.

Al mismo tiempo, durante los distintos procesos en los que transita el arte en Lima entre el siglo XX e inicios del XXI, se observa una proliferación de prácticas artísticas con una mirada feminista, lo cual va a la par de que el mundo contemporáneo interioriza la necesidad de emplear la perspectiva de género para el análisis de obras en el mundo artístico. Esto porque se empieza a concebir que las imágenes representan ideas, conceptos, pensamientos y formas de pensar de las sociedades. Y que, por lo tanto, pueden o bien cuestionar ideologías dominantes en busca de la equidad y justicia; o, también, justificar la desigualdad, la discriminación y la violencia.

Justamente, la población femenina ha sido uno de los grupos al cual se le ha discriminado históricamente por los discursos dominantes establecidos por el patriarcado¹. Así, las mujeres fueron consideradas como seres de segunda categoría; sin embargo, como la misma Simone de Beauvoir proclamó en su libro *El segundo sexo* (1974): “No se nace mujer; se llega a serlo” y, verdaderamente, “(...) el ser mujer, lejos de tratarse de una desgracia ineludible o ser la expresión de una esencia inmutable, era el resultado de un hecho accidental, histórico, que podía transformarse” (Morant, 2018).

¹ Como señala Vargas, el patriarcado es un sistema de dominación ideológico y sustentado en una base material muy definida, en donde los hombres ejercen el control sobre la vida de las mujeres limitando su capacidad sexual y su capacidad de trabajo (1985: 125).

Es por ello que es importante reconocer que “(...) muchas de las creencias y normas que dictaminan qué es lo “propio” de los hombres y qué de las mujeres son simbolizaciones, o sea, son construcciones culturales” (Lamas, 1999. p.54 como se citó en Almonacid 2012: 10); las cuales se pueden identificar, analizar, cuestionar y repensar. He aquí la importancia de la perspectiva de género y de la influencia del movimiento feminista como elementos transgresores de la sociedad. Actualmente, se cuenta con una proliferación de investigaciones que aplican esta perspectiva para el análisis de obras visuales, incluso se ha desarrollado una teoría crítica del arte desde el feminismo. De esta manera, por un lado, se prepara el espacio para que el movimiento feminista y el arte se alíen, y surjan iniciativas artísticas que busquen subvertir el sistema patriarcal. Y, por otro lado, se desarrollan propuestas innovadoras desde el arte que permiten reflexionar sobre la realidad social peruana. Una de estas propuestas es el uso de elementos fantásticos en las artes visuales.

El Perú es un país con una gran diversidad cultural y, desde antes del contacto con Occidente, ya se contaba con narraciones orales en donde converge lo real con lo imposible; las cuales se fueron manifestando en diversas prácticas artísticas. Con la institucionalización del arte, ese deseo por la representación de lo inexplicable se empezó a manifestar en tendencias que fueron etiquetadas como movimientos artísticos. El surrealismo, el simbolismo y la abstracción, fueron estilos que motivaron la exploración de lo fantástico, pues los artistas empezaron a representar elementos más allá de lo cognoscible, proponiendo mundos que exploraban la mente, el espíritu, los sueños y la imaginación. Estas tendencias si bien comparten con lo fantástico la representación de elementos imaginados, su diferencia radica en la relación intertextual que tiene lo fantástico con la realidad, dependencia que permite un cuestionamiento de la misma.

A lo largo de la historia el término “fantástico” ha sido alejado de lo que conocemos como “real” y se le ha atribuido todo lo irracional. Pero como se verá en esta investigación; en verdad, lo fantástico se encuentra en una relación cercana con la realidad entendida como una construcción cultural. Y, por tanto, cuenta con un elemento transgresor, pues al representar la misma realidad de otra forma construye un discurso sobre ella que subvierte la percepción que se tiene de lo cognoscible, motivando a la reflexión. Como menciona Rosemary Jackson, la interpretación de lo fantástico es, al mismo tiempo, psicoanalítica y sociológica. Es decir, es una forma de lenguaje del

inconsciente, pero también una forma de oposición social subversiva que se opone a la ideología dominante del periodo histórico que se manifiesta (Díaz de Atauri 1999: 93).

De esta manera, se observa que el uso de lo fantástico en las artes visuales puede convertirse en una herramienta significativa para cuestionar el sistema patriarcal. Por lo que, partiendo de ambos ejes, se formulará la realización del análisis a través de la categoría de lo “fantástico feminista”.

El término “fantástico feminista” fue recientemente propuesto por David Roas (2020) para referirse al contenido de la literatura fantástica, pero como se demostrará, se puede aplicar igualmente a las artes plásticas. El campo del estudio de lo fantástico en la literatura ha sido bastante debatido y desarrollado; sin embargo, la relación entre lo fantástico y lo pictórico es aún incipiente. Algunos intelectuales como Carlos Arenas Orient², Jorge Ariza³ y Pere Parramon⁴ se han aventurado a estudiar esta relación, pero son investigaciones publicadas recientemente como artículos en revistas o tesis doctorales, siendo España el país de habla hispana que más aglutina este tipo de exploraciones. La investigación más cercana en términos territoriales es la de Cristina López⁵, pues ella analiza la evolución de un arte fantástico en México entre el siglo XIX y XX. Sin embargo, hasta el momento no hay estudios que den cuenta de la relación entre el contenido fantástico y una mirada feminista en el Perú. Por tanto, el aporte de esta investigación es analizar la representación de lo “fantástico feminista”⁶ en la práctica artística limeña contemporánea y, así, abrir un nuevo campo de discusión e

² El autor presenta el artículo “Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández” en la *Revista de Investigación sobre lo Fantástico Brumal*, volumen 4, número 2, en el año 2016. En este hace un análisis profundo sobre la obra del pintor José Hernández (Tánger, 1944-Málaga, 2013), el cual desde los años sesenta ha dado cuenta de proyectar “un imaginario perturbador, onírico y grotesco habitado por monstruos y espectros que deambulan por misteriosos espacios, un universo muy relacionado con la tradición de los pintores renacentistas y barrocos y la literatura fantástica” (2016: 81).

³ El autor publicó el artículo “Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo en la *Revista de Investigación sobre lo Fantástico Brumal*, volumen 4, número 2, año 2016. Este artículo es significativo en la relación entre lo fantástico y lo femenino pues el autor hace un recorrido por el arte del siglo XIX y principios de XX para buscar los aspectos femeninos de la divinidad, particularmente en los movimiento simbolista y surrealista.

⁴ El autor presenta la investigación “Arte fantástico: estrategias visuales de lo imposible” para optar por el título de doctor en la Universidad de Girona en el 2020. Asimismo, previamente publica el artículo “La ventana como límite entre lo posible y lo imposible en el arte fantástico” como derivado del desarrollo de su tesis de doctorado. Este es publicado en la *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, número 69, en el 2019.

⁵ La autora publica el artículo “La evolución del arte fantástico en México: Daniel Ledezma”, en la *Revista de Investigación sobre lo Fantástico Brumal*, volumen 4, número 2 (otoño/autumn 2016). En este artículo analiza la posibilidad de una evolución del arte fantástico en México desde José Guadalupe Posada hasta la pintura figurativa de fin del siglo XX y comienzos del XXI.

⁶ Sobre este término, se profundizará su definición, sus características y su origen en el apartado 1.4 titulado “Lo fantástico feminista en las artes plásticas en Lima”.

indagación sobre el desarrollo de una nueva categoría estética cuya riqueza está en su capacidad de ser un medio de reflexión de la realidad social peruana.

Asimismo, el análisis se centrará en lo fantástico feminista en la propuesta pictórica de la artista plástica peruana Luz Letts Payet, la cual cuenta con veinticuatro años de desempeño profesional en la escena artística limeña. Su carrera empieza en 1991 con su primera muestra individual llamada *Soliloquios* y desde entonces ha tenido veintiún exposiciones individuales y muchas más grupales en distintos países alrededor del mundo. De sus veintiún exposiciones individuales se han publicado cinco catálogos en total: *Los equilibristas* (2008), *Mortales* (2004), *Vidas Paralelas* (1999), *Dando vueltas* (1996) y *Luz Letts. Obra reunida. Retrospectiva 1991 – 2015* (2015). Además, ha sido galardonada con nueve premios a nivel nacional e internacional.

Por lo tanto, Letts es una artista peruana con una gran trayectoria profesional y su extensa obra ha tenido bastante acogida a nivel nacional e internacional. Sin embargo, no se ha profundizado mucho en su trabajo, más que reseñas de críticos de arte y curadores que han calificado su obra como lúdica, onírica y, de significado existencial y político. Como se menciona en el catálogo de la muestra retrospectiva:

En su trabajo se conjugan, a través del dibujo y la pintura, la expresión personal y la elaboración de metáforas que confrontan al espectador con distintas dimensiones de la experiencia humana en la sociedad contemporánea. En la obra de Luz Letts, los personajes – algunos, claramente urbanos y contemporáneos, otros, fantásticos y atemporales – y los espacios cotidianos en que estos se desenvuelven, van tejiendo una urdimbre de situaciones en las que se ponen de manifiesto las coordenadas emocionales que nos revelan aspectos cruciales de la condición humana (Munive 2015: 7).

El trabajo de Letts da pie a una lectura filosófica, pero que; sin embargo, no está desligada de su entorno social. Como ella misma menciona en una entrevista sobre su muestra retrospectiva en el 2015, su obra “es un testimonio visual de lo que es vivir en el Perú, a través de todas sus etapas” (Punto Edu, 2015). Y, verdaderamente, su propuesta artística, desde sus inicios, ha buscado dar cuenta del contexto que ha vivido la artista, como señala Munive: “En la obra de Letts, las inquietudes causadas por los traumas políticos, la incertidumbre frente a periodos de agitación terrorista, así como la lúdica ubicación del ser humano en el contexto de la fantasía seducen al observador” (2015: 9).

Si bien es importante analizar el trabajo de Letts como un medio de reflexión del país, como ya muchos críticos de arte han resaltado; también es relevante preguntarnos cómo su trabajo podría relacionarse a su identidad como mujer artista en una sociedad patriarcal como la peruana; tema que hasta el momento solo ha sido mencionado superficialmente en algunas entrevistas. Como ella misma menciona en el 2018: “Hablar de las cosas que nos pasan, de lo femenino, siempre fue una necesidad para mí. En 1991 la política era el tema que más abordaba, pero con el tiempo fui sintiendo lo que significa ser mujer en un país machista” (Quiroz, 2018). De esta manera, existe un interés por parte de la artista y, además, se puede reconocer que en su obra la representación de lo femenino va tomando protagonismo paralelamente al desarrollo de los estudios de género y del movimiento feminista en el país⁷. Sobre ello, Virginia Vargas en *25 años de feminismo en el Perú (2004)*, cuenta:

A lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX, los feminismos en el Perú han tenido un desarrollo sostenido, acumulativo y plural, con diferentes ritmos, con diferentes énfasis y estrategias, con diferentes momentos de latencia y de visibilidad; han tenido logros significativos al posicionar la subordinación y exclusión de las mujeres como hecho político; han enfrentado también conflictos, nudos, desconciertos, procesos de despolitización y de aislamiento (...) El feminismo es expresión de la modernidad (...) Es por ello que quizá se desarrolló, primero, en las grandes ciudades; más rápido, entre los movimientos populares urbanos de mujeres y más lento, en regiones rurales e indígenas (2004: 10).

Liuba Kogan, en su artículo *Estudios sobre sexo/género y cuerpo en el Perú (2008)*, también menciona que:

Al revisar los estudios de sexo y género en el Perú, desde la década de los 90 hasta la actualidad encontramos avances significativos en la esfera de la participación de las mujeres en la política, el mercado laboral y el control de la reproducción, que se manifiesta en cambios normativos e institucionales significativos (2008: 286).

Por lo tanto, es indudable que en el contexto en el que se desarrolló Letts, la perspectiva de género tuvo influencia en su medio social y artístico.

Asimismo, la riqueza de su obra también se debe a su capacidad pictórica de hablar de la condición humana y, en especial, de su experiencia femenina a través de la fantasía.

⁷ Si bien en esta investigación se usará el término “movimiento feminista”, hay que remarcar que éste no es único, mas bien es diverso y con múltiples aristas. Si bien a mediados del siglo XX, el movimiento feminista era más integrado, poco a poco se fue diversificando en distintos colectivos que buscaban cubrir las diferentes necesidades de las poblaciones femeninas discriminadas. Esto no significa que hoy en día sea un movimiento disgregado, pues todos estos colectivos tienen un objetivo común en busca de la igualdad y, por tanto, no se anulan, sino que se reconocen y suman en la lucha contra el patriarcado.

Es necesario remarcar que esto no significa que Letts se considere feminista ni que su obra sea enteramente fantástica, sino que desde su identidad como mujer ha sido capaz de crear una propuesta pictórica imaginaria en donde la convergencia entre lo fantástico y lo femenino crean discursos que cuestionan los roles de las mujeres en la sociedad peruana; y, de esta manera, transgredir el sistema patriarcal.

Sobre ello, es necesario subrayar que, en esta investigación, se considera que no todo arte que representa la experiencia femenina es necesariamente feminista, pues existen obras de arte con ese contenido que no buscan generar una reflexión sobre la desigualdad en las relaciones de género. Pero lo que sí se considera en este estudio es que existe un arte con mirada feminista, en el cual, ciertas representaciones, ya sean conscientes o inconscientes, cuestionan y promueven una reflexión sobre la discriminación hacia las mujeres en el entorno en el que se gestan. Siendo muy significativas aquellas propuestas que nacen desde un lugar de enunciación genuino.

Por muchos años han sido los más privilegiados los que han contado la historia de otros. En el caso de las mujeres, han sido los hombres los que se autodesignaron el derecho de representar lo femenino en el arte. Como menciona Erika Bornay en su texto *Mujer y Mito. El desnudo yacente (1994)*:

Desde aquel símbolo de fecundidad que fue la Venus de Willendorf (...) hasta nuestra actualidad, la imagen y percepción del ser femenino a través de la historia, ha venido generalmente determinada por el hombre (...) el hombre-artista ha representado a la mujer sobre todo como objeto producto de su fantasía y de su libido (1994: 125-126).

La importancia de hablar desde lo que somos y sobre lo que somos permite cuestionar nuestro entorno y reconocer los factores de desigualdad que afectan nuestra vida. Como menciona Virginia Vargas en su texto *Movimiento feminista en el Perú: balance y perspectivas (1985)*, el acto de recuperar la palabra y de socializar nuestras experiencias es el primer paso para identificar lo que las mujeres sentimos como opresión y aportar a la teoría feminista (1985: 142).

Es por ello que profundizar en la obra plástica de Letts y en su propuesta pictórica, con una perspectiva de género y aplicando la teoría de lo fantástico feminista, será más que enriquecedor para las nuevas voces disidentes que están surgiendo en la esfera local artística peruana. En ese sentido este trabajo busca indagar en la voz de la artista y dar cuenta de su capacidad expresiva para revelar nuevos significados que se están

elaborando sobre el sujeto femenino. En ese sentido, el planteamiento de Estela Serret es revelador:

(...) la importancia de pensar lo femenino como referente simbólico; cómo y por qué se construye, qué lo hace “necesario” en las estructuras culturales que llamaremos tradicionales y, a partir de ahí, en un segundo nivel de análisis, cómo se construyen las mujeres particulares de maneras diferenciadas en distintos tipos de imaginarios (2006: 60).

Siguiendo esa línea, en la presente investigación, a través del análisis del corpus elegido de la obra pictórica de Letts, y conectándola con artistas plásticas locales y el desarrollo del movimiento feminista en Lima, se explorará la creación de una propuesta pictórica fantástico feminista que alberga discursos que cuestionan los roles de las mujeres en la sociedad peruana contemporánea. Para ello, se buscará responder a la pregunta ¿Qué estrategias artísticas se pueden reconocer en la obra de Letts que permiten identificar la construcción de lo fantástico feminista en su propuesta pictórica y de qué manera estas formas de representación permiten una lectura crítica sobre los roles de las mujeres en la sociedad peruana? Respondiendo a esta pregunta, se plantea la hipótesis de que, a través del uso de características como la falta de identificación individual, la multiplicación, la claustrofobia, lo indefinido y la ruptura del espacio físico; reforzado por sus elecciones a nivel formal (composición, color y técnica); Letts crea personajes femeninos que se salen de los parámetros de la realidad y que interactúan en mundos imaginados. Y, así, construye una propuesta pictórica fantástico feminista que alberga discursos que cuestionan los roles de las mujeres impuestos por el sistema patriarcal en la sociedad peruana contemporánea.

De esta manera, la obra de Letts, se convierte en una nueva voz que aporta a la discusión pública sobre la necesidad de repensar la posición de la población femenina en el país. Para ello, se ha dividido la presente investigación en tres capítulos.

En el primer capítulo, se analizará cómo se ha manifestado lo fantástico feminista en la escena artística limeña como una categoría estética que conforma discursos que cuestionan los roles asignados a las mujeres en la sociedad peruana. En primer lugar, se empezará analizando brevemente el contexto social, político y cultural de Lima durante el siglo XX, pues ello permitirá entender los distintos procesos por los que pasa el arte en la escena local, sus influencias y sus transformaciones; y, a su vez, indagar en la conformación del espacio que permitirá el nacimiento de un arte con elementos fantásticos feministas. Luego de ello, se pasará a revisar cómo se ha desarrollado, durante este periodo, la perspectiva de género y los feminismos en el país, pues este

movimiento, con sus distintas manifestaciones, deja su estela en la escena artística limeña, siendo el vínculo más estrecho con las artes a partir de la década de los sesenta.

En último lugar, en el tercer sub apartado del primer capítulo, se pasará a revisar en qué consiste la teoría sobre lo fantástico y cómo se ha manifestado en el territorio peruano. En esta sección también se revisará la vinculación de lo fantástico con Latinoamérica, pues durante el siglo XX se propagó un discurso, desde el arte oficial, en donde América Latina era etiquetada como el territorio de lo fantástico “exótico”, forma de pensar reduccionista y discriminadora. Precisamente, se argumentará por qué ahora es importante hablar de lo fantástico sin esa carga negativa y reduccionista. Finalmente, se cerrará este capítulo analizando cómo se ha manifestado lo fantástico feminista en las artes plásticas de Lima y se reconocerá sus elementos en el trabajo de algunas artistas.

Cabe resaltar que el análisis de esta investigación se centra en el ámbito artístico limeño por tres razones en particular. En primer lugar, porque es el contexto principal del desarrollo e influencias de la práctica artística de Letts. En segundo lugar, porque incluir las múltiples manifestaciones artísticas del arte en otros territorios del Perú en relación a lo fantástico feminista escapa del principal objetivo de esta investigación. Y, en tercer lugar, porque abarcar la diversidad de manifestaciones estéticas del territorio peruano, requeriría de una investigación mucho más amplia y de un equipo de investigación más heterogéneo con conexiones más arraigadas con esos otros territorios. Igualmente, se espera que este estudio motive al análisis de esta nueva categoría estética en otros lugares.

El segundo capítulo se centrará en el desarrollo y trayectoria de Luz Letts Payet en su práctica artística, la cual ha tenido una línea estética muy marcada a nivel técnico; sin embargo, se observa cambios importantes a nivel de contenido, los cuales están muy ligados al contexto social y cultural de la época; así como a sus vivencias personales. En el primer apartado se analizará cómo desde los inicios de su carrera Letts, muy consciente de su predilección a la figuración, tuvo una preferencia por la representación de personajes y escenarios que componían mundos que cuestionaban los parámetros de lo real. En el segundo apartado de este capítulo se dará cuenta de un cambio significativo a nivel de contenido en su obra, pues al mismo tiempo que la perspectiva de género es más influyente en su entorno, Letts introduce al personaje femenino. Y, con el pasar de los años, toma más conciencia del mismo hasta darle mayor protagonismo en sus obras de inicio del siglo XXI. Finalmente, en el último apartado se

hará una introducción de cómo en su obra se identifica una propuesta pictórica fantástico feminista y cómo ésta ha sido recibida por el público que tuvo acceso a ella.

El tercer capítulo se enfocará en el análisis del corpus elegido para esta investigación. Se dividirá el análisis según cada uno de los seres fantásticos femeninos que construye la artista en su obra: la mujer-sirena-cebra, la mujer-árbol, la mujer-boa, la mujer-pulpo, la mujer-ciempiés y la mujer-cerro. Seguidamente, se profundizará en entender cuáles son los discursos que cuestionan los roles de las mujeres en estas obras. Para, finalmente, generar una reflexión en relación a la realidad social peruana.



CAPÍTULO 1: Lo fantástico feminista en la escena artística limeña durante el siglo XX e inicios del XXI

El objetivo de este capítulo es analizar el desarrollo del uso de elementos fantásticos con una mirada feminista en la escena artística limeña durante el siglo XX e inicios del XXI. En primer lugar, se empezará analizando brevemente el contexto social, político y cultural de Lima durante el siglo XX, pues ello permitirá entender los distintos procesos por los que pasa el arte en la escena local, sus influencias y sus transformaciones; y, a su vez, indagar en la conformación del espacio que permitirá el nacimiento de un arte con elementos fantásticos feministas.

En segundo lugar, se pasará a analizar cómo se ha ido desarrollando el movimiento feminista en sus inicios, los feminismos contemporáneos y la perspectiva de género en el país durante este periodo, pues el esfuerzo militante de este movimiento dejó una estela e influencia significativa en las artes plásticas locales, sobre todo en artistas mujeres. En tercer lugar, se examinará el desarrollo y la definición de lo fantástico en el país, término muy heterogéneo, pues cuenta con una gran diversidad cultural que ha ido enriqueciéndose en mayor medida a lo largo de la historia y en las cuales se identifica variadas representaciones en donde convergen lo imposible con lo real. Finalmente, en el último apartado se analizará qué es lo “fantástico feminista” y cómo se ha manifestado en la escena artística limeña en este periodo en propuestas de algunas artistas mujeres y exhibiciones artísticas.

1.1. El contexto social, político y cultural en Lima

El cambio del siglo XIX al XX para el Perú, venía con la herencia de un aparato estatal que gobernaba en función de sus propios intereses. Basadre la llamó “La República Aristocrática” (1895-1919) y como señalan Henry Pease y Gonzalo Romero en el libro *La política en el Perú del siglo XX* (2013): “A diferencia de las décadas anteriores y posteriores, estos fueron gobiernos constitucionales en los cuales hubo elecciones, pero se mantuvo intacto el predominio limeño y el poder de los terratenientes” (2014: 10). Así, si bien a inicios del siglo, el Perú buscaba su conformación como nación, había una evidente exclusión de gran parte de la población y un Estado débil manejado aún por una élite. Desde 1919 hasta 1930, el gobierno de Augusto B. Leguía significó prosperidad económica y estabilidad política; lo cual generó el surgimiento de nuevas clases sociales proletarias. Sin embargo, las políticas de Leguía hicieron al Perú un país altamente dependiente del mercado estadounidense, por lo que la Gran Depresión del

29 afectó también al país (Pease y Romero 2014: 43-65). En 1930, se dio un golpe de Estado y el Perú pasó por una serie de gobiernos oligárquicos-militares hasta 1945, donde tuvimos una pausa y un intento de regreso a la democracia con el gobierno del presidente Bustamante y Rivero. Sin embargo, en 1948 nuevamente los militares llegan al poder con el golpe de Manuel A. Odría.

Toda esta inestabilidad política evitó que el país se desarrollara con una estrategia integral y continua. Y, durante la primera mitad de este siglo, el gobierno continuó centrando sus políticas con una visión centralista, ignorando a la mayoría de los ciudadanos que vivían en provincias. Así, si bien la población peruana dio a conocer su inconformidad con protestas, tuvo que igualmente adaptarse a las transformaciones y buscar alternativas para sobrevivir. Una de ellas fue la movilidad social.

Desde la década de los cincuenta se observa un crecimiento de olas migratorias desde el interior del país a la capital, centro de comando del gobierno. Esto hizo que el rostro de Lima cambiará radicalmente, pues el gobierno que sufría una crisis estructural, no supo manejar este inusual desborde popular⁸, por lo cual el ciudadano migrante “desarrolla creativamente múltiples estrategias de supervivencia y acomodo, contestando y rebasando el orden establecido, la norma, lo legal, lo oficial, lo formal” (Matos Mar 1986: 19).

En 1956, se volvió nuevamente a una etapa democrática con el segundo gobierno del presidente Prado, lo cual dio cierta estabilidad política; sin embargo, ésta llega a su fin en 1962 por, nuevamente, una intervención militar. No obstante, en 1963 se llamó a elecciones lo que nuevamente trajo un nuevo periodo de democracia del presidente Belaunde, el cual que se acaba con el golpe de estado en 1968 del militar Juan Velasco Alvarado. El gobierno siguió estando a mano de los militares hasta 1980, en donde se volvió al régimen democrático (Pease y Romero 2014: 151-174, 189-269).

A pesar de que en los años ochenta se mantuvo la democracia, pues se llamaba a elecciones cada cinco años, fue un periodo lleno de crisis y terror. Esto porque los años ochenta se caracterizaron por el desarrollo del Conflicto Armado Interno, el cual significó el enfrentamiento entre el Estado peruano y los grupos subversivos Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA); pugna que produjo asesinatos y violaciones de derechos humanos de la población civil, como lo ha

⁸ Matos Mar acuña este término en su libro *Desborde popular y crisis del Estado (1986)*.

demostrado la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVC) en los informes realizados y publicados en el 2001⁹.

Este periodo también significó el colapso económico del país por las políticas establecidas por el presidente Alan García. Por lo que para los años noventa, había un agotamiento y un deseo de salir de este “Estado Fallido”¹⁰ que desde el siglo anterior no había logrado estabilidad. Así, llega el presidente Fujimori al poder con una estrategia populista y muchas promesas a una población ya agotada. Sin embargo, como se vio más adelante, fue un gobierno que trabajaba con una fachada y operaba bajo las sombras con estrategias de corrupción, desapariciones forzosas, mafia, autoritarismo y violencia. Finalizando el siglo con la huida del presidente para no ser capturado por sus crímenes.

Así, se observa que durante todo el siglo XX el Perú vivió una época agitada, con constantes cambios de gobiernos, disconformidades sociales, aumento de la pobreza, crisis económicas, terrorismo, genocidios y atentados contra los derechos humanos. Un periodo cuyos acontecimientos internos sociales, económicos y políticos demostraron la falta de gobernabilidad de un aparato estatal incapaz de guiar al país a una mejora integral.

En el campo de la cultura, estas constantes crisis marcaron la transformación del arte, tanto a nivel de tendencias como en cuanto a la institucionalización y el crecimiento del mercado del arte, siendo Lima el principal foco de crecimiento, dado el centralismo que mantuvo el gobierno durante todo este periodo. Sin embargo, si comparamos este desarrollo en las artes con el resto del mundo, este no fue a la par, pues tanto la fundación de la oficialidad artística como la ruptura con la misma fue temporalmente diferente.

Es recién en 1919, durante el gobierno de Augusto B. Leguía, que se crea en el país la primera escuela de artes con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes¹¹, mientras que, en Europa, la vanguardia rompía con la tradición de la institución del arte. Por ello, como señala Alvarado y otros, los inicios de la institucionalización del arte en el país se encontraron con un equilibrio fortuito entre academicismo y vanguardia (2006: 16-17).

⁹ Informes de la CVC en: <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r08060-9.pdf>

¹⁰ Característica del Estado planteada por Pease y Romero (2014: 307).

¹¹ En Chile la primera Academia de Pintura se funda en 1849. Y en Colombia se funda La Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886.

Esto hizo que, en este siglo, hubiera inconformidad de los artistas con las escuelas de arte tradicionales, sus métodos de enseñanza y contra la institucionalización “oficial” del arte. Lo cual muchas veces genera protestas y cierre temporales de las escuelas¹²; pero, a su vez, también motiva la creación de colectivos y grupos de artistas con propuestas innovadoras y fuera del ámbito académico que usaron el arte como medio de crítica política y social. Un ejemplo de ello es la conformación del Grupo Arte Nuevo en 1966¹³. Justamente, como demuestran Mitrovic y García, el contexto político vivido en las décadas de los sesenta y setenta, es crucial para el campo de la cultura, pues el gobierno de Velasco Alvarado motivó la revolución en todo nivel y realizó iniciativas desde el gobierno para promover el aparato cultural. Así, hizo que el campo cultural se trazara como una arena de intensa disputa ideológica (2024: 13-22).

Para los años ochenta, el activismo a través del arte ya era habitual y lo observamos en la conformación y el accionar de grupos como: el Grupo Paréntesis, E.P.S. Huayco, el Grupo Chaclacayo y Los Bestias. En ese sentido, el arte en el Perú se fue manifestando como una herramienta poderosa que buscaba el cambio social, ya que demostró tener un vínculo estrecho con el entorno en el que se desenvolvía. Sobre ello, Almonacid señala que:

Podemos comprender el Arte como el conjunto de productos simbólico - culturales de un grupo humano en un lugar y momento determinado. Es también un fenómeno social que se nutre y se analiza desde variados campos de conocimiento, es ese objeto comercial que se mueve en un mercado local o mundial cada vez más lucrativo y competitivo. El Arte puede convertirse en herramienta de subversión; excusa para romper límites de todo tipo: corporales, sociales, económicos, culturales, éticos, morales o académicos” (2012: 13).

Así, teniendo en cuenta que el arte tiene una conexión poderosa con nuestra realidad, se concuerda con lo planteado por Vargas Pacheco (2015), quien menciona que el artista, a pesar de ser transgresor de su pensamiento no deja de ser un ser social, influenciado por la comunidad que habita. Entonces, la obra de arte como vía simbólica se vuelve una “ventana” que permite atisbar tanto el pensamiento del artista (identidad

¹² En 1977 hubo una crisis en la Escuela de Bellas Artes y ésta cierra sus puertas por dieciséis meses ante las protestas de estudiantes en contra de su director. La crisis revela la desorientación con respecto al modelo académico, heredado localmente, así como la dificultad de proponer uno nuevo desde el Estado (Alvarado Manrique 2006: 16).

¹³ Según Castrillón, ante la inauguración del Festival Americano de Pintura por el IAC, la Asociación Artística Cultural Jueves y La Feria Internacional del Pacífico; un grupo de jóvenes descontentos hace su propia exposición bajo el nombre de Arte Nuevo en la Galería El ombligo de Adán en donde deja abierta una grieta generacional de los artistas mayores “oficialistas” y los otros que se valían de expresiones vanguardistas – el *pop art*, el *Op art*, el *happening* y las ambientaciones (2014: 118-119).

personal), como también el contexto en el que está inmerso (identidad colectiva); y, ante la cual, el artista o se revela y la contradice, o la asume como natural y representable. Por ende, la construcción que cada artista haga de su realidad estará influida por su identidad personal y por la colectiva (2015: 186).

De esta manera, el arte en el Perú ya era un medio importante para revelar la injusticia social, por lo que también se volvió importante para denunciar la situación de discriminación hacia la población femenina. El siglo XX también fue significativo en ese sentido, pues fue un periodo en donde la lucha por la libertad de las mujeres y la búsqueda de sus derechos se volvió una prioridad en la agenda mundial. Como menciona Alicia Girón:

El siglo XX se caracterizó por tres grandes revoluciones: la gran revolución socialista, que dividió al mundo global en dos modos de producción divergentes y asimétricos; la revolución de la teoría económica keynesiana y la revolución feminista, que transformó los valores de la sociedad patriarcal (Carrosio (ed.) 2012: 44).

En el caso del Perú, “(...) es indudable que el movimiento feminista ha sido, en el país, un protagonista de los cambios vividos con relación a las mujeres y su situación de exclusión, y en la lucha por la democracia” (Cevasco (ed.) 2004: 3).

Desde inicios del siglo XX se observan cambios sociales en busca de la igualdad de los derechos de las mujeres. Uno de los hechos más significativos en ese sentido fue la Ley N° 801, expedida el 7 de noviembre de 1908, la cual permite el acceso de las mujeres a los estudios universitarios. Además, diez años después se expidió la Ley N.° 2851, el 25 de noviembre de 1918, que reglamentó el trabajo femenino. Así, “(...) las mujeres conseguían, poco a poco, esa independencia económica que anhelaron las ilustradas del Perú del siglo XIX” (Pachas 2022: 172). Sin embargo, a pesar de los avances en los ámbitos educativos y laborales, fue recién en 1956 que la mujer tuvo voz y voto sobre la dirigencia de su país, pues este fue el año que se consiguió el derecho al sufragio, gracias a la lucha del grupo Asociación Femenina Universitaria. Cabe resaltar que este logro fue otorgado mucho más tarde que otros países de Latinoamérica¹⁴ y, como señala Guardia, con fines de utilización política de la mujer de los sectores medios (2002: 186).

¹⁴ Según la investigación del Congreso de la República sobre las primeras parlamentarias mujeres en el Perú, los países de América del Sur dar el derecho al sufragio a su población femenina en los siguientes años: Ecuador en 1929, Chile en 1931, Uruguay en 1932, Brasil en 1934, Bolivia en 1938, Argentina en 1947 y Colombia en 1954. Fuente: <https://www.congreso.gob.pe/primerasmujeresparlamentarias/?K=6488>

Igualmente, durante este siglo, la población femenina continuó con una participación más activa, a través de la conformación de grupos que peleaban por sus derechos. Como nos cuenta Vargas, desde los años sesenta, debido a la crisis social y económica del gobierno de Velasco Alvarado y el disgusto social provocado; se va creando un espacio para el cuestionamiento de la condición femenina lo que motiva para la década de los setenta, el surgimiento de un conjunto de instituciones y grupos interesados en abordar la problemática de la mujer. Estos son: la Unión Popular de Mujeres del Perú, ligada a la Federación Democrática Internacional de Mujeres (Berlín Oriental), el Centro Femenino Popular, el Movimiento Promoción de la Mujer y el Grupo de Trabajo Flora Tristán. A estas organizaciones las acompañan la Comisión Interamericana de Mujeres (CIM) y el Movimiento Derechos de la Mujer, las cuales fueron creadas en décadas anteriores¹⁵ (1985: 131).

Esto también se da a nivel popular, como menciona Guardia, en los años ochenta surgen igualmente organizaciones de mujeres que no se definieron como feministas, pero que replantearon el programa feminista en el Perú, hacia una importante línea de apoyo a mujeres organizadas para la sobrevivencia en comedores comunales, comités del vaso de leche o comités de salud. Justamente enfrentar la sobrevivencia de manera colectiva significó algo más que un esfuerzo común en espacios cotidianos, significó también concurrir a asambleas, pertenecer a comisiones y recibir capacitación. Esto dio lugar a la aparición de lideresas mujeres que dirigieron estos movimientos (2002: 197, 198).

Asimismo, durante este periodo también se da un avance en la revaloración de la labor de las mujeres a nivel institucional y político. Como cuenta Orvig, en 1972 se estableció el artículo 11 de la Ley General de Educación sobre la revaloración de las mujeres, a partir del cual se inició un amplio trabajo en el Ministerio de Educación. Se creó, en primer lugar, el Comité Técnico de Revaloración de la Mujer –COTREM– bajo la dirección de Ruby Cervantes (Cevasco (ed.) 2004: 21). Para 1975, este avance se refuerza internacionalmente con la labor de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) quien declara la “Década de la Mujer” y realiza el primer el primer Congreso Internacional de la Mujer en México. Así, el gobierno peruano crea la Comisión Nacional

¹⁵ Virginia Vargas también menciona en su artículo *Movimiento feminista en el Perú: balance y perspectivas (1985)* que para 1985, además de los grupos Centro Flora Tristán, Movimiento Manuela Ramos, Mujeres en Lucha, Frente Socialista de Mujeres, ALIMUPER, se sumaron Promoción de la Mujer, Grupo Autónomo de Mujeres y Colectiva La Otra Cara de La Luna (1985: 131). Esto demuestra la necesidad de las mujeres de reunirse para intercambiar problemáticas y experiencias compartidas.

de la Mujer Peruana –CONAMUP–, presidida por la primera dama (Cevasco (ed.) 2004: 23).

Es recién en 1996, que mediante Decreto Legislativo 866, se crea el Ministerio de Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano (PROMUDEH) teniendo como finalidad el desarrollo de la mujer y la familia, bajo el principio de igualdad de oportunidades, promoviendo actividades que favorezcan el desarrollo humano, atendiendo de manera prioritaria a los menores en riesgo. En 2002 cambia el nombre a Ministerio de la Mujer y Desarrollo Social (MIMDES), según la Ley Orgánica N° 27779. Y es recién en el 2012 que adopta la denominación del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (MIMP) a partir del Decreto Legislativo N° 1098, pues significa un cambio en relación a las funciones, enfocándose más exclusivamente en los derechos de las mujeres¹⁶. De esta manera, se observa que en el Perú es un esfuerzo constante de años para que la lucha por los derechos de las mujeres y por la igualdad de género sea apoyada por un aparato institucional.

En cuanto al campo académico, gracias a la práctica e influencia de figuras femeninas, grupos e instituciones, se advierte también un avance en ese sentido. Un ejemplo de ello es el hoy Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán (1979). Como cuenta Vargas:

Desde Flora Tristán se dedicó recursos al desarrollo de las ideas, publicaciones y talleres literarios. Virginia Vargas, María Emma Mannarelli, Mariella Sala, Diana Miloslavich, entre otras, produjeron sendas publicaciones en sus respectivas áreas. Posteriormente, Flora Tristán impulsaría diplomados y una maestría de género en las universidades privadas y públicas del país, los que se desarrollaron a partir de 2001.” (1985: 640)

Así, hoy en día, se observa que grupos, colectivos y universidades han incorporado en su malla curricular los estudios de género como factor importante para la educación de las nuevas generaciones¹⁷. Esta conciencia a nivel del pensamiento nace en los años setenta con la organización del primer seminario público sobre la mujer en el Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1972 (Cevasco (ed). 2004: 23). Asimismo, como menciona Guardia, en la misma década se generó interés por el estudio de la historia de las mujeres en el Perú, como lo demuestran varios trabajos escritos sobre el tema (2002:

¹⁶ Datos recopilados del sitio web oficial del MIMP. Fuente:

<https://www.mimp.gob.pe/homemimp/transparencia/resena-historica-mimp.php>

¹⁷ Dos de las universidades más antiguas y prestigiosas del país ya cuentan con una Maestría en Estudios de Género. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuenta con el programa “Maestría en Género y Desarrollo”; y, la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuenta con el programa “Maestría en Género”. En el caso de la PUCP, su programa se inició en 1990, a través del Diploma en Estudios de Género de la Facultad de Ciencias Sociales (Muñoz, F., Esparza C., y Jaime, M. (ed.) 2019: 6).

222). Seguidamente en los años ochenta se organizan eventos académicos importantes como el II Encuentro Feminista Latinoamericano en 1983 en el Perú¹⁸ (Cevasco (ed). 2004: 24); y, el Primer Seminario Nacional de Mujer e Historia en el Perú en 1984 (Guardia 2002: 223). Esto se da a nivel de toda América Latina, como dan cuenta Rosa y Novoa:

En diferentes países de nuestra región desde la década del noventa, los estudios de género y los diferentes análisis de las teorías feministas, vienen creciendo con fuerza, muchas veces gracias a la conformación de institutos de estudios o a la creación de cátedras especializadas en estas temáticas (...) (2017: 10).

Esto permite un cambio de conciencia a nivel cultural, pues no solo promueve investigaciones sobre historias del arte locales en donde antes figuraba pocas o ninguna artista (Rosa y Novoa 2017: 10); sino que también, en el proceso de cambio al nuevo siglo, se da una proliferación de narrativas artísticas y audiovisuales que abarcan la sensibilidad femenina con el objetivo de concientizar, denunciar, criticar y generar diálogo sobre la situación de las mujeres en el Perú. Como menciona Almonacid, si el arte es un medio de conocimiento, es importante para los feminismos y los estudios de género reflexionar sobre la historia del mismo como vehículo de divulgación y de perpetuación de conceptos e imaginarios que se han convertido en el denominador común de la aproximación que tiene la mayor parte de la gente, con el arte y los productos visuales (2012: 15).

Es necesario señalar que el desarrollo de las artes plásticas en Lima durante el siglo XX está marcado por diversas tendencias estilísticas en distintos grupos que trabajan en simultáneo. Si bien, desde los inicios del contacto con Occidente, se ha tenido influencias europeas, es importante mencionar que los artistas tienen agencia propia y que por más que diversos estudiosos traten de encasillarlos en alguna corriente artística en particular; en esta investigación se plantea que este tipo de clasificación es reduccionista porque los artistas están en constante transformación por los acontecimientos que viven y por los intercambios a los que acceden. Por ello, se seguirá lo planteado por Andrea Giunta en su texto *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020) y se destacarán las simultaneidades, es decir, las formaciones en las que puedes observarse procedimientos compartidos pero que

¹⁸ Según Victoria Villanueva, este hecho es significativo porque fue una explosión de debates y experiencias. Además, aquello que realmente caracterizó este encuentro fue sabernos de América Latina y entender su práctica intensa de acción política (Cevasco (ed). 2004: 30).

proviene de tradiciones distintas que se activan en la compactación de los sentidos que se produce en cada obra (2020: 24). En ese sentido, en el presente estudio esas simultaneidades se manifiestan en elementos que componen una propuesta pictórica fantástico feminista.

Ya introducidas las transformaciones sociales, políticas y culturales que vivió el Perú durante el siglo XX, así como las luchas sociales y políticas de figuras femeninas que aportaron a crear el espacio para la reivindicación institucional de las mujeres; se procederá a entender cómo el desarrollo del movimiento feminista y de los estudios de género influyeron en la escena artística limeña en ese contexto. Siendo su vínculo más estrecho a partir de la década de los sesenta, periodo en que el movimiento feminista se desarrolló con más fuerza; y, en los cuales, además, como cuenta Almonacid, aparecen los primeros textos que incorporan posturas feministas a la crítica y la teoría del arte (2012: 70).

1.2. La perspectiva de género y la escena artística limeña

La representación de los cuerpos femeninos a nivel pictórico ha estado por muchos años en manos de los artistas hombres, lo cual ha legitimado prejuicios, estereotipos e imaginarios sobre las mujeres que promueven, justifican y refuerzan la discriminación hacia las mismas.

Estudios feministas han explicitado que la pintura ha reforzado esta división activo/masculino y pasivo/femenino (...) en relación a la representación, encontrando que una cantidad significativa de las obras de arte (pinturas) que representaban mujeres desde el renacimiento hasta el arte contemporáneo, poco tienen que ver con las mujeres que representan; si no que obedecen a la representación de las fantasías de sus creadores (varones) (Almonacid 2012: 29).

Asimismo, también han limitado el accionar de la población femenina asignándoles roles y controlando su sexualidad, Giunta menciona:

La historia de las imágenes que abordan el cuerpo femenino es una de las más extensas en la historia del arte. También la más consistentemente controlada (...) por el hacer de artistas a los que la sociedad clasifica como varones, así como regalada por poderes (la Iglesia, el Estado, sus instituciones) que gestaron los roles de los femenino y lo masculino, estableciendo los límites de las sexualidades correctas y, en función de estas, sus representaciones (2019: 13-14).

Así, se observa que al hablar de las mujeres como artistas y de los cuerpos femeninos como representación en el arte se reconoce un enfrentamiento a un tipo de discriminación social históricamente normalizada. Linda Nochlin fue una de las primeras en teorizar por qué no era usual que las mujeres artistas pintaran con la misma frecuencia, reputación y alcance que los varones. Ella, en su texto *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (1971)*, llega a la conclusión que la pregunta alberga un problema más profundo que tiene que ver con las instituciones y la educación. Es decir, la situación total de la creación artística ocurre en una estructura social y, están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean estas academias de arte, sistemas de patrocinio, la mitología de un creador divino, el artista como hombre o proscrito social (1971: 28). Todo ello, no permite el ambiente ni los espacios para que las mujeres que ejercen la profesión artística se desarrollen como tales. A pesar de que hoy en día este planteamiento ha perdido su fuerza pues, como menciona Giunta, las mujeres representan más de la mitad del alumnado en las escuelas de arte, las desigualdades persisten (2019: 31).

Griselda Pollock en su libro *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art (1988)*, también debate sobre este tema. Al igual que Nochlin, ella aborda la falta de grandes mujeres artistas en la historia del arte y deja ver el sexismo estructural e institucional en el cual las mujeres son mostradas como un objeto erótico, dejándolas exentas de la capacidad creativa, un atributo solo para el artista varón. Sin embargo, esta autora va más allá de las palabras de Nochlin, pues considera que, si bien es importante observar las desventajas de la educación artística entre varones y mujeres, recomienda hacer visible una crítica artística que revele las parcialidades, no solo en lo relativo a la cuestión de las mujeres, sino que considere las preguntas cruciales de la disciplina artística en su totalidad (Godoy y Carvalho 2021: 874-875).

Es por ello que el aporte de Pollock es de suma importancia, pues si bien la estructura social (tanto privada como pública) es uno de los factores determinantes para que las mujeres no tengan igualdad de oportunidades que los hombres, detrás de ella se encuentra un discurso que justifica su funcionamiento. Este discurso es el que hoy se reconoce como machismo¹⁹, forma de pensar arraigada en la sociedad y que ha sido determinante para la perpetuación de la marginación y la exclusión de las mujeres a lo

¹⁹ Según Andrea Guinta, el machismo es la "Creencia de que el hombre es superior a la mujer y, por ende, que la mujer debe estar siempre supeditada a este. En el mundo del arte, se traduce en la idea implícita (aunque no públicamente reconocida, al menos en años recientes) de que los varones son mejores artistas que las mujeres, sin cuestionar cómo se constituye los criterios de valor" (2019: 266).

largo de los años en distintos ámbitos de la existencia, incluso del lugar de enunciación que ellas mismas deberían tener sobre su propia experiencia de vida.

He aquí la importancia de incorporar la perspectiva de género, marco de análisis que permite identificar y procurar la eliminación de las desigualdades y discriminaciones que cualquier ser humano, pero especialmente las mujeres, puedan sufrir en razón de su sexo o de cualquier otra característica que le distinga de otro grupo social. Además, ayuda a ver y comprender con mayor claridad los códigos culturales en relación con los papeles femeninos y los masculinos, y así se puedan combatir los prejuicios y estereotipos de manera más eficaz (Almonacid 2012: 9-10). Justamente, se le debe al movimiento feminista²⁰ la conformación de esta perspectiva para el análisis y crítica de productos visuales.

Si bien “La lucha del feminismo es antigua y nueva al mismo tiempo. Antigua, porque se da desde los orígenes de la cultura occidental, y nueva, porque se renueva desde las prioridades y contextos en los que se desarrolla nuestra historia” (Cevasco 2004: 4); se puede establecer que apareció como sinónimo de emancipación de la mujer recién en 1830 con el socialista Charles Fourier. Luego, el término se fue extendiendo y es en el siglo XIX que se le tilda como “movimiento a través del cual la mujer proclama el derecho a la autonomía, su derecho a ser ciudadana, su derecho al trabajo, a la educación y a una plena participación política” (Guardia 2002: 189).

Siguiendo ese planteamiento, para el siglo XX, el pensamiento feminista evoluciona, pero es recién en la segunda mitad del mismo, en el cual se observan “diferentes estrategias y tendencias con su propia tipología” (Guardia 2002: 192). El final de la década de los sesenta es significativo porque las luchas pacifistas, por los derechos civiles y los movimientos estudiantiles despertaron conciencias políticas y abrieron espacios para la construcción del pensamiento feminista inicial en Estados Unidos y Europa, tocando directamente el mundo del arte (Almonacid 2012: 62).

En el caso de América Latina, el desarrollo del feminismo fue paralelamente. Sin embargo, como menciona Hernández (2006):

²⁰ Según Nuria Valera se puede definir al feminismo como un discurso político que se basa en la justicia. Una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Por ello, también el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social (2008: 10).

(...) no existen en América Latina movimientos artísticos de mujeres orientados a la reflexión de problemas de género y que los trabajos desarrollados alrededor de esta temática responden a iniciativas individuales y aisladas que en todos los países revelan preocupaciones por la construcción de identidades y de mujer específicamente (Almonacid 2014: 63).

Giunta hace un planteamiento parecido en su libro *Feminismo y Arte Latinoamericano* (2019), en el cual señala que la historia del feminismo artístico en el territorio no tuvo un desarrollo igual al de los Estados Unidos (a excepción de México), pues en Latinoamérica hubo una ausencia de activismo artístico feminista²¹ (2019: 83). Sin embargo, también concluye que el activismo artístico feminista sí existió con iniciativas truncadas que plantearon intervenciones específicas complejas; no obstante, la historia no ha dado cuenta de ello (Giunta 2021: 83). El caso del Perú y, en especial Lima, no es la excepción, como se verá a continuación al analizar el desarrollo del vínculo entre el feminismo y el arte.

Según el testimonio de Helen Orvig en su texto *También antes hubo algo* (2004)²², el feminismo en el país se inició a fines de los años sesenta; sin embargo, según la investigación de Guardia, la primera organización feminista peruana data de 1914. Ese año María Jesús Alvarado fundó Evolución Femenina, que buscaba lograr la incorporación de las mujeres al trabajo y conseguir la igualdad jurídica. En 1915 apareció la primera novela que se definió feminista en el Perú: *Zarela, una novela feminista*, de Leonor Espinoza de Menéndez, publicada en Arequipa (2002: 165). Virginia Vargas va mucho más allá y en su libro *Feminismos en América Latina* (2008) menciona que la primera generación importante que desafió la situación de marginación de las mujeres apareció a comienzos de la década de 1870 en Lima y Cusco. Eran mujeres urbanas de clase alta con acceso a la educación que expresan su ambición intelectual y reclamo feminista a través de la literatura y el periodismo. Entre ellas destacan Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Trinidad Henríquez y Manuela Gorriti (2008: 45).

Por lo tanto, desde finales del siglo XIX en el país, hubo personalidades femeninas dispuestas a generar un cambio en favor de la igualdad de género, aunque esto no evitó

²¹ Con activismo artístico feminista Giunta se refiere a "(...) aquellas obras que, en tanto registros de los cuerpos y de sus acciones, operan como elementos cuestionadores de la hegemonía masculina (Lucero 2021:2).

²² Este texto es parte del libro *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas* (2004).

la violenta reacción de los grupos conservadores. Como cuenta Guardia, muchas de estas representantes fueron calificadas como “locas” y deportadas del país²³.

Al mismo tiempo, como ya mencionamos, a inicios del siglo XX se da la institucionalización del campo artístico con la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919 en el ex convento de las Recogidas. Si bien este acontecimiento simbolizó un hito para el desarrollo de la profesionalización de las artes en el Perú, fue más significativo para el desarrollo profesional de la práctica artística de mujeres, pues como lo demuestra la investigación realizada por Pachas, la primera promoción de esta escuela fue mixta. Sin embargo, a pesar de que ya desde 1908 la mujer tenía permitido estudiar, la educación no fue equitativa, pues la Escuela en sus inicios hacía una diferenciación de espacios de aprendizaje según el sexo y tampoco permitía que las mujeres hicieran viajes de campo (2022: 15, 187), limitando así su desarrollo artístico.

A pesar de ello, este espacio fue un medio que utilizaron las mujeres para ser valoradas como “artistas profesionales”. Sobre esto, Pachas menciona que a pesar de que había mujeres artistas talentosas desde antes de la creación de la Escuela (muchas de ellas reconocidas en eventos de prestigio²⁴ o ganadoras de los Concursos Concha) eran consideradas “aficionadas” o valoradas por su vínculo con alguna presencia masculina en su vida (2022). Por ello, la Escuela Nacional de Bellas Artes significó un lugar que les permitió alcanzar el estatus de artistas profesionales al igual que los hombres. A pesar de ello, no todas terminaron sus estudios porque empezaron un proyecto de vida familiar como esposas y madres. Por ello, la investigadora concluye que:

En Perú, las mujeres tuvieron que acceder al aprendizaje institucional para ser consideradas artistas, y aunque su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes les otorgó las credenciales académicas, fueron también sus decisiones de vida lo que les permitió alcanzar el estatus de artistas profesionales. Sus historias constituyen el antecedente para la apertura del campo de las artes plásticas a las artistas académicas y no académicas, pues fueron ellas las que abrieron el camino para una visibilidad y valoración equitativa del arte producido por mujeres (Pachas 2022: 278).

Así, poco a poco la población femenina empieza a conquistar espacios en la escena artística limeña; sin embargo, son muy pocas las artistas de esa generación que han

²³ María Jesús Alvarado vivió once años deportada en Argentina por el presidente Leguía (Guardia 2002: 167).

²⁴ Un ejemplo de ello es la exposición de la pintura “Sagrada Familia” en 1853 de Eduviges de Corpancho en un agasajo al presidente Echenique en las salas del Palacio de Gobierno (Pachas, 2023).

recibido la atención adecuada de investigadores²⁵. Actualmente, las más comentadas en los libros de arte son: Julia Codesido (1883-1979), María Teresa Carvallo (Lima 1895-1989), Elena Izcue (Lima, 1889-1970) y Carmen Saco (Barranca, 1882 - Lima, 1948), Rebeca Oquendo (Lima, 1847-1941), Victoria Izcue (Lima, 1889-1976), Alicia Bustamante (Lima, 1908-1968), Celia Bustamante (Lima, 1910 - Barranca, 1973) y Tilsa Tsuchiya (Supe, 1929 – Lima, 1984).

Veinte años después de la fundación del primer centro de enseñanza oficial de arte, se funda otro espacio de aprendizaje crucial para el desarrollo de la práctica artística en la localidad y también determinante para las futuras generaciones de artistas mujeres. En 1940, Adolfo Winternitz funda la Academia de Arte Católico. Sin embargo, como mencionan Alvarado y otros, su modelo pedagógico era muy diferente al de Bellas Artes que ya venía en declive, por lo que justamente esto le permitió, a la forma de enseñanza de Winternitz, tomar fuerzas en el periodo (2006: 23). Así, para los años cincuenta, el número de artistas plásticos aumenta quizás debido a las dos escuelas de Lima que funcionaban por ese entonces. Además, en esta época también hay una lucha por la preponderancia de una de las dos tendencias: figurativa o abstracta (Castrillón 2014: 21-22), lo que permite el desarrollo de distintas propuestas estilísticas.

Asimismo, en esta década, fue importante para la historia del desarrollo de las artes en Lima la fundación del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en 1955, pues se convierte en un espacio de promoción de los artistas que se iban formando en ambas escuelas, tanto hombres como mujeres.

Los años sesenta son cruciales para la población femenina en el ámbito educativo, pues es la década en donde las mujeres ingresan masivamente a las universidades. En ese sentido, es coherente lo que cuenta Wuffarden, que en ese periodo en la Escuela Nacional de Bellas Artes se tiene por primera vez una promoción que está conformada en su mayoría por mujeres, lo cual influye que en las sucesivas exposiciones colectivas se intente destacar esa creciente presencia femenina en las artes visuales (2005: 12). Sin embargo, la preferencia hacia la producción masculina por el medio seguía siendo

²⁵ Pachas muestra, cuando analiza el desarrollo de los primeros años de la Escuela, que entre 1919 y 1924 se registran 38 estudiantes mujeres inscritas en la Escuela, pero solo 15 fueron las que continuaron con sus estudios de manera regular. De esas 15 solo 4 son conocidas en investigaciones contemporáneas: María Teresa Carvallo (Lima 1895-1989), Julia Codesido (1883-1979), Elena Izcue (Lima, 1889-1970) y Carmen Saco (Barranca, 1882 - Lima, 1948). Sobre el resto, algunos de los comentarios de la época hicieron referencia a cuatro de ellas: Rosa Belon García, Rosa Hurwitz, María Rávago y Laura Zegarra. En tanto, de las siete restantes: Sara Benites Cuevas, Eva María Curiel, Ana Manzanares, Marina y Rosa María Rojas Guerrero, Ricardina Romero y Berenice Villegas, no se ha encontrado mayor dato (2020: 2010).

sexista, como señala Patricia Pajuelo en su investigación *Artistas abstractas en Lima 1955-1972 (2023)*²⁶, la cual observa que a pesar de que entre 1955 y 1972 de los artistas que exponen en el IAC, tanto en individuales como colectivas, hay 75 artistas mujeres, son muy pocas las que se recuerdan o se identifican hoy en día. Un ejemplo de ello es la *Exposición de la Promoción de Artes Plásticas* que se presenta en el IAC en 1967, ya que expusieron nueve mujeres y dos hombres. Sin embargo, los más reconocidos hoy en día, son los dos hombres: Ciro Palacios y Jorge Mauchi²⁷. Asimismo, esta misma investigadora menciona, en una de las entrevistas que se realizó para esta tesis, que al analizar el desempeño de artistas mujeres desde los años cuarenta a los setenta, había una diferenciación marcada por parte de la prensa que las mencionaba con asombro o las colocaba en la “sección femenina” (Pajuelo, 2023).

Indistintamente, a pesar de la dificultad social que significaba para las artistas hacerse un renombre, la población femenina siguió conquistando las distintas esferas de la sociedad a través de su participación en la política y de la fundación de organizaciones de apoyo mutuo. Como ya se mencionó, desde 1956, las mujeres peruanas tenían derecho al sufragio y es justo en esa votación que personalidades femeninas ingresan oficialmente a ejercer como políticas. Según el Congreso de la República:

Las Elecciones del 17 de junio de 1956 concluyeron con la elección del Sr. Manuel Prado Ugarteche, como Presidente de la República y la elección de ciento ochenta y dos Diputados, de los cuales ocho fueron mujeres; y de cincuenta y tres Senadores, obtuvo una mujer la senaduría (Archivo Congreso de la República, 2016)²⁸.

Fue una lucha dura, desgastante, pero que no se detendría. Y ya para finales de los cincuenta:

(...) el discurso de las mujeres peruanas había logrado un mayor radio de influencia (...) El terreno estaba preparado para la irrupción de un discurso feminista mucho más enérgico, y al reto de nuevas formas de lucha en aras de sus derechos (Guardia 2002: 188).

²⁶ La explicación de esta investigación se encuentra en la ponencia titulada “Predecesoras y Contemporáneas en las artes visuales” que se realizó gracias al grupo Mujeres Artistas Visuales Perú. Vídeo en: <https://www.youtube.com/watch?v=z4L97VK73-I>

²⁷ Información recopilada del conversatorio “Predecesoras y Contemporáneas en las artes visuales” (2023). Organizado por Mujeres Artistas Visuales del Perú. En: <https://www.youtube.com/watch?v=z4L97VK73-I>

²⁸ Las primeras representantes mujeres fueron: Irene Silva de Santolalla, Senadora por el Departamento de Cajamarca; Manuela C. Billinghamurst López, Diputada por el Departamento de Lima; Alicia Blanco Montesinos, Diputada por el Departamento de Junín; Lola Blanco Montesinos, Diputada por el Departamento de Ancash; María Colina de Gotuzzo, Diputada por el Departamento de La Libertad; Matilde Pérez Palacio Carranza, Diputada por el Departamento de Lima; Carlota Ramos de Santolaya, Diputada por el Departamento de Piura; María Eleonora Silva y Silva, Diputada por el Departamento de Junín; y, Juana Ubilluz de Palacios, Diputada por el Departamento de Loreto.

Durante los años sesenta, gracias a la conformación de grupos por parte de líderes como Helen Orvig, Elena Portocarrero e Hilda Araujo, se crean espacios en donde se promueve la discusión sobre la posición de las mujeres en el Perú (Cevasco (ed.) 2004: 18-21). Estas iniciativas sacuden a la sociedad limeña de su letargo y de su discurso patriarcal, tradicional y conservador, constituyéndose en grupos de vanguardia en razón de sus planteamientos y estrategias (Guardia 2002: 196).

En la escena artística, la revolución política de Velasco Alvarado provoca una lucha en el campo ideológico y una brecha insalvable entre los productores “cultos” y los artistas populares, relegados a la categoría de meros artesanos. Desde el punto de vista formal, se alternan distintas corrientes como el expresionismo abstracto, el constructivismo, el expresionismo y el surrealismo (Castrillón 2014: 22). El tema femenino en las artes plásticas aún no está directamente relacionado con una agenda feminista, pero sí surgen artistas que empiezan a hablar desde su femineidad y expresarlas a través de sus obras entre ellas se destaca la labor de Gloria Gómez Sánchez (1921-2007), Tilsa Tsuchiya (1928-1984) y Teresa Burga (1935).

Gloria Gómez Sánchez fue una artista peruana que nace en 1921 en Lima. Su formación fue como autodidacta y luego en talleres de los artistas Ricardo Grau, Cristina Gálvez y Germán Suárez-Vértiz. Formó parte de la escena experimentalista limeña de finales de la década del sesenta e inicios de los setenta. “Su primera aparición se daría en la sala del IAC en abril de 1960, con una serie de cuadros con los que impone su trabajo Informalista” (Tarazona 2017: 12). Años más tarde se vincula al grupo Arte Nuevo y realiza diversas obras donde juega con la materialidad. Una de sus obras más representativas en ese sentido es *Corbata (1968)*, pues en esta obra la artista resignifica el atuendo masculino para hablar sobre la condición femenina y las relaciones contradictorias entre empoderamiento y dominación. Logrando así una insinuación o gesto provocador (en su doble sentido de seductor e insurgente) (Tarazona, 2018: 2).



Corbata (1968)²⁹
Objeto-instalación

El desempeño artístico de Teresa Burga es más significativo en ese sentido. Ella nace en Iquitos en 1935, estudia en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica y cofunda el grupo Arte Nuevo. Desde los inicios de su práctica artística, Burga busca hablar de su experiencia femenina y realizar una crítica hacia las limitaciones que se les impone a las mujeres en la sociedad peruana. Como menciona Miguel A. López:

Desde los años sesenta, Teresa Burga fue una visionaria. Su obra buscó no solo transformar el campo artístico, sino intervenir críticamente en su propio contexto. Sus hazañas creativas tienen, además, el doble mérito de haber ocurrido en un escenario profundamente desigual para las mujeres (2021a: 13).

En 1967 presenta la exposición *Objetos*, su segunda exposición individual, en la Galería Cultura y Libertad. Esta fue “una de las primeras y más arriesgadas instalaciones en Perú (...) en donde la artista ponía en evidencia los modelos sexistas de representación del cuerpo femenino” (López 2021: 13-14). En esta muestra, según cuenta López, la artista usa papel maché, cartulina y madera para hacer una casa dentro de una galería, en donde la artista ponía en evidencia los modelos sexistas de representación del cuerpo femenino (2021: 13-14). Un ejemplo de ello es el espacio de la habitación en donde se observa a una mujer semidesnuda integrada a la cama, lo cual no solo cuestiona el confinamiento de las mujeres al espacio privado sino también trae a debate las demandas y expectativas sexuales sobre las mujeres.

²⁹ Foto recogida de la Exposición realizada en el MAC en Lima en diciembre 2018 a marzo 2019.



Teresa Burga junto a obra de su exposición *Objetos (1967)* en la Galería Cultura y Libertad, Lima.
Archivo: Miguel A. López

Finalmente, Tilsa Tsuchiya también es un importante antecedente para esta investigación, pues ella no solo representa su experiencia femenina en sus obras, sino que la integra a la creación de mundos que cuestionan los parámetros de lo real.

Tilsa Tsuchiya es una artista peruana de ascendencia japonesa que nace en Supe en 1928. En 1947 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima para estudiar pintura. Luego viaja a París en los años sesenta para continuar sus estudios artísticos. Tras su regreso, “comenzó a desarrollar su mitología personal que iba contra las propuestas visuales de ese entonces” (Córdoba, 2014), pero que eran coherentes con el contexto, pues “(...) ella transita el periodo de la dictadura velasquista, donde se impulsa una «revolución cultural» para el país, de corte nacionalista y cuyas referencias más reiteradas implican una mirada al Perú andino” (Vargas Pacheco 2015: 187).

Así, empieza, según Castrillón, a desarrollar universos oníricos propios, poblados de seres pertenecientes a una mitología surrealista que era desconocida en el medio, y que invitaban a la evasión, en una época en que quizás la realidad se mostraba cambiante e insegura (2014: 23). De esta manera, su obra fue calificada y recibida como representaciones que daban cuenta de un mundo más allá de lo real y muchos trataron

de calificarla con distintos adjetivos³⁰; sin embargo, más allá de la etiqueta dada, lo resaltante en su obra es la manifestación de elementos fantásticos. A su vez, también se reconoce un interés de hablar sobre la sexualidad femenina, pues en su obra se reconoce a seres con órganos genitales que se encuentran en situaciones que se podría calificar como eróticas.



Precisamente, una de las temáticas del movimiento feminista de esos años era cuestionar el control del sistema patriarcal sobre la sexualidad femenina. Como nos menciona Vargas cuando cuenta sobre la historia del feminismo en el Perú: “Sexualidad, control de nuestros cuerpos, violencia, maternidad, trabajo doméstico, fueron los puntos iniciales donde nos descubrimos diferentes al discurso que sobre nosotras habían creado y que nosotras habíamos asumido” (1985: 123). Por lo que la obra de Tilsa Tsuchiya es coherente con el contexto en el que se gesta. De esta manera, esta artista se vuelve un antecedente importante de la manifestación de un arte con elementos fantásticos feministas, por lo que se le dedicará un análisis más profundo en el último apartado de este capítulo.

³⁰ Algunos la llamaron surrealista, pero según Vargas Pacheco, Tilsa no se consideraba como tal, pues la entendía como una propuesta ya superada (cronológicamente hablando) y ajena a la realidad latinoamericana; sin embargo, su obra ha transitado hasta dicha estética, pero partiendo de la figuración expresionista. También, según Radulescu, fue considerada una importante representante del realismo mágico (2018: 120).

Así, se observa que, en los sesenta e inicios de los setenta, surgen personalidades femeninas que buscan recuperar su lugar de enunciación como mujeres y hablar sobre su experiencia desde el arte. Estas artistas se vuelven un marco de referencia para las futuras generaciones de mujeres que empiezan a formarse años posteriores.

Si bien en los sesenta se da una proliferación del pensamiento feminista en la sociedad, la década de los setenta se vuelve fundacional para su desarrollo en el Perú, como cuenta Virginia Vargas:

Los feminismos peruanos, parte activa y fundamental de esta subversión, se desarrollaron, significativamente y con diferentes ritmos, desde fines de la década de los setenta. Su surgimiento se dio paralelo a la expansión de un amplio y heterogéneo movimiento de mujeres que expresaban las diferentes formas en que comenzaban a entender, conectar y actuar sobre su situación de subordinación y exclusión (Cevasco (ed.) 2004: 10).

A pesar del contexto social y político complicado, pues ambas décadas estuvieron marcadas por un clima de agitación social, dictaduras militares, y una fuerte presencia del pensamiento de izquierda y marxista (Guardia 2002: 189); hubo avances institucionales en cuanto a la revaloración de las mujeres y también se dieron los primeros seminarios y congresos públicos en donde se discutía abiertamente sobre estos temas (Cevasco (ed.) 2004: 21-23). Por lo tanto, era cada vez mayor la influencia y la práctica del pensamiento feminista en el país. Un ejemplo de ello es el trabajo de Marisa Godínez (Lima, 1950), quien, a fines de los setenta, publica en la revista satírica *Monos y monadas*, una serie de enigmáticos dibujos, marcados por la crudeza y cierto humor negro que abordaban la adversa situación de las mujeres peruanas de su época: los matrimonios forzosos, la tiranía doméstica, los estereotipos de la madre impoluta y perfecta (Frangacio, 2022).



Llegados los años ochenta se dio el quiebre significativo para la sociedad peruana, no solo por la crisis política y económica, sino también por la violencia ejercida hacia los mismos ciudadanos. Como señala Castrillón, los artistas viran conscientemente su obra hacia la crítica social y compromiso político, en busca de denunciar los acontecimientos del momento. La obra de arte deja los edificios y se instala en las calles. Los grupos más representativos de este accionar fueron el Grupo Paréntesis, E.P.S. Huayco, el Grupo Chaclacayo y Los Bestias (2014: 145). La conformación de estos y otros grupos de artistas era mixta, entre hombres y mujeres, lo cual muestra el interés de las mujeres artistas por ser parte de la lucha por el bien común, motivación que era también parte de la agenda del feminismo. Sin embargo, en esta década los temas más recurrentes en el mundo artístico estaban más relacionados con las crisis internas que vivía el país. Como menciona Pajuelo: "(...) hay que tener en cuenta que (...) Los setenta está el gobierno militar y en los ochenta el terrorismo (...) era como que no podías voltear la mirada a otra cosa porque era lo importante de lo que estaba pasando" (2023).

Igualmente, sí hubo iniciativas por parte de algunas artistas mujeres de expresarse ante la situación de subordinación de la población femenina. Una de las exposiciones de arte más significativas en ese sentido y con una marcada mirada feminista fue el *Perfil de la Mujer Peruana* muestra curada por Teresa Burga y Marie France Chatellat; y,

presentada en junio de 1981³¹ (Castrillón 2014: 142). Sobre este evento, Miguel A. López menciona:

Este proyecto buscó tomarle el pulso al lugar y a la participación de la mujer de clase media en el contexto urbano en un momento de retorno de la democracia (...) *Perfil de la mujer peruana* ensayó lo que podríamos llamar hoy investigación feminista: formas creativas que desafían las estructuras patriarcales y sus formas naturalizadas de opresión (2021a: 14).

Justamente la preocupación fundamental de la agenda feminista de estos años fue pasar de la negación al reconocimiento, recuperando, en este proceso, la urgencia de explicitar la diferencia y develar el carácter político de la subordinación de las mujeres en el mundo privado y sus efectos en la presencia, visibilidad y participación en el mundo público, generando nuevas categorías de análisis, nuevas visibilidades e incluso nuevos lenguajes para nombrar lo hasta entonces sin nombre (Cevasco (ed.) 2004: 12). Hacia finales de los ochenta, el trabajo de las organizaciones había logrado más espacios en donde las mujeres habían logrado llamarse feministas. Si bien la mayoría de artistas jóvenes del contexto urbano no estableció en sus primeros años vínculos directos con la militancia, varias de ellas empezaron a exhibir en espacios modelados para estas luchas (López (ed.), 2021: 36). Una de ellas fue Ana de Orbegoso, quien en 1988 debuta con la exposición *Sobre sueños y pesadillas*, en donde trabaja desnudos abstractos y en movimiento en base a proyecciones de *slides* y retoques fotográficos con presencia de retazos de tela y cuero de los talleres del Soho que rescata de la basura. Así busca tocar los temas de abuso doméstico, violación, feminicidio y falta de paridad (Gutiérrez, 2022), aunque de una manera sutil.

Asimismo, la vinculación entre el movimiento feminista y el arte, cobra más sentido cuando se observa que las mismas asociaciones de mujeres que ya iban formándose desde inicios del siglo XX, empiezan a promover espacios de creación artística. Un ejemplo de ello son los Talleres de Fotografía Social (TAFOS, 1986-1998) o la producción de arpilleras surgidas desde el corazón de las asociaciones de mujeres y los clubes de madres. También el Movimiento Manuela Ramos (1978) organiza por su décimo aniversario una exposición colectiva de pintoras en 1988 (López (ed.) 2021: 22, 36), en donde invita a distintas artistas mujeres a exponer su obra.

Los años noventa llegan con nuevos y complejos escenarios marcados por los iniciales impactos de la globalización, de efectos ambivalentes y contradictorios, y cuyas

³¹ Los resultados se publicaron con el mismo nombre gracias al Banco Industrial del Perú en 1982.

dinámicas más negativas se profundizaron y aceleraron en el marco de las políticas neoliberales, conviviendo; sin embargo, con un discurso democrático a nivel de la región, aunque en el Perú con las disrupciones antidemocráticas que se dieron en esta década (Cevasco (ed.) 2004: 12). La representación política de las mujeres se mantuvo casi inamovible, pero había ya varios logros obtenidos por el movimiento femenino y la sociedad civil (Guardia 2002: 209).

En el ámbito artístico es crucial el intercambio de influencias con el exterior, pero también, como menciona Alvarado y otros, la afirmación de carácter individual del artista. Es decir, ahora él (o ella) asumía su representación mirando su entorno a través de los tránsitos de su propio yo. Es con esa mirada que algunas artistas empezaron a construir sus obras a partir de un posicionamiento individual que correspondía a la experiencia de ser mujer en la sociedad peruana (2006: 119). Como menciona Servat “(...) hacia los años noventa irrumpe una generación de artistas que imprime en su trabajo no solamente preocupaciones estilísticas, sino también su comprensión del mundo y de la sociedad desde sus propias vivencias (...) (López (ed.) 2021: 18)”.

Es así cómo se expanden las propuestas artísticas que cuestionan específicamente la marginación femenina y los roles asignados a las mujeres por un sistema patriarcal que oprime y discrimina. Entre esta generación de artistas de los noventa se reconoce el trabajo de Johanna Hamann (Lima, 1954), Anamaría McCarthy (Nueva York, 1955), Rocío Rodrigo (Lima, 1960), Luz Letts (Lima, 1961), Ana de Orbegoso (Lima, 1964), Gilda Mantilla (Los Ángeles, 1967), Carolina Bazo (Lima, 1968), Susana Torres (Lima, 1969), Elena de Tejada-Herrera (Lima, 1969), Magaly Sánchez (Lima, 1969), Claudia Coca (Lima, 1970), Cristina Planas (Lima, 1970), Patsy Higuchi (Lima, 1972), Natalia Iguñiz (Lima, 1973), Valeria Ghezzi (Lima, 1974), entre muchas otras más.

Sin embargo, en los primeros años de esta década estas manifestaciones artísticas no eran tan radicales y esto se debía a la “tecnificación” de las agendas feministas; así como, la pérdida de las dimensiones contraculturales, tan fundamentales para los feminismos en los ochenta (Cevasco (ed.) 2004:15). No obstante, cuando más se acerca el fin de siglo, estas mismas artistas empiezan a ser más evidentes en sus propuestas, como se observa en la exposición *Algo está mal (1995)* de Natalia Iguñiz, o, mucho más indudable, en la *performance* artística *Señorita de buena presencia buscando empleo (1997)* de Elena Tejada-Herrera. Ésta última es distintiva porque marca un antes y un después sobre la radicalización de las propuestas artísticas con mirada feminista.

Uno de los cambios más significativos de esta década es la internacionalización del arte, la cual se manifiesta a través de la realización de bienales. Tejada-Herrera aprovecha estos nuevos espacios “oficiales” para manifestar una posición y discurso. En 1997 la artista irrumpe en el marco de la I Bienal Iberoamericana de Lima, realizada en el Museo de Arte de Lima (MALI), ataviada con papeles periódicos con titulares, pero dejando sus partes genitales descubiertas, para repartir volantes sobre los problemas sociales en Latinoamérica. La artista termina orinando en el estrado, antes de ser sacada del lugar. Ella misma menciona que buscaba “(...) causar un *shock* emocional en un desconcertado público y, a la vez, cuestionar toda la institución del arte, la discriminación femenina y la precariedad del empleo en el Perú” (Villar, 2018). De esta manera, se empezó el siglo XXI con una evidente liberación femenina en las artes plásticas y un deseo honesto por parte de las artistas para dar cuenta de sus experiencias individuales y colectivas a través de las distintas expresiones artísticas.

Sin embargo, el cambio de siglo también trae desafíos. Como menciona Guardia, el reto para el siglo XXI es que “(...) se requiere un nuevo contrato de género que, entre otros factores, integre a las mujeres como sujetos históricos y a las relaciones de género como un elemento constituyente y no puramente adicional del devenir histórico” (2002: 209). Villanueva también menciona que los feminismos de hoy se enfrentan a nuevos nudos no abordados ni resueltos que tienen relación con realidades como la diversidad cultural, el cuidado del planeta, la transformación real de las mentalidades y la globalización. Ahora el mundo andino y amazónico también se expresa, por lo que el feminismo se seguirá transformando (Cevasco (ed.) 2004: 33)³². Justamente esta diversidad es lo que ha motivado que en el presente siglo se tenga una infinidad de propuestas artísticas que toquen los temas de la agenda feminista de forma consciente, constante y radical.

En resumen, se ha observado cómo en la escena artística limeña del siglo XX ha habido una influencia paulatina de la perspectiva de género y del movimiento feminista peruano, a la par de que la sociedad y las artistas tomaban más conciencia sobre la desigualdad de género. Ya en el siglo XXI, se manifiesta un decidido interés por incorporar la perspectiva de género en las exhibiciones de arte, lo cual se evidencia en la proliferación de exposiciones con una línea feminista muy acentuada, por no decir, evidente, sobre todo en los meses de marzo y noviembre, fechas en donde se conmemora el *Día Internacional de la Mujer*; y, el *Día Internacional de la Lucha contra la Violencia hacia la*

³² Si bien no es objeto de estudio de esta tesis, es importante mencionar que el feminismo como movimiento y preocupación política sí busca integrar y relacionarse con el mundo amazónico y andino.

Mujer, respectivamente. Ahora, ¿cómo se ha relacionado el movimiento feminista con el contenido fantástico? ¿Cómo ambos ejes temáticos pueden estar vinculados? Esto se analizará en el siguiente apartado.

1.3. La teoría de lo fantástico en las artes plásticas

Seguramente, todas las artes pueden hacernos sentir, con mayor o menor intensidad, el estremecimiento que produce lo extraño (...) La ocasión propicia para que surja lo fantástico es aquella en que la imaginación se haya secretamente ocupada en minar lo real, en corromperlo (Vax 1965: 35, 41).

Se ha observado cómo el movimiento feminista ha ido poco a poco estrechando su relación con las artes plásticas en los últimos siglos. En el caso de lo fantástico, su desarrollo ha sido un poco diferente, pues desde tiempos inmemorables el ser humano ha tratado de darle explicación a aquello incognoscible, creando historias en donde interactúan seres monstruosos, divinidades, híbridos o humanoides deformes en mundos que salen de los parámetros de lo que se considera como realidad. Desde antes de la colonización de América, ya se contaba con historias, mitos y cosmovisiones en donde confluyen lo imposible con lo real³³. Ahora bien, naturalmente, se puede identificar “algo” como “fantástico” por conocimiento cultural compartido; y, se le suele asociar a aquello inexplicable o que no se rige por las leyes naturales de este mundo. Sin embargo, este conocimiento compartido ha ido variando, es por ello que el término “fantástico” en sí ha tenido sus dificultades para ser definido, como se verá a continuación.

1.3.1. La construcción de una teoría de lo fantástico

Hasta la Ilustración, la credulidad respecto a lo sobrenatural fue la dominante a pesar de los avances científicos (Roas 2016: 15-16). Se entiende como “sobrenatural” a aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes (Roas y otros 2001: 8). Y, si bien, lo fantástico aparece desde tiempos muy antiguos, su florecimiento en las artes es reconocible en la Edad Media a través de prácticas como la pintura, el grabado, la escultura, la arquitectura, entre otras³⁴. Es recién en el siglo XVIII, que estas narraciones sobrenaturales aparecen en la literatura (Vox 1965: 39).

³³ Los dibujos de Guamán Poma de Ayala son una fuente primaria que da cuenta de las cosmovisiones que contaba el territorio tras el contacto con Occidente.

³⁴ Los bestiarios son un gran ejemplo de este florecimiento. Uno de los más reconocidos es El Bestiario de Bestiario de Aberdeen, creado en Inglaterra en el siglo XII.

El siglo de las luces es significativo en ese sentido, pues si bien la razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, no desapareció el miedo a la muerte y a lo desconocido y esa emoción de lo sobrenatural se manifestó, en primer lugar, en la novela gótica, surgida en Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII. Posteriormente, nace el cuento fantástico, el cual lleva estas historias al presente, a ámbitos conocidos por el lector para hacer más creíbles y más impactantes los hechos relatados (Roas 2016: 15-20). Estos temores y miedos seguían vigentes en la práctica artística en donde también hubo una reacción frente a la dominación de la razón, lo cual da pie a representaciones románticas en el arte y al resurgimiento del concepto de “lo sublime”.

Ya en el siglo XIX, se observan cambios más radicales en las sociedades del mundo, especialmente por los avances tecnológicos a nivel industrial. A su vez, en esta época empiezan a surgir los primeros textos teóricos que trataban de definir y clasificar lo “fantástico” en la literatura. Fue Charles Nodier, quien con su artículo *Du fantastique en littérature* en 1830, le dio un nombre, y desde entonces la palabra “fantástico” ha adquirido numerosas significaciones (Louyer 2016: 17). En términos del arte plástico, como menciona Ariza, el arte oficial y dominante daba testimonio de las realidades mundanas. Ídolos como patria, progreso, industria o historia comenzaron a poblar los lienzos. La pintura realista se vuelve digna de admiración por la sensibilidad con la que trata graves problemas de tipo social y busca denunciar los abusos que padecía la clase trabajadora. Sin embargo, ante las incertidumbres de un mundo sin alma, por el excesivo materialismo, surge una respuesta colectiva que busca la trascendencia: los simbolistas (2016: 121).

Los simbolistas viran su mirada hacia lo espiritual, lo onírico y lo oculto, y en muchos casos hacen representaciones en sus obras que muestran elementos sobrenaturales o fantásticos. Sin embargo, como señala Parramon, hay una diferencia de lo fantástico con lo simbólico y es que, en el primer caso, se da una realidad significativa, es decir, el mundo diegético es reflejo del extradiegético, y lo imposible que acontece en él es literal, no simbólico. Mientras que, en la esfera simbólica, siempre se da la superposición de dos realidades significantes que no son excluyentes entre ellas (2020: 467). Igualmente, lo simbólico marca un antecedente que es luego recogido por el surrealismo, y que causa cierta confusión cuando se intenta definir lo fantástico desde las artes, como se verá más adelante.

Así, al finalizar este siglo, las reacciones ante el contexto social permiten el surgimiento de otras tendencias en el mundo artístico, llamadas por muchos “vanguardias”, todas ellas con propuestas innovadoras que tratan de representar el progreso y la modernidad que atravesaba la humanidad.

En cuanto al planteamiento teórico de lo fantástico, ya para el siglo XX, se desarrollan influyentes propuestas³⁵, siendo la década del setenta la más significativa por los aportes de Todorov³⁶, el despliegue conceptual de Bessière³⁷ y la propuesta de Ana María Barrenechea³⁸ (Brescia 2020: 134). Otros estudiosos como Soloviév, M. R. James, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, De Louis Vax también se aventuran a hacer propuestas para definir lo fantástico, enfocándose en su aspecto temático (Díaz de Atauri 1999: 65-68). Sin embargo, es persistente la definición de Torodov quien propone una aproximación estructuralista y trata de explicarlo desde el interior de la obra, desde su funcionamiento. Según este autor: “Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural” (Torodov 2006: 24). Como lo fantástico solo dura en tal vacilación, puede desvanecerse en cualquier momento, por lo que no es un género autónomo, sino que está en la frontera de otros dos géneros: lo maravilloso y lo extraño (Díaz de Atauri 1999: 71). Basándose en este acercamiento, las siguientes definiciones dadas también parecen fundamentar su discurso en dos conceptos contrastados que operan uno contra otro, lo cual hace que lo fantástico corra el riesgo de quedar reducido a una mera línea de distinción: al ser una vacilación, permanece en la ambigüedad durante un momento de lectura y luego se resuelve o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño. Sin embargo, tampoco hay claridad en la definición de estas últimas categorías (Díaz de Atauri 1999: 81-83).

Paralelamente, otras investigaciones tratan de explicar lo fantástico sólo en el plano de los mecanismos textuales, prescindiendo del contexto y de la consideración histórica. Así como definiciones que lo explican en términos de experiencia psicológica o analítica, o incluso como una de las formas del lenguaje del inconsciente. Estos estudios son reductivos (Díaz de Atauri 1999: 87-88, 90), porque no toman en cuenta que lo fantástico se crea a partir de la realidad cognoscible. Es decir, lo fantástico no puede existir sin la

³⁵ La investigación realizada por Pere Parramon (2020) titulada “Arte fantástico: estrategias visuales de lo imposible” es significativa en ese sentido, pues el autor analiza la evolución y el planteamiento que hacen diversos autores sobre el término. Fuente: <http://hdl.handle.net/10803/671539>

³⁶ El autor escribe el libro *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

³⁷ El cual se encuentra en el libro *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain* (1974).

³⁸ La cual se encuentra en el artículo “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972).

realidad. Como menciona Roas, lo fantástico es un discurso que está en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural³⁹. En otras palabras, lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que se considera como real, porque se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible (2016: 9-10, 15, 30). A esto hay que añadir lo que plantea Parramon, para quien la “fantasticidad” de una imagen no radica en lo imposible del motivo mostrado, sino en la capacidad de la obra que lo muestra para poner en contraste la otredad de ese imposible con la realidad referencial (2020: 469).

Siguiendo esa línea, la definición de Jackson es la más acertada, pues esta autora considera que la interpretación de lo fantástico es, al mismo tiempo, psicoanalítica y sociológica. Para Jackson, lo fantástico es una forma de lenguaje del inconsciente, pero también una forma de oposición social subversiva que se opone a la ideología dominante del periodo histórico que se manifiesta (Díaz de Atauri 1999: 93). Como no comprendemos todo, inventamos relatos fantásticos para compartir los vértigos de la propia perplejidad. Por ello, el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector (Roas 2016: 31).

Bessière también da una definición de lo fantástico en ese sentido, pues la autora menciona que, dependiendo del periodo histórico, la narración fantástica puede leerse como el trastorno del algún discurso dominante y que lo fantástico existe solo a merced de los discursos que deconstruye desde dentro de ellos mismos (Díaz de Atauri 1999: 95-96). Por tanto, el discurso fantástico al contrastar con la misma realidad, tiene un componente transgresor. Como señala Roas:

Individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la causalidad, fusión de sueño y vigilia, disolución de los límites entre la realidad y la ficción, objetos imposibles (...) los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca trasgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos (2016: 14).

De esta manera, queda claro que lo que se considera como fantástico no funciona sin su relación intertextual con la realidad; y, por lo tanto, tiene una voluntad subversiva al

³⁹ Según David Roas, la realidad es una construcción cultural debido a que el vivir diario ha llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas se ha construido una convención tácitamente aceptada por toda la sociedad (2016: 34-35). Así, “(...) lo fantástico descansa sobre la necesaria problematización de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real.” (2016: 36).

desestabilizar la percepción de lo real. Así, lo fantástico “se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible” (Roas 2016: 45). Sin embargo, no se debe olvidar que su interpretación como tal también depende del sujeto que recibe esa información. Como también menciona Díaz de Atauri:

(...) lo fantástico no procede de una simple división de la psique en razón e imaginación, liberación de una y constricción de la otra, sino de la polivalencia de los signos intelectuales y culturales que ello, lo fantástico, figura. (...) Lo fantástico pone en escena la distancia entre el sujeto y lo real mediante la desmesura (1999: 97).

Efectivamente, lo fantástico siempre tendrá un componente que escapa de lo que se conoce como real y a la vez de lo que se considera como imposible (Roas 2016: 45), pero esto no solo depende del emisor, sino también del receptor. Roas señala que la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, del concepto de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores, es decir, el “coeficiente de la irrealidad”⁴⁰ de una obra y su efecto fantástico, están en función del contexto de recepción y no solo de la intención del autor (2016: 33, 45). Es por ello que entender lo fantástico es un reto mucho más complejo y se debe considerar el sistema de comunicación en su totalidad: emisor, mensaje, receptor y contexto. Así, su efecto dependerá mucho de cómo interprete el espectador los signos que le son presentados en relación a su experiencia individual y colectiva según el tiempo y el lugar en que se de esa interacción.

Entonces, siguiendo los planteamientos antes relatados, se puede entender lo fantástico como un discurso que parte y está en relación con lo que se conoce como realidad cognoscible; además de que se manifiesta a partir de la convivencia de lo real y lo imposible; y que, por ello, tiene un componente transgresor. En esta investigación se plantea que ese componente desestabilizador va más allá de solo desestabilizar la percepción de realidad y que, más bien, busca cuestionar discursos dominantes arraigados en la sociedad, en especial, los discursos promovidos por el sistema patriarcal sobre los roles de las mujeres en la sociedad peruana.

Habiendo definido qué se considera como fantástico, a través de los planteamientos de autores ávidos estudiosos del tema, se procederá a analizar cómo se ha manifestado

⁴⁰ Este concepto es introducido por Rachel Bouvet en *Étranges récits, étranges lectures: Essai sur l'effet fantastique* (1991; v. 1998). Para la autora el “coeficiente de irrealidad” es las fronteras entre lo que es real y lo que no, que se establecen en cada momento. Es decir, lo fantástico es aquello que señala el límite ontológico de una cierta idea de realidad, convencional, consensuada y, por tanto, mutable en función de la cosmovisión de cada lugar y cada época (Parramon 2020: 36).

éste en las artes plásticas. Como se ha observado al inicio de este capítulo, si bien los estudios sobre la literatura fantástica han sido variados y constantes, en el caso de la teoría fantástica en las artes plásticas, esta es todavía muy limitada. Como menciona Parramon al analizar la teoría de lo fantástico a lo largo de los años:

(...) en los textos sobre lo fantástico en las artes visuales, apenas aparece esbozado y mucho menos analizado desde su traslación a lo visual, es decir, desde la perspectiva de la tensión entre lo que se entiende por realidad, cómo la representa el o la artista y en qué medida puede introducir en esa representación lo imposible como elemento disruptivo (...) (2020: 17-18).

Arenas también observa esta escasez de estudios sobre lo fantástico y el arte:

(...) todavía existe escasez de estudios académicos relevantes y los centros expositivos se ocupan del fenómeno con relativa indecisión. La bibliografía centrada en lo fantástico desde el punto de vista artístico es reducida y son pocos los textos que abordan sus distintas problemáticas, acepciones y discursos (2016: 83-84).

Por tanto, todavía no hay un consenso teórico y claro sobre el tema. Además, cabe resaltar que lo fantástico no siempre fue positivamente valorado, como señala Jackson, a lo largo de su historia, la fantasía ha sido entenebrecida y encerrada bajo llave, sepultada como algo inadmisibles y vergonzoso. Se le ha considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas del realismo (Roas y otros 2001: 141-142). Incluso en la contemporaneidad se le alude cierto “escapismo de la realidad” y desinterés sobre la vida misma. Por ello, otro de los aportes de esta investigación es poder repensar la contribución de lo fantástico en la sociedad, como señala Louyer, muchos de los relatos fantásticos permiten evocar un contexto político y hasta afirmar un compromiso por parte de los autores (2016: 29).

Es por ello significativo que en los últimos tiempos esté habiendo un interés mayor por el estudio de lo fantástico en las artes⁴¹; sin embargo, es necesario mencionar que durante el siglo XX a nivel del territorio latinoamericano “lo fantástico” fue utilizado por el arte oficial como una etiqueta para dominar, catalogar y reducir la riqueza cultural e identidad diversa del territorio, como se verá a continuación.

⁴¹ David Roas fue uno de los promotores del estudio de lo fantástico. Formó el Grupo de Estudios de lo Fantástico (G.E.F.), en la Universidad Autónoma de Barcelona. Además, desde el 2013 gestiona la revista online *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, es donde se promueve la publicación de investigaciones sobre el tema. Además, es director del Proyecto de Investigación “Lo fantástico en la literatura, el cine y la TV españoles (1955-2013)”.

1.3.2. Latinoamérica y su asociación con “lo fantástico”

“Las exposiciones de arte constituyen vehículos privilegiados para la representación de identidades tanto individuales como colectivas, independientemente de si fueron o no concebidas como tales” (Mosquera (ed.) 2022: 255). Esta cita recuerda el poder que tiene el arte para cimentar imaginarios de una sociedad, un territorio o una nación; y, por ende, la consciente responsabilidad que deben tener todos los individuos que se desenvuelven en este campo (artistas, curadores, investigadores, críticos, etc.); pues, así como el arte puede cuestionar discursos hegemónicos en vías de la justicia e igualdad, también puede legitimar prejuicios que promuevan la discriminación y violencia.

Justamente, la asociación del territorio latinoamericano con lo “exótico” o lo “mágico” es lo que ha promovido la dominación de la cultura por parte de Occidente. Como menciona Gutiérrez, esta imagen proviene de los imaginarios de los viajeros europeos y estadounidenses del siglo XIX; y, muestra una forma de pensar basada en la alteridad y con una mirada de superioridad (Mosquera (ed.) 2022: 14).

Es así que esta forma de pensar influencia también la práctica artística y, a mediados del siglo XX, cuando el sistema dominante de las artes se abre a otros territorios de acción, anteriormente no considerados en el “relato universal”, encasilla a América Latina en el escenario de “lo fantástico”, reduciendo el territorio a un adjetivo con una realidad plural, diversa, multifacética (Mosquera (ed.) 2022: 13-16). Asimismo, la participación de lo artístico latinoamericano en grandes mercados y exhibiciones se da como el resultado de su inclusión en el momento global desde la “fetichización” del término de lo “diferente”, de lo “otro” que se refiere a lo “subalterno” de ayer y al “buen salvaje” de anteayer (Varas y Godoy 2021: 4). Lo más lamentable fue que la misma América Latina confirmó su carácter de subalternos, buscando legitimación de los centros, creando un camino perfecto para la dependencia y el acomplejamiento, promoviendo así un tipo de autocolonialismo (Mosquera (ed.) 2022: 19).

Un ejemplo de ello es la I Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978), la cual giraba en torno a “Mito y magia”, temáticas que también se observarán en exposiciones de arte latinoamericano en los ochenta⁴². Así, se advierte que se sitúa al arte latinoamericano

⁴² También se mencionan las exposiciones *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* (1987), *Images of México: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century-Art* (1988), *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (1988); y, *Magiciens de la Terre* (1989) como reduccionistas y homogeneizadoras en las representaciones de la identidad latinoamericana (Mosquera (ed.) 2022: 17, 263).

como ingenuo, mágico, fantástico, exótico, pintoresco, intuitivo, atalayadas útiles para ser absorbidos por el mercado y adjudicar un carácter irracional en contraposición a lo racional privativo de Occidente. Ante ello, surgen críticos y comisarios de arte que se manifiestan a favor de la “liberación de la identidad”. Hoy en día, se acepta la diversidad y las contradicciones; sin embargo, se corre el peligro de un nuevo cliché posmoderno para América Latina como reino de la heterogeneidad total (Mosquera (ed.) 2022: 14, 20-21). Este peligro también es analizado por Escobar quien señala que existe un “(...) el riesgo multiculturalista de idealizar lo pluridentitario latinoamericano en cuanto versión posmoderna de lo real maravilloso empaquetado” (Escobar, 1997 como se citó en Varas y Godoy 2021: 4).

Por tanto, es importante encontrar un equilibrio y si bien, como menciona Acha, los países latinoamericanos comparten conocimientos, experiencias y proyectos con características similares; pues tienen en común muchos problemas colectivos y estéticos (Mosquera (ed.) 2022: 19); se debe aprender a reconocer las particularidades, pero sin caer en esencialismos y ni en generalizaciones. Por ello, es primordial que las historias latinoamericanas se narren desde su propia voz y no desde una mirada externa. Favorablemente ya viene gestándose un cambio de mentalidad desde la década de los noventa, por lo que hoy en día ya se reconoce el territorio latinoamericano como un conjunto de países complejos. Como mencionan Varas y Godoy, en las últimas décadas ha habido un intenso interés por la circulación del arte latinoamericano a nivel internacional y se realizaron iniciativas que buscaron revertir la mirada esencialista sobre la diferencia y poner en cuestión la imagen de alteridad elaborada por estos sobre la producción artística en Latinoamérica (2021: 3).

Dos ejemplos de ello fueron las exposiciones *Ante América (1992)* y *Encounters / Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles (2021)*. Además, también se empiezan a promover iniciativas que permitieron la democratización del acceso de conocimientos y fuentes artísticas, como el proyecto de los *ICAA Documents Project* del Museo de Houston centrado en la digitalización de documentos o fuentes primarias de arte latino y latinoamericano del siglo XX (Varas y Godoy, 2021: 2-9). Así, se puede afirmar que en el siglo XXI “Hemos fortalecido el intercambio de experiencias y emprendemos proyectos comunes, integrándonos a partir de lo que nos une; en definitiva, construyendo una idea de nuestra América Latina” (Mosquera (ed.) 2022: 22-23).

Era necesario dar cuenta de esta imagen prejuiciosa que se ha tenido de América Latina en el siglo XX como territorio de lo “fantástico”, pues lleva a responder la pregunta de la relevancia de esta investigación y de por qué ahora es importante hablar de lo fantástico sin esa carga negativa y reduccionista. Así como un territorio fue reducido a una identidad única subordinada, también el término “fantástico” fue reducido a adjetivos peyorativos de “primitivo” y/o “irracional”. De esta forma, se le dio una carga negativa que motivaba el desprecio de su propia riqueza y se le desligaba de su vínculo con la realidad, desmereciendo la posibilidad de su poder subversivo y transformador. Por tanto, uno de los objetivos de esta investigación también es revalorar el término “fantástico” y poder relacionarlo a la realidad latinoamericana con una carga positiva no totalizadora, sino considerando su manifestación en representaciones artísticas particulares cuya riqueza radica en la construcción de un discurso que busca reflexionar sobre la realidad social en que se gesta.

Habiendo observado la construcción de la teoría de lo fantástico y su vinculación más influyente con el territorio latinoamericano, se procederá a analizar su manifestación en el contexto pertinente a esta investigación.

1.3.3. La manifestación de lo fantástico en las artes plásticas en Lima

Ya se ha mencionado que el Perú es muy rico en contenido fantástico, y esto se debe principalmente a la diversidad cultural. Desde antes de la invasión a América se contaba con narraciones orales en donde confluyen lo real con lo imposible: dioses, héroes con poderes sobrenaturales, metamorfosis, híbridos, todo ello representado en artilugios (cotidianos o sagrados), arquitectura o textilería de las antiguas culturas peruanas. Con la colonización estas narraciones empiezan a manifestarse en mayor medida en otro tipo de prácticas artísticas como la pintura, el grabado y la escultura, incorporando los nuevos elementos simbólicos del contacto cultural con Occidente. No es objetivo de esta investigación hacer un análisis extensivo del desarrollo de lo fantástico a lo largo de la historia peruana, sino centrarse específicamente en el desarrollo del mismo en las artes plásticas de Lima durante el siglo XX, en especial, a partir de la década de los sesenta, época fundamental para los dos ejes temáticos que rigen esta investigación: el feminismo y lo fantástico.

Cabe mencionar que al igual que en el resto del mundo, lo fantástico en el Perú fue primeramente reconocido en la literatura. Como cuenta Louyer, ya en Ricardo Palma (1833-1919) se observan rasgos de un texto fantástico. Igual en los cuentos de Enrique

Valdelomar (1888-1919), Cesar Vallejo (1892-1938), Enrique López Albújar (1872-1966) y Ventura García Calderón (1886-1959) (2016: 26). Teniendo luego un auge en los años cincuenta (Honores (ed.), 2010: 178).

En las artes pictóricas, en cambio, su desarrollo fue diferente. Ya se ha mencionado que uno de los acontecimientos culturales más importantes para el desarrollo de la escena artística en el país fueron las fundaciones de las escuelas de arte. Debido a que los tiempos de cambio en la práctica artística eran diferentes en el Perú que, en el exterior, como mencionan Alvarado y otros, el espacio de la Academia fue paradójicamente un espacio crítico y democratizador. Esto porque el cuestionamiento de modelos académicos “universales” ocurrió con el indigenismo, el cual fue entendido como vanguardia de los años veinte, pero que luego se convirtió en institución en los años treinta (2006: 17). Si bien esta tendencia fue dominante en esos años, hubo personalidades con propuestas diferentes que dieron pie a la creación de los *Salones de los Independientes*, en donde se observan representaciones alejadas del realismo y con elementos simbólicos.

Ya se ha señalado que el simbolismo fue un antecedente en cuanto al uso de elementos que escapan de la realidad en sus propuestas y si bien en Europa “no constituyen estrictamente un movimiento artístico homogéneo” (Ariza 2016: 122); en el Perú se ha identificado como movimiento en la literatura más no en las artes plásticas. Diferente en cuanto al surrealismo, cuya manifestación fue evidente en la escena artística limeña con la primera *Exposición Surrealista* realizada por César Moro en colaboración con María Valencia en 1935 (Castrillón 2014: 112-113).

Justamente este movimiento convive con muchos otros los siguientes años, y es en los años sesenta, en donde se vuelven a identificar ciertos elementos del mismo en las obras de artistas como Alberto Quintanilla (Cusco, 1934), Gerardo Chávez (Trujillo, 1937) y Carlos Revilla (Francia, 1940). Así, Castrillón reconoce que Quintanilla cuenta con pinturas que dan cuenta de un surrealismo combinado con tradiciones orales populares del mundo andino; Chávez representa en sus obras un surrealismo orgánico; y, Revilla también asume temas surrealistas con cierta afición por el Pop (2014: 112-113). Por tanto, muchos consideran al surrealismo como un movimiento persistente en el tiempo, que, si bien se manifestó desde los años treinta, continuó en los sesenta y tuvo su cumbre en los setenta, con los artistas perteneciente a la Generación del 68⁴³.

⁴³ Según la clasificación de Castrillón.

Sin embargo, no se puede encasillar a los artistas en un movimiento en particular, pues estos evolucionan y sus propuestas suelen estar influidas por muchas más variables y tendencias. Así, por ejemplo, si bien muchos estudiosos consideran a Tilsa Tsuchiya como surrealista; ella ha negado serlo⁴⁴. Por lo que es más rico reconocer características comunes en ellos que lleven a relacionarlos a ciertas predisposiciones estéticas que los influenciaron en un tiempo determinado.

Lo relevante para esta investigación es rescatar que el surrealismo y el simbolismo fueron tendencias que promovieron una forma de representar el mundo más allá de lo real. Según Ariza, tanto el simbolismo como el surrealismo tienen en común su interés por lo oculto y onírico; sin embargo, la diferencia subyace en que el simbolismo se basa en una búsqueda hacia lo espiritual, mientras que el surrealismo asociado a la psique y alejado de la razón, basa su teoría en el subconsciente como fuente de inspiración (2016: 124). André Breton, fundador del movimiento surrealista, lo define así en su primer manifiesto:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (1969: 44).

Por tanto, el surrealismo se fundamenta en el poder absoluto del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento, tiende a arruinar de manera definitiva todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la solución de los principales problemas de la vida (Waldberg 2004: 64). Así, el fin del surrealismo era la búsqueda de lo maravilloso, los surrealistas no dudaron en agrupar y reunir objetos contradictorios, siendo la arbitrariedad una de las características que mejor define una imagen surrealista. Incluso algunas veces hacen uso de la ironía o el humor, aprovechando así los equívocos y los múltiples significados de la realidad. Otras veces recurren al subconsciente o al sueño para resolver la lucha de los contrarios en una atmósfera mágica o alucinante (Camón 1977: 36).

Si bien el surrealismo usa, ciertas veces, contenido que se puede considerar como fantástico, no son sinónimos, pues como señala Vax, el surrealismo se vincula con las realidades primordiales, profundamente ocultas en el inconsciente que enriquecen el

⁴⁴ Alfonso Bermúdez realizó una entrevista el 16 de noviembre de 1976 en La Crónica, la cual fue titulada “Tilsa Tsuchiya sostiene que el surrealismo ya murió” en la cual la artista señala que no considera a su pintura surrealista (Villacorta y Wuffarden (eds.) 2000: 309).

alma humana con sensaciones nuevas. En cambio, en el caso de lo fantástico, los artistas crean su mundo y la emoción que sentimos hacia sus obras, lejos de provenir del inconsciente, nace en el mismo instante en que nos encontramos frente a ellas, en la claridad de la conciencia (1965: 58-59). Es decir, parten de la misma realidad.



El espíritu de la noche
(1912-1925)
José María Eguren⁴⁵
Acuarela sobre cartulina,
19x13.5 cm



De profundis (1922)
César Moro⁴⁶
Tinta china y témpera sobre papel, 24.5 x 28.8 cm

Igualmente, no se puede descartar que la característica común de ambas tendencias (simbolismo y surrealismo) con lo fantástico es la representación de elementos que escapan a las leyes naturales del mundo. Por tanto, son un aporte para el desarrollo del arte fantástico en el país, ya que motiva a que los artistas se atrevan a ver y representar algo más allá de lo cognoscible, proponiendo mundos propios que exploran la mente, el espíritu, los sueños y la imaginación. Paralelamente a estos movimientos, se debe mencionar también la influencia del arte abstracto, pues fue otra tendencia estética que motivó a que se explorara lo fantástico en ese sentido.

La década del cuarenta es reveladora, pues fue Winternitz quien, a través de sus enseñanzas en la Academia de Arte Católico, motivó la práctica extendida de la abstracción. No se está planteando que los artistas que realizaban obras de arte abstractas necesariamente usarán contenido fantástico, pues se ha observado que lo fantástico funciona en relación a lo real y, por el contrario, en la abstracción se disocia

⁴⁵ José María Eguren es calificado como uno de los representantes del simbolismo en el Perú. Su obra *El espíritu de la noche* es un ejemplo de uso de elementos fantásticos en el simbolismo.

⁴⁶ César Moro es calificado como uno de los representantes del surrealismo en el Perú. Su obra *De profundis* es un ejemplo de uso de elementos fantásticos en el surrealismo.

lo real; sino que, el método de enseñanza imperante y más influyente de la época fue el que motivó a que los estudiantes también buscarán en su interior para expresar algo más allá de lo cognoscible. Así, se alejaron, igualmente que en los casos del simbolismo y del surrealismo, de la copia literal de la realidad. Como señala Alvarado y otros:

El énfasis de su pensamiento artístico estaba en la expresión personal vinculada a una búsqueda trascendente. Esto sugiere una posible combinación de la modernidad – entendida como método que lleva a una concepción abstracta de la composición – con la vía del existencialismo cristiano, que espiritualiza una manifestación del expresionismo europeo (2006: 23).

Seguidamente la abstracción tuvo su influencia en las nuevas generaciones y se manifestó con mayor fuerza en la creación de la Agrupación Espacio en 1947. Su voluntad de cuestionamiento da cuenta de un progreso cultural y una búsqueda de autonomía de los lenguajes artísticos, pero sin alejarse de su realidad nacional. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta, se produjo una intensa actividad de creadores jóvenes que seguían esa tendencia. Y ya para los setenta, la abstracción, con o sin figura, surrealista o no, se alzó en el firmamento de la pintura limeña (Alvarado y otros 2006: 18-19, 27). Sin embargo, ésta no era invariable y muchas artistas que se iniciaron en ella, la combinaron con otras tendencias o pasaron a realizar representaciones figurativas, como reconoce Castrillón con el caso de Esther Parodi (1939) y Elda Di Malio (1946) (2014: 110). Letts también se desarrolla en un ámbito académico con la intensa influencia de la abstracción, pero ella no deja de ser enteramente figurativa por decisión propia, como se verá en el capítulo 2 de esta tesis.

Ya para la segunda mitad del siglo XX, las tendencias plásticas se diversifican en el medio, creando un panorama rico y complejo que invita a la reflexión (Castrillón 2014: 109). Como menciona Wuffarden:

Durante el intenso lustro que va de 1965 a 1970, la escena artística limeña presenciará, en vertiginosa secuencia, la irrupción del Pop y el Op-art, la novedosa abstracción minimalista o de “filo duro” y los inicios del happening o del arte conceptual que, por primera vez entre nosotros, ponían en cuestión la naturaleza misma del producto artístico (2005: 10).

Así, se manifiestan otras preferencias estéticas que se alejan de la copia literal de la realidad y, para la década de los ochenta, cuando la violencia y las crisis de esa época marcan a la sociedad peruana, los artistas nacidos en los sesenta, manifiestan su protesta a través de éstas distintas expresiones artísticas. Como menciona Castrillón, cada una de estas propensiones son soporte de ideas, sentimientos y temores de

quienes las siguen; en última instancia respuestas a la situación vital. En esta época los artistas estaban interesados en la política y eran muy sensibles a la situación actual, por lo que empezaron a plantear trabajos con carácter experimental⁴⁷ (2014: 132, 141).

En los años noventa, la escena artística limeña ya acostumbrada desde décadas anteriores a que el arte sea un instrumento de crítica social, se da una proliferación de exposiciones con temática claramente política y que buscaban cuestionar los acontecimientos sociales que sufría el país. Paralelamente, en esta época la influencia del movimiento feminista se había extendido y consolidado en la escena artística, por lo que se empieza a observar manifestaciones artísticas que buscan hablar desde la experiencia femenina para criticar la situación social de las mujeres en el Perú.

Muchas de estas manifestaciones contienen representaciones en donde se transforma el cuerpo femenino, dando cuenta de elementos de contenido fantástico, aunque no necesariamente pertenecen a un estilo estético en particular. Así, siguiendo a Parramon, quien analiza las estrategias visuales que usa el arte fantástico en general, se concluye que:

(...) las esferas formales o conjuntos de características dominantes —es decir, los estilos— con los que un determinado artista o grupo de artistas consigan tal tensión realidad-otredad pueden ser múltiples, por lo que resaltamos la no adscripción estilística de lo fantástico mediante el adjetivo de nuevo cuño “anestilo” (2020: 469).

Por lo tanto, queda claro que en esta investigación no se plantea establecer lo fantástico como un estilo en particular, sino más bien permitir su reconocimiento en distintas formas de representar el mundo a través de lo pictórico, sin olvidar que su principal característica radica en la relación intertextual que mantiene con la realidad cognoscible.

En conclusión, se ha observado que la manifestación de lo fantástico en el país ha sido constante, sus elementos se observan en distintas tendencias estéticas e, incluso, podemos afirmar que sigue vigente en la actualidad. A continuación, se verá cómo lo fantástico se usa con una mirada feminista, pues ambos ejes temáticos tienen un mismo objetivo y, por lo tanto, características en común y una repercusión significativa en el uso del arte como crítica social.

⁴⁷ *Signo x signo*, *Lima en un árbol* y *Acción Furtiva* son ejemplos del arte experimental que se desarrolló en la época.

1.4. Lo fantástico feminista en las artes plásticas en Lima

Como se ha advertido, el movimiento feminista se ha revelado desde mucho tiempo atrás y en diversas manifestaciones, a través de la presencia mujeres lideresas o grupos que buscaban la igualdad de derechos, la participación equitativa y la libertad de las mujeres. Igualmente, el arte y la cultura se volvieron un medio para dar cuenta de esa lucha, como menciona Vargas:

Y es que, para movimientos sociales contestatarios, como el feminismo, la lucha por una sociedad democrática implica no solo conquistar leyes, sino desplegar estrategias de subversión cultural que modifiquen el sentido común de las sociedades y la cultura política autoritaria (Cevasco (ed.) 2004:15).

De esta manera, el arte con una mirada feminista se vuelve una herramienta de cambio. Esto fue más evidente desde la década de los sesenta cuando algunas artistas empiezan a representar su experiencia femenina en su práctica; lo cual toma más fuerza en los ochenta. Igualmente, en cuanto a lo fantástico, se ha observado que en el país la existencia de este tipo de narración es muy antigua, pero que su manifestación en las artes plásticas, en especial en la pintura, fue consistente a partir de la manifestación de distintas tendencias estéticas durante el siglo XX.

En este apartado se busca relacionar ambos ejes teóricos y, siguiendo la investigación hecha por Roas, proponer que en el Perú se ha ido desarrollando un tipo de arte que se puede llamar “fantástico feminista”, el cual representa la manifestación de un tipo de producción que usa lo fantástico como elemento de desestabilización de los valores culturales, ideológicos y políticos propios del patriarcado (2020: 10-11). Si bien Roas usa este término para referirse a la literatura, se verá que se puede aplicar a otros tipos de producción artística como, en este caso, a la práctica pictórica.

Para entender la vinculación entre lo fantástico y una mirada feminista es necesario repasar la década de los setenta, periodo significativo tanto para los distintos movimientos feministas como para la teoría de lo fantástico; y que fue también relevante para los estudios de lo “fantástico femenino”, término que es un antecedente importante para concebir lo fantástico feminista. Es justo en 1977 que Ann Richter acuña el término “*fantastique féminin*” y a partir de ahí se han sucedido estudios en diversas lenguas que han postulado una forma “femenina” de escribir textos fantásticos (Roas y Massoni (ed.) 2020: 10-11).

Si bien Richter plantea que los mitos y fantasías femeninas son modos liberadores de representación de las mujeres, su propuesta se basa en un esencialismo arquetípico en donde lo más valioso de la mujer es la conexión con la Tierra, la Naturaleza, el Instinto, el Eros y lo Irracional (Roas y Massoni (ed.) 2020: 17). Es decir, propone un arquetipo de sujeto femenino que continúa legitimando ciertas características específicas sobre las mujeres, cuando éstas son plenas y diversas, por lo que no pueden definirse solamente por su conexión con lo natural y lo sentimental. Si bien posteriores trabajos a la propuesta de Richter siguen su misma línea, surgen otros que cuestionan específicamente este planteamiento.

Alpini concibe lo fantástico femenino como una forma de transgresión determinada por una apreciación de la posición biohistórica de la mujer. Ella plantea que las autoras emplean lo fantástico para reflexionar, desde otra perspectiva, acerca de la posición de las mujeres en la sociedad y, con ello, subvertir la concepción patriarcal de la misma. (Roas y Massoni (ed.) 2020: 18). Igualmente, Akrabova también propone que la confluencia de elementos fantásticos y subversión femenina tiene el efecto de socavar las percepciones dominantes de poder, clase social, estética e identidad sexual. Sirve para restituir lo femenino de su posición marginalizada y opera como catalizador de una reconsideración de los mecanismos que sostienen la misma presencia de discursos dominantes (Roas y Massoni (ed.) 2020: 18-21).

Sin embargo, a pesar de la riqueza de sus planteamientos, estas definiciones son muy reductivas y hasta excluyentes, pues como concluyen Roas y Massoni, “están más preocupados por establecer una tipología de temas recurrentes en las obras de creadoras de muy diversa procedencia” (2020: 20-21). Razón por la cual, en este estudio, se coincide con la propuesta que hacen estos autores sobre que lo que estas teorías buscan en realidad es una definición de lo fantástico “feminista”.

Como señala Almonacid, “(...) el feminismo no es un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos “objetivos” como “subjetivos” de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica (...)” (2012: 11).

Por tanto, como ya se había introducido, no se considera que exista un arte feminista, sino un arte con mirada feminista, en el cual, ciertas representaciones sobre la experiencia femenina cuestionan y promueven una reflexión sobre la representación

estigmatizada y discriminadora del sujeto femenino. Y, a su vez, proponen una nueva representación que valore, realce y remarque a las mujeres como seres humanos integrales que son.

Esto no significa que todas las mujeres artistas son o deberían ser feministas, sino que la mayoría ellas al hablar desde su experiencia de forma auténtica, de alguna forma plantean un arte con mirada feminista. Marjorie Kramer en su texto *Some Thoughts on Feminism Art (1971)* menciona que se puede considerar la existencia de dos tipos de pintura feminista, una inconsciente y otra consciente, y ambas dan cuenta del punto de vista de las mujeres (Robinson (ed.) 2001: 292). Sin embargo, lo más importante que distingue este tipo de pinturas es que:

Feminist paintings are sympathetic to women in the sense that they don't degrade or exploit us. They do not point out our weaknesses either. Men, i.e., DeKooning have already done this quite eloquently. Some work portraying the otherness of women, women as objects, or monsters, has been said to be bitterly portraying what oppressed, brutalized women have been made into. Works by people like Wesselman, or Pop Art are supposed to be sarcasm or satire in some campy way. Bullshit. These works are part of the exploitation of women. Feminist painting does not exploit women (Robinson (ed.) 2001: 292-293).

De esta manera, se entiende que el objetivo del movimiento feminista en el arte es cuestionar los roles excluyentes y estereotipados establecidos sobre el sujeto femenino y brindar una mirada revitalizadora sobre las mujeres. Igualmente, en el caso de lo fantástico, como menciona Roas:

En lo fantástico moderno se ha ido intensificando una lectura social y política de la mujer, potenciando una interpretación feminista que cuestiona los valores tradicionales desde una perspectiva que no suele abordarse en lo fantástico escrito por autores masculinos. No es un fantástico diferente sino un uso diferente de lo fantástico, en el que, por encima de todo, se aboga por la denuncia de los modelos culturales femeninos impuestos por el poder patriarcal (2020: 25).

Por tanto, se considera que el arte "fantástico feminista" es un tipo de producción artística creado por mujeres cuyo contenido fantástico tiene el objetivo de "subvertir la tradicional sumisión de la mujer y las formas en que ha sido representada la identidad y la experiencia femenina" (Roas y Massoni (ed.) 2020: 24).

Entonces, siguiendo lo planteado por Roas, "el uso feminista de lo fantástico se caracterizaría (...) por la recurrencia de tres aspectos esenciales: 1) Una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras

femeninas; y 3) la presencia de mujeres como agentes de acción” (Roas y Massoni (ed.) 2020: 24). Sobre la agencia, rescatamos la definición de Crocker, en la cual “Una persona o grupo es un agente, en la medida que esa persona o grupo decide y actúa con un propósito y por un propósito deliberado, sin coacciones externas o internas, haciendo una diferencia en el mundo” (2016: 66). Por tanto, el deseo de las artistas mujeres por hablar sobre sí mismas es importante para la definición.

Una cuarta característica que añade Roas es el lenguaje, pero este aún está en debate porque no existe un lenguaje fantástico propio, pero sí una forma de usar el lenguaje que genera un efecto fantástico (2020: 25). Como se mencionó en el apartado anterior, lo fantástico puede manifestarse de variadas formas, pero debe cumplir con dar cuenta de la tensión realidad-otredad. Sin embargo, no se debe olvidar que este efecto dependerá de la recepción y de cómo ese discurso es acogido, interiorizado e interpretado por el espectador. De esta manera, se observa que la experiencia femenina es importante para un uso “feminista” de lo fantástico; sin embargo, se considera que además del lugar de enunciación que hace uso de lo fantástico, lo importante en este tipo de arte es que se plantee una:

(...) reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por la heterodesignación del discurso hegemónico patriarcal, lo que, a su vez, implica la inversión de los roles femeninos (y la consiguiente deconstrucción de los estereotipos); y, la destacada presencia de la monstruosidad femenina como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (Roas y Massoni (eds.) 2020: 27).

Así, se rescata que el vínculo más potente entre el uso de lo fantástico con una mirada feminista es su objetivo, es decir, su componente transgresor. Lo fantástico transgrede la idea compartida de lo real, mientras que el movimiento feminista busca transgredir el pensamiento hegemónico que se tiene sobre los roles de género en la sociedad. He aquí la importancia de porqué un arte fantástico feminista puede ser relevante para el devenir como humanidad en busca de la igualdad de derechos y de la lucha contra la violencia discriminatoria. Por ello, se considerará el componente transgresor del arte fantástico feminista un cuarto aspecto que complementa la definición.

Habiendo introducido lo que se entiende como fantástico feminista, queda aplicarlo al contexto de este estudio. Y, si bien, se sabe que este concepto es reciente, se ha podido identificar que, durante el siglo XX en Lima, existen ciertas artistas que manifiestan en

sus trabajos características de este tipo categoría estética, lo cual se vuelve un antecedente e influencia para el desarrollo del trabajo de Letts. Cabe resaltar que no se está afirmando que estas artistas se dediquen exclusivamente al desarrollo de un arte fantástico o que se consideren a ellas mismas como feministas; sino más bien, que en el devenir de su práctica artística han manifestado el uso de elementos fantásticos para representar de la experiencia femenina y cuestionar la discriminación hacia las mujeres normalizada por el sistema patriarcal. A continuación, se hará una síntesis de algunas de ellas y el análisis de una de sus obras, para dar cuenta de qué elementos en su práctica artística se podrían considerar como antecedentes de lo fantástico feminista en Lima.

1.4.1. Antecedentes e influencias en artistas

Para este análisis, en primer lugar, se enfocará en artistas que han nacido y se han desempeñado profesionalmente en el siglo XX y que, por lo tanto, se las considera precedentes importantes. Y, en segundo lugar, se mencionará a algunas artistas que han nacido a finales del siglo XX y que se identifica el uso de elementos fantásticos feministas en propuestas del siglo presente, lo que permite reconocer un afianzamiento de esta nueva categoría estética en la escena artística limeña.

Cabe resaltar que esta lista es introductoria y, precisamente este trabajo pretende abrir una línea de investigación más extensa en ese sentido.

1.4.1.1. Tilsa Tsuchiya (1929 –1984)

Uno de los antecedentes más importantes en cuanto a la manifestación de elementos del arte fantástico feminista en Lima es Tilsa Tsuchiya, artista muy representativa y de gran trayectoria para las artes plásticas peruanas.

Tilsa Tsuchiya nace un 24 de noviembre de 1928 en el distrito de Supe en Lima. Era hija del médico japonés Yoshigoro Tsuchiya y de María Luisa Castillo, que procedía de una familia de descendientes chinos. En 1947 ingresa a estudiar en Bellas Artes y si bien tiene una pausa de los estudios por temas familiares, los continúa en 1954. En 1957 fue galardonada con el Segundo Premio del Salón Municipal; y, en 1959, se le concedió la Medalla de Oro, así como un Premio Especial por haber obtenido la calificación más alta de su promoción al finalizar sus estudios. Ese mismo año realiza su primera exposición individual en el IAC (ContentEngine LLC, 2022).

Durante los sesenta, viaja a París en donde realiza estudios de grabado e historia del arte y también forma una familia. En 1966 decide volver a Lima; y, en 1969, recibe el Premio Francisco Lazo en el marco del cincuentenario de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1970, gana el Premio Teknoquímica, el que la consagra como artista y la convierte en la principal referencia artística del Perú. En 1979, representa al Perú en la XV Bienal de Sao Paulo. Sin embargo, su carrera se ve interrumpida en 1984, a los 55 años, dejando cerca de 200 trabajos con su nombre⁴⁸.

Desde que era estudiante sus obras tenían una preferencia por la figuración, pero las conjugaba con representaciones de universos irreales, como mencionan Villacorta y Wuffarden cuando analizan su etapa formativa en la Escuela Nacional de Bellas Artes: "(...) su pintura paulatinamente descubre luminosidades y sombras concéntricas que sugieren una atmósfera irreal alrededor de los objetos" (2000: 20). Algunos teóricos y críticos del arte empezaron a calificarla de surrealista, pero ella misma negaba serlo, pues consideraba que el surrealismo no hablaba de la realidad, mientras que ella sí partía de la misma para realizar su obra. Como Tsuchiya señala en una entrevista en el diario La Crónica en 1976:

Los mitos, las leyendas, la historia hablada, lo popular sobrevive en cada semilla, en cada hijo, en cada río...yo pinto lo que vivo, lo que sueño y quiero. Mi búsqueda es en cada piedra, en cada montaña, en cada árbol, creo en el hombre, y mi pintura trata de contar al hombre (...) (Villacorta y Wuffarden (eds.) 2000: 310).

Así, al observar su práctica artística, a pesar de que en sus universos pictóricos representados no se reconoce una copia literal del mundo cognoscible, vemos contenido que nos habla de la misma condición humana: la familia, la maternidad, la sexualidad, las relaciones sociales, la identidad, entre otros temas. Por tanto, al partir su obra de la conexión con la realidad cercana, cumple con la característica más importante de la manifestación del arte con contenido fantástico. Cabe resaltar que hasta el momento no se ha estudiado la obra de Tsuchiya en relación a este tipo de contenido, sino más bien se le ha vinculado a su significado simbólico⁴⁹. Por tanto, es relevante que en este estudio se pueda abrir el debate en ese sentido y considerar la

⁴⁸ La información de su biografía ha sido complementada gracias a la web oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes: <https://ensabap.edu.pe/bellasartinos-emblematicos-tilsa-tsuchiya/>

⁴⁹ Existen investigaciones sobre el simbolismo de su obra. Por ejemplo, las tesis tituladas "Tilsa Tsuchiya: tres estados del ser", "El erotismo en el universo simbólico de Tilsa Tsuchiya (2018)", "El dibujo de Tilsa Tsuchiya como obra final: simbología y construcción en su obra gráfica" (2021), entre otras.

obra de esta artista como un antecedente importante para estudiar este nuevo concepto estético.

Sobre el segundo eje de investigación, la mirada feminista en el arte, no se plantea que la obra de Tsuchiya sea feminista, sino más bien reconocer el deseo de la artista de hablar de su experiencia femenina para generar reflexión sobre temáticas en las cuales las mujeres se han visto limitadas por prejuicios y estereotipos que promueven su discriminación. Por ejemplo, en su caso, la maternidad y la sexualidad femenina.

Si bien los personajes de Tsuchiya son seres que no existen, se permite reconocer sus sexos por la representación explícita de órganos genitales humanos. Cabe resaltar que, aunque la artista, en algunas de sus obras, juega con la combinación de estos órganos en un mismo ser, creando seres híbridos que cuestionan la misma división heteronormativa del hombre y la mujer; también representa cuerpos femeninos transformados que permiten interiorizar un significado más profundo sobre los roles femeninos.

Para explicar este planteamiento y dar cuenta de por qué Tsuchiya puede ser un antecedente de la representación de elementos fantásticos feministas en el arte peruano, se hará un breve análisis de dos de sus obras en donde se ha podido reconocer que, a través de la transformación del cuerpo femenino, la artista crea seres fantásticos que interactúan en escenas que permiten reflexionar sobre cuestiones sociales relacionado al sujeto femenino. La primera obra que se analizará es *La gran madre*.



La gran madre (1972)
Óleo sobre tela, 130x100 cm
Colección particular

Esta es una obra en formato rectangular grande, policroma, en donde se puede observar a un personaje sentado en un monte. Detrás de este personaje se perciben más montes que se van difuminando y que parecen estar sobre una zona que remite al agua. Si se observa más detenidamente, se ve que el agua podría representar un río o un mar, pues son reconocibles los peces que nadan. Este río o mar rodea los montes más cercanos y se pierde en el fondo con los montes más alejados.

El personaje que está sentado tiene tres senos femeninos, de los cuales beben tres peces, su cuerpo es rojo y su cabeza marrón. Tiene el rostro volteado de perfil y mira directamente al espectador con un solo ojo. Detrás, y al lado derecho, se observa otro personaje más oscuro y recto, su forma remite al órgano sexual masculino. Más al fondo sobre los otros dos montes, se componen unas nubes y sobre ellas un círculo.

La interpretación que se puede dar es que Tsuchiya ha querido representar el poder femenino de la creación, pues la acción de este ser fantástico permite entender el ciclo de la vida de la humanidad. En primer lugar, se tiene a este ser fantástico femenino de color rojo, que amamanta a tres peces, estos peces tienen diferente composición. El de la derecha tiene solo cola, el primero de la izquierda superior ya ha abierto la cola en dos y el tercero de la izquierda inferior ya tiene piernas y ombligo, casi un cuerpo humano. Al estar los tres amamantando de este ser fantástico con características corpóreas femeninas, permite entender que su crecimiento depende de esa fuerza vital que ella provee a través de sus senos. Por tanto, Tsuchiya trae a cuestión la dependencia que el ser humano tiene del sujeto femenino en sus primeros meses de vida, siendo ella “la gran madre” porque de ella depende la subsistencia y trascendencia humana. Así, dignifica a las mujeres, pues dota a su personaje de un poder divino y restituye lo femenino de su posición subordinada. De esta forma, subvierte el discurso dominante naturalizado por el régimen patriarcal en donde los hombres tienen una posición superior. Esta forma de contribuir a la subversión de lo patriarcal también se verá en el trabajo de Letts en el análisis del tercer capítulo.

La segunda obra que se analizará en la que se puede observar la transformación del cuerpo femenino en un ser fantástico es una ilustración titulada *Sirena*, realizada en 1977 para la carátula del libro *Canto de sirena* de Gregorio Martínez. Como vimos en *La gran madre*, Tsuchiya ya representaba la fauna marina en hibridación a la figura

humana en su obra; sin embargo, para esta ilustración se guía de la representación occidental de la sirena por la exigencia del mismo contenido del libro. A pesar de ello, este personaje mantiene el estilo de la artista y se observa cómo, a través de ciertos detalles, genera significados sociales profundos.



Esta obra era originalmente en formato rectangular, 21x29cm, pero para la publicación del libro se transformó en formato vertical. En ella se advierte a un sujeto femenino desnudo con mitad de cuerpo de pez que se encuentra en el lado derecho inferior, su cuerpo está contorsionado y parece echarse sobre lo que se puede identificar como una ola. Es el único personaje de la obra y no observa hacia el espectador, sino que mira más allá del cuadro, hacia la izquierda superior. Tiene la boca abierta, como si estuviera cantando.

Karina Huertas en su investigación sobre Tsuchiya, titulada *El dibujo de Tilsa Tsuchiya como obra final: simbología y construcción en su obra gráfica*, señala que en esta obra la artista buscaba representar al personaje de la novela, pues la historia del libro empieza y finaliza señalando que el canto de las sirenas es interrumpido por las zorras. Así, postula que como en la mitología de la costa peruana el canto de sirena está relacionado a la liberación, al ser interrumpido se busca rescatar el mensaje de que esta voz es acallada por la cultura hegemónica (2021: 110-111). De esta manera, la relación entre la obra y el libro busca reflexionar sobre un sistema que oprime y, por tanto, que se busca subvertir.

Asimismo, a pesar de que la artista se guió de las convenciones culturales occidentales para representar el cuerpo de sirena, se puede identificar que esta tiene rasgos afroperuanos. Esta incorporación también está relacionada con el contenido de la obra, pues *Canto de sirena*, trata sobre “la representación de lo afroperuano en la literatura peruana y de las relaciones entre el sector hegemónico y el subalterno a través del discurso del protagonista: Candelario Navarro” (Huertas 2021: 108). Efectivamente, la artista supo condensar bien el contenido del libro para la ilustración de la carátula; sin embargo, más allá de la adecuada interpretación y traducción visual que realizó, es importante reconocer que la representación de la sirena de Tsuchiya es significativa a un nivel social.

Si bien la artista sigue los patrones tradicionales de cuerpo híbrido de mujer-peze, transgrede las representaciones hegemónicas de estos seres en las cuales se observa a sirenas con piel blanca, cabello rubio y ojos azules. Este tipo de representación se origina en el cuento de *La sirenita* de Hans Christian Andersen (1805-1875), en donde se narra la historia del crecimiento de una sirena que tenía las características físicas mencionadas, como “todas las gentes del mar” (Lao 1995: 130). Si bien hubo otras narraciones sobre el aspecto físico de estos seres, esta es la imagen que más ha influenciado a la cultura latinoamericana. Por lo que es significativo que Tsuchiya le dé a su sirena un cuerpo fantástico con características afroperuanas, pues así, cuestiona el estereotipo de belleza hegemónico del sujeto femenino y da visibilidad a una comunidad que por años ha sido maltratada y discriminada. Asimismo, al situar a su personaje femenino como único en la representación y al no asociarla a personajes masculinos, le da protagonismo y evita colocarla como objeto de deseo. Esto cuestiona la imagen tradicional de la sirena como tentación para los hombres, relación que por muchos años ha sido representada en distintos productos culturales. Por último, es significativo, a su vez, que no la represente pasiva, sino en acción, pues a pesar de estar casi recostada sobre la ola, se encuentra con la boca abierta, cantando. Ella canta no para cautivar a otros, sino porque se siente libre para hacerlo, canta por y para ella misma.

Si bien esta es una ilustración para un producto impreso y, por tanto, su realización está determinada por el contenido del mismo; se puede observar que Tsuchiya usa elementos fantásticos para cuestionar discursos hegemónicos sobre las mujeres y brindar visibilidad a grupos que por muchos años han sido invisibilizados.

De esta manera, a través de ambos análisis se puede reconocer a la obra de Tsuchiya como un antecedente del uso de elementos fantásticos feministas, pues transporta al espectador a mundos imaginados en donde la interacción de sus personajes y los elementos simbólicos que utiliza llevan a reflexionar sobre los estereotipos y prejuicios sobre las mujeres que promueven su subordinación y la discriminación. Asimismo, usando la transformación del cuerpo femenino y volviéndola un ser fantástico, realza su poder, la dignifica y la coloca en un plano superior a los humanos, cuestionando así la inferioridad femenina naturalizada por el régimen patriarcal.

1.4.1.2. Elda Di Malio (1946-2017)

Elda Di Malio es otra de las artistas que se puede considerar como un antecedente del uso de elementos fantásticos feministas en el arte. Si bien en su obra no se reconoce la concreción de seres fantásticos con características híbridas femeninas, como en el caso de Tsuchiya, sí se observa la transformación del cuerpo femenino, el cual inserta en escenas llenas de tensión en universos que escapan a la concepción de lo real. Justamente estas situaciones son las que permiten analizar su obra en función de la realidad social, como se verá a continuación.

Di Malio fue una pintora de ascendencia italiana. Nace en Texas, Estados Unidos el 12 de enero de 1946; y, fallece en Lima el 29 de septiembre del 2017. Fue una artista que se mantuvo en constante formación. En 1963 ingresa a estudiar en la Academia del Museo de Arte de Lima; y, en 1966 estudia en la escuela de Arte «Pietro Vannucci» en Italia y en el Centro Piloto Artesanal de Miraflores. Seguidamente, en 1969 ingresa a estudiar a la Escuela Nacional de Bellas Artes en una promoción conformada en su mayoría por mujeres, lo cual según Wuffarden, influye tanto en el plano individual como en el colectivo, pues es partícipe de *Seis pintoras*, promovida por el Smithsonian Institution de Washington, una de las primeras colectivas en las que se busca reconocer la obra de esta reciente generación de artistas mujeres. En los años siguientes Di Malio tiene una notable participación en los concursos de “Arte en el parque” convocados por la Municipalidad de Miraflores y en los Festivales “Contacta” de Arte Total (2005: 12-13). Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1972, y en 1973 realiza su primera exposición individual, seguida de su segunda individual un año después.

A lo largo de su carrera, Di Malio ha sido muy versátil en experimentar con las distintas tendencias estilísticas de la época, así sus primeras obras muestran una preferencia

por lo abstracto, pero que; sin embargo, no se desligaban en su totalidad de la realidad cognoscible. Como menciona Wuffarden:

(...) la joven artista no dejará de tomar como punto de partida para sus composiciones abstractas algún referente de la realidad visual, y para ello se vale con frecuencia de apuntes del natural, e incluso fotografías obtenidas durante sus viajes de estudio (2005: 12).

Por tanto, cuando se observa la obra de Di Malio se reconoce que ella no se aleja completamente de la figuración y en sus trabajos, que en muchos casos pueden parecer “oníricos”, se identifica una tendencia a representar la cotidianidad. Por ejemplo, la obra *Entierro* (1971) es una pintura que expresa lo que Wuffarden llama “crónicas urbanas”. Según este autor, a pesar de tener una tendencia de estilo expresionista con colores diluidos y gestualidad entroncada, muestra escenas cotidianas, en este caso el entierro de un niño, acontecimiento que la artista presencié cuando caminaba por las calles de Lima (Wuffarden 2005: 14).



Entierro (1971)
Óleo sobre tela, 90x130 cm

Ya para los años ochenta, su propuesta se transforma y se compone de “amplios paisajes de apariencia intermitente, y a lo largo de ellos se ve perfilarse con claridad figuras desnudas...” (Wuffarden 2005: 23). De estas figuras humanas, poco a poco empiezan a predominar las femeninas, las cuales se reconocen por la alusión del cuerpo femenino con senos y caderas amplias. Estos personajes aparecen desnudos, de pie o echadas; pero, poco a poco se les representa encerradas, atadas, amarradas y hasta mutiladas. De Ferrari menciona sobre ellas: “Es un relato solitario, de seres imprecisos con ciertas improntas femeninas suspendidas en su espacialidad, pero arrestadas en

tenues alambres rojos. Es la idea de una libertad siempre amenazada” (Wuffarden 2005: 31).

Así, se observa que la artista sitúa a sus personajes de cuerpos femeninos en escenarios imaginados, en posiciones en tensión, dando cuenta de una propuesta pictórica con elementos fantásticos y que, a su vez, recoge la experiencia femenina para hablar sobre el aprisionamiento. Sobre el sentir de Di Malio, De Barrio Mendoza cuenta:

Elda Di Malio se refería a su obra como a “un grito que tenía que sacar”; se refería también a un sueño con peces y redes, que tuvo en su juventud, y que ella misma había interpretado como símbolos de los amarres y presiones que los seres humanos sienten a diario (2018: 140).

Por tanto, la artista buscaba que sus obras expresen lo que vivía, es decir, manifestar su experiencia femenina y su voz; aspecto que Roas reconoce relevante en la manifestación de un arte fantástico feminista. Así, Di Malio, expresa la necesidad de libertad de ella como mujer y, por tanto, cuestiona el control hacia el cuerpo femenino promovido por parte del sistema patriarcal. Para poder reforzar todo lo ya mencionado, se hará un breve análisis de una de sus obras, la cual se llama *Sin título* (1991).



Sin título (1991)
Óleo y acrílico sobre tela, 150x180 cm
Colección particular

Esta obra tiene un tamaño rectangular de formato grande, pues mide 150x180cm. Es casi monocroma, pues la mayoría de sus colores son en tonos sepia, pero cuenta con algunos elementos pintados de rojos que llaman la atención. En la obra se observa el cuerpo de dos mujeres, pues se reconocen las referencias femeninas por los senos y las caderas. Ambas están echadas, una detrás de la otra. La mujer que está al medio en la parte inferior de la obra está sobre un tablero de color rojo, reposa con la mirada

baja. Detrás de ella está la otra mujer, encerrada en un rectángulo que obstruyen tres árboles. Esta mujer está en una posición incómoda y se encuentra atada con una pita roja que continúa en los tres árboles que la confinan. Toda la escena se representa en un escenario brumoso.

La interpretación que se puede dar a la obra de Di Malio es que ha representado a una misma mujer en dos estados: su estado exterior y su estado interior. Así, la mujer que está delante en una posición más libre y cómoda es aquella que se encuentra en el exterior, en el mundo; mientras que la mujer que está detrás y contenida, es aquella que representa el interior, su mente. Puede considerarse esta representación como significativa pues al ligarlo con la experiencia femenina se reconoce un discurso sobre la necesidad de libertad, ya que las restricciones en las que vive la población femenina no son externamente visibles. Esto porque muchos de las limitaciones que viven las mujeres en su desempeño diario y que promueven la discriminación provienen de un discurso machista que está tan arraigado en la sociedad, que ya está normalizado en la misma mente humana de todo individuo. Un ejemplo de ello es educar a las mujeres para evitar ser agredidas sexualmente, limitando su desenvolvimiento social; en vez de educar a los hombres para que no agredan a las mujeres.

Volviendo a la interpretación, ésta se puede profundizar, pues se observa que la mujer del interior está atada con hilos rojos que provienen de los árboles, los cuales, a su vez, nacen de su cuerpo. Esto nos permite entender que es ella misma el abono que alimenta la naturaleza que la ata o, en todo caso, que la misma naturaleza la ata porque necesita de ella. La alusión al vínculo natural es algo que ya se había observado con Tsuchiya y que también se verá con Letts, por lo que es revelador que las tres artistas la usen en sus obras.

Cabe recordar que esta asociación del cuerpo femenino con lo natural es de larga data y esto se debe básicamente a que ambas son consideradas como fértiles, es decir, la naturaleza da frutos como las mujeres tienen la capacidad de dar a luz vida humana. Sin embargo, en este caso la representación de Di Malio no va por ese sentido, pues al atar a la mujer cerca a las raíces de los árboles remite, más bien, a la necesidad de tener a esta como motor de crecimiento del sistema en el que se encuentra atrapada. Esto se refuerza si se observa el color de los hilos: el rojo, el cual también se encuentra en la mesa en la que está sentada la mujer en el exterior, permitiéndonos esta asociación. Así, la mujer en el exterior está sentada en ese sistema, es parte de él, descansa en él, pero en el fondo es oprimida por él. Justamente el sistema patriarcal

hace de la opresión de las mujeres su motor de funcionamiento. Por tanto, su obra contiene un componente subversivo, pues muestra la verdadera opresión que no es reconocida.

De esta manera, se puede observar cómo en la obra de Di Malio se manifiesta elementos fantásticos feministas, pues a través de sus representaciones de seres femeninos sin rostro y con cuerpo deforme, atadas, encerradas, inmovilizadas o mutiladas en mundos imaginados; se reconoce un discurso sobre la discriminación femenina interiorizada y naturalizada por el sistema patriarcal. Cabe resaltar que además de la alusión a lo natural, es interesante que Di Malio también comparta con Letts características como la falta de individualidad de sus personajes y el encierro, pues permite extrapolar la interpretación a nivel colectivo: sus personajes podemos ser todos y todas.

1.4.1.3. Lucy Angulo (1947)

La siguiente artista que se analizará es Lucy Edmee Angulo Lafosse, ella nace en Lima el 19 de abril de 1947. En 1973 empieza a estudiar en la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes de Lima, egresando en 1979 con la Mención Honrosa en Pintura. A lo largo de su carrera profesional ha realizado 19 exposiciones individuales y muchas grupales en distintos países. En 1982 obtiene La Primera Mención Honrosa en Pintura y una beca en la UNAM de México en Maestría y Estudios de Grabado. En el 2014 obtiene la Primera Mención Honrosa en Pintura en el V Bienal Intercontinental de Arte Indígena Ancestral o Milenario en Quito. Asimismo, es integrante y fundadora de los movimientos artísticos Paréntesis, AVA, Conexiones, Propuestas 1-2-3 y Aproximaciones, los cuales fueron pioneros de diferentes expresiones artísticas y, además, grupos de larga participación en la década de los ochenta y noventa⁵⁰.

Puede considerarse a Angulo como otro antecedente del uso de elementos fantásticos feministas en el arte porque su obra transporta al espectador a mundos imaginados en donde la artista transforma los cuerpos de sus personajes para reflexionar sobre problemáticas relacionadas a los roles de las mujeres en la sociedad. Esto lo realiza en distintos trabajos, tanto pictóricos como experienciales. Un ejemplo de del uso del arte para hablar de la realidad social es la exposición *Microbuses*⁵¹ realizada en la Galería

⁵⁰ La información fue recogida de la web oficial de la artista: <https://www.lucyangulolafosse.com/bio/> y también del catálogo *Arte y Mujer frente al 2000*.

⁵¹ Para ver las obras pertenecientes a la exposición: <https://www.lucyangulolafosse.com/microbuses/>

Trapezio en 1979. En esta muestra se observa a personajes deformados, cuyos cuerpos apretados entre sí, buscan representar la incomodidad de las personas que viajan en los saturados “micros”. Asimismo, este sentir también se observa en su participación en la exposición colectiva *Por el derecho a la vida* realizada en la Galería de la Municipalidad de Miraflores en 1985, la cual indaga sobre a la violencia y el precario significado del derecho a la vida en la zona central andina del Perú.

Así, si bien su obra es variada, pues la artista trabaja tanto pinturas como también en videos, instalaciones y performances; es evidente su sentir por usar la práctica artística para reflexionar y cuestionar la realidad social. Su tendencia hacia el uso de elementos fantásticos feministas en su obra se reconoce en la propuesta en donde la artista transforma el cuerpo femenino y lo sitúa en mundos imaginados creando asociaciones significativas de lo femenino con la existencia. Así, al resaltar su poder trascendental y divino cuestiona, al mismo tiempo, la posición de inferioridad del sujeto femenino en la sociedad. Para profundizar más en este planteamiento se analizará su obra *Mira tu mano*, presentada por primera vez en la instalación *El mundo* realizada para la 1ra Bienal de Arte en San Marcos en 1988. En esta muestra se observa que la artista establece una conexión entre la mujer y el universo, pues la representa como contenedora y creadora del mundo en sus entrañas.



Imágenes de instalación en 1ra Bienal de Arte en San Marcos (1988)
Archivo: Lucy Edmee Angulo Lafosse

Posteriormente, esta obra se vuelve a presentar en la exposición *Arte y Mujer frente al 2000*, realizada en 1999 en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano.



Mira tu mano (1988)
Óleo sobre tela, 127x172 cm

Para empezar el análisis, se observa que la obra es de formato cuadrangular y grande, pues mide 127x172 cm. Además, su paleta de color es limitada, entre negros, blancos, cremas y tonalidades amarillentas, lo cual genera contraste entre la figura y el fondo. Asimismo, se distingue la representación de un cuerpo femenino, pues se reconocen los rasgos por los senos, caderas y el cabello largo. Este personaje no tiene rostro y se encuentra en una posición estática con los brazos levantados sobre la cabeza. También, se distingue que este sujeto femenino se encuentra sentado de costado sobre un semicírculo negro, tiene los pies recogidos y la indumentaria que lleva es la que cae hasta la parte inferior del cuadro. De su lado izquierdo sale un hilo de su cuerpo que se conecta con el círculo inferior donde está recostada. Su color blanco contrasta con el fondo, resaltándola y volviéndola casi fantasmagórica.

La interpretación que se puede dar a esta obra no puede estar desligada de su primera aparición en la instalación realizada en 1988, en la cual se sitúa a la figura femenina como la sostenedora y contenedora del mundo, discurso que es reconocible en *Mira tu mano* por varias razones. En primer lugar, Angulo da protagonismo a esta mujer al ser el único personaje en su obra, al situarla en el centro del encuadre y, además, al llamar la atención sobre ella con elementos formales, pues su color blanco contrasta con el fondo. En segundo lugar, este personaje femenino descansa sobre un semicírculo, el cual remite al planeta tierra, ya que el fondo que la rodea permite reconocer la

composición de un universo. Así, esta mujer es representada sentada sobre el planeta que alberga a los seres humanos. Al colocarla sobre él, la artista la sitúa en una posición superior al mundo, pero también la conecta por un cordón que sale de su abdomen. Esto permite reconocer una dependencia, como si este personaje femenino alimentara al planeta, le diera subsistencia. La conexión por una cuerda hace pensar en el cordón umbilical de una madre con un bebé no nato. Por tanto, se identifica un discurso que reconoce a la mujer como madre de este mundo, como creadora, alimentadora y sostenedora de la humanidad.

Asimismo, es interesante que este personaje femenino tenga los brazos levantados, como si se protegiera de algo, o en todo caso, protegiera al mundo que alimenta. Esto permite asignarle también un rol de protectora, es un ser divino que cuida de todos. Finalmente, es significativo que este personaje no tenga rostro y su piel sea blanca, pues parece un ente sin corporalidad humana, por lo que su composición permite darle un rango distinto a lo humano. Si se suma la interpretación de ésta como creadora, sostenedora y protectora del mundo, es coherente que se le considere en un plano divino, pues de ella depende la subsistencia de la humanidad. Hay que recordar que las mujeres son las únicas capaces de concebir y dar a luz, por tanto, la conexión de ésta con la existencia es coherente en la propuesta de la artista.

De esta manera, Angulo dignifica a las mujeres, resalta su capacidad de creación y protección del universo, las dota de un poder omnipotente y omnipresente que las lleva a un plano más allá de lo humano, la vuelve un ser fantástico femenino de la cual depende la existencia. Así, restituye al sujeto femenino de su posición marginalizada; y, realza su capacidad suprema y trascendente, permitiendo una reflexión sobre el verdadero poder de las mujeres y motivando al cuestionamiento del discurso machista que las subordina. De esta manera, se observa cómo la obra contiene un componente que contribuye a la transgresión del sistema patriarcal.

1.4.1.4. Carolina Bazo (1968)

La siguiente artista que se analizará es Carolina Bazo. Ella nace en 1968 en Lima. En 1988 ingresa a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú para realizar sus estudios de Pintura y egresa en 1993. Ese mismo año, se va a estudiar en la Akademie der Bildenden Kunst de Múnich en Alemania, finalizando su carrera en 1998.

A lo largo de su desempeño profesional ha participado en numerosas exhibiciones colectivas y también ha inaugurado varias muestras individuales en el Perú, Guatemala y España. La más reciente es *Carolina Bazo. Procesos paralelos 1989-2019*, curada por Manuel Munive en la 2ª Bienal de Grabado de Arequipa (2021)⁵². Actualmente, se desempeña en distintas prácticas artísticas como litografías, calcografías, serigrafías, pintura, instalaciones y *performance*.

Puede considerarse la obra de Carolina Bazo como un antecedente del uso de elementos fantásticos feministas en las artes plásticas porque ella desde sus primeras obras busca representar cuerpos femeninos transformados que interactúan en mundos imaginados y que buscan reflexionar sobre su experiencia femenina. Un ejemplo de ello son sus obras de fines de los ochenta, cuando aún era estudiante.



Mis hermanas (1989)
Calcografía, 22x29 cm
Taller de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Posteriormente, inserta esos cuerpos femeninos transformados en escenas que se relacionan con los roles impuestos a las mujeres en la sociedad peruana. Sobre ello, Manuel Munive, curador de su *Exposición antológica 1979 – 2020*, señala:

En todas estas imágenes trazadas por Carolina Bazo (...) subyacen relatos que tienen asidero en experiencias reales, conjuradas o asimiladas al llevarlas al papel. Asoman por allí, en ese mundo de síntesis figurativa e introspectiva, “descripciones” veladas – por ratos siniestras – de las situaciones por las que transita una mujer y artista peruana y cosmopolita: los roles sociales – “Madre” (2000), “La poda” (2000), “Domésticas” (2007), “Agarrador de cocina” (2007) – y las

⁵² Información recogida de la página: <https://bienaldegabadoarequipa.com/carolina-bazo/>

funciones orgánicas y psíquicas – “La boca” (1996), “Desovando” (2007) y “Eric equilibrado” (2014) –. (...) (Munive, 2021a)

Para profundizar en lo ya mencionado, se analizará una de sus obras, la cual se titula *Ciudad Madre* (1992).



Ciudad Madre (1992)
Óleo sobre lienzo, 2.20x1.50cm

En primer lugar, se observa que esta es una obra en formato rectangular, grande y policroma. Usa una paleta contrastada entre azules y naranjas. En ella se observa un cuerpo femenino deformado y desnudo recostado en un montículo de tierra, el cual se reconoce por los rasgos corpóreos: el cabello largo, los senos, los muslos, el vientre y la referencia al órgano sexual femenino. Esta mujer recostada es gigante en comparación al resto de elementos del cuadro y, además, lleva en su vientre a seis personajes más pequeños con trajes de colores. En el fondo se observan figuras geométricas que remiten a edificios de una ciudad.

En primer lugar, se observa que en la obra la artista ha dado protagonismo al personaje femenino al situarlo al centro del cuadro y darle mayor tamaño, haciendo que la atención del espectador se fije primeramente en él. Asimismo, su desnudez pasa desapercibida por la deformación de su cuerpo, pues la protuberancia de su estómago llama la atención al contenido, pues es cuando se reconoce a estos seis personajes vestidos de colores. Justamente el contraste entre la indumentaria de estos y la desnudez de esta mujer es reveladora, pues permite relacionar a los personajes más pequeños a la vida cotidiana y terrenal; mientras que la desnudez de mujer que los acoge permite pensarla

en un plano menos carnal. Si añadimos que ella es la contenedora de estos personajes más pequeños, incluso se le puede elevar a un plano superior.

La actitud de esta mujer también es significativa, pues ella descansa tranquilamente sobre el monte, y si se suma que los personajes en su vientre también parecen nadar plácidamente, se identifica la creación de una atmósfera cómoda y placentera. Por tanto, este cuerpo femenino gigante que aloja a otros individuos humanos, más que causar terror, causa ternura, pues su representación nos lleva a pensar en una madre que alberga a sus hijos en el vientre. Justamente el mismo título de la obra “Ciudad Madre” refuerza este significado. Así, se entiende que la artista ha representado a esta mujer como creadora, contenedora y cuidadora de la vida humana, pues se deduce que de su vientre nacerán, eventualmente, los seres humanos que poblarán la ciudad a su espalda.

De esta manera, Bazo hace uso de elementos fantásticos en su obra y transforma el cuerpo femenino para dignificar el poder de creación de las mujeres. Asimismo, la coloca en un plano superior a lo humano y rescata su labor trascendente con el futuro de la vida humana, pues este sujeto femenino se vuelve la madre de todos los seres de ese mundo. Así, Bazo desestabiliza los valores ideológicos propios del patriarcado que promueven la inferioridad femenina.

1.4.1.5. Kukuli Velarde (1962)

La siguiente artista que se analizará es Kukuli Velarde Barrionuevo. Ella nace en Cuzco en 1962, pero gran parte de su práctica artística la realiza en Lima y, además, es una personalidad influyente en la escena artística local. Asimismo, si bien ella es reconocida por su trabajo escultórico, su obra pictórica es significativa en cuanto al reconocimiento del uso de elementos fantásticos feministas, como se verá a continuación.

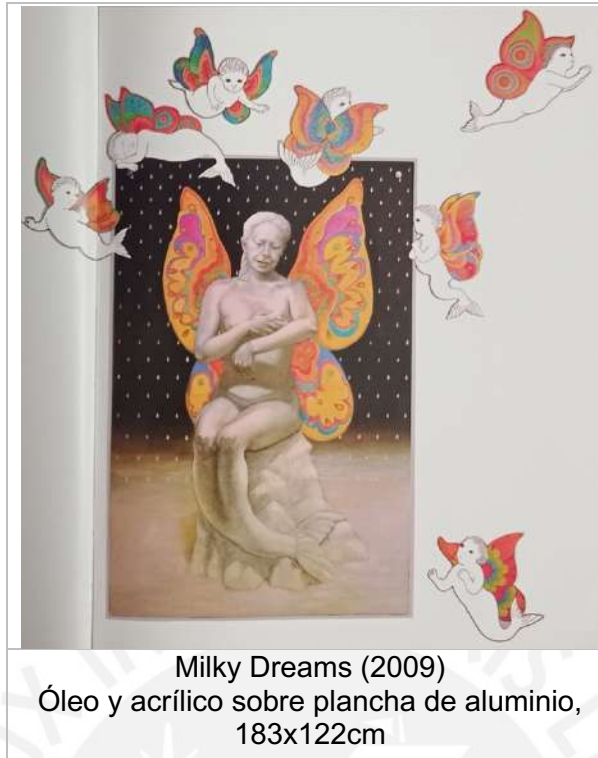
Kukuli Velarde ha sido considerada como una niña prodigio debido a que muy joven empieza a desenvolverse en el mundo artístico. En 1972, a la edad de 10 años, tiene su primera exposición individual en la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano en Lima y sus dibujos aparecen en las carátulas de los cuadernos de Atlas y en las cajas de plumones de Faber-Castell. En 1980 ingresa a estudiar Historia del Arte en la Universidad Mayor de San Marcos; y, en 1985, viaja a la ciudad de México donde estudia el posgrado en Artes Plásticas en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma. En 1987 se muda a los Estados Unidos, primero a

Nueva York y posteriormente a Filadelfia. Luego, recibe una beca de trabajo en el Printmaking Workshop dirigido por Bob Blackburn y continúa el Bachillerato de Artes Plásticas en el Hunter College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. En 1992 se gradúa con distinción *Magna Cum Laude*. A lo largo de su carrera profesional ha recibido múltiples premios, ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas, y su obra se encuentra en colecciones alrededor del mundo.

Su práctica artística es diversa pues no solo realiza dibujo y pintura, sino también escultura, video, instalación y *performance*. Asimismo, su obra se caracteriza por manifestar discursos complejos que dan cuenta de problemáticas pertenecientes a la realidad social y en donde cuestiona la herencia e influencia del colonialismo en el país. Lo significativo es que muchos de estos discursos son contruidos con la integración de elementos fantásticos. Como menciona Runcie:

Dotada de un talento especial y conocedora de la historia y la producción cultural de nuestro país, Kukuli Velarde integra y exorciza dioses y demonios a través de obras de alto contenido crítico con un espíritu inquieto y de provocación, sugiriendo muchas veces el comentario atrevido e irónico de nuestra realidad (...) (ICPNA 2012: 19).

Así, la artista trae a discusión temáticas como la identidad (personal y colectiva), los rezagos del colonialismo, la visión sobre la sexualidad, las posiciones de poder, entre otros temas; siendo también muy reconocible su interés de hablar de su experiencia femenina y permitirnos una reflexión sobre los roles impuestos a las mujeres en la sociedad peruana. Para reforzar lo ya mencionado se analizará una de sus obras titulada *Milky Dreams*, la cual fue presentada en su sexta individual *Patrimonio (2012)*.



La obra a analizar tiene un formato rectangular grande porque mide 183x122cm. El cuadro es una pintura al óleo y acrílico sobre plancha de aluminio, que cuenta con piezas sueltas que se montan sobre la pared. En ella se puede observar un cuerpo femenino que está sentado sobre una roca, este cuerpo tiene alas de mariposa y piernas de pez. Alrededor de ella caen gotas de lluvia de color blanco, las cuales contrastan con el fondo negro. Bajo ella se observa un amplio espacio de color blanco que recuerda al mar. Tanto este personaje como la roca y el suelo en donde está situado están con una paleta monocroma, solo las alas tienen colores. Alrededor de esta mujer se encuentran siete cuerpos infantiles que vuelan sobre ella en diferentes posiciones.

En primer lugar, se identifica que la artista ha transformado el cuerpo femenino fusionándolo con características de otros seres. Le ha dado alas de mariposa, por lo que se observa que tiene la capacidad de volar, pero también le ha dado cola de pez, por lo que también tiene capacidad de desenvolverse en el agua. Así, esta mujer híbrida puede conquistar tanto cielo como mar, pues tiene dotes que superan las capacidades humanas. Sin embargo, es significativo que la representa como una estatua, sin movimiento, pues esto permite entender que a pesar de las grandes capacidades que tiene este ser femenino fantástico, se encuentra limitado en su desenvolvimiento.

Para entender a mayor profundidad todo el contenido de la obra se debe observar el rostro de la mujer, pues ella se encuentra con los ojos cerrados, por lo que se reconoce

que está durmiendo, algo que es reforzado por el mismo título de la obra *Milky Dreams*, que significa “sueños lechosos” en español. La referencia a la leche es reforzada cuando se reconoce la posición de este personaje: tiene una mano en el pecho y la sostiene “algo”. La posición de ese brazo nos trae a la mente a aquella que hacen las madres cuando sostienen a un bebé para darle de lactar. Ahora, también es significativo en ese sentido el entorno mismo, pues alrededor de esta mujer caen unas gotas de color blanco, lo cual también se podría asociar a la leche materna. Así, se reconoce que esta mujer está soñando con una maternidad inexistente. Los personajes infantiles que están fuera del cuadro montados en una pared justamente son la representación de esa ausencia, pues tienen las mismas características corpóreas que ella, lo que hace pensar que pudieron ser parte de ella.

Precisamente, se entiende que la mujer sueña con lo que no está, está rodeada de una lluvia lechosa que cae del cielo y llena el mar sobre el que se encuentra, generando una atmósfera de nostalgia. Asimismo, que los infantiles no estén integrados al cuadro, sino que sean piezas sueltas montados en una pared da cuenta de una separación física, lo cual refuerza su ausencia real. De esta manera, se observa que la artista plantea la discusión sobre el anhelo materno en su obra.

En una primera mirada, se podría leer la obra como una representación de las expectativas sociales sobre la mujer a la cual se le exige la maternidad como un objetivo necesario para llegar a la plenitud. Como menciona Lerner:

La explicación tradicional se centra en la capacidad reproductiva de las mujeres y ve en la maternidad el principal objetivo en la vida de la mujer, de ahí se deduce que se cataloguen de desviaciones a aquellas mujeres que no son madres (1985:16).

Sin embargo, la edad avanzada del personaje, genera una discusión más profunda sobre esa expectativa. Esto porque de forma biológica se sabe que las mujeres dejan de ser fértiles a cierta edad, por lo que se les presiona a embarazarse jóvenes y se les juzga socialmente si no lo hacen. Incluso, si se animan a tener hijos con una edad más avanzada también reciben una sanción social, ya que esto sería “peligroso”. Esta presión social es la razón por la que hoy en día las tasas de maternidad han disminuido y muchos culpan al pensamiento feminista de ello. Sin embargo, es necesario mencionar que el feminismo no está en contra de la maternidad, sino que más bien promueve la libre decisión de las mujeres por elegir ese plan de vida, antes imposible de cuestionar.

No obstante, durante muchos años la maternidad y una de las corrientes del feminismo sí han tenido una relación conflictiva debido a que, como menciona Esther Vivas, autora del libro *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad (2020)*, históricamente, el patriarcado ha utilizado la maternidad como un instrumento para controlar el cuerpo y el destino de las mujeres; y, contra este mandato, se revelaron las feministas de la segunda ola, las de los años sesenta y setenta del siglo XX, generando un discurso antimaternal y antirreproductivo. Hoy en día se debe entender que el problema real no es “maternar”, sino las condiciones sociales en las que se lleva a cabo⁵³.

En ese sentido, se observa que la obra de Velarde, más que fortalecer expectativas sociales que promuevan el control sobre el cuerpo femenino, cuestiona el mismo discurso patriarcal sobre la maternidad al motivar a las mujeres a que decidan ser madres en el momento de su vida que crean necesario. Asimismo, dignifica el poder femenino con la incorporación de la obra de elementos fantásticos, pues no solo resalta la capacidad de la misma de perdurar en el tiempo a través de su descendencia; sino que también transforma su cuerpo dotándola de capacidades sobrenaturales que superan las habilidades humanas. Cabe señalar que esta obra tiene una evidente ausencia masculina, lo cual consolida el discurso de la libre elección de crear vida en un mundo donde los varones no tienen por qué ser determinantes para ello.

Finalmente, es necesario mencionar que este discurso se refuerza si se observa la experiencia personal de la artista, pues su ser fantástico femenino representado en la obra tiene el rostro y cuerpo de Velarde, es decir, es un autorretrato. Aquí lo planteado por Miguel A. López es enriquecedor, pues él considera al autorretrato como una forma de cuestionar el poder de quien tiene el control y autoridad para representar a las mujeres y, de esta forma, exigir que no hablen más en su nombre (2021: 39). Sobre la obra Velarde menciona:

Creo que la hice a los 45, pensando en cómo hubiera sido tener un bebé. [...] En realidad, a mí nunca me llamó la atención tener hijos y creo que empecé a pensar acerca de ello ya después de los 40, porque esa pintura es, creo, de cuando tenía 45 años. Me embaracé a los 48, entonces debe haber sido a los 45, pero no era una preocupación que me quitara el sueño, “¿por qué no yo?”. Nunca sentí una necesidad, esa pintura más bien corresponde a, me pregunto “¿qué hubiera sido?”, y la

⁵³ Entrevista realizada en <https://corrientealterna.unam.mx/genero/la-maternidad-necesita-menos-juicio-y-mas-sororidad-esther-vivas/>

imagen se me presentó y me pareció dulce (Entrevista realizada por De la Cruz 2022: 98).

De esta manera, se observa que su experiencia personal transportada a la obra se convierte en un discurso doblemente transgresor, pues no solo cuestiona la presión social ejercida por el sistema patriarcal sobre la necesidad de ser madre; sino que también motiva a pensar la maternidad de una forma diferente, desde una posición de libertad y poder individual de las mujeres. Así, Velarde hace uso de elementos fantásticos en su obra para construir significados profundos y contribuir a la subversión de los discursos patriarcales hegemónicos.

1.4.1.6. Patssy Higuchi (1972)

Patssy Higuchi es la sexta artista que se analizará en esta investigación, pues se observa en su obra un sentir por dar cuenta de su experiencia femenina a través del uso de elementos fantásticos, como se verá a continuación.

Higuchi es una artista visual que nace en Lima el 4 de octubre de 1972. En 1989 ingresa a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes, donde sigue la Especialidad de Dibujo y Pintura, egresando en 1994. Fue fundadora y editora de Cauri - Taller de Gráfica Experimental en Lima, el cual se desarrolló entre 1993 y 1999. Durante los años 2000 al 2002; y, en el 2007, es invitada a producir su obra en el Taller Experimental de Gráfica de La Habana en Cuba. En el 2004 participa en La Bienal Internacional de Pintura Cuenca en el Museo de la Medicina; y, en el 2022 participa en la 14 Bienal de la Habana, Futuro y Contemporaneidad. A lo largo de su carrera ha realizado diversas exposiciones colectivas e individuales a nivel local e internacional. Además, ha sido galardonada con una Mención en el XIII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2022); y, con otra Mención de Honor en el VII Edición del Premio la Joven Estampa de Casa de las Américas en La Habana (2001)⁵⁴.

Una de sus exposiciones más relevantes fue *Patssy Higuchi. Procesos paralelos. Obra gráfica 1992 – 2017*, curada por Manuel Munive y realizada en Alianza Francesa en Arequipa en el 2021, pues no solo es la primera vez que se realiza una exhibición antológica de la artista, sino también porque se permite una visión amplia de su obra en un periodo de tiempo en donde se puede reconocer el uso de elementos fantásticos con una mirada feminista. Como el mismo Manuel Munive, curador de la exhibición señala:

⁵⁴ Información recolectada de la página oficial de la artista: <http://www.patssyhiguchi.com/>

En esta muestra cuya totalidad de imágenes abordan lo femenino destacan dos conjuntos temáticamente definidos: aquellas piezas en las que la artista desarrolla una poética acerca de su naturaleza orgánica – basándose en las vivencias de su maternidad – y aquellas otras en las que la mujer se concibe desde su indumentaria, es decir, la contraparte externa y más visible. Por eso encontramos serigrafías y calcografías que “revelan” todo lo que puede cobijar, real y simbólicamente el vientre materno – e incluso alguna alusión a los métodos anticonceptivos, una conquista de las mujeres de nuestra generación – y otras en las que prima la “imagen social” de la mujer, determinada por la moda y los roles que ésta implícitamente define (...) (Munive, 2021b).

Así, se reconoce en la artista un deseo de expresar su feminidad y su preocupación por hablar sobre los roles asignados a las mujeres en la sociedad. El uso de los elementos fantásticos se observará en algunas de sus obras, pues ella combina cuerpos femeninos con otros elementos para crear simbolismos que cuestionan los discursos sociales hegemónicos sobre el sujeto femenino. Para reforzar este planteamiento se analizará una de sus obras, la cual se titula *Disección II* (2013) y pertenece a un grupo de seis imágenes que enmarcan un conjunto orgánico.



En un primer análisis se puede observar una obra en formato rectangular mediano, pues mide 62x50cm. Esta ha sido realizada por la técnica del *cut out* y *collage*, por lo que los elementos de la obra sobresalen sobre el soporte, el cual es una cartulina blanca. En la obra se observa un cuerpo con dos piernas, el cual tiene textura de color blanco y

celeste, no tiene brazos y se une a un círculo rojo. Bajo el cuerpo se encuentra una casa fucsia con raíces en su base, además, de sus ventanas surgen más raíces. Asimismo, del vientre del cuerpo humano nace otra planta de color celeste que cubre el círculo rojo y, sobre ella, se encuentra otra planta dibujada sobre un papel transparente. Finalmente, también se observan otras raíces que nacen del cuerpo humano y forman otras dos piernas humanas.

La interpretación que se puede dar a esta obra viene por el cúmulo de símbolos que se identifican en la misma. En primer lugar, no se puede asegurar que este cuerpo sea o femenino o masculino, pues a diferencia de las demás obras analizadas, no se encuentran órganos genitales explícitos o referencias a la composición corporal de las mujeres (senos, caderas o cabello). Sin embargo, por la relación que establece la artista entre la naturaleza y el espacio privado, se puede asociar a este cuerpo a lo femenino.

Ya se ha mencionado el paralelismo que se suele hacer de las mujeres con la madre tierra, lo cual, en este caso, la artista también aplica para hablar sobre la experiencia femenina. Así, se observa que ha representado al cuerpo de una mujer como lo que alimenta las raíces que permiten el crecimiento de otro ser humano. Sin embargo, a pesar de reconocer su capacidad de creadora de vida; la artista también hace una crítica a lo que el proceso de maternidad significa, pues esconde el rostro de este personaje femenino tras estas mismas raíces con capas y capas. Así, reflexiona sobre el sacrificio y el ocultamiento que puede producir a la madre cuando un hijo(a) llega al hogar. Esta lectura se enriquece cuando se observa que el personaje se encuentra sobre una casa, pues permite la asociación de la población femenina con lo privado y, por contraposición, del hombre con lo público. Esta representación trae a reflexión la exigencia social sobre el rol que debe cumplir la mujer en la familia, relegada históricamente al hogar, lo cual ha limitado por años su desarrollo profesional. Justamente que de esta casa también nazcan raíces que se alzan hacia esta mujer, como si esta quisiera atraparla fortalece este discurso.

De esta manera, se observa que, a través de la conformación y uso de elementos fantásticos, la disección y deformación del cuerpo femenino, y su combinación con lo natural y lo privado, Higuchi promueve el debate sobre el rol del cuidado que deben cumplir las mujeres en el ámbito privado en la conformación de una familia. Esta reflexión también lo observaremos en la obra de Letts, como profundizaremos más adelante.

Así, si bien reconoce el poder creador de las mujeres, no idealiza la maternidad enfocándose en solo lo positivo, sino que también representa los aspectos negativos, como la pérdida de libertad y el encierro privado. De esta manera, su obra se vuelve un aporte importante que cuestiona el discurso hegemónico dominante sobre el rol del cuidado de las mujeres en el ámbito privado.

1.4.1.7. Tania Bedriñana (1973)

Tania Bedriñana es la séptima artista plástica en la que se ha podido reconocer el uso de elementos fantásticos feministas en el arte, pues ella también representa cuerpos femeninos transformados que interactúan en mundos imaginados, creando escenas siniestras que permiten reflexionar sobre la infancia, la juventud y el desenvolvimiento de las mujeres en el mundo.

Tania Bedriñana es una artista plástica que nace en Lima en 1973. En 1990 ingresa a estudiar pintura en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, graduándose en 1995. Entre 1999 y 2002 viaja a Alemania para estudiar en la Universidad de Kassel; y, posteriormente hace un MA en *Art in Context* en la Universidad de las Artes de Berlín. Ha participado en distintas exposiciones colectivas e individuales, en Lima, Berlín, Nueva York, Hamburgo y París. Además, ha recibido becas y fomentos a las artes visuales como *Mentoring-program* de la Universidad de Arte de Berlín (2018) y el programa de *Artist Studios* del Senado de Berlín (2010)⁵⁵. Su trabajo se encuentra, entre otras, en la colección permanente del Museo de Arte de San Marcos en Lima y en la colección privada de Jorge Pérez en Miami. Desde el 2017 es miembro de la asociación de artistas mujeres *Verein der berliner Künstlerinnen 1867*, la cual reúne a artistas históricas y contemporáneas de Berlín (Cosas, 2022). Actualmente, vive y trabaja entre Berlín y Lima.

Bedriñana tiene una obra variada, entre pintura, cerámica, instalaciones de *cutout* y dibujos. Por lo tanto, es una artista muy versátil, pero con una estética muy marcada en donde se puede identificar su estilo y sus personajes con claridad, pues mayormente son cuerpos femeninos infantiles con rostros siniestros y estructura deforme. Estos cuerpos suelen interactuar en mundos oscuros, lo que permite una lectura más profunda de una infancia femenina compleja. Como menciona Miguel A. López, “sus personajes

⁵⁵ Información recolectada de la página oficial de la artista: <http://www.taniabedrinana.com/vita.html>

aparecen reunidos, pero siempre en un clima de inseguridad y peligro” (Cosas, 2022). Para profundizar este planteamiento, se analizará la obra *Todestänzerin* (2015).



Todestänzerin (2015)
Óleo sobre lienzo, 190x160cm

Esta obra es en formato rectangular y grande, pues mide 190x160cm. Su paleta de color es limitada y oscura, varía entre negros, marrones y morados. En ella se observa un cuerpo femenino infantil con dos brazos y cuatro piernas, el cual se reconoce por la alusión al cabello largo. Este cuerpo se encuentra en movimiento, pues sus extremidades no están tiesas, mira hacia el lado derecho del cuadro en donde se observa unas sombras en formas de mano que se acercan a ella. El fondo de la obra es oscuro, lo que la dota de un ambiente siniestro y tétrico.

En un primer nivel de lectura se observa que la artista ha buscado dar protagonismo al cuerpo femenino al ser el único que se representa en el cuadro con claridad; y, en segundo lugar, al transformar su cuerpo multiplicando sus extremidades. Justamente esta transformación corpórea es uno de los elementos fantásticos de la obra, pues, al igual que la obra de Velarde, dota a este personaje de habilidades más allá de la humana. Así, se reconoce a una infanta con cuerpo de pulpo que se encuentra en pleno movimiento en un ambiente oscuro.

Para entender a mayor profundidad el significado de la obra, se debe analizar el título de la misma en español, el significa “bailarina de la muerte”. Así, se entiende que la oscuridad, que contiene estas manos que parecen querer agarrar a esta niña, representa a la muerte misma y que esta niña-pulpo se encuentra danzando en esa densidad mortífera. Es un cuadro oscuro y siniestro; sin embargo, lo significativo es que

la artista no representa a su personaje con expresión de miedo o terror, sino que, más bien, la retrata con una sonrisa. Como si, a pesar del “peligro” que la rodea, ella tuviera el control de la situación. Esto se refuerza cuando se observa las manos de la niña-pulpo, que están representadas como garras, como si tuviera hilos que manejan el entorno, es decir, a la oscuridad misma. Así, se observa que el control de la muerte lo posee verdaderamente ella. Finalmente, es necesario rescatar que la artista haya representado a un cuerpo infante, y no a una mujer adulta, es relevante pues nos lleva a una discusión sobre la fragilidad de la vida humana: una niña, joven e inexperta en el mundo, que ha vivido poco, baila y controla a la muerte, el destino más temido de la humanidad. Así, Bedriñana dota de poder a aquellos que en el mundo cotidiano se les considera débiles e inferiores.

De esta manera, se observa que la artista ha buscado que este ser fantástico femenino posea un poder supremo, sobrehumano, divino y transcendental; capaz de controlar incluso el destino de los seres humanos. Así, dignifica al sujeto femenino y lo eleva a un plano superior, cuestionando la posición marginalizada de las mujeres en la que se les ha posicionado. Al ser su personaje infantil, también trae a la reflexión la discusión sobre las relaciones de poder intergeneracionales y sobre el ciclo de la vida mortal del ser humano. De esta manera, a través del uso de elementos fantásticos, Bedriñana contribuye a la subversión de los discursos naturalizados por el régimen patriarcal.

1.4.1.8. Judith Vergara (1986)

Se cerrará este apartado de análisis con una última artista un poco más joven, pues ella representa a las nuevas generaciones de artistas plásticas que nacen a fines del siglo XX y empiezan a desempeñarse a nivel profesional en el siglo XXI; y, en las cuales, se va identificando el uso de elementos fantásticos con una mirada feminista. Justamente, se puede considerar que esta nueva generación, cuyo acceso a la información más sobre la perspectiva de género y a referentes de todo tipo es más inmediato, es capaz de desarrollar un arte fantástico feminista más consciente. Aunque esta es una premisa cuya línea de investigación aún está por profundizar.

Judith Vergara García es una artista plástica que nace en Lima en 1986. Estudió Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y comenzó a participar en exposiciones de arte desde que era estudiante. Cuenta con tres exposiciones individuales, la primera realizada en el 2012. Ese mismo año ganó el premio LW Postcards Contest - Art Project en Puerto Vallarta en México. Además, ha participado en exposiciones colectivas en

España, Estados Unidos, Chile, México, Cuba, Colombia y Alemania. Asimismo, ha formado parte de algunas publicaciones realizadas en Perú y España. Actualmente, desarrolla sus proyectos artísticos personales⁵⁶.

La obra de Vergara es figurativa, siendo su personaje principal femenino. En su práctica artística se observa no sólo la transformación del cuerpo femenino, sino también la inserción del mismo en escenarios fuera de los parámetros de lo real, en donde la artista busca incorporar elementos que permitan interpretaciones profundas. Si bien sus primeras obras se desarrollan en interiores, poco a poco ella incorpora otros escenarios, con bosques o espacios etéreos. El realismo de su estilo no compite con los elementos fantásticos que incorpora, pues sabe manejar la acertada integración de los mismos y, más bien, motiva al espectador a una reflexión más compleja sobre el contenido. Para reforzar lo ya mencionado se analizará una de sus obras titulada *Blood is my favorite color* (2016).



Esta es una obra en formato rectangular pequeña, pues mide 36x46cm. Es policroma con una paleta limitada. En ella se observa una figura femenina que mira al frente, la cual se reconoce por sus rasgos corpóreos. Ella sostiene un ramo de flores y lleva un vestido blanco. Su cabello está ordenadamente recogido en un moño. Además, su cuerpo está diseccionado a la mitad por un disco, del cual cae un líquido rojo que parece

⁵⁶ Esta información ha sido recogida de la página oficial de la artista:
<https://judithvergaragarcia.wixsite.com/judith-vergara/biografia>

ser sangre. El fondo es neutro y de tonalidades claras, lo cual crea contraste con el personaje.

En primer lugar, es evidente el protagonismo que da la artista a su personaje femenino, al ser el único en el cuadro y contrastarlo con el fondo neutro, centrando así la mirada del espectador en el simbolismo de la combinación de sus elementos. En este caso la transformación del cuerpo femenino se da a modo de amputación, pues la artista opta por desaparecer la parte inferior del cuerpo femenino. Sin embargo, a pesar de ello, no se observa que esta disección se asocie a la muerte, pues su personaje sigue consciente y no revela ninguna muestra de dolor. Si se observa la altura de esta amputación, en el abdomen; y, el título de la obra "La sangre es mi color favorito", se puede relacionar esta representación a la menstruación. Sin embargo, Vergara no solo trata de representar un acontecimiento común del sexo femenino, sino también cuestionar el significado social.

Así, es revelador que este personaje femenino esté de blanco, pues este color suele estar asociado a la pureza y a la virginidad, estado que el sistema patriarcal demanda a las mujeres para controlar su sexualidad y, razón por la cual, cuando una contrae matrimonio se debe ir de blanco. Asimismo, la posición estática de este personaje con los brazos cruzados sobre su pecho, permite reconocer la demanda de encajar en una imagen específica, una forma de comportarse de las mujeres hacia los demás, una forma "educada" o "perfecta" de ser y estar. Esto se refuerza con la colocación de un vestido blanco y la representación de un peinado pulcro. Que esta mujer sostenga un ramo de flores refuerza esta imagen y añade el significado social de la fragilidad femenina. De esta manera, la artista da cuenta de la demanda social que existe sobre el comportamiento de las mujeres, en donde estas deben ser educadas, amables, hermosas, tranquilas y frágiles. Que esta demanda sea representada en una escena de amputación sangrienta es relevante, pues trae a discusión la necesidad de mantener las apariencias, pues a pesar de ese corte corporal y, la sangre y vísceras de la parte inferior del cuerpo femenino, esta no refleja ningún sentimiento en su rostro. Al final ha interiorizado las demandas sociales, ha sabido incorporarlas en su imagen y ha controlado su comportamiento.

Sobre la asociación con la menstruación, es necesario recordar que éste es un acontecimiento que para muchas mujeres es muy doloroso, pero necesario para la identidad femenina, pues socialmente su advenimiento significa fertilidad. Sin embargo, también tiene un significado social contradictorio, pues al mismo tiempo, es vetada por

la misma sociedad e incluso asociada a la histeria femenina. Como cuenta Lerner, “Se consideraba la menstruación y la menopausia, incluso el embarazo, estados que debilitaban, enfermaban, o eran anormales, que imposibilitaban a las mujeres y las hacían verdaderamente inferiores (1985: 38)”.

De esta manera, en la obra se entiende que la artista ha transformado el cuerpo femenino de una mujer perfecta, amputándola, para dar cuenta de la demanda social controladora que existe sobre ella en su forma de ser y estar en el mundo. Además, traer a discusión las contradicciones que existen sobre la construcción de la feminidad desde el acontecimiento de la menstruación. Así, Vergara promueve el cuestionamiento sobre los discursos contruidos por el sistema patriarcal sobre las mujeres y su cuerpo.

En conclusión, se ha observado que en la escena artística limeña se puede identificar propuestas estéticas de artistas mujeres que hacen uso de elementos fantásticos para dar cuenta de su experiencia femenina y cuestionar los discursos hegemónicos patriarcales sobre los roles asignados a las mujeres en la sociedad.

1.4.2. Antecedentes e influencias en exposiciones artísticas

Además de apuestas individuales en algunas propuestas pictóricas, también se puede reconocer indicios de una manifestación colectiva a través de la realización de exposiciones. A continuación, se presentará y analizará brevemente algunas de ellas, las cuales no se han dado necesariamente en orden cronológico, pero que su realización significó o bien un antecedente del reconocimiento del uso de elementos fantásticos en el arte, o una apuesta más consciente de su uso para transgredir los discursos hegemónicos impuestos por el sistema patriarcal.

1.4.2.1. Real Maravilloso (1996)

Una de las exposiciones que se puede considerar como antecedente del reconocimiento de elementos fantásticos en las artes plásticas en Lima es *Real Maravilloso*, realizada del 06 al 24 de febrero en 1996 en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en la galería de Miraflores en Lima. Esta muestra fue organizada por Amparo Wing y reunía la obra de cuatro escultores y cuatro pintores: Ángel Chávez, Rocío Rodrigo, Luis Sifuentes, Eduardo Tokeshi, Luz Letts Payet, Jaime Higa, Javier Aldana y María Gracia de Losada. El objetivo de la exposición colectiva fue que, a través de propuestas

artísticas peruanas, se diera cuenta del realismo mágico latinoamericano como un vínculo de la identidad territorial. Una nota en el diario El Peruano, señala:

El tema que los reúne – *Realismo Mágico* – es uno de los más reconocidos como propulsores de la identidad latinoamericana. La búsqueda de una propia modalidad de expresión, con referentes y rasgos que nos distingan de los demás pueblos, será, pues, el leit-motiv de esta exhibición (1996).

En el apartado anterior se mencionó que la relación del territorio latinoamericano con lo “exótico” o “mágico” se convirtió, en su momento, en un medio de dominación de la cultura por Occidente, pero que desde la década de los noventa hubo un cambio de mentalidad que motivó a la realización de iniciativas que buscaban revertir esa mirada esencialista sobre la diferencia y poner en cuestión la imagen de alteridad elaborada por estos sobre la producción artística en Latinoamérica (Varas y Godoy 2021: 3). En ese sentido, se puede considerar esta exhibición como una de esas apuestas, pues motivó a que los artistas seleccionados trabajaran durante seis meses para el planteamiento de sus obras teniendo como eje al realismo mágico para pensar a su país a través de lo fantástico. En un artículo en el diario La República se señala:

La idea con esta muestra ha sido convocar a cuatro pintores y a cuatro escultores, jóvenes, pero con una trayectoria artística destacada, y darles el realismo mágico latinoamericano, según lo que ellos sepan o interpreten sobre el tema (1996).

Ahora cabe destacar que los términos “realismo mágico” y “fantástico” no son intercambiables, pues como señala Roas, hay una diferencia muy sutil. Mientras que el realismo mágico sitúa las historias en un mundo cotidiano y naturaliza lo sobrenatural (lo irreal aparece como real); lo fantástico se define porque enfrenta lo sobrenatural con lo real, por lo que no se da esa naturalización (2001: 12). Sin embargo, a pesar de esa línea tan frágil de diferenciación, sí se puede considerar que el realismo mágico hace uso de elementos fantásticos para construir ese universo que trata de pasar como cotidiano, por lo que una muestra como esta es significativa en ese sentido.

Hay dos aspectos relevantes a destacar. El primero es la realización de obras específicas para la muestra que motivan a los artistas a pensar en contenido que escape de los parámetros de lo real, pues esto habla de un reconocimiento y un deseo consciente de realizar propuestas artísticas con esa línea. Y, en segundo lugar, el deseo de hacer un planteamiento de contenido con elementos fantásticos para dar cuenta de una identidad compartida, pues la muestra buscaba, a través del tema del realismo

mágico y de artistas nacionales, reflexionar sobre la noción de lo fantástico en el territorio. De esta manera, se puede considerar esta exposición como un antecedente de la organización de un evento que buscaba reunir contenido fantástico en el arte en vía de generar un diálogo sobre la construcción de nuestra tradición e identidad social colectiva.

1.4.2.2. Esplendor de Sirenas. Música y seducción en las aguas del Perú (2013)

Otra exposición que se puede considerar como un antecedente del reconocimiento de lo fantástico en el arte es *Esplendor de sirenas. Música y seducción en las aguas del Perú*, realizada del 7 de marzo al 21 de abril del 2013 en la Casa Rímac. La exposición fue curada por Gabriela Germaná, Lala Rebaza y María Eugenia Yllia; y, reúne más de 100 obras de varios artistas peruanos. El objetivo de la muestra, según las curadoras, era:

(...) presentan a la mítica sirena a través de diversos imaginarios y géneros del arte peruano. Instalada en nuestro país a partir de las representaciones artísticas virreinales, esta criatura fabulosa se fusionó con tradiciones locales, dando lugar a nuevas y variadas interpretaciones en las que aparece como una mujer de belleza ambigua, vinculada a la música y al mundo del agua. La muestra, estructurada en torno a estos dos grandes ejes, evidencia el arraigo, las múltiples narrativas y la permanente revitalización que su imagen adquiere en el arte contemporáneo de nuestro país⁵⁷.

De esta manera, se observa que en esta exposición se da un reconocimiento de un ser mitológico que ha marcado distintas tradiciones en el territorio peruano y que, al cual se le asignado un significado diferente dependiendo del espacio en el cual se le represente. Según las curadoras:

Incorporada al imaginario de los pobladores locales, despertó de inmediato el ingenio y la fantasía de los artistas, quienes la adaptaron, la modificaron y la reinterpretaron otorgándole distintos atributos. Su presencia personifica una serie de elementos fundamentales para el orden natural y social de todo grupo humano (...) lo que le permite asumir los roles adecuados para cada población⁵⁸.

⁵⁷ Información recogida el evento en redes oficiales: <https://www.facebook.com/events/casa-rimac-ir-junin-323-centro-historico-de-lima/esplendor-de-sirenas-m%C3%BAsica-y-seduci%C3%B3n-en-las-aguas-del-per%C3%BA/258270140973796/>

⁵⁸ Cita recogida del tríptico entregado en la exposición.

Por tanto, esta apuesta reconoce la riqueza simbólica que un ser fantástico femenino ha logrado consolidar en la cultura peruana y, a través de su representación en distintas obras contemporáneas, permite un acercamiento diverso sobre su importancia y su significado en nuestra tradición. Si bien en esta exposición es evidente el uso de lo fantástico en el arte, pues la representación de la sirena como ser mitológico ya da cuenta de una transformación del cuerpo femenino en un personaje con poderes sobrenaturales que se aleja de lo cognoscible; no se observa una evidente intención feminista.

A pesar de ello, se puede considerar esta exposición como un antecedente importante porque la congregación de tantas representaciones de la sirena en un mismo espacio y el reconocimiento de su importancia permiten una revaloración consciente de lo fantástico en las artes; y, también profundizar en el vínculo de la representación femenina con lo sobrenatural. Así, se dignifica indirectamente el poder femenino trascendental en la cultura peruana.

Asimismo, también se reconoce que algunas de las obras que se presentan en la muestra sí permiten una vinculación con la agenda feminista. Un ejemplo de ello es *Sirenas* (2012) de Luz Letts, en donde se representa a hombres observando a sirenas en un espacio estrecho y que justamente genera una reflexión sobre la supremacía masculina y la inferioridad femenina naturalizada por el sistema patriarcal.



Sirenas (2012)
Técnica mixta sobre tela, 100x500cm
Colección de la artista

Por tanto, la realización de esta exposición colectiva abrió un camino para la exploración del uso de elementos fantásticos en las obras de arte contemporáneas y permitió el reconocimiento de una riqueza simbólica de la sirena en la historia del arte.

1.4.2.3. Patrimonio (2012)

Una exposición realizada en Lima que se puede considerar como una apuesta que sí vincula ambos ejes de análisis es *Patrimonio realizada* del 10 de mayo al 24 de junio en el 2012 en la Galería German Krüger Espantoso del Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Esta fue una exposición individual de la artista Kukuli Verlarde Barrionuevo y el objetivo de la exhibición fue presentar un grupo de obras que reflexionaran sobre la complejidad de la historia humana, partiendo de la propia experiencia de la artista como mujer indígena peruana emigrante y extrapolándolo a lo colectivo. Si bien la muestra se compone de cuatro series de prácticas artísticas diferentes, entre esculturas, pinturas, mural-performance y video; se puede considerar a esta exposición como una propuesta del uso de lo fantástico feminista, pues el discurso construido por la artista en la exhibición de sus obras, no solo da cuenta de su experiencia como mujer peruana para hablar sobre la realidad social, sino que también, a través de la transformación de cuerpos femeninos y su integración en universos que escapan de los parámetros de lo real, cuestiona imaginarios sobre los roles femeninos naturalizados por el sistema patriarcal. Como ella misma señala:

A través de mi pintura yo comparto, como mis antepasados, la proclividad de enfocar contenidos con candor, tratando de alejarme de prejuicios aprendidos acerca de la belleza, el diseño y la composición. Esto me permite convertirme en una madre peruana, una súper heroína, una madona, una diosa griega, una heroína vengadora y mucho más (ICPNA 2013: 23).

Así, en esta exposición, que se dividió en cuatro espacios: la serie de esculturas *Plumer me, baby*, la serie de pinturas *Cadáveres*, el mural-performance a plumón *Infierno* y el video *Sonqollay*; se observa cómo la artista construye discursos complejos, partiendo de su identidad personal como mujer peruana migrante para cuestionar imaginarios sociales que se reconocen en la cultura actual. En ese sentido y para razones de esta investigación, el análisis se centrará en su trabajo en *Cadáveres*, ya que es esta la serie en la que se aplica la práctica artística que se analiza en este estudio: la pintura. Y, además, es donde más se evidencia la transformación del cuerpo femenino y su

inserción en mundos imaginados para cuestionar los roles de género en la sociedad. Asimismo, se deja abierta la línea de investigación de analizar el concepto estético de lo fantástico feminista en otras prácticas como la escultura, la performance, el muralismo y el video.

En la serie *Cadáveres* la artista transforma el cuerpo de personajes femeninos, partiendo de su propia imagen, es decir del autorretrato, para cuestionar los ideales de belleza, la cosificación femenina, los roles de las mujeres, la sexualización del cuerpo femenino; y, la influencia de la religión en la justificación de la violencia. Así, la artista transgrede los discursos dominantes establecidos por el sistema patriarcal en donde se exige a las mujeres ser perfectas, bellas, amables, sumisas, vírgenes y santas.



Asimismo, es importante resaltar, como menciona Osvaldo Da Silva, que todas las obras presentadas en la exposición son mujeres, pues las representaciones de Velarde del cuerpo femenino tienen el propósito de no contar con el punto de vista masculino (ICPNA 2013: 10). Por tanto, esta exposición tiene un claro objetivo de hablar desde la experiencia femenina para dar cuenta de la discriminación y violencia que ha motivado el discurso hegemónico patriarcal basándose en símbolos culturales arraigados en la sociedad. De esta manera, *Patrimonio* se convierte en una propuesta audaz para

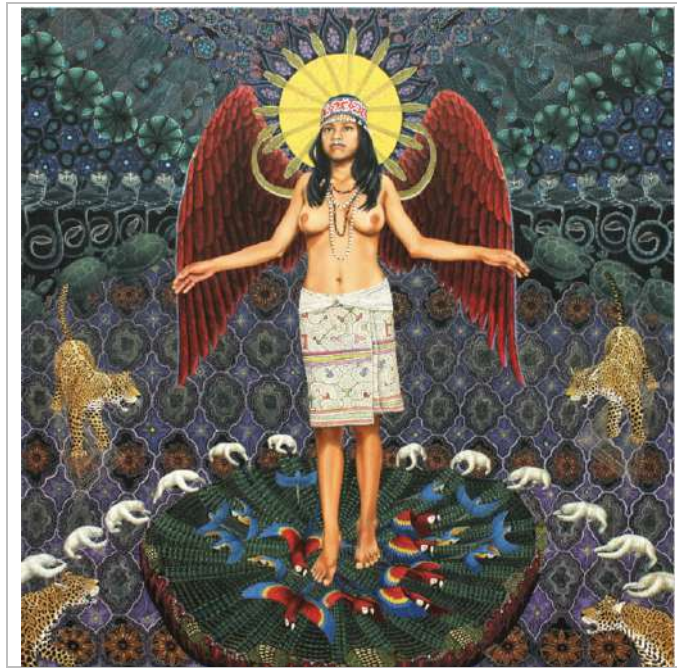
encarar el letargo en que se encuentra el país sobre la situación de las mujeres peruanas y, así, permite reconocer esta exposición como una apuesta en la cual el contenido fantástico puede ser usado como una herramienta de transgresión que motive a la reflexión.

1.4.2.4. Hacedora de sueños (2014)

La cuarta exposición que se destacará y que, al igual que *Patrimonio*, sí tiene una evidente vinculación de los dos ejes de esta investigación, es *Hacedora de sueños* realizada del 03 de febrero al 01 de marzo del 2014 en la Sala 770 del Centro Cultural Ricardo Palma. La exposición fue curada por Giuliana Vidarte, Alfredo Villar y Christian Bendayán y fue la primera exposición individual de la artista Graciela Arias, hija de migrantes ayacuchanos desplazados por la violencia hacia la Amazonía.

Graciela Arias nace en Ayacucho en 1978, pero en 1980 migra a Pucallpa. Estudia en la Escuela Superior de Formación Artística Eduardo Meza Saravia y egresa en el 2001. Ha sido finalista del 3er y 5to Concurso Nacional de Pintura del BCR y ganadora del segundo premio de arte contemporáneo Amazónico PACA del Ministerio de Cultura en Loreto. Ha participado de la Feria Internacional ArteBA en el 2017 en Argentina y recibió el premio a la mejor galería en la sección “Barrio Joven” el mismo año.

Si bien esta es una exposición individual de una artista que se ha desarrollado profesionalmente mayormente en la Amazonía peruana, se puede considerar como una apuesta en la expresión del arte fantástico feminista en Lima, pues el conjunto de obras en la exhibición muestra cuerpos femeninos que transformados y/o relacionados con elementos fantásticos transportan al espectador a mundos imaginados para construir discursos que cuestionan los sobre las mujeres impuestos por el régimen patriarcal. Un ejemplo de ello es la obra *Sin pecado concebida (2013)*, en donde representa a un cuerpo femenino con alas en una posición de “santa”.



Sin pecado concebida (2013)
Acrílico sobre lienzo, 147x147cm

Esta obra busca cuestionar la exigencia social de la “decencia” del sujeto femenino. En palabras de los curadores:

Obras como “Sin pecado concebido” o “La virgen del Capinurí” recurren al imaginario religioso de la Virgen para presentar representaciones de mujeres amazónicas envueltas por la potente presencia de la flora y fauna amazónica. Detrás de las vírgenes de Graciela se afirma una intención de cuestionar los parámetros de los roles femeninos (Vidarte, Villar y Bendayán 2014: 5).

Cabe resaltar que Arias en su obra constituye mundos en donde se representan los roles femeninos desde las creencias amazónicas; y que, en una primera mirada, se puede sentir muy alejados de la perspectiva limeña. Sin embargo, se reconoce que estas expectativas sociales exigidas a las mujeres afectan a todo el género femenino y, por lo tanto, su obra es igual de significativa en el medio artístico limeño. Un ejemplo de ello es la crítica que hace la artista al control de la sexualidad de las mujeres, la exigencia de la virginidad concebida y que, también, se representa en la obra mencionada.

En conclusión, en esta exposición se observa un claro deseo de cuestionar los roles de género a través de la representación de personajes femeninos cuya transformación corpórea e integración de elementos diversos en universos fantásticos crea simbolismos permiten un cuestionamiento sobre la inferioridad femenina, la expectativa de la castidad y el comportamiento de las mujeres en la sociedad.

1.4.2.5. El Altar Femenino de Huarochirí (2023)

Finalmente, se terminará este apartado de la revisión de exposiciones limeñas con línea fantástico feminista con la mención de la muestra colectiva *El altar femenino de Huarochirí*, la cual se realizó del 04 de abril al 05 de mayo del 2023 en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega en Lima, bajo la curaduría de María del Pilar Fortunic.

Se puede considerar esta exposición como la manifestación explícita de un arte fantástico feminista, pues a través de distintas prácticas artísticas (videos, pinturas, instalaciones, fotografías y esculturas) de varias artistas, se busca rendir homenaje a las mujeres protagonistas del Manuscrito de Huarochirí. Sobre este manuscrito, Giuliana Borea cuenta:

Escrito en quechua, y recogido como parte de las extirpaciones de idolatrías en el Perú por el padre Francisco de Ávila, el Manuscrito ofrece una detallada, rica y viva información, desde las tradiciones orales del habitante mismo, de las creencias y ordenamiento del mundo, de las relaciones entre deidades masculinas y femeninas, de la creación y ubicación de los grupos de parentesco *-ayllus-* y de estos con sus deidades, la geografía, y los animales (...) María del Pilar Fortunic – directora del proyecto el *Códice de Huarochirí* y curadora de esta exposición- ubica al manuscrito a abrirse e interpretarse en nuevas coordenadas (2023).

Así, Fortunic reinterpreta este manuscrito para rendir homenaje a las deidades femeninas recogidas en *Dioses y Hombres de Huarochirí*, a través de la propuesta única de artistas mujeres, las cuales fueron: Carolina Bazo, Ana De Orbegoso, Valeria Ghezzi, Natalia Iguíñiz, Luz Letts, Evelyn Merino-Reyna, Cristina Planas, Rocío Rodrigo y Mariana Tschudi. A ellas se les asignó una deidad para que fuera representada a través de su propuesta artística y, de esta forma, desde su propia interpretación y experiencia femenina dar cuenta del poder trascendental de las mujeres. La intención feminista de esta apuesta es clara, como se observa en el texto curatorial al iniciar el recorrido de la exposición: “Este es un homenaje a la esencia femenina, a las cualidades y virtudes de estas heroínas y diosas de la antigüedad que se pueden ver reflejadas en la mujer peruana de hoy”.

Así, esta exposición tiene un claro objetivo de revaloración del poder femenino trascendental; y, en ella convergen obras en donde se transforma el cuerpo de las mujeres reconociendo su omnipotencia divina para dignificarlas. Y, a su vez, construir un discurso que cuestiona la subordinación y debilidad femenina normalizada por el régimen patriarcal.



“Llacsahuato y Mirahuato” (2023)
Ana de Orbegoso
Videoarte y fotografía

De esta exposición se deben rescatar dos aspectos significativos. En primer lugar, que es la primera muestra de las tres mencionadas que se puede considerar como un antecedente explícito de lo fantástico feminista que es colectiva, es decir, que reúne el trabajo de varias artistas que hacen uso de lo fantástico para hablar desde la mujer y sobre la mujer con un objetivo reivindicativo.

En segundo lugar, se rescata la forma de realización de la exposición, pues a diferencia de otras colectivas en donde se busca un tema en particular que reúne obras realizadas de los artistas; en este caso, el tema fue antes de la obra. Por lo que, de alguna forma, se invitó a las artistas a vincular lo fantástico del contenido del manuscrito con su experiencia femenina y materializarlo en sus obras. Así, esta apuesta habla de una organización consciente de la necesidad del uso de lo fantástico con una mirada feminista. Esta forma de trabajo solo se había observado en la exposición *Real Maravilloso*, pero a diferencia de la muestra de 1996 en la cual se buscaba plantear una vinculación de lo real maravilloso con el territorio; aquí se busca una identidad compartida representada a través del uso de contenido fantástico. Así, se dignifica a las mujeres y se plantea la construcción de una identidad colectiva femenina divina. Finalmente, es necesario mencionar que esta exposición se dio durante la redacción de

esta tesis, por lo que su ejecución significó una confirmación de la exploración de esta nueva categoría estética en el país.

Es evidente que ambas listas presentadas pueden llegar a ser mucho más extensas y se espera que esta investigación motive a la realización de más estudios que traten de identificar más manifestaciones de un arte fantástico feminista en el país. Habiendo establecido el estado del arte, se procederá al análisis de la trayectoria de Luz Letts y del corpus elegido.



CAPÍTULO 2: “Cuando pinto, cuento cuentos”: la trayectoria de Letts

El objetivo de este capítulo es poder dar cuenta del desarrollo y trayectoria de Luz Letts Payet en su práctica artística, la cual ha tenido una línea estética muy marcada a nivel técnico; sin embargo, se observa cambios importantes a nivel de contenido, los cuales están muy ligados al contexto social y cultural de la época, así como a las vivencias personales de la artista.

En el primer apartado de este capítulo se analizará cómo desde los inicios de su carrera, Letts muy consciente de su predilección a la figuración, tuvo una preferencia por la representación de personajes y escenarios que componían universos que cuestionaban los parámetros de la realidad. En el segundo apartado, se dará cuenta de un cambio significativo a nivel de contenido en su obra, pues al mismo tiempo que la perspectiva de género y el movimiento feminista son más influyentes en el entorno, Letts introduce al sujeto femenino. Y, con el pasar de los años, toma más conciencia del mismo hasta darle mayor protagonismo en sus obras de inicio del siglo XXI. Finalmente, en el último apartado se hará una introducción de cómo en su obra se identifica el uso de elementos fantásticos con una mirada feminista; y, cómo este contenido ha sido recibido por el público que tuvo acceso a ella.

2.1. Los inicios de Letts: la fantasía como eje de su obra

Luz Letts Payet nace en Lima en 1961 y, crece y se desenvuelve en el periodo político y social conflictivo de las últimas décadas del siglo XX en el país. Nacida en una familia de cuatro hermanos, ella cuenta que desde pequeña tuvo interés en el dibujo y la pintura, pues era parte del juego que realizaba de niña con su hermana Carmen, actualmente escultora.

(...) hemos sido muy visuales, muy...teníamos una facilidad para dibujar. Entonces, dibujábamos, jugábamos a dibujar. Siempre que salíamos porque viajábamos a provincia así con mis papás, siempre, ósea, el primer equipaje, era tus colores y tus papeles (...) Ósea era parte del juego, dibujar (Letts, 2022).

Sus padres también influyeron en la predilección por el dibujo, pues ambos eran muy manuales. Juan Enrique Letts Colmenares, su padre, ingeniero, solía reparar objetos tanto en el trabajo como en el hogar. Y María Payet Martínez, su madre, ama de casa, ejercía su creatividad creando elementos manuales para su familia, ya sea en textilería, jardinería, costura, cocina, etc. Como la misma artista menciona: “eran hacedores,

hacían cosas” (Letts, 2022). Todo ello motivó a que Letts tuviera una predilección por la creación, especializándose en el campo de la pintura. Asimismo, su familia extendida también fue parte de la motivación de la artista por contar historias, pues en su infancia al no haber tanto desarrollo de la tecnología como hoy en día, solo quedaban las historias para despertar la imaginación, como ella misma cuenta:

Y le preguntabas a...siempre había algún tío o algún pariente. Y te contestaban...al menos los que yo tenía eran bien fantasiosos. Y te contaban todo tipo de historias muy entretenidas (...) Claro, ósea, ves un árbol. Y para uno es “ese es el árbol mágico que da frutos y te lleva a no sé qué...” y para otros “se chocó el tío fulanito”. Ósea hay siempre, había más historias y las historias como no son hechos, son fantasioso (Letts, 2022).

Aunque Letts fue autodidacta desde pequeña, su interés por especializarse y seguir una carrera artística fue muy determinante, por lo que decidió meterse a clases de dibujo y pintura. Así fue parte de los talleres de Germán Suárez-Vértiz, el pintor español Miguel Gallo; y, la escultora peruana Cristina Gálvez. Siendo este último taller el más importante, pues “(...) la proveyó de un método para dibujar la figura humana” (Munive 2015: 12).

En 1979 ingresa a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en la carrera de Diseño Gráfico. Sin embargo, en 1981 se cambia de carrera a Pintura y egresa recién en 1987 (Munive 2015: 12). Sobre su etapa formativa en la PUCP, la artista rescata la diversidad de formas de trabajo que enseñaban sus profesores. Sin embargo, todos estaban bajo la tutela del vienés Adolfo Winternitz, quien implementó un método introspectivo y una preferencia por la abstracción. Como menciona Lerner, sobre la enseñanza de Winternitz:

El énfasis del pensamiento artístico de dicha casa de estudios se encontraba en la expresión personal, asociada a una búsqueda trascendente, que, en términos formales, propició una variante del modernismo – entendido como un método que lleva a una composición abstracta de la composición – con una modalidad de existencialismo católico que asimiló algunas de las formas de expresionismo europeo. Así el método (...) combinaba enseñanzas técnicas de las vanguardias y una aproximación a la creación artística que privilegiaba la introspección, el trabajo en solitario y la indagación en las motivaciones subjetivas para la creación (2016: 19).

Ya se ha mencionado que lo fantástico se diferencia de lo abstracto en su relación con lo real, pues el primero necesita de lo real para existir mientras que; en la abstracción, la realidad se la elimina completamente. Sin embargo, el aporte de esta época en donde

reinaba la abstracción en el Perú, fue el método para llegar a ella, el cual demandaba que el artista buscará representar algo más allá que la copia literal del mundo cognoscible. Como menciona Castrillón:

El maestro de la Academia Católica del Arte manejó siempre un discurso “rilkiano” sobre el mundo interior del artista, la creación solitaria y otros temas que llevaban a un voluntarismo artístico patente en los tratados de Riegl y Worringer (...) Los alumnos de Winternitz reconocen que más que enseñarles a pintar les enseñó una conductora porque para “sacar de adentro más que técnicas pictóricas, se necesitaba recogimiento y vida interior (Castrillón 2014: 95).

Por tanto, si bien Letts tuvo que luchar para mantener su preferencia por la figuración no hiperrealista en una época y en una escuela en donde gobernaba la abstracción, ella misma rescata que “cada método tiene su magia” (Letts, 2022) y que llegado un momento pudo entender a qué se referían sus maestros y supo aplicar el método que le iban enseñando a su obra.

Algo muy relevante en la práctica artística de Letts es que ella ha sido muy activa en el medio desde muy joven. En 1984 fue parte de *Arte Actual* en la Feria del Pacífico de Lima; y, en 1987 fue parte de la colectiva *Jóvenes Valores* en la Galería Forum en Lima. Asimismo, luego de egresar y antes de su primera individual, formó parte de diez colectivas más y ganó cinco premios por sus creaciones artísticas⁵⁹. Justamente esta constante actividad fue la que llamó la atención de los críticos de arte, curadores y dueños de espacios expositivos; y, en 1991 inicia su carrera profesional con su primera muestra individual llamada *Soliloquios* en La Galería en San Isidro.

La artista, con un carácter humilde, comenta que este primer contacto fue “por suerte” (Letts, 2023); sin embargo, al revisar la prensa de la época sobre la muestra, se observa que su trabajo previo ya había sido advertido; por lo que, esta exposición fue considerada como “un debut seguro del que esperamos (...) una realidad que permita sumarla a otras mujeres jóvenes que este año, al igual que ella, han tenido una notable primera individual” (Lama, 1991). Élica Román también menciona que “(...) es esta la primera oportunidad en que se ha podido tener una visión sintética y bastante clara (...) de una propuesta personal, madura y de indudable interés” (1991).

⁵⁹ Mención Honrosa, Concurso Nacional de Artes Plásticas, Southern Perú- ICPNA, Arequipa (1988); Mención Honrosa, Premio Copé de Cuento (1989); Primer Premio, I Concurso Nacional de Dibujo Michell & Cía., Arequipa (1990); Segundo Premio, X Concurso Nacional de Pintura Michell & Cía., Arequipa (1990); y, el Segundo Premio, II Bienal de Máscaras Caretas (1990).

Soliloquios contó con diez obras pictóricas y algunos dibujos y fue muy apreciada por la crítica, pues “(...) constituyó una suerte de manifiesto estético a través del cual la artista dejó en claro que su trabajo plástico se erigiría a partir de una férrea exploración de la figura humana” (Munive 2015: 14). Sin embargo, su propuesta distaba de ser esencialmente realista, pues la principal característica de su lenguaje, como señala Munive, era la figura humana sin rostro vestida con atuendos modernos, ya sea plasmada de un modo esquemático o parcialmente realista” (2015: 14).



El nudo rojo (1991)
Técnica mixta sobre tela, 130x150 cm
Colección Micromuseo

Es por ello que su obra tuvo conflictos en ser calificada. Román y Velasco la llamaron “expresionista”⁶⁰, aunque Soto la consideró previamente “impresionista”⁶¹; y, Lama, más alejado de encasillar a la artista con alguna corriente, la llamó “transvanguardista”⁶². Sin embargo, lo que unía a cada uno de estos adjetivos era el hecho de que Letts buscaba hablar de la realidad a través de la distorsión de la misma para generar distintos significados y motivar al espectador a una reflexión personal. Como menciona Buntinx sobre la artista: “Apela para ello no al testimonio directo sino a la libre asociación de ideas, aceptando y potenciando la polisemia que esto genera” (1991). Soto también

⁶⁰ Élide Roman en su artículo “Luz Letts: propuesta personal y madura” en *El Comercio* el 10 de septiembre de 1991 la califica como “distorsión expresionista”. Claudio Velasco en su artículo “Soliloquio” en la *Revista Sí*, publicada el 18 de agosto de 1991 la califica como “tratamiento expresionista”. En 1994, también Javier Arévalo en su artículo en la *Revista Portafolio*, número 2, califica su obra como “expresionismo lúdico”.

⁶¹ Mari Soto, en su artículo “Soliloquio / Pinturas, una doble lectura”, en *El Peruano* el 23 de agosto de 1991 la califica como “impresionismo dramático”.

⁶² Luis Lama en su artículo “La Movida” publicada en la *Revista Caretas* el 12 de agosto de 1991, la califica como “un planteamiento visual, que en cierta forma la emparentaba a la transvanguardia de entonces”.

menciona que la obra de Letts “es más bien sutil y sigilosa. Cualidades que logran impactarnos con mayor fuerza y propician el espacio necesario para la reflexión” (1991).

La misma artista, en las dos entrevistas revisadas sobre este periodo inicial, menciona que ella busca hablar del contexto en el que se desenvolvía, de la experiencia, de la sensación de lo que es vivir en Lima y, sobre todo, de la violencia tácita de la época (El Comercio, 1991; Velasco, 1991). Actualmente, ella recuerda esa primera exposición con el mismo objetivo, menciona que buscaba dar cuenta de la ciudad agresiva en la que vivía durante los ataques terroristas (Letts, 2023).

Así, se observa que, desde la primera muestra individual, Letts planteó una estética muy sólida que partía de la realidad y del contexto para crear un contenido que daba cuenta de ella a través de representaciones de mundos irreales compuestos de personajes anónimos y deformes; obras cuya composición constituían símbolos, metáforas y/o asociaciones que permitían reflexionar sobre el contexto social e histórico de la sociedad peruana de entonces.

En noviembre de 1992, Letts realiza su segunda individual llamada *Secuencias Urbanas*, nuevamente en La Galería. El cambio de su primera muestra a esta fue que “(...) en *Soliloquio*, había un personaje central y su mundo, estrujado, angustiante. Ahora el personaje forma parte de todo el ambiente, está incorporado a la composición” (Arévalo, 1992). En este caso, Letts se aventuró a experimentar con la técnica del *collage*, pero sin alejarse de su propio estilo. Como menciona Lama:

En este breve plazo Letts ha logrado ser considerada como una de las pintoras más distinguidas de su generación, al consolidar su iconografía y derivar de la densidad matérica de antaño a la sutileza de las manchas con tierras y barnices al empleo del collage y, sobre todo, al dibujo como eje de su labor (Lama, 1992).

Es así como se observa continuidad en su forma de representar el contenido de su obra, pues la artista persiste en representar personajes anónimos en espacios irreales y asfixiantes para dar cuenta del contexto: en este caso, el tema ya no era el terror de Lima, sino el caos del mundo ciudadano de la capital. Como menciona, Medo:

Es interesante la continuidad entre *Soliloquio* y *Secuencias Urbanas* (...) Luz va develando diversos aspectos del referente real, de nuestra ciudad y, al mismo tiempo, va construyendo el doble de ésta enriqueciéndola con nuevos elementos. Ahora el hilo conductor entre una muestra y otra no está marcado por el tratamiento técnico, más bien por la idea y sus variaciones (1992).

Tras esta muestra y la buena recepción, Letts se dedicó a ser parte de más exhibiciones colectivas y a realizar otras actividades paralelas de arte como ilustraciones, diseño gráfico y escenografía teatral. Fue recién en 1994, que realizó su tercera individual, llamada *Piezas de Noche*, nuevamente en La Galería. En este caso, el contenido mostrado por la artista se centra en el mundo interior. Como ella misma menciona en una entrevista realizada en El Comercio: “El personaje es universal, no es hombre ni mujer, ni viejo ni joven. En la muestra anterior estaba en la ciudad y ahora me ocupé de la vivencia interior” (Ahón, 1994). Igualmente, en la entrevista para el Diario Gestión menciona:

En las muestras anteriores los personajes estaban en su ámbito de trabajo. Luego me referí mas al ambiente que rodea al personaje. Ahora esto es más personal. Hay una tensión, pero también más conciencia frente a una situación entre los anhelos y las pesadillas que conviven dentro de uno” (Velasco, 1994).

En este caso ya es evidente el afianzamiento de un estilo que establece un tipo de contenido propio, como menciona Lama “(...) haciendo un universo cada vez más complejo y simultáneamente más severo, consolidando como muy pocos antes lo han hecho, una mitología personal en torno a la fauna de la ciudad, a sus anhelos e ilusiones” (1994). Asimismo, también se advierte que su técnica varía de las densas pinceladas a grafismos y transparencias, algo que si bien fue decisión consciente de la artista que gusta de usar técnica mixta, también se debió a que, en esa etapa, el óleo se volvió muy tóxico para ella, lo cual la obligó a abandonar ese tipo de material (Letts, 2023). Sin embargo, además de ser una decisión por salud, esta decisión le dio libertad para combinar distintos materiales, reforzando la característica lúdica de su práctica artística. Como ella misma menciona, esto le permite jugar con las posibilidades de la técnica, así como del contenido (Letts, 2023).

Lo más relevante de esta tercera muestra es que la artista empieza a manifestar una línea fantástica más marcada, haciendo que sus personajes rompan las leyes de gravedad y leviten. O también se sumergen en las profundidades del agua, como peces, estableciendo así una relación sutil con la fauna marina. Una de sus obras más representativas en ese sentido es *Para entrar al cielo no es preciso morir* (1994).



Munive menciona sobre ella: “(...) hallamos un cardumen de diecinueve de estos personajes idénticos, todos ellos inscritos en una franja de contornos zigzagueantes (...)” (2015^a: 19). Lama también identifica la existencia de esta tendencia:

Son esas las noches de Luz (...) que revelan cómo la artista parte del exterior para ingresar a un proceso mental interno, en el cual la fantasía predomina, ejerciendo su seducción al permitirnos ingresar a un mundo ajeno, pero nos remite a formas que podemos identificar como parte de nuestra vida (1994).

Esta preferencia por mostrar un mundo más allá de lo real también se observa en que, en esta muestra, la artista empieza a introducir seres híbridos. Élica Román lo hace notar en su artículo en *El Comercio*:

(...) Letts vuelve a desplegar una iconografía seriada, esquemática y simbólica donde pequeños seres anónimos y despojados de atributos propios, parecen flotar, yacer o ser arrastrados por la atmósfera apenas insinuada y mas bien construida por la presencia de esos mismos protagonistas (...) Peces y figuras humanas alternada sirenas en algunas de las obras (“Tránsito”, “Enlatados”) para una metáfora del anonimato y la oculta compulsión ordenada, hábil y clara referencia a un monstruario anónimo y común.

Así se observa que Letts, que partió de la representación de personajes humanos asfixiados en mundos irreales y oprimentes, se acerca poco a poco a la exploración y representación de seres en donde combina lo humano y lo animal. Esta preferencia por la combinación de temas entre lo urbano y lo natural, y/o entre lo onírico y lo cotidiano, se consolidó en sus dos siguientes individuales, que en esta oportunidad se dieron fuera de la capital: *Fauna Urbana* en el Complejo Cultural Cháves de la Rosa en Arequipa

(1995); y, *Sueño y Realidad* en Galería Casa Peynado en Santo Domingo en República Dominicana (1995). Sin embargo, su predilección por la representación de seres fantásticos y/o la combinación entre lo humano y lo animal para generar distintos significados es más evidente en su sexta individual titulada *Dando Vueltas* realizada en la Sala Luis Miró Quesada Garland en Lima en 1996. Lama menciona en un artículo sobre la trayectoria de Letts:

“Fauna urbana” y, particularmente, “Dando Vueltas” representaron los ejes de la fantasía de Letts: hombres, mujeres y animales se unían para crear un mundo donde la ironía no se ocultada tras el aspecto lúdico de algunas propuestas que exigían la participación del espectador (2001: 41-42).

Lo innovador de *Dando Vueltas*, en especial, fue que el elemento lúdico de Letts con lo material se hizo más evidente, pues las piezas presentadas estaban sobre soportes de madera, los cuales podían ser manipulados por el espectador. Ella menciona que el objetivo de esta muestra fue “(...) jugar con esa ambigüedad que es el azar y con las diferentes lecturas que se pueden obtener de una sola imagen” (Flores, 1996). Por tanto, el concepto de su propuesta era reforzado por el soporte, lo que hacía que el contenido se modificara en función de quien lo maniobrara, generando así en cada interacción nuevas significaciones.



Tiempos de tiburones (1996)
Técnica Mixta sobre lienzo, 150x200cm
Colección particular

Asimismo, la inclusión de la fauna y su interrelación con lo humano fue mucho más consciente. En una entrevista realizada por Patricia Chirinos para el *Diario El Sol*, Letts dice sobre sus seres híbridos: “Los utilizo para connotar la personalidad. Por ejemplo,

esa unión de los tiburones con los ejecutivos. Me refiero a que ellos son medio tiburones a veces...” (1996).



Dibujo 14 (1993)
Gouache sobre papel, 21x29cm
Colección particular

Si bien esta representación de seres fantásticos fue con un objetivo de crítica e ironía, algo muy común en las representaciones que realiza la artista; su contenido se sigue consolidando como la manifestación de un universo propio cada vez más complejo, como menciona Lama, en un artículo en la Revista Caretas:

Para esta nueva exposición Luz Letts trabaja cuadros donde toda la estructura tiene un predominio circular, obligando a la vista desplazarse al ritmo que ella impone a la superficie. En este recorrido vamos descubriendo una fauna urbana que puede crear una mitología propia – como sucede con los hombres peces – o adquirir una densa carga onírica, como ocurre con el beso de las especies, donde la ruleta dibujada con el hombre y la mujer va dando vueltas, transformando al azar sus cuerpos al unirlos con los de los animales que lo rodean (1996b).

Su obra *El beso de las especies* (1996) es significativa en ese sentido, pues está compuesta de distintos animales y dos humanos en un mismo universo circular. Los animales contemplan el beso que se dan los humanos, pero parecen estar en un estado de espera a que llegue su turno ¿Es posible una fusión entre especies? El título de la obra refuerza esta interpretación, y su apuesta por combinaciones inadmisibles permite cuestionarnos y reflexionar sobre el vínculo entre los seres humanos y el mundo natural.



El beso de las especies (1996)
Técnica Mixta sobre Madera, 90x120cm
Colección particular

Tras cinco años después de su primera individual, Letts no deja de participar en exposiciones colectivas, pero es justamente en 1996 en que participa en una que permitirá reconocer cómo su obra empieza a ser relacionada con “lo mágico”. Esta muestra colectiva se tituló *Real Maravilloso* y fue realizada en la Galería del ICPNA de Miraflores en Lima. Esta exposición estuvo compuesta de pintores y escultores en las cuales se identificaba contenido asociado al realismo mágico latinoamericano. En el apartado anterior, se presentó esta muestra colectiva como un antecedente para el desarrollo de contenido fantástico en el arte, por lo que lo importante de la inclusión de la artista en esta exposición es el reconocimiento público de que su obra tenga un tipo de contenido más allá de lo real. Como ella misma menciona en una entrevista por Escárdate: “Siempre trabajo con personajes anónimos (...) porque es un individuo general dentro del contexto en donde vivo, tal vez porque todos vivimos en el realismo mágico de Lima, una ciudad que da tanto, con una libertad infinita para escoger ejemplos” (1996). Letts participa con los cuadros *Parece que va a llover* y, *Piscinas y tiburones* (Bravo, 1996). Justamente, “Los peces -o tiburones- formarán parte de la zoología personal de la autora cuando sus personajes aparezcan sumergidos. Y es probable que estos sean el antecedente del ser mitológico recurrente en sus trabajos de la primera década del siglo XXI: la sirena, criatura que aúna la belleza y sus tentaciones (Munive 2015: 20)”.



Hasta este momento, se ha observado que Letts ha manifestado desde los inicios de su carrera profesional la predilección por representar mundos donde convergen lo real con lo imposible y que, con el pasar de los años, gracias a su hacer libre y lúdico, explora combinaciones entre lo humano, lo animal, lo urbano, lo cotidiano y lo onírico para consolidar un universo propio en donde se puede identificar contenido fantástico. Se ha analizado su participación en sus primeras seis individuales y en una colectiva hasta 1997, año que es significativo, pues, así como lo fantástico se ha manifestado de forma más evidente con el pasar de los años, en este periodo el protagonismo femenino toma fuerza en su obra, siendo su séptima individual titulada *Señoras y señores* realizada en La Galería en 1997, la muestra reveladora en ese sentido, como se verá a continuación.

2.2. El protagonismo femenino toma fuerza

Luz Letts es una artista que afirma que ser una pintora mujer la ha desafiado a luchar contra estereotipos sobre su carrera mayormente considerada como un “hobbie” para las artistas mujeres; mientras que, es un “trabajo” para los artistas hombres (Letts, 2023). Sin embargo, a pesar de ello, y a diferencia de algunas de sus compañeras profesionales del mismo medio, ella siguió “empujando” y se mantuvo vigente, pues no dejó de pintar, incluso cuando formó una familia⁶³.

Este desenvolvimiento es una gran diferencia de la posición de la mujer artista peruana que se observa al inicio del siglo XX, en donde la mayoría de mujeres que decidían

⁶³ Luz Letts fue madre de mellizos en 1999, y ese mismo año pudo realizar dos muestras individuales más.

ejercer la profesión pictórica y que ingresaban a Bellas Artes, no acababan la carrera debido a que se volvían madres y esposas (Pachas 2019: 89). Es verdad que el contexto social para la mujer cambió de inicios hacia finales del siglo, debido a las iniciativas de los movimientos feministas en la lucha por la igualdad; así como, del progreso mismo de la sociedad posmoderna que, gracias a los avances tecnológicos, brinda a las familias más herramientas para poder encontrar un equilibrio entre ser padres y profesionales. Sin embargo, no se debe olvidar que no todos los seres humanos tienen el mismo acceso a este tipo de privilegios, ya que el mundo brinda más o menos oportunidades dependiendo del poder adquisitivo del ciudadano, por lo que no se podría afirmar que la situación de todas las mujeres artistas ha cambiado en ese sentido. Giselle Girón, curadora e historiadora del arte peruana menciona, por ejemplo, el caso de Kathryn Páucar, artista que vive en Puente Piedra. Ella es madre soltera y la realización de su trabajo es una lucha vital. Girón señala en la entrevista realizada:

(...) su trabajo es extraordinario, pero hay muchas cosas que pasan, primero es el medio, ella mucho con recursos digitales y como objetos encontrados y con vídeo, porque son recursos los cuales ella tiene a la mano, siendo madre soltera, realmente no tiene para invertir en pintura y escultura, y ese ya es un medio que de por sí ya se vuelve ajeno (...) a las galerías comerciales que están buscando vender un objeto. Y después tiene que ver también con los ingresos económicos... al final Kathryn no viene de una familia pudiente, y eso yo creo que mucha gente dice que no, que no importa, pero la verdad es que sí; y, en Lima se mueve lamentablemente de esa forma, en la escena artística visual (Girón, 2023).

Por tanto, no se puede ignorar que vivimos en un mundo capitalista, en donde el apoyo familiar, el poder adquisitivo y otros factores sociales brindan más o menos oportunidades; sin desmerecer el talento que cada individuo tiene. En el caso de Letts, ella creció en un ambiente que le permitió equilibrar bien las distintas esferas de su vida: ser madre y profesional. Sin embargo, más allá del contexto en el que ella vive como mujer y artista, lo significativo de su obra es cómo su experiencia femenina es representada en su obra.

Al inicio de su carrera profesional se observa una evidente ausencia o muy poca presencia de personajes femeninos. Como señala Medo, las metáforas de Luz Letts tienen como constante la presencia de la figura masculina por esa uniformidad (1992). Sin embargo, en su segunda individual ya hay un indicio de la representación de ambos géneros. Como Lama menciona en un artículo en la *Revista Caretas* en 1992 sobre la muestra *Secuencias Urbanas*:

El catre y el colchón (...) podrían darnos la pauta para seguir con interés el trabajo de una mujer, que curiosamente no pinta mujeres. Salvo excepciones. Cuando las hay, está uniformadas, tan anónimas, como nuestros ejecutivos en extinción (Lama 1992)

Así, se observa que en *Soliloquios* (1991), la ausencia de presencia femenina es evidente; en *Secuencias Urbanas* (1992) hay un atisbo de presencia, pero siempre en relación con el personaje masculino, como se observa en su obra *El Tálamo* (1992).



El Tálamo (1992)
Técnica Mixta sobre tela, 80x200cm
Colección particular

Munive menciona sobre esta obra: "(...) en las cuadrículas o escaques que constituyen ese colchón reconocemos, intercaladas y veladas, pequeñas escenas en donde esquemáticas siluetas humanas – masculinas y femeninas – interactúan: descansan, hacen el amor, se ignoran, se enervan, sueñan" (2015^a, 19).

Es recién en su tercera individual, *Piezas de Noche* (1994) que hay un reconocimiento individualizado de los cuerpos femeninos, tanto por el espectador como por la artista. Como menciona Velasco en un artículo para el *Diario Gestión*: "Aparecen aviadores, amas de casa, personas enlatadas..." (Velasco 1994). Igualmente, Elida Román menciona en un artículo para *El Comercio*:

Metáfora que se da en toda la obra de esa artista donde el entramado social (rejas, barras, etc.) condiciona, determina e inhibe al hombre no solo en el campo de la conducta grupal, como puede ser su desplazamiento, su conducta observable y automática, la actitud cotidiana y anodina, sino también el sueño y la imaginación ("Dulces sueños", "Cama adentro", "Mírame"), el pensamiento y la convicción ("La banda sin fin"), la condición esencial ("Mujeres aisladas") (1994).

Asimismo, en una entrevista realizada en el *Diario Oiga*, le preguntan a Letts por la razón del predominio de las siluetas femeninas, a lo que la artista responde “Porque ahora manejo mejor el tema de la mujer” (López, 1994). Así, se observa que Letts poco a poco establece más claramente las diferencias de los roles de género; y, a través de la combinación de elementos, empieza a simbolizar la experiencia femenina. Esto se observa en su obra *Ama de casa* (1993) en donde encierra a personajes femeninos entre animales, plantas y televisores para dar cuenta de la vida privada de muchas mujeres de entonces, relegadas al hogar y al rol del cuidado.



Ama de Casa (1993)
Óleo sobre lienzo, 60x70cm
Colección Particular

La “reclusión” de las mujeres en el hogar también se observa en su obra *La Isla de las mujeres solas* (1995), en donde coloca a personajes femeninos en espacios interiores, detrás de rejas en medio del mar. Es interesante que, además de encerrarlas en un espacio enrejado, la artista coloque cocodrilos en el agua, añadiendo más elementos peligrosos que eviten el posible escape. Además, el mismo título de la obra trae a debate la complejidad de esta reclusión: la soledad.



La isla de las mujeres solas (1995)
Técnica mixta sobre tela, 60x50cm
Colección Particular

En su sexta individual *Dando Vueltas* (1996), siguiendo el concepto del azar y la libre combinación de elementos, Letts representa nuevamente el vínculo entre hombres y mujeres, pero también se aventura a representar al ser humano sin diferencia de género como destaca Bayly: “Un hombre. O una mujer. O ambos succionados por una centrífuga. Ajenos al tiempo, a los roles y a los estereotipos. Pero, al fin y al cabo, humanos (...)” (1996). Esto porque, como menciona Agustí Pacheco-Benavides:

Los personajes del imaginario de Luz Letts carecen de rasgos faciales esta característica refuerza el anonimato que conduce, paradójicamente, a la universalidad: cualquier espectador podría, en mayor o menor medida, identificarse con los vaivenes experimentados por estos personajes en materia de trabajo, sentimientos o convivencia social (1998).

Su obra *Mírame* (1996) es representativa en ese sentido. Se observan personajes andrógenos rodeados de animales. Nuevamente, la alusión del vínculo del ser humano con el mundo animal.



Mírame (1996)
Técnica Mixta sobre MDF, 50x80cm
Colección particular

Si bien la universalidad es un tema recurrente en la obra de Letts, poco a poco la misma artista pasa a priorizar su experiencia femenina. Como ella misma sugiere en una entrevista que le hacen para *El Diario El Sol* cuando le preguntan sobre la ausencia de personajes femeninos en sus obras. Ella menciona que es porque trata de que sus personajes sean anónimos, casi andróginos y una mujer tiene más características que la identifican (Munive 2015^a: 20).

Pero en mi próxima muestra (...) hay cuadros en los que hay mujeres. Es un cambio en mi pintura, que no sé porqué se ha producido. Simplemente ha asomado a mis telas y a las maderas sobre las que trabajo. Y por eso que la muestra la he llamado *Señoras y señores*, que es una forma de saludo, de decir “aquí estoy”, y también de decir que seres del sexo femenino están presentes en mi pintura, por primera vez...” (Entrevista citada por Munive 2015^a: 21).

Así, por primera vez la artista, desde el título de su sexta individual *Señoras y Señores*, busca mostrar evidentemente su predilección por hablar de su experiencia como mujer. Es decir:

(...) a partir de ese momento la figura femenina iba a cobrar el mismo peso protagónico que la masculina en su universo pictórico y que ambas conjugarían con mayor plenitud las vicisitudes humanas (...) Y a partir de entonces el personaje femenino que se hallaba latente dentro de los personajes andróginos surgirá para enriquecer las diversas posibilidades de relacionarse con los individuos masculinos” (Munive 2015: 21).

En esta muestra también hay un cambio en el ámbito formal, pues, como señala Munive, “esa mirada aérea -omnipresente-, que nos ofrece visiones en contrapicado de diversos territorios imaginarios, descenderá y, como es lógico, los personajes no solo recobrarán su estatura- y su volumetría- sino que la incrementarán en relación a los formatos del

cuadro (...). Esta cercanía con los personajes de ambos géneros y su intimidad se manifiesta más evidentemente en su octava individual llamada *Vidas Paralelas* (1999), que se dio en la Galería Lucía de la Puente en noviembre en Lima.

El cambio evidente fue a nivel de color, pues todas las obras de esta muestra son monocromáticas, evocando a la nostalgia y la intimidad de la pareja en la cotidianidad. En los artículos revisados sobre la exhibición, la artista manifiesta que estos cuadros dicen mucho de las experiencias que vive ahora como madre y esposa. Desde 1998, ella y Tokeshi eran padres primerizos de mellizos, por lo que ahora vivían “vidas paralelas” (Wiener, 1999). Así, se evidencia un cambio a nivel de contenido, como lo hace notar Wolfenzon en un artículo sobre la muestra en *El Comercio*: “Luz Letts deja de lado los conflictos del caos citadino y hoy, con *Vidas paralelas*, se aproxima al drama de la condición humana (...) Enfatiza la cualidad del desdoblamiento a que recurren hombres y mujeres para afrontar la vida (...)” (1999). Si bien esta muestra está más dirigida al mundo interior y Letts se centra en pocos personajes, no deja de lado la parte fantástica de la misma, algo que es rescatado por la misma crítica. Bayly en un artículo en la *Revista Somos*, menciona:

(...) y como jugando al rompecabezas, las ponen en el lienzo junto a otras, tan reales como las primeras. Sin embargo, el collage no está al servicio de un discurso racional, sino de uno absolutamente fantástico u onírico (...) el cual no se diluye en etéreas vaguedades, sino que acaba siendo una crítica tan divertida como inteligente y ácida, de ciertos modos de vida monocordes, rutinarios y vacíos (1999).

Wolfenzon en un artículo en *El Comercio* también menciona:

Circunscribiéndose al dibujo en carboncillo y a los tonos sepias, Letts podría generar una engañosa mirada pesimista y fatalista de la realidad humana. Sin embargo, no es así. Más bien, a través de elementos fantásticos y el despliegue de diversos recursos pictóricos, crea atmósferas de ensoñación (1999: 18).

De esta manera, se observa que Letts a lo largo de sus primeros años ha tenido una predilección muy marcada por la representación de contenido fantástico, mientras que, a su vez, poco a poco ha tomado conciencia de su experiencia femenina, la cual va manifestando en su obra. La artista cierra el siglo XX⁶⁴, siendo parte de la exposición colectiva *Arte y Mujer frente al 2000* que ejemplifica lo ya observado y permite estrechar

⁶⁴ Es importante resaltar que luego de *Vidas Paralelas* (1999), la artista tuvo dos individuales más en Panamá sobre su obra, siendo estas la segunda y tercera individual fuera del país que le permitió repercusión internacional.

un vínculo con otras mujeres artistas cuyo contenido afín también buscaba reflexionar sobre sus experiencias femeninas. En el catálogo de esta muestra realizada en el ICPNA, se menciona que el objetivo de esta exhibición era dar cuenta de la necesidad de promover la igualdad entre géneros a puertas de un nuevo milenio (ICPNA, 1999). Si bien Letts a lo largo de su desarrollo profesional en la década de los noventa participó en muestras colectivas con línea feminista, éstas en su mayoría fueron en el extranjero⁶⁵. He aquí la importancia de esta muestra colectiva realizada en el país y que también define el cambio de siglo.

Ya para inicios del siglo XXI se observa como ambos ejes, el contenido fantástico y la mirada feminista, se consolidan en representaciones en donde el sujeto femenino es transformado en seres más allá de lo humano, a los cuales se les coloca en situaciones que componen un discurso en donde los roles de género son representados y cuestionados, como se reforzará a continuación.

2.3. El afianzamiento de lo fantástico feminista en la obra de Letts

Luz Letts inicia el siglo XXI con la conformación de obras muy conscientes de la situación política que vivía el país. En el 2000 participa en la II Bienal de Lima, en la cual “(...) fue premiada por su trabajo *Perú, país por nacer*, una instalación que retomaba el compromiso ideológico de los inicios, pero esta vez orientado al proceso peruano, a la descomposición del poder y al desocultamiento de la corrupción” (Lama, 2001). En el 2002 participa en III Bienal Iberoamericana de Lima con su segunda instalación *El Azar como Destino (2002)*, proyecto que es una alegoría a las elecciones presidenciales en donde el espectador puede elegir al presidente en una máquina peluchera (Centro Cultural España (ed.) 2010). “A manera de *ready made*, la máquina es introducida al espacio artístico para insistir sobre el automatismo y manipulación de los pueblos, de sus esperanzas e instancias representativas” (Cazali, 2002).

Paralelamente a su preferencia por la crítica política que ya se había observado desde los inicios de su carrera profesional, Letts empieza a desarrollar en su obra contenido que se puede identificar como fantástico feminista, siendo el año 2000 el más

⁶⁵ La única muestra colectiva en Lima que daba cuenta de su vinculación como mujer artista con otras mujeres fue en 1990, titulada *10 Pintoras*, Galería Trapecio, Lima. Luego, las que le siguieron fueron en el extranjero. En 1994, fue parte de *4 Artistas Peruanas*, Galería Fundación BHN, La Paz, Bolivia. En 1996, fue parte de *Mujer en el Arte*, Embajada del Perú, Washington DC, Estados Unidos. En 1997, fue parte de *Ocho Artistas Peruanas*, en la Sala RG, Caracas, Venezuela. Y, finalmente, en 1999 fue parte de *Women in The Arts*, en la Galería Schwartz & Martinez, Miami, Estados Unidos.

significativo en ese sentido. Si bien la incorporación de fauna es cada vez más constante al final de la década de los noventa, es en *Vidas Paralelas* (1999) en su obra *Los Observadores* en donde aparecen por primera vez unas cebras. Según Munive, “poco después y echando manos a los tiburones y estas cebras, la artista creará su propia criatura mitológica: una sirena de cabello largo cuyo cuerpo de pez está cruzado por rayas (...) Esta mujer-sirena-cebra será la criatura imaginaria más importante - y reiterada - en el mundo de Letts” (2015^a: 24). La obra *Tentaciones* (2000) es significativa en ese sentido porque abre el camino para que Letts empiece a transformar el cuerpo femenino en otros seres fantásticos, como se observará en sus siguientes exposiciones individuales.



Tentaciones (2000)
Técnica mixta sobre tela, 90.5x107cm
Colección Nora Ingunza de Quimper

En el 2004, realiza su décimo tercera individual llamada *Medios Tiempos* en México, en donde “También merodea no con poco humor la condición de la mujer en relación con la pareja y la sociedad que le resulta a veces adversa e imperdonable” (Escribano, 2004a). Sin embargo, es en su individual *Mortales* (2004), realizada en la Galería Lucía de la Puente en noviembre en Lima, en donde la artista da cuenta visiblemente de contenido fantástico feminista. En esta exposición se observan personajes femeninos con cuerpos alterados, como en la mujer-árbol en *Árbol Genealógico* (2004); una mujer con cuerpo de serpiente en *La Mujer-Boa* (2004) o las mujeres-sirenas-cebras de *Intermedio II y IV*. Las últimas ya antes identificadas en trabajos previos. Es justamente la creación de estos seres híbridos insertados en escenarios imaginados los que hacen notar más explícitamente el contenido fantástico de Letts.



La recepción sobre estos nuevos personajes en el universo pictórico de la artista es positiva, por ejemplo, sobre la obra *La Mujer-Boa (2004)*, Román menciona:

Y, asomando y sorprendiendo, la presencia de esas zonas oscuras y terribles que siempre nos habitan, como la de la “mujer boa”, tendida en un lecho enorme pero sinuosa, plácida y digiriendo a su presa recién engullida. Una obra que logra desechar el límite de la categorización entre dibujo y pintura, logrando una fusión feliz en el efecto, notable en el acierto, fascinante en su penetración” (2004).

Justamente las situaciones de interacción que Letts crea en sus composiciones con estos seres nos permite asociarlos a una mirada feminista, pues a través de símbolos y/o metáforas crea un discurso que cuestiona los roles de las mujeres en la esfera local. Como ciertamente reconocen los que acceden a su obra. Como alude González en su artículo de la Revista Arte al Día:

La muestra incluye una serie en pequeños formatos donde con sutil ironía las composiciones exploran la presencia femenina dentro de la sociedad. Mujeres emprenden vuelos como cometas, otras, yacen sobre un lecho de rosas, son propuestas que, aparentando situaciones cotidianas, ofrecen una aguda reflexión sobre nuestras vidas domésticas (2004).



El crítico Luis Lama, también lo identifica, como se observa en su artículo en la Revista Caretas:

(...) son los cuadros de mujeres los que se vuelven más enigmáticos, como el de esa boa que duerme sola, lista para enroscar al hombre, aquel de las mujeres-cometas o el de la que espera, de manera simbólica, los frutos de la maternidad en un parque donde todo está por retoñar (2004).

En esta época Letts ya es más consciente del objetivo reivindicativo que su obra abarca en cuanto a cuestionar los roles femeninos. En una entrevista a La República sobre la exposición realizada por Escribano ella menciona que las mujeres han sido por años reprimidas y que, por lo tanto, busca pintarlas libres (2004b). Este nuevo acercamiento es significativo cuando se observa a la mujer-boa, ser fantástico que evidentemente engulle a un personaje masculino, su análisis y significado se verá más detenidamente en el tercer capítulo de la presente investigación. Para concluir, efectivamente, a inicios del siglo XXI, Letts empieza a realizar obras en donde se puede identificar un discurso que busca reflexionar sobre su experiencia femenina y el deseo de que las mujeres sean revaloradas en su máximo esplendor y poderío.

Asimismo, se observa un cambio muy significativo sobre la alusión de personajes principales, Villar Campos en un artículo para El Comercio, menciona que: "Si el hombre anónimo era antes un pretexto para hablar del contexto, ahora, en cambio, es su propia (la de la artista) imagen, multiplicada, íntima y transparente, la verdadera protagonista de sus obras" (2004). Ahora sus mujeres se parecen a Letts, es más, ella confesó que

la mujer sentada en su obra *La Espera* (2004) es ella misma embarazada, pues usó una fotografía como guía para la composición de la obra (Letts, 2023). Esto abre otra vía de reflexión sobre la autorrepresentación de la población femenina, tendencia que ha sido identificada como constante en las artistas de los noventa y que también vimos en el análisis de Kukuli Velarde. Como menciona Miguel A. López: “En la escena artística de Lima la década se inició con una profusión de autorretratos que no solo fue un escape intimista sino una forma de desacato ante la autoridad masculina” (2021: 79). Letts no fue la excepción, aunque su propuesta es mucho más sutil.

Tras estas dos muestras, la artista espera tres años más antes de su siguiente individual, la cual se da en el 2008. Sin embargo, ella no deja de pintar y durante estos años de ausencia de eventos artísticos individuales, irá gestando lo que sería su siguiente ser fantástico: la mujer-cerro, representada en su obra *La Madre Patria* (2008), la cual exhibió en su exposición *Los Equilibristas*, en la Galería Lucía de la Puente en Lima. Es significativo que de esta obra haya dos versiones previas desde el 2005, pues habla de una representación que ha sido meditada y perfeccionada con el tiempo.



Por tanto, Letts ha tenido una construcción progresiva de este ser fantástico femenino, en el cual se observa la vinculación entre el sujeto femenino y la tierra, pero que, como se verá en el análisis en el tercer capítulo, contiene discursos mucho más complejos sobre los roles de las mujeres en la sociedad peruana.



La Madre Patria (2008)
Técnica mixta sobre lienzo, 68x68cm
Colección Particular

Sobre la *Madre Patria* (2008), Agustí Pacheco-Benavides, señala que la representación de esta virgen-cerro evoca la iconografía del arte colonial y, asimismo, desliza la idea de continuidad entre lo virreinal y lo republicano en materia de carencias políticas. Esta matrona sostenida en un pie alberga en su seno a presidentes tanto civiles como militares que parecen contemplar desde sus cómodas sillas la secular ausencia de un proyecto nacional (2009: 109). Cabe recordar que la ausencia de un gobierno integral es una situación que viene arrastrando el Perú desde su constitución como República. Por tanto, Letts hace uso de elementos culturales para reforzar un mensaje político sobre la nación peruana, pero proponiendo que sea el sujeto femenino el soporte de la misma. Este mensaje se reforzará en mayor medida más adelante en las dos nuevas versiones de este mismo personaje, dando cada vez más importancia a la labor de las mujeres, como se verá en el análisis de la obra más reciente en el tercer capítulo.



La Madre Patria (2014)
Técnica mixta sobre lienzo, 60x60cm
Colección Particular

Ya para el año 2010, el movimiento feminista en Lima, ahora diverso en distintas colectivas, tiene una mayor visibilidad y alcance. Por lo que la vinculación que tiene la artista con este pensamiento ideológico es mucho más estrecha. Esto se puede observar en el artículo publicado en El Comercio el 8 de marzo del 2009, por el Día Internacional de la Mujer, en el cual su obra *Malabares (2004)* es portada de El Diario El Dominical cuyo titular es “Mundo mujer. Igualdad en la diferencia”. En este artículo se la vincula a la obra de otras artistas mujeres, entre las cuales están: Elda Di Malio, Claudia Coca y Patricia Gygax. Asimismo, tiene una participación más consistente en muestras colectivas con una marcada línea feminista⁶⁶.

⁶⁶ Durante el 2011, la artista participa de las siguientes exposiciones colectivas con línea feminista: *Ejército Rosa. La feminización de lo Marcial*, en la Sala Luis Miró Quesada, en Lima; *Mujer, Arte y Poder* en El Museo Karura Art Centre (MKAC) en Internet; *La Mirada Inclusiva. Retrato Género y Ciudadanía* en el ICPNA Galería en Lima; y, *Mujeres Vistas por Mujeres* en la Asociación Cultural Brisas del Titicaca en Lima.



Malabares (2004)
Técnica mixta sobre tela, 144x164cm
Colección Particular

En el 2012, realiza la muestra individual *Pequeños Territorios*, en Galería Lucía de la Puente en Lima, en la cual la presencia de la relación entre hombres y mujeres en un mundo acuático es más evidente. Así, la vinculación y el uso de ambos sexos nadando como peces, la aparición de perros, gatos y pájaros; todo ello es lo que permite reconocer lo que lo Munive señala como “La magia, la fantasía y el juego conjurados” (2015^a: 32). Algo significativo de esta muestra y que se puede indagar, se debe a la experiencia de la artista como madre, pues “(...) la discreta presencia de los niños en esta muestra es un añadido al mundo de personajes de la artista. Niños que aparecen como permanente reto al mundo adulto (...)” (Planas, 2012).

Así, en este recorrido se llega a una de las muestras más importantes para la artista, *Luz Letts. Retrospectiva 1991-2015*, realizada en la Galería Herman Krüger Espantoso en el ICPNA de Miraflores. La exhibición individual tuvo una gran acogida por la crítica, ya que se pudo observar la trayectoria de 25 años de labor profesional de la artista.

Finalmente, tres años después Letts hace la exposición individual *Jardín Humano (2018)* en la Galería Forum en Lima, en la cual el protagonismo femenino es descrito en el mismo texto curatorial:

Esta vez ha sumado nuevas direcciones a su propuesta lúdica: estructuras inverosímiles, confrontaciones simbólicas, rituales ancestrales, acercamientos a la iconografía nativa. Los personajes se van perfilando y lo femenino va amplificándose; tomando el protagonismo a lo largo del conjunto de pinturas, envolviéndonos

sutilmente en una mirada crítica y contemporánea (Galería Forum, 2018).

Su quinta versión de la *Mujer-Cerro* se hace en este año, la cual se puede considerar como la cúspide de la relación entre el uso de elementos fantásticos con una mirada feminista; y que, como se verá en el tercer capítulo, alberga un discurso muy profundo sobre la necesidad de repensar los roles y la posición de las mujeres en la sociedad peruana.



Madre Nuestra (2018)
Técnica mixta sobre lienzo, 60x60cm
Colección Particular

Así, se ha podido realizar un breve recorrido sobre la trayectoria profesional de Letts y observar su transformación, permitiendo reconocer en su obra una apuesta por contenido que se puede considerar como fantástico feminista. Algo que es importante recalcar es que no toda la obra de Letts contiene elementos fantásticos feministas, sino que gran parte de ella da cuenta de esta línea estética, lo cual refuerza el planteamiento de que no se debe encasillar a los artistas en una tendencia en particular, sino más bien reconocer la riqueza de su obra en la construcción de discursos que pueden ser muy significativos para entender y reflexionar sobre nuestro entorno social.

CAPÍTULO 3: Lo fantástico feminista en la propuesta pictórica de Luz Letts (2000-2018)

El presente capítulo se enfocará en el análisis del corpus elegido para esta investigación, que como ya se ha observado, data del 2000 al 2018. La elección de este periodo de tiempo es por tres razones en particular. En primer lugar, como se ha señalado en los capítulos previos, para finales del siglo XX se da un afianzamiento de la relación entre el pensamiento feminista, lo fantástico y el arte en la escena artística limeña, lo que motivó a la proliferación consciente de propuestas estéticas de artistas que hacen uso de elementos fantásticos con un objetivo subversivo hacia la dominación patriarcal. En segundo lugar, porque en este periodo se puede observar una madurez en la práctica artística de Letts, pues de sus veintiún exposiciones individuales, realiza doce de ellas, siendo la más importante la retrospectiva realizada en el 2015. Finalmente, también es significativo mencionar que es a partir del año 2000 en que Letts consolida uno de sus seres fantásticos propios más distintivos (la mujer-sirena-cebra) y afianza la representación de más seres fantásticos femeninos. Asimismo, se situó como límite de tiempo el 2018, ya que, en ese año, Letts realiza su última individual antes de la pandemia de COVID-19, evento que cambió drásticamente el contexto social, político y cultural a nivel mundial.

3.1 Análisis del corpus: seres fantásticos femeninos en mundos imaginados

En la presente investigación se realizará el análisis del corpus elegido siguiendo los planteamientos de los métodos de Andrea Zavala, Edwin Panofsky y Francisco Statsny. En el caso de Zavala, es de inspiración su texto *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender, and Representation in Mexican Art (2009)*, pues en él, la autora hace una análisis de obras de mujeres artistas mexicanas pero desde una perspectiva feminista, es decir, analiza la representación (y en algunos casos, la autorrepresentación) de las mujeres en la pintura, la literatura, el cine y la prensa popular, demostrando cómo las construcciones de la feminidad responden a criterios nacionalistas, modernistas y subjetivos (Fraunhar, 2011). Es pertinente para este estudio sobre la obra de Letts porque Zavala dedica un capítulo para analizar de forma iconográfica la obra de Frida Kahlo y María Izquierdo, artistas mexicanas que también trabajan lo fantástico, demostrando que ellas a través de la iconografía de su obra desestabilizan estas construcciones históricas de la feminidad; y, así, permiten una nueva lectura sobre las mujeres en México. Asimismo, también se tomará como referencia el texto de Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de*

artistas que emanciparon el cuerpo (2019), pues este libro analiza los problemas que, en los años sesenta y ochenta, tramaron desde las obras de arte una comprensión distinta del cuerpo femenino entendido como un espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto a los lugares socialmente normalizados en donde se cuestiona la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino (2019: 13).

Si bien Zavala y Giunta no mencionan a Panofsky, su forma de acercarse a la obra de sus objetos de estudio remite a lo planteado por el autor en *Estudios sobre iconología (1976)* y en *El significado de las artes visuales (1980)*. Por lo tanto, para el análisis de mi corpus, también seguiré esa metodología y haré el análisis tomando en cuenta sus tres niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. En paralelo, también tendré como referencia la metodología planteada por Stastny en su texto *Estilo y motivos en el estudio iconográfico: ensayo en la metodología de la historia del arte (1965)*, pues él propone identificar los “motivos” que componen una obra de arte, es decir, aquellos elementos formales 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 (1965: 159). Para él, el “motivo” y los “temas” (el contenido) es lo que forma una imagen o idea. Lo relevante de su planteamiento es que nada de esto es estático: el motivo puede ser independiente a la idea, pues la imagen permanece, pero el tema (el contenido) en el que está inscrita, puede variar. Es más, el motivo puede servir simultáneamente a diversos temas. Igualmente, el tema puede alternar sus motivos sin verse afectado. Incluso, con el paso del tiempo, el tema y las imágenes que lo conforman pueden seguir fieles el uno al otro, pero hay cambios menores en lo formal. Estas variantes de lo formal de un tema, el autor lo llama “tipos iconográficos” que no son estáticos, pues pueden ser renovados. Y justamente identificarlos permiten entender la tradición artística de la obra analizada.

Considero que este acercamiento podrá ayudar a rastrear los elementos de otros programas iconográficos que, en las obras de Letts, dieron pie a su trabajo de referencia e insumo para construir su propio universo pictórico. Además, también permitirá identificar el discurso que se construye en cada obra considerando tanto lo formal como el contenido para, finalmente, relacionar las obras con el contexto en que se inscriben lo cual permitirá reconocer una lectura en relación a los roles de género en la sociedad peruana.

Antes de empezar el análisis, quisiera destacar las características formales que comparten las obras del corpus elegido, ya que permiten identificar un estilo característico propio por parte de la artista. Si bien el corpus se compone de obras de distintos tamaños y con técnicas variadas, el primer elemento transversal en todas ellas es el dibujo como base para la composición. La misma artista ha manifestado que ella suele hacer muchos bocetos de sus cuadros para luego componerlos en el lienzo (Letts, 2023). Por tanto, en todos sus trabajos se identificará la presencia protagónica de la línea.

En segundo lugar, la artista maneja muy adecuadamente tanto la monocromía como la policromía; empero, en ambos casos su paleta de color es contrastada y limitada. Cuando su obra es policroma los colores tienden a los naranjas y cuando es monocroma tienden a los sepías. Por tanto, se identifica que en su propuesta manifiesta cierta calidez a través del uso del color, lo cual introduce al espectador de manera agradable a su obra. Una tercera característica común, es el uso de la luz y sombras. En todas sus pinturas se observa que la luz proviene de la izquierda y, en mayor o menor medida, la suaviza o endurece, dependiendo de la atmósfera que se desee crear en la escena representada. Con ella guía la mirada del espectador, valiéndose de la lectura occidental de izquierda a derecha y de arriba abajo, lo cual hace el acercamiento más sencillo de asimilar.

En cuarto lugar, es necesario mencionar las pinceladas, ya que estas son suaves, lo cual permite la degradación del color y la integración de los elementos. Sobre esto es necesario mencionar que esta es la razón por la que Letts prefiere usar la técnica mixta, pues la mezcla al agua le permite trabajar con pinceladas suaves y mezclar distintos colores (Letts, 2023).

Finalmente, lo más característico de la obra de Letts es su uso de la composición, la cual es equilibrada, pues si bien las obras tienen elementos variados (en algunos casos un solo personaje y en otros varios), hay una evidente compensación de los pesos que guía la mirada hacia los personajes centrales de la representación.

Habiendo establecido los elementos formales comunes, se procederá al análisis de cada una de las obras.

3.1.1. La mujer-sirena-cebra

Letts introduce la fauna marina y los seres híbridos en su universo pictórico desde su tercera individual, pero es en recién a finales de la década de los noventa que crea un ser fantástico propio: la mujer-sirena-cebra⁶⁷. Si bien se ha identificado este personaje en varios de sus trabajos, se eligió hacer el análisis de la obra *Tentaciones (2000)* por ser ésta muy significativa a nivel de contenido; y, también, por su relevancia en su exposición individual más importante: es la imagen principal del catálogo *Luz Letts. Obra reunida. Retrospectiva 1991 – 2015*.



Se iniciará el análisis de la obra observando que ésta está realizada en un formato rectangular de un tamaño amplio, pues mide 90.5x107cm. En este caso es una obra policroma, en donde el uso de la luz y sombras crea una atmósfera sombría, pues la imagen se va oscureciendo hacia la derecha inferior. El uso de la línea es variado y permite separar los distintos elementos del cuadro: con las líneas rectas la artista encierra el espacio; mientras que con las líneas curvas da movimiento a los personajes con rasgos fantásticos.

⁶⁷ Este calificativo fue propuesto por Manuel Munive en el catálogo de *Luz Letts. Obra reunida. Retrospectiva 1991 – 2015 (2015)*.

En la escena representada, se observa a siete personajes masculinos sobre un puente, estos están vestidos de traje y corbata, pero no llevan calzado. Se encuentran rígidos hacia el frente. La acción de estos personajes es significativa porque hacen uso de sus manos para taparse los oídos, la boca o los genitales. Bajo estos personajes nadan siete seres femeninos con cuerpos híbridos: mitad mujer y mitad pez. Éstas están encerradas en una piscina trapezoidal muy estrecha y no miran al frente sino hacia los lados. Si bien Letts les da movimientos a través de las curvas de sus cuerpos, el poco espacio en el que se encuentran genera incomodidad y tensión. Asimismo, es importante mencionar que los personajes no tienen rostro definido, pues significa que no tienen una identificación individual, lo cual permite extrapolar la interpretación de la obra al campo global, es decir, cualquier ser humano puede identificarse con ellos.

Finalmente, se observa que esta piscina, se encuentra ubicada en un suelo de azulejos. La repetición de patrones también es otra constante en la obra de Letts, lo cual permite acercar la obra al concepto de multiplicidad, pues esta característica se verá tanto en los personajes como en elementos compositivos. Finalmente, es necesario mencionar el uso de la perspectiva que hace la artista, pues es combinada: la piscina tiene una vista aérea y en cenital, pero los personajes masculinos, al estar posicionados frontalmente rompen con esa posición. Por tanto, también se reconoce una multiplicidad de puntos de vista desde donde se presenta la escena, lo cual nuevamente refuerza su propuesta y la ausencia de una realidad objetiva. Si bien este mundo creado por Letts, contiene elementos cotidianos que se identifican rápidamente (la piscina, el puente, los seres humanos en traje, etc.), no se rige por las leyes de la física del mundo real, lo cual transporta al espectador a un universo diferente: el mundo imaginado de la artista.

Pasando al análisis del contenido de la obra, se identifica la existencia de seres humanos (los hombres), pero también de seres fantásticos (las sirenas). La sirena suele ser considerada como un ser mitológico y su origen es complejo, pues como señala Lao en su libro *Las sirenas. Historia de un símbolo* (1995):

Pocas criaturas sufrieron tantas metamorfosis como las Sirenas, aun permaneciendo inalteradas sus funciones primordiales. Ya sea en su apariencia física como en sus cualidades psicológicas, ellas demuestran una capacidad de adaptación excepcional, que es en el fondo el secreto de su inmortalidad (1995: 122).

El primer libro en el que se les menciona es la Odisea, pero en él no se les describe. Solo se menciona que atraían y perdían a los navegantes, pues les ofrecían el conocimiento de todas las cosas del mundo (Borges 2005: 196-197). Más adelante ya

es definida en distintos escritos, pero la mitad inferior de su cuerpo tenía la fisonomía de un ave, no de un pez. Según Lao, al ser seres híbridos, mitad mujeres, mitad animales, eran consideradas divinidades femeninas que comparten el orden animal, por lo que tenían una fuerza sobrenatural. También tenían poder de seducción, pero este residía en el oído, una voz que canta y encanta (Lao 1995: 22-23, 26).

Si bien el poder atrayente es algo que perdura como una de las capacidades de la sirena, es interesante cómo se le desliga del mundo espiritual y se le ata al mundo terrenal agregándole características con connotaciones negativas como la lujuria. En la misma investigación de Lao, la autora narra que las cualidades espirituales de las sirenas se van perdiendo poco a poco, pues estas se trasladan a los ángeles. Así, las sirenas se vuelven agentes de perdición sexual y portadoras de la muerte eterna, aunque igualmente continúan teniendo cuerpo de ave. Más adelante surgen las sirenas pisciformes, es decir, cambian su fisonomía inferior a la de un pez, ante lo cual Lao señala que puede deberse a que “ala” y “aleta” en griego se designan con la misma palabra; y, en latín ambas palabras solo cambian por una letra (1995: 15-54, 76). Así, su origen “oficial” se da recién en el siglo VIII:

La fecha de nacimiento oficial de las nuevas Sirenas, tanto en el aspecto como en la función, está registrada en el *Liber Monstrorum*, un manuscrito anglosajón redactado entre los siglos VIII y IX. Las Sirenas son jovencitas marinas que seducen a los navegantes con sus formas esplendorosas y la miel de su canto. De la cabeza a la mitad del tronco tienen un cuerpo femenino, y en todo y por todo son idénticas a las mujeres; sin embargo, tienen las colas escamosas de los peces, que siempre guardan bien escondidas en el agua, debajo de las olas (Lao 1995: 83-84).

Ante esta nueva forma de describir a la sirena surgen diversas representaciones, en las cuales se les empiezan a añadir elementos como el espejo y el peine. Ambos objetos se vuelven símbolo de la verdad y el engaño, lo cual hace que ya no sea solo el oído el engañado, sino también la vista. Como señala Lao, ahora las Sirenas seducen con su propia presencia, por lo que es importante mirarlas (1995: 88-108). En la actualidad, a pesar de las nuevas asociaciones y su metamorfosis física y de capacidad, siguen siendo consideradas como seres híbridos con poderes sobrenaturales, su hábitat es el agua y mantienen su poder de atracción hacia los hombres. Por tanto, se entiende por qué Letts usa estos referentes para relacionar a este personaje fantástico femenino como “tentación”, ya que el mismo título de la obra se refiere a ello: *Tentaciones*.

En el Perú también se cuenta con historias y representaciones de este tipo de seres fantásticos femeninos, pero además de las características ya descritas se añaden otras significativas relacionadas a la historia y la cultura. En la Amazonía, la sirena no siempre tiene una connotación negativa de “tentadora asesina”. Por ejemplo, en el mito de “Yara”, uno de los más conocidos en el territorio, la sirena es considerada como protectora de su comunidad. Esta historia trata de una guerrera indígena que fue maltratada por hombres forasteros blancos que llegaron a desterrarla a las aguas de un río. Entonces, ella adquiere un poder mágico y emerge de las aguas en forma de sirena, con el fin de cobrar justicia y proteger a su comunidad de quienes la abusaron (Pérez, 2023). Esta historia está muy relacionada a las invasiones que hubo de extranjeros europeos a este territorio para la extracción de recursos naturales como el caucho y el petróleo; actividades que vinieron acompañadas de violencia hacia las mismas comunidades y dejaron una herida abierta hasta el día de hoy. El estudio titulado *Las "sirenas" o "yakurunas" y la cosmovisión amazónica sobre las fuentes de agua (2008)* es esclarecedor en ese sentido, pues su autor Víctor Velásquez registra, durante seis años, testimonios orales de moradores de Madre Dios sobre las sirenas o yakurunas (hombres pez); y, concluye que, en este territorio las sirenas son consideradas como dueñas de los recursos hidrobiológicos de las aguas. Son la “madre del agua”, la “madre de la cocha (lago)” o la “madre del río”, ellas cuidan a los peces y evitan la pesca sin su autorización. Ellas castigan a quien pesca más de lo debido y ven la forma de que la pesca no sea desproporcionada (2008: 120-131). Este ser fantástico femenino también ha aparecido en otros departamentos del Perú, Velásquez también menciona que es común la creencia de sirenas en Loreto, Ucayali, San Martín, y las lagunas alto andinas de Huánuco, Junín, Cusco, Ayacucho, Huancavelica y Puno (2008: 132).

De esta manera, se observa que el significado de la sirena es mucho más complejo y puede variar dependiendo del territorio, la época y las culturas en donde se la represente. Lo importante es que, como concluye Velásquez, las historias tienen un denominador común en la mayor parte del mundo en relación a la morfología híbrida, el aspecto bello, el poder hipnótico y la convivencia acuática de la entidad (2008: 135), elementos que Letts también emplea en su obra.

Siguiendo con el análisis, en *Tentaciones* se observa a siete sirenas que nadan en una piscina estrecha, pero estas son peculiares porque tienen rayas de cebra. Sobre ello, la artista menciona que eligió colocarles este tipo de piel, porque las cebras son animales llamativos y quería hacer que estas mujeres-sirenas-cebras se sientan así (Letts, 2023). Por tanto, queda claro que Letts buscaba darles a estos personajes femeninos una

identidad única y deseable. En una primera mirada se podría interpretar esta representación como un reforzamiento a los estereotipos de la mujer como “objeto de deseo”; y, del poder que tienen los hombres sobre ellas, pues éstas están situadas debajo de los personajes masculinos. Sin embargo, se observa que existe un significado más complejo sobre el verdadero valor femenino, pues a pesar de que están atrapadas y sin movilidad, parecen tener un poder sobrenatural sobre los hombres. Esto porque se observa que los personajes masculinos no las miran, les dan la espalda y buscan realizar acciones de “protección” al taparse los oídos, los ojos o los genitales. Por tanto, existe en ellas un poder sobrenatural que altera los sentidos e incluso el deseo sexual.

Sobre la asociación de las sirenas con el erotismo es necesario mencionar que en la antigüedad no tenían una relación tan directa con la sexualidad, es más se cuenta que fueron castigadas por Afrodita cuando se negaron a entablar relaciones sexuales con quienquiera. Pero más adelante cuando se les quita sus cualidades espirituales y se empieza a destacar su parte animal, se les asocia al lado terrenal y a la lujuria y al sexo, haciéndolas indignas de amor (Lao 1995: 109-114). En ese sentido, es congruente que la artista haya introducido la connotación sexual, aunque lo hace con una sutileza magistral. Para entender mejor esta afirmación es necesario centrar la atención en los personajes masculinos.

Ya se ha observado que Letts representa a personajes masculinos, desde su primera individual, con trajes y corbatas; siendo el traje un elemento importante para representar el poder, como ella ha mencionado en diversas entrevistas. En este caso, sucede lo mismo, y representa a estos siete hombres vestidos de la misma forma, dándoles mayor estatus que el resto de personajes. Sin embargo, es interesante que en esta obra la artista opte por quitarles los zapatos, como si estos estuvieran dispuestos a entrar en esa piscina estrecha con las mujeres-sirenas-cebras, de quienes supuestamente se protegen. Por tanto, aquí se puede observar la representación de una lucha de poderes tácita entre los personajes masculinos libres y los femeninos encerrados. Las mujeres-sirenas-cebras, a pesar de estar limitadas por el espacio, cuentan con un poder latente; y, los hombres, quienes están en mejor posición, tratan de evitar sucumbir ante esa “tentación”. Una lucha entre ambos géneros congelada en el tiempo.

Es importante mencionar las acciones que realizan los personajes masculinos, pues cuatro se tapan los ojos, dos los oídos y es solo uno que se tapa los genitales. Si se observa el discurso construido alrededor del mito de la sirena, tiene sentido que eviten escucharlas, mirarlas y que protejan el órgano masculino que representa el deseo

sexual; sin embargo, llama la atención la posición de sus brazos, pues solo al que se tapa los genitales se le observa la corbata roja. Letts desde los inicios de su práctica profesional ha usado la corbata con un significado profundo. Por ejemplo, en su obra *El Nudo Rojo* (1991), ella menciona que la corbata que oprime al personaje le permite reforzar la atmósfera de angustia y con ello representar las matanzas que se vivían en la época del terrorismo (Letts, 2023).

En este caso, siguiendo la influencia de la teoría de Sigmund Freud⁶⁸, quién fue el que reconoció en el símbolo de la corbata una connotación fálica, entonces se podría establecer la misma asociación. Cabe recordar que la sexualización de las sirenas es una característica que ha perdurado hoy en día, algo que, según Lao, también fue reforzado por el cine y la publicidad (1995: 186-193), por lo que es significativo su incorporación a la obra pues, en este caso, Letts la incorpora para construir un discurso inverso. Así, si bien se ha reconocido que por parte de los personajes masculinos se da un deseo sexual reprimido, la artista no represente a sus mujeres-sirenas-cebras interesadas en ese sentido, pues ninguna de ellas mira a los hombres con esa intención, sino hacia los bordes de la piscina. A esto se añade que la artista las representa con ropa: su piel de sirena-cebra cubre los órganos sexuales como los senos y la vagina, partes del cuerpo femenino que han sido sexualizados desde la antigüedad. En el caso de las sirenas, los senos son los que suelen aparecer constantemente en representaciones de este ser fantástico. Por lo tanto, se puede deducir que, si bien hay atracción sexual por la parte masculina, no necesariamente por la femenina, dando a entender que el verdadero propósito de estas mujeres es escapar de esa piscina estrecha. De esta manera, la artista critica la discriminación que sufren las mujeres que limitan su libertad por el “incontrolable” deseo masculino.

Finalmente, se debe mencionar la referencia religiosa cristiana de la obra. Ésta se observa, en primer lugar, en el título *Tentaciones*; pues si se reconoce que los personajes femeninos son objeto de atracción de los hombres, entonces la escena se puede asociar con el mito del pecado inicial descrito en el libro del Génesis en donde la mujer Eva es la que “tienta” con el fruto prohibido al hombre Adán. Esto se refuerza con la numeración, pues la obra cuenta con catorce personajes: siete mujeres-sirenas-

⁶⁸ No hay que olvidar que si bien, como menciona Lerner, muchos aspectos de la teoría freudiana serían de gran utilidad en la construcción de la teoría feminista, fue el dictamen de Freud de que para la mujer «la anatomía es el destino» lo que dio nuevo vigor y fuerza al argumento supremacista masculino. Pues este autor consideraba que el humano corriente era un varón; la mujer era, según su definición, un ser humano anormal que no tenía pene y cuya estructura psicológica supuestamente se centraba en la lucha por compensar dicha deficiencia (1985: 39).

cebras y siete hombres. El número siete está asociado a la perfección en la religión cristiana pues es usado constantemente en la Biblia. Por ejemplo, cuando Dios crea el mundo descansa el séptimo día, el mandato de perdonar setenta veces siete, los siete dones del espíritu, la descripción del Apocalipsis sobre los siete sellos, entre otros ejemplos. Sobre la religión, la artista ha manifestado su desacuerdo con ella, pues cree que hacen mucho daño al ser humano (Letts 2023). Por tanto, el uso de estas referencias a la tradición religiosa cuenta con una ironía contenida, característica común en la forma de narración de Letts.

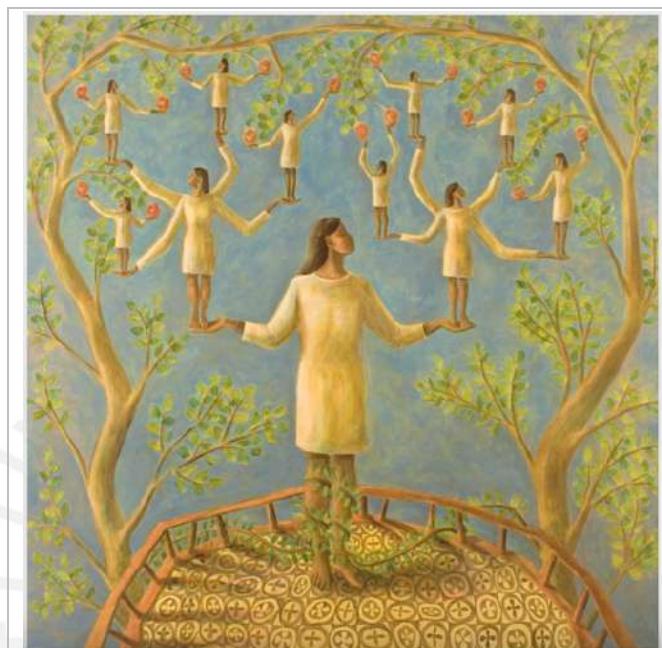
En conclusión, esta es una obra en la cual se observa un tipo de tensión por la escena representada, hay una lucha tácita entre los personajes femeninos y los masculinos. Letts refuerza esta sensación al crear una atmósfera de claustrofobia al sobrepoblar espacios reducidos con varios personajes; y, además al duplicarlos, pues habla de una repetición de patrones, de comportamientos repetitivos que normalizan ese enfrentamiento. Esa normalización de comportamientos discriminadores también se observa en la connotación sexual de la obra, pues compone una crítica hacia el sistema patriarcal, el cual ha construido un discurso en donde se limita la libertad de las mujeres para evitar el “incontrolable” deseo sexual masculino. Asimismo, la elección de color también enriquece la obra, pues al tener esta una paleta limitada, se observan puntos de color específicos que llaman la atención, por ejemplo, la única corbata roja; o, el uso de los negros y blancos que genera contraste entre personajes. El uso de la luz también es significativo, pues las sombras marcadas refuerzan este ambiente agobiante, volviéndolo tétrico, una historia de terror cotidiana. Finalmente, el uso de una doble perspectiva aleja al espectador de una realidad que se rige por las leyes naturales, pero también separa el espacio de representación entre personajes femeninos y masculinos, lo que enriquece esa tensión entre los géneros.

De esta manera, Letts a través de las elecciones formales y de la representación del contenido de la escena, ha trasladado al espectador a un escenario fantástico en donde interactúan personajes de otro mundo, para construir una reflexión sobre la tensión, la discriminación y la falta de igualdad que existe en las relaciones de género.

3.1.2. La mujer-árbol

La siguiente obra que se analizará está relacionada con otro personaje femenino cuyo cuerpo ha sido alterado y que, para razones de esta investigación, se ha decidido llamar “mujer-árbol”. Este ser, que es una combinación de un personaje femenino con lo natural

se observa por primera vez en la exposición *Mortales (2004)*, en donde la artista plantea un grupo de pinturas que dan cuenta de las temáticas de la vida y la muerte. La duplicación ha sido desde sus inicios una constante en el trabajo de Letts, pero en este caso, Letts utiliza la multiplicación de extremidades para asociar al sujeto femenino con un mundo natural armónico, como se verá a continuación.



Árbol genealógico (2004)
Acrílico sobre tela, 170x170cm
Colección Particular

En un primer nivel de lectura, se reconoce una pintura de gran tamaño, solo que en este caso es de formato cuadrangular, mide 170x170cm. La obra es polícroma con una paleta limitada entre azules, verdes y naranjas. La diferencia del uso de la luz con la obra anterior es que esta es suave y pareja, lo que genera una atmósfera de comodidad. En este caso predominan las líneas curvas, sobre todo en elementos naturales, lo cual da dinamismo a la representación.

En la escena representada, se observa a una mujer como personaje central de mayor tamaño, descalza y con los brazos estirados a ambos lados de su cuerpo, se encuentra de pie sobre un balcón. Este balcón tiene una baranda, y su diseño tiene una repetición de patrones de azulejos. Esta mujer tiene una enredadera en sus piernas que la agarra. Sobre ella están de pie en sus manos dos mujeres de menor tamaño con cuatro brazos. En cada uno de estos brazos, hay otras cuatro mujeres de pie que alcanzan unos frutos que nacen de las ramas que crecen del árbol que encierra la composición. En total son once mujeres, las cuales están conectadas por sus extremidades y forman una pirámide

sólida. La multiplicidad de personajes y extremidades refuerza el vínculo armónico con la naturaleza, pues estos personajes femeninos se transforman en troncos, ramas y hojas para también componer un árbol.

De la misma forma, la falta de identificación individual y el encierro vuelve a estar presente en su obra. En el primer caso, la ausencia de rostro permite la asociación universal de los personajes, es decir, estos pueden representar a todos. Sin embargo, en cuanto al encierro, este difiere de la obra anterior en la sensación. Esto porque las dos ramas más grandes de los lados del cuadro, que enclaustran a las mujeres en un arco, no las agobian, pues existe suficiente espacio para que éstas se desenvuelvan más libremente y realicen su labor. Asimismo, se reconoce el planteamiento de una naturaleza armónica y en crecimiento, es decir, la mujer y lo natural conviven de tal forma que se alimentan una de la otra, se integran en la composición.

Finalmente, nuevamente se observa el uso de una doble perspectiva, pues la forma del balcón sitúa al espectador en un lugar más elevado; sin embargo, la frontalidad de los personajes lleva a pensar que se está a su altura. Esto nuevamente permite reconocer una evidente ruptura del espacio físico, pero también una separación del mundo natural con lo artificial.

En la obra es evidente el protagonismo de los personajes femeninos, los personajes masculinos son inexistentes. Lo primero que llama la atención, partiendo del personaje central, es la estabilidad con que las mujeres se sostienen unas a otras. Están conectadas, no hay ningún tipo de titubeo y gracias a este trabajo en equipo es que pueden llegar a la parte superior. Asimismo, hay que añadir que la multiplicación del mismo personaje genera un debate sobre la identidad, pues es la misma mujer en sus varias versiones de tamaño, la cual compone las ramificaciones de este árbol femenino. Por tanto, se esboza la conformación una identidad colectiva femenina que concierne un apoyo mutuo entre mujeres para alcanzar un objetivo común. En este caso, el objetivo es la obtención y/o colocación de frutos. Nuevamente aquí se identifica la alusión a la tradición cristiana, pues el “fruto” es la palabra que usualmente se usa en el lenguaje bíblico para referirse a los “nacimientos”, es decir, a “dar vida”.

La noción de fertilidad femenina en relación a la naturaleza es larga y por mucho tiempo ha consolidado discursos de discriminación, pues se hace la distinción mujer/natural versus hombre/cultura (Lerner 1985: 155), lo cual instaura y justifica la subordinación femenina. Sin embargo, hoy en día, una de las vertientes del movimiento feminista, el

ecofeminismo, ha tratado de rescatar la relación de las mujeres con lo natural de forma positiva, pues además de considerar que las mujeres tienen muchas más cualidades que su capacidad reproductiva; no se debe olvidar que la procreación es fundamental para la subsistencia de la humanidad. Como menciona 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 separó al ser humano 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 (Composto y Navarro 2014: 429).

Por tanto, se puede entender la representación de Letts en ese sentido. Al igual que la tierra fértil da frutos y permite la vida; las mujeres también son creadoras de vida, pues ellas son las únicas capaces de concebir y dar a luz a un nuevo ser humano. Por tanto, esta capacidad hace al sujeto femenino trascendental, pues de ellas depende la continuidad de la vida humana. El uso de la perspectiva jerárquica⁶⁹ refuerza este discurso, pues se observa a una mujer de mayor tamaño (al centro del cuadro) y, por tanto, de mayor importancia, de la que “nacen” otras mujeres de menor tamaño. El significado se hace más claro cuando se analiza el título de la obra *Árbol Genealógico*⁷⁰, pues se entiende que la artista trata de honrar a los antepasados femeninos que hicieron posible la existencia. Justamente, la transformación de los cuerpos femeninos en esta propuesta, multiplicados pero integrados como uno solo, permite entenderla como un ser fantástico. Así, esta mujer-árbol posee un poder sobrenatural que sitúa al sujeto femenino en un nivel divino, ella es una diosa capaz de decidir sobre el destino de la humanidad. Asimismo, esta multiplicación e integración de cuerpos femeninos en un solo ser fantástico, permite identificar la conformación de una identidad colectiva femenina como el futuro de la humanidad.

En conclusión, en esta obra se puede reconocer un discurso sobre el poder femenino en donde Letts realza la capacidad de las mujeres como creadoras, las lleva a un plano superior a lo humano, las dignifica al transformar su cuerpo y las coloca como encargadas del destino de la humanidad, pues es solo gracias a ellas, convertidas en un ser fantástico femenino que se podrá trascender en el tiempo. Esta importancia del género femenino, es reforzada con la conformación de una identidad colectiva femenina

⁶⁹ Como muestra Panofsky en su texto *La perspectiva como “forma simbólica” (1980)*, este tipo de perspectiva era usual en el arte medieval en donde los personajes de mayor importancia eran de mayor tamaño.

⁷⁰ Representación gráfica que solemos realizar para dar cuenta de los antepasados y descendientes.

en donde la conexión e integración entre mujeres se vuelve el único camino para alcanzar objetivos comunes, mensaje que también se verá en su obra posterior *Madre Nuestra*. Asimismo, el mensaje hacia la integración también se observa sutilmente en la representación de la dicotomía del mundo natural y del artificial. Ya se había mencionado que se observa una separación de los puntos de vista entre los elementos naturales y artificiales que componen la obra. Aún hoy en día, los seres humanos no han sido capaces de cuidar e integrar el mundo natural en la cotidianidad, por ello es significativo que, en esta obra, lo artificial sea la base donde se pone de pie firmemente la mujer-árbol, pues permite entender la necesidad de que esta integración parta de la misma sociedad. Solo cuidando verdaderamente del mundo natural y aprendiendo a convivir con él, se podrá verdaderamente subsistir.

Cabe resaltar que es una obra que, a diferencia de la anterior, permite un acercamiento agradable, pues el encierro representado no es angustiante; sino que, al contrario, tanto la luz suave, su paleta de colores claros y su composición equilibrada, transportan al espectador un mundo fantástico en donde se observa a esta deidad mujer-árbol realizar una labor trascendental de forma orgánica y natural. Una representación que motiva a agradecer a las mujeres por nuestra existencia.

3.1.3. La mujer-boa

Letts desde sus inicios tuvo algún vínculo con la parte oscura del ser humano, pues ya en *Soliloquios (1991)* se observaba la representación de personajes con una atmósfera de angustia y horror, la cual buscaba dar cuenta del terror que se vivía en Lima en esa época. Sin embargo, la artista no deja que esta atmósfera fuera plenamente oscura, pues casi siempre trata de acompañarla con una ironía tácita construida a través de la combinación de elementos diversos. Esta forma de construir un discurso complejo y cuestionador continúa hoy en día en su obra y se observa representado en la siguiente imagen a analizar: *La Mujer-Boa (2004)*. En este caso, la misma artista titula a este personaje femenino como tal y es el único ser fantástico femenino que es nombrado por ella en el corpus elegido para esta investigación. Es necesario recordar que esta obra, al igual que la anterior, fue exhibida en la muestra *Mortales (2004)* y a diferencia de la mujer-árbol que representaba a la vida, ésta refiere a la muerte.



La mujer boa (2004)
Técnica mixta sobre MDF, 40x40cm
Colección Particular

Para empezar el análisis es pertinente mencionar que, a diferencia de los dos casos anteriores, el tamaño es menor (40x40cm), lo cual obliga al espectador a acercarse a apreciar los detalles de la obra. Esto crea un vínculo muy diferente al que podrían tener con obras de mayor tamaño, en las cuales tiene que alejarse. Otra diferencia clara es que el soporte ha variado, ya no es tela, sino MDF. El MDF fue un tipo de material que la artista empezó a usar a partir de su exposición *Dando Vueltas* (1996) y que asegura disfruta mucho por su dureza y facilidad de aplicación de la técnica mixta (Letts, 2023).

Esta es una obra monocromática en tonos sepia en donde prima el carboncillo, por tanto, el trazo del dibujo es mucho más marcado y evidente. El uso del tipo de líneas es variado, aunque al igual que *Tentaciones* (2000), se observa que las líneas curvas están sobre el ser fantástico, mientras las rectas son las que lo encierran en formas geométricas. En este caso la profundidad es realzada con el uso del degradado de luz y sombras, lo que permite más volumen; y, la creación de una atmósfera sombría.

En esta escena se observa únicamente a un personaje femenino al centro del cuadro, su cuerpo tiene forma de culebra y descansa plácidamente en una cama. La cama está en una habitación con azulejos. Al medio de su cuerpo se observa un “bulto”, como si hubiera engullido “algo”. Por la forma de este “bulto” se puede deducir que es un hombre, ya que se observa un traje y zapatos, características asociadas a este personaje en el universo de Letts. Asimismo, se vuelve a observar el uso de una doble

perspectiva que aleja al espectador de la realidad cognoscible, pues la forma de la cama sitúa al espectador en un lugar elevado, pero la frontalidad del piso y la pared lo sitúa al mismo nivel que el personaje. Esta ruptura del espacio físico enriquece la atmósfera terrorífica de la escena. Asimismo, cabe mencionar que, en este caso, al tener solo un personaje, no hay una multiplicidad visible (más allá de los azulejos).

Es evidente que Letts ha asociado a este personaje femenino con la capacidad de la boa de “engullir” y “procesar” a su víctima en su vientre. La boa es un reptil que puede tragar todo tipo de animales y tarda hasta tres días en asfixiar y digerir a su víctima, siendo ésta una muerte lenta y dolorosa. Las referencias iconográficas más cercanas son las cosmovisiones tanto andinas como amazónicas. En el mundo andino la serpiente (“Amaru” en quechua) representa el mundo de los muertos, el *Uku Pacha*, y está relacionado a lo infinito, pues en este mundo nacen las fuentes de agua que permiten subsistir a todos los seres perteneciente a los otros dos mundos (el *Hanan Pacha* y el *Kai Pacha*) (Portales 2021: 11). Mientras que, en la cosmovisión amazónica, la serpiente o “yacumama” es una figura mítica, pues se le relaciona al agua (los ríos) y se le considera la protectora de la selva de los forasteros, como muestran varios relatos recogidos de diversos investigadores (Miranda, 2017).

Así, se observa que culturalmente se puede asociar a este animal a un plano superior y divino; lo que permite, en una primera lectura, interpretar que esta mujer con cuerpo de boa contiene un poder sobrenatural. Sin embargo, que esté limitada de movimiento, pues se encuentra recostada en una cama, engullendo “algo”, fuerza a pensar en un significado mucho más profundo en relación a las desigualdades de género. En primer lugar, se observa que este ser fantástico contiene en su estómago a un cuerpo masculino, representación que se puede confirmar con la misma artista, pues ella menciona que: “la mujer-boa es la mujer que se lo tragó” (Letts, 2022), sin referirse a nadie en particular, pero afirmando el uso del artículo masculino “lo”. Por tanto, se puede interpretar esta asimilación del género masculino por el femenino como la digestión del sistema patriarcal. En otras palabras, la mujer-boa ha aprendido a digerir formas de interacción, modos de ser masculinos, para continuar con su existencia en el mundo. Así, al igual que en *Tentaciones (2000)* se puede reconocer en esta obra, el planteamiento de una lucha entre géneros, lo cual permite una reflexión sobre la desigualdad que vivimos en el mundo.

En conclusión, en esta obra se observa que se da mayor protagonismo a la mujer, dotándola de un poder superior, pero que a pesar de ello está limitada por el mismo

sistema sobre el que descansa, está forzada a digerirlo para seguir subsistiendo. Para ello, Letts ha creado un ambiente sombrío, a través de una aplicación eficaz de los elementos formales. El color monocromático crea una atmósfera tétrica dándole más dramatismo a la imagen, algo que es reforzado por el uso de la luz y sombras marcadas. Asimismo, la composición que centra la mirada en un solo personaje y su acción, permite el enfoque en el vientre de la mujer-boa en donde el personaje masculino está siendo lentamente engullido. El encierro en este caso se da en forma de inactividad del personaje femenino, una resignación forzada, una forma de estar en el mundo que tiene que aceptar para poder sobrevivir. Una pesadilla de la cual es difícil despertar.

Esta mujer-boa no vuelve a aparecer de forma similar en el universo plástico de Letts. Sin embargo, años más tarde la deformación del cuerpo femenino en un tipo de reptil como la serpiente, también se observa en su obra *Nudos* (2009), en donde también se reconoce una escena de aprisionamiento hacia personajes masculinos.



Nudos (2009)
Técnica mixta sobre MDF, 40x40cm
Colección Particular

Se iniciará el análisis de esta obra observando que ésta también es de tamaño pequeño en formato cuadrado y mide 40x40cm. Su técnica es mixta sobre MDF, pero a diferencia de la anterior, es policroma.

En la escena representada, se observa un personaje femenino en el centro del cuadro, ésta tiene el cuerpo deforme y en forma de culebra, con el cual aprisiona a nueve personajes masculinos. Tiene el rostro tapado con ambas manos, está sentada en una silla y lleva tacones rojos. En el suelo de azulejos, también se sitúan tres cactus, tres a cada lado de la mujer, seis en total. Letts nuevamente rompe con el espacio físico, pues usa una doble perspectiva: la posición de la silla hace dudar si la visión es frontal, a pesar de que el personaje femenino está a la altura del espectador.

En esta obra nuevamente Letts da protagonismo a la mujer, pues ésta es de mayor tamaño y se encuentra al centro del cuadro. Sin embargo, reaparecen los personajes masculinos, solo que de menor tamaño y atrapados en los nudos que tiene el cuerpo de este ser fantástico femenino. Es interesante que, esta vez, Letts ha prescindido del traje para los personajes masculinos, quitándoles ese “poder” que representaba. Asimismo, es significativo que el encierro hacia esta mujer se dé por su mismo cuerpo deformado; y que, además, tenga el rostro tapado con ambas manos. El “no ver” lleva a pensar en la limitación de uno de los sentidos: los ojos. Ya se había observado esta acción de “taparse” en la obra *Tentaciones (2000)*, en los personajes masculinos; pero, nueve años después, Letts lo representa en este personaje femenino.

Por tanto, se puede interpretar el “auto-aprisionamiento” y el “no ver” como un tipo de auto sabotaje, un estancamiento mental, pues ella misma se ha puesto en una situación incómoda y no ve con claridad su acción: tener el cuerpo estrujado para sostener a los hombres. Si se observa el título de la obra, *Nudos*, se puede dar una interpretación a la escena sobre la naturalización de un sistema impuesto, en este caso, el sistema patriarcal. Como menciona Gerda Lerner en su texto *La creación del patriarcado (1985)*, el patriarcado es una creación histórica elaborada por hombres y mujeres en un proceso que tardó casi 2500 años en completarse y que influyó en el desarrollo de las mujeres, pues la asunción oculta de las filosofías de la civilización occidental de la inferioridad femenina y la dominación masculina impidió a las mujeres comprender su situación y ponerle remedio (1985: 308-310).

De esta manera, muchas mujeres viven siendo segregadas y lo asumen como natural, pues no han podido reconocer la discriminación como tal. En la obra, es la mujer la que sostiene a estos hombres, generando nudos en su cuerpo que la imposibilitan de tener una completa movilidad, limitando su libertad. Por tanto, la única forma de ser “libre” es “abrir los ojos”, ver el estado en el que uno se encuentra para poder “soltar” esos nudos

y continuar. Para reforzar la interpretación de la interiorización de la mujer del sistema patriarcal se analizará los mismos elementos que componen la imagen.

En primer lugar, se observa que en esta obra este ser fantástico lleva calzado de tacones rojos, elementos que las mujeres suelen llevar a eventos sociales. Este tipo de código de vestimenta es el que se demanda socialmente a la mujer, a pesar de la incomodidad que puede generar, pues se altera la postura natural del cuerpo para realzar otros atributos físicos muchas veces sexualizados, como, por ejemplo, el trasero femenino. Asimismo, se reconoce la importancia de la incorporación de este elemento en la obra, pues los tacones son rojos, un color bastante llamativo, por lo que cuando se observa la pintura llama la atención, al igual que lo hacía la corbata en la obra *Tentaciones (2000)*. Que la mujer esté sentada da cuenta de la necesidad de descanso, del agotamiento que puede haber por seguir los patrones de comportamientos impuestos por el sistema patriarcal.

Otro elemento importante son los seis cactus que se observan en el suelo. El cactus es una planta tosca, pues su exterior tiene espinas y, por lo tanto, no es amigable al tacto. Sin embargo, su riqueza está en que contiene agua en el interior y puede sobrevivir en ambientes huraños. Por tanto, la colocación de estos elementos en el suelo y a los lados de la mujer permite entender que la situación en la que se encuentra el personaje es adversa, sin agua, sin vida y, por tanto, está vacía. Esto fortifica la imagen de “estancamiento” y la necesidad de “liberación” de su propia prisión mental.

En conclusión, en este caso, la situación representada refiere a una liberación interior de la mente de las mujeres para desnaturalizar discursos discriminatorios que por años ha impuesto el sistema patriarcal, haciendo que ellas mismas limiten su libertad y vivan en incomodidad en beneficio del control y gobierno masculino. Cabe resaltar que, en este caso, la elección de los elementos formales de Letts, con una paleta contrastada, luz suave y difusa y composición simétrica, no compite con la atmósfera de opresión y angustia construida por la acción del personaje principal, sino que más bien permite acercarnos a la obra con mejor claridad; y, así, fuerza al espectador a una reflexión profunda y personal.

3.1.4. La mujer-pulpo

Después de que la mujer toma protagonismo en las obras de Letts, la artista la representa en diversas situaciones, pero la multiplicación de extremidades se vuelve un

factor importante por su uso constante en personajes fantásticos femeninos. Ya se había observado en el análisis de *Árbol Genealógico (2004)*, en el cual utiliza este elemento para lograr una asociación del sujeto femenino con lo natural; y, así, generar una reflexión sobre su poder trascendente y sobre la necesidad de creación de una identidad colectiva femenina. En este caso, Letts usará la misma característica para cuestionar los roles de género en el hogar. Para ello, se analizarán cuatro de sus obras, en las cuales se puede rescatar este tipo de acercamiento, y en las que se ha identificado la representación de una mujer a la que se llamará “mujer-pulpo”.

Es necesario mencionar que las cuatro obras elegidas para este apartado coinciden en que son de menor tamaño, miden 40x40cm o 38.5x29cm, obligando al espectador a acercarse para interpretar el contenido. Además, su soporte es MDF, lo que, como ya se mencionó, permite a la artista una mayor solidez cuando usa su técnica mixta. Sobre el uso de la línea, ésta es más marcada en aquellas obras monocromáticas donde prima el carboncillo; a diferencia de las de color, en donde esta se suaviza por la mezcla de materiales.

La primera pintura que se analizará se titula *Pescadores (2004)* y es una obra monocromática en tonos sepia. Asimismo, se observan elementos tanto naturales como artificiales. El uso de las líneas rectas se mantiene en las edificaciones (la construcción que pisa el personaje central); mientras que las curvas se observan en mayor medida en los elementos orgánicos. A esto se añade el uso de la doble perspectiva, una frontal que sitúa a los personajes y otra elevada que se identifica al observar el balcón. Esto permite una ruptura del espacio físico, pero también de una separación entre lo natural y lo artificial. Este uso de elementos formales también se reconoció en *Árbol Genealógico*.



En la escena representada se observa un personaje femenino de gran tamaño situado al centro del cuadro, se encuentra en pie sobre un balcón de azulejos con baranda. Este personaje tiene catorce brazos, en los cuales sostiene a catorce personajes masculinos que pescan sentados, la rigidez de su cuerpo es evidente. La alusión a lo natural se observa en las ramas que encierran la escena, de las cuales nacen plantas que parecen manos. Esta forma de composición también se había observado en el análisis de la mujer-árbol en *Árbol Genealógico*. Asimismo, detrás de los personajes representados se observa un fondo partido en dos, el cual hace alusión al mar y el cielo.

La segunda obra que se analizará se titula *Palmas (2004)*, al igual que la anterior es monocromática en tonos sepia, las líneas son marcadas y priman aquellas curvas. La luz proviene de la izquierda del cuadro, pero en este caso las sombras están más acentuadas, dándole una atmósfera más pesada y creando tensión.



Palmas (2005)
Técnica mixta sobre MDF, 40x40cm
Colección Particular

En la escena representada, se observa la interacción entre dos personajes femeninos y uno masculino. Solo que, en este caso, el personaje masculino es el que está al medio del cuadro y el que descansa plácidamente sobre lo que parece ser una hamaca. Esta hamaca está formada por los delantales de los otros dos personajes femeninos de múltiples brazos, nueve brazos cada una. Ambas mujeres están descalzas sobre el pedazo de tierra estrecho del que nacen ramas tipo manos.

Es interesante que las mujeres-pulpa sean de mayor tamaño que el personaje central, dando a entender su importancia a través del uso de una perspectiva jerárquica. Sin embargo, son ellas las que están en una posición difícil de mantener, dobladas y en tensión para evitar caer por el peso del personaje masculino que las jala hacia el centro. La tensión también se observa porque los personajes femeninos mantienen el equilibrio en un espacio reducido de tierra, rodeadas de un suelo más oscuro que hace alusión al mar. En este caso, Letts no combina una doble perspectiva, pues el espectador está al mismo nivel que los personajes, lo cual es interesante pues permite un acercamiento más familiar a la escena representada.

Es evidente que en ambas obras existe una alusión a los roles de género en el hogar en una relación que se rige por la heteronormatividad. En *Pescadores*, se observa que la mujer es soporte para que el hombre cumpla una labor, la de conseguir peces, la de “proveedor”, rol que se le ha impuesto al género masculino por años. Sin embargo, como

han demostrado diversos estudios sobre el trabajo doméstico no remunerado, el hombre no podría hacer esta labor sin tener a la mujer como cuidadora del hogar⁷¹. Razón por la cual, en la obra de Letts se observa al sujeto femenino como el soporte de estos hombres: sin ella, los personajes masculinos no podrían llegar tan lejos para pescar. Sin embargo, a pesar de que la mujer sostiene a los hombres, ésta es ignorada por ellos, lo cual hace evidente la discriminación hacia la labor que ella realiza y da cuenta de la falta de reconocimiento que existe sobre el trabajo doméstico.

Justamente esta desigualdad en las tareas del hogar trae a discusión lo arraigado que está el sistema patriarcal en las familias, pues el mismo hecho de que el hombre sea el único que provea al hogar, le da mayor poder adquisitivo y autonomía para desenvolverse en el espacio público. Mientras que la mujer es relegada al ámbito privado del hogar y dependiente del hombre, fortaleciendo así la falta de equidad y la violencia económica. Otro punto importante a rescatar es la referencia al “hacer” constante del sujeto femenino, la cual se refuerza con la multiplicidad de brazos y, con la representación de plantas que parecen “manos” y que encierran la escena. Por muchos años se ha promovido la imagen de la mujer como ama de casa, aquella que “hace mucho”, incluso aún cuando ésta ya tiene sobrecarga física y mental. Por tanto, el uso de estos elementos refuerza una crítica a esta situación de agotamiento generada por la desigualdad en la realización de las tareas diarias.

Sobre la referencia a otros programas iconográficos, una primera mirada podría remitir al hinduismo⁷², cultura que tiene como diosas a mujeres de múltiples brazos. Sin embargo, esa no fue la intención de la artista, pues como ha manifestado, lo que ella buscaba era representar a las mujeres como “multiservicio” (Letts, 2022). Es decir, manifestar que son las mujeres las que hacen miles de cosas a la vez, a diferencia de los hombres. A pesar de ello, la recepción de la obra sí fue por la relación con la cultura oriental, como menciona Munive:

Mira son ramificaciones, por ratos son símiles del mundo vegetal, ramificaciones de árbol, después son ramificaciones, extremidades de seres vivos. Yo siempre la he asociado con esas diosas del Bhagavad-gita, de Shiva (2023).

El término “diosa” es interesante, pues habla de un poder supremo, algo que sí se observa en la obra, pues Letts al transformar el cuerpo femenino, representa un ser

⁷¹ El análisis de estos roles en nuestra sociedad se profundizará en el último apartado.

⁷² En la cultura hindú, la diosa Sarasvati es aquella que tiene múltiples brazos.

fantástico con una capacidad superior, poderosa y sostenedora de los hombres. Sin embargo, igualmente está limitada, pues se le ha asignado el rol del cuidado. Por tanto, la escena permite un cuestionamiento de los roles de género desiguales constituidos por la sociedad patriarcal.

En cuanto a *Palmas*, la relación entre las mujeres y el hombre es mucho más disímil. Esta vez no se observa al hombre enfrascado en una labor de “proveedor” sino que descansa plácidamente sobre una hamaca que sale de la cintura de los otros dos personajes femeninos que luchan por mantener el equilibrio. Estas mujeres están atadas al personaje masculino, siendo su soporte, pero a la vez su prisión, pues no son libres de moverse e ir más allá de ese espacio reducido. En este caso, el discurso sobre la desigualdad en el trabajo doméstico es más evidente, la alusión al delantal/hamaca da cuenta de esta situación. Asimismo, habla de una realidad de muchas mujeres, amas de casa: si bien el hombre trabaja todo el día fuera de casa, cuando llega a casa espera que la mujer “lo sirva”; sin considerar que ella también ha estado realizando un trabajo doméstico todo el día. Es decir, para él su horario laboral acaba, pero para ella no. Este discurso es habitual en las sociedades patriarcales y ha sido históricamente legitimado. Y es justamente lo que se cuestiona en esta representación.

Asimismo, la multiplicación de brazos de la mujer permite entenderlas como “hacedoras” de múltiples labores, algo que se refuerza con el nacimiento de las plantas-manos del pedazo de tierra. Como en la obra anterior, aquí también se critica el hacer sin descanso que se exige a las mujeres por el discurso hegemónico patriarcal.

Las siguientes dos obras que se analizarán en relación a la mujer-pulpo, serán *Columpios (2009)* y *Dibujo 8 (2009)*, realizadas algunos años después. Si bien la técnica es la misma, en este caso ambas son imágenes a color, pero con una paleta limitada y contrastada, entre naranjas y celestes. La línea es mucho más difusa y priman aquellas curvas. La luz sigue proviniendo del lado izquierdo del encuadre, pero existe una suavidad en la iluminación, permitiendo una atmósfera más agradable. En ambos casos, la composición es equilibrada habiendo un personaje central femenino de mayor tamaño que interactúa con otros personajes masculinos de menor tamaño. El uso de la perspectiva, en ambos casos, es área. Esto sitúa al espectador en un nivel superior y genera un sentimiento de vértigo. Aunque en el caso de la segunda imagen, sí se observa la doble perspectiva, pues las sillas hacen sentir una posición superior, mientras que la frontalidad del personaje central sitúa al espectador a su altura.

	
<p style="text-align: center;">Columpios (2009) Técnica mixta sobre MDF, 40x40cm Colección Particular</p>	<p style="text-align: center;">Dibujo 8 (2009) Técnica mixta sobre papel y MDF, 38.5x29cm Colección Particular</p>

En el caso de la obra *Columpios* (2009), en la escena representada se observa una mujer que está de pie sobre un banco en un precipicio. Ella tiene múltiples cabellos que la atan y no le permiten movimiento; pero al mismo tiempo, estos cabellos son los que son soporte para ocho personajes masculinos que se balancean libremente. Esta mujer está envuelta con un vestido blanco. La naturaleza en este caso es amigable con el personaje, pues son hojas que crecen desde el inferior como enredaderas, no tienen espinas, lo que permite concebir que, si el personaje principal cae por el precipicio, no será totalmente peligroso.

Esta sensación se refuerza por la expresión que tiene este personaje femenino, único con rostro, lo cual va en contra de lo que mayormente representa la artista, pues casi siempre sus personajes no tienen una identidad individual. En este caso, se observa que la mujer tiene una expresión apacible y confiada, aunque sus ojos están cerrados, refleja seguridad. Es justamente esta expresión lo que hace dudar de si su posición es verdaderamente incómoda, pues no parece afectarle ni causarle temor estar en un espacio reducido sobre un precipicio. Sobre los ocho personajes masculinos, cuatro a cada lado, se observan situados sobre columpios rojos hechos con los cabellos de la mujer. Estos no tienen rostro y por la posición de sus cuerpos tienen cierta libertad de movimiento. Se les observa “jugando” en esos columpios de forma libre. Nuevamente, estos hombres no llevan traje completo, sino una camisa sin corbata y un pantalón, quitándoles la alusión a “poder”.

En el caso de *Dibujo 8 (2009)*, se observa también a un sujeto femenino como personaje central, esta tiene el cuerpo deformado como culebra y es la de mayor tamaño en la escena. Su cuerpo está en una posición torcida, evidentemente incómoda, llegando a estar ella de cabeza. Tiene cuarenta brazos, pero usa dos para taparse el rostro y en los otros treinta y ocho se sientan treinta y ocho personajes masculinos, los cuales miran hacia distintas direcciones. Asimismo, esta mujer está descalza sobre un pedazo de tierra circular en donde se observa catorce sillas rojas vacías. Los colores azul y verde remiten al cielo y a la tierra. Este ser femenino lleva un vestido de tonalidades cremas; y, los personajes masculinos visten con camisa y pantalón. Nuevamente Letts ha prescindido del traje que les daba “poder”.

Es evidente que en ambas obras se da la representación de las relaciones entre el género femenino y el masculino. Letts da protagonismo a esta mujer, al usar la perspectiva jerárquica y al situarla al centro del cuadro. Asimismo, en ambos casos los personajes femeninos se vuelven sostenedoras de los personajes masculinos más pequeños, lo cual permite reconocer que éstas poseen una fuerza mayor y, por tanto, más poder. Sin embargo, igualmente están restringidas en su desenvolvimiento, pues por más que los personajes masculinos sean de menor tamaño, estos tienen la libertad de movimiento que los seres fantásticos femeninos no tienen al sostenerlos.

En *Columpios*, esta inmovilidad es realizada por la misma mujer apaciblemente, lo cual es una alusión a la autodesignación que tienen las mismas mujeres sobre su “rol de cuidados”, de “abnegación” y de “sacrificio”; discursos que han sido naturalizados y promovidos por la sociedad patriarcal como ideales femeninos. En contraposición, se tiene la libertad de los personajes masculinos, que se columpian divertidamente ignorando incluso a quien los sostiene. El mensaje es claro: ella se limita para que él viva.

En el caso de *Dibujo 8*, Letts se muestra nuevamente a una mujer sostenedora de los personajes masculinos. Su acción de taparse el rostro remite a la obra ya analizada *Nudos*, por lo que ella misma no “ve”, no es consciente de lo que está haciendo. La posición en la que está su cuerpo es incómoda y el encierro lo hace ella misma; sin embargo, hay dos diferencias que se puede establecer entre las dos pinturas. La primera es que los personajes masculinos no están atrapados con nudos que doblen su cuerpo, sino que, en este caso, ella es la “banca” en donde se sientan con comodidad y libertad, es decir, se vuelve útil para ellos. Aquí hay una referencia a lo que ya se había debatido en la obra *Pescadores*, en donde el sujeto femenino se volvía la base de los hombres

para que estos hagan una labor. Sin embargo, aquí no se establece un rol del hombre como “proveedor” sino que éste se encuentra en un momento lúdico, al parecer, divirtiéndose. En ese sentido es significativa la representación de las sillas rojas vacías al inferior del cuadro, pues estas permiten preguntar sobre el juego de poder que puede haber entre ambos géneros ¿los hombres prefieren sentarse sobre esta mujer a pesar de tener una silla para hacerlo? ¿no están dispuestos a responsabilizarse de su propio cuidado? ¿Invaden el espacio de desenvolvimiento de la mujer a propósito? ¿La mujer es tan poderosa que no depende de ellos, sino que ella está jugando a colocarlos al azar en las sillas? Sea cual sea la historia detrás, es evidente que esta mujer tiene un poder sobrenatural, pero al mismo tiempo, ella misma se limita y se coloca en una posición dificultosa. La segunda diferencia tiene que ver con que esta mujer se encuentre “de cabeza”, ver el mundo al revés genera inestabilidad, pues subvierte el orden natural. Por tanto, se puede considerar que la intención de cuestionamiento y subversión en esta obra sobre el sistema patriarcal es clara.

En conclusión, en esta obra se observa a un ser fantástico femenino con poderío, pero que debido a la situación fatigosa en la que se encuentra no es verdaderamente libre. De esta manera, Letts a través de la transformación del cuerpo femenino, permite introducir al espectador en escenas fantásticas en donde se puede reconocer en estas su importancia y su poder, pero que; sin embargo, es limitado por los roles a las que son impuestas por la sociedad patriarcal, roles que se sustentan en discursos que han sido interiorizados en ambos géneros, de tal forma que su manifestación es casi irreconocible.

3.1.5. La mujer-ciempiés

Otra de las mujeres que representa Letts cuyo cuerpo es alterado, es aquella que se observa en su obra *Novia con cola* (2009). Y para razones de esta investigación, se ha decidido titularla mujer-ciempiés.

Este es un cuadro de menor tamaño, mide 40x40cm, en formato cuadrado sobre MDF, de técnica mixta y que cumple con las características formales comunes de todo el corpus. Lo destacable es el uso suave de la luz, pues al igual que *Árbol Genealógico*, la combinación de este elemento formal y del color crea una sensación agradable. Asimismo, se identifica una mayor cantidad de líneas curvas, incluso en las edificaciones, lo cual rompe con el espacio físico en su totalidad. Es justamente la

deformación del espacio, que altera las leyes de la física del mundo real, la que transporta al espectador a ese mundo imaginado.



Novia con cola (2009)
Técnica mixta sobre MDF, 40x40cm
Colección particular

Sobre la escena representada, se observa a un personaje femenino que lleva un vestido blanco, un velo y va descalza. Tiene veintisiete pies y seis brazos; y, su posición es la de correr por un camino cuyo inicio y final no se observa en la pintura. Su rostro apunta hacia el lado derecho del encuadre, enfocada en un objetivo más allá. En sus brazos lleva tres *bouquets*, del cual el tercero se ha empezado a deshacer, haciendo que parte de él vuele por los aires. Si bien se observa un mundo deformado, Letts ha situado la escena en lo que parece ser un balcón con azulejos, pues ha colocado una baranda roja en el lado izquierdo del camino, mientras que en el lado derecho se observa un espacio verde que se puede reconocer como césped.

La interpretación que se puede rescatar de esta imagen es la huida de la novia de un casamiento religioso, pues se reconocen elementos cotidianos que remiten a ello. A la población femenina, desde tiempos históricos, se les ha impuesto el matrimonio como un legitimador de su identidad. Es decir, llegada a una edad la mujer tiene que casarse por presión social, sino entraría al grupo de “solteronas” en donde cuestionan su identidad como mujer por no cumplir con las expectativas sociales. En la mayoría de países del mundo el casamiento es una elección libre, pero incluso hoy, aún existen ciertas sociedades en donde este acto es impuesto a las niñas, quienes no tienen libre elección y son obligadas a casarse con hombres a los que no aman ni por los que

sienten atracción⁷³. La crítica de Letts en ese sentido se dirige hacia esa imposición que se hace a la mujer de este rito, haciendo que la novia rompa con él huyendo de la ceremonia.

En este caso la multiplicación de extremidades, los pies y manos, se utilizan para enfatizar la premura del acto de huida, agitación que es reforzada por el *bouquet* que se desprende. La indumentaria que lleva esta mujer-ciempiés es muy significativa pues no sólo expresa el rito tradicional en sí, sino también cuestiona los discursos sociales que encierran su uso. Como menciona Rosillo: “Comprobamos que a través de los siglos la indumentaria ha jugado con las apariencias. Las siluetas masculina y femenina han sido alteradas potenciando formas y volúmenes, a veces inexistentes, cuyo objetivo era mostrar conceptos tales como el poder o la belleza” (2023: 41).

Así, el vestido blanco de la mujer-ciempiés y sus complementos se convierten en símbolos que refuerzan estereotipos femeninos. Primeramente, se identifica que este ser fantástico femenino cumple con todos los elementos ceremoniosos del vestido de novia tradicional: es un vestido blanco con cola y velo, además lleva *bouquet*.

El vestido blanco proviene de una tradición que instauraron diversos íconos, en especial figuras femeninas de la realeza. Rosillo menciona que, si bien ya había documentación del vestido blanco en novias desde 1406, es recién a mediados del siglo XIX que esta forma de vestir para el casamiento se codificó (2023: 1-9). Sin embargo, esto se complejiza cuando se le da al vestido de novia blanco un añadido social sobre la sexualidad de las mujeres. Según Lorite, el blanco fue relacionado como el color de la pureza, por lo que una mujer que no era virgen no tenía derecho a dicho atuendo (2012: 5). Justamente la virginidad se volvió un requisito para las mujeres por la influencia de la tradición católica, pues la virgen María era el modelo de mujer santa a seguir. Este símbolo habla de un tipo de control sobre el cuerpo femenino, pues se espera que la población femenina restrinja su vida sexual hasta casarse, exigencia muy distinta en el caso de la población masculinas, a quienes se les da libertad sexual sin adjudicarles una sanción pública.

Sobre el uso de la cola, esta comenzó en la época medieval, pues según se relata, era frecuente que las novias fueran raptadas el día de su boda y la cola de la novia tenía un

⁷³ Según un informe de la UNICEF, más de 650 millones de niñas y mujeres se casaron durante su infancia entre el 2010 y el 2020. Fuente: <https://larepublica.pe/datos-lr/2022/11/05/matrimonios-forzados-los-5-paises-donde-es-legal-que-las-ninas-sean-obligadas-a-ser-esposas-matrimonios-forzados-matrimonios-forzados-en-el-mundo-lrtm>

fin esencialmente práctico: ir barriendo sus huellas, para que no fuese perseguida. Esto varió con el tiempo y actualmente tiene un fin estético; sin embargo, es interesante que parte de su origen esté muy relacionado con una temática de “huida”. En ese sentido, la representación de Letts es significativa, solo que en este caso no es una fuga de un raptó consensual, sino un escape extremadamente veloz.

Sobre el velo, este ha tenido distintos significados según la cultura de la que proviene; sin embargo, el más representativo fue el de la influencia de la tradición católica, el cual hace referencia a la misa de las velaciones y tenía la finalidad de propiciar que los hijos de la pareja recién casada se educaran cristianamente⁷⁴. Aquí se identifica también otra expectativa social que conlleva el rito del matrimonio: tener hijos y formar una familia. Por tanto, no solamente se trata de un control sexual hacia las mujeres, sino también de un control sobre su posible proyecto de vida.

El último elemento que se identifica en la representación de Letts es el *bouquet*. El origen de este fue para proteger a la novia de los malos espíritus, aunque también estaba asociado a la fertilidad; sin embargo, hoy en día es imprescindible para realizar el acto del lanzamiento del *bouquet*, en donde la novia lanza el ramo para que otra mujer siga sus pasos, promoviendo así la necesidad de que este rito se repita en la vida de toda mujer para ser completa.

De esta manera, Letts al representar a una novia compuesta de una indumentaria tradicional, cuestiona irónicamente el rito sacramental del matrimonio y sus significados asociados a él, los cuales han sido impuestos por el sistema patriarcal y promueven el control sexual y del plan de vida de las mujeres por los hombres. Asimismo, la atmósfera agradable creada por la elección de Letts del color y la luz, refuerza esta ironía, pues la obra no es sombría, a pesar de que encierra una escena de premura y escape. A diferencia de las otras obras del corpus, el encierro no se observa en elementos formales sino se deduce por la misma acción del personaje: escapar de lo que no se observa materialmente, de las expectativas sociales.

3.1.6. La mujer-cerro

La última obra que se analizará y la más reciente en cuestiones de realización es *Madre Nuestra (2018)* y en la cual se ha identificado un ser fantástico femenino que se titulará

⁷⁴ Información recogida del artículo “El rito de la velación nupcial: orígenes y significado”. Fuente: <https://luciasecasa.com/organiza/la-velacion-nupcial-origenes-significado/>

la mujer-cerro. Esta obra es la última versión de cuatro previas que realizó la artista y es significativa por dos razones. En primer lugar, porque se observa una madurez en el uso de elementos formales por parte de la artista y, en segundo lugar, porque en esta obra se reconoce que se ha consolidado un discurso significativo y profundo sobre la posición del sujeto femenino en la sociedad peruana, como se verá a continuación.



Madre Nuestra (2018)
Técnica mixta sobre lienzo, 60x60cm
Colección Particular

En un primer nivel de análisis, se observa a una obra de formato pequeño cuadrangular mediana, mide 60x60cm. Además, es monocromática, de tono sepia, por lo que la línea será más marcada en los elementos cercanos, y difuminada en los lejanos. La técnica es mixta, pero ya no sobre MDF, sino sobre lienzo.

En cuanto a la escena representada, se reconoce a una figura con rasgos femeninos que ocupa el centro del encuadre, ésta tiene dimensiones antinaturales y se mantiene de pie sobre una torre en medio de un precipicio, la alusión al precipicio también se había observado en *Columpios*, pero en este caso la caída parece ser peligrosa porque se observa que sobresalen ocho plantas de cactus. Esta mujer como personaje central tiene ocho brazos, dos de ellos tapan su rostro, mientras que los otros seis sostienen un manto que alberga a otros doce cuerpos femeninos. Estos cuerpos, a su vez, mantienen en el aire a otros seis cuerpos femeninos que están sobre el precipicio. La flora se manifiesta en los cactus, pero también en ocho plantas que están a los lados laterales (cuatro a cada lado) del cuerpo femenino principal cerrando la composición; y,

además también se observa esta alusión a lo natural en las seis hojas que decoran su cabello.

El protagonismo de esta mujer como personaje central y descomunal es evidente, pues además de su tamaño monumental en comparación a los otros personajes femeninos, ocupa casi todo el cuadro. La artista hace uso de una perspectiva jerárquica para manifestar la importancia de sus personajes, pero no deja de aplicar también una doble perspectiva, pues los cuerpos de las mujeres tienen cierta frontalidad, mientras que la torre que está como base permiten el atisbo de una vista en picado de la escena. Sobre la profundidad, Letts hace uso del degradado de luz y sombras para dar volumen a la obra, el cual también es reforzado por la yuxtaposición de elementos que existen sobre la mujer como personaje central. Si bien la obra es monocromática, Letts ha sabido manejar la intensidad de las tonalidades sepia para permitirnos una asociación mental e imaginativa de los posibles colores. Por ejemplo, el manto que sostiene la mujer-cerro tiene dos tonos que unidos a su forma de “bandera peruana”, permite relacionarlos al rojo y blanco. Al mismo tiempo, con la intensidad y el juego de los tonos, Letts guía la mirada del espectador desde el centro de la obra hacia los bordes.

Los detalles son muy trabajados, como se puede observar en los personajes dibujados en el vestido y en los dobles del mismo en la parte de los brazos. Además, su pincelada es fina y suave. Finalmente, el uso de la luz, al igual que el resto de sus obras, proviene del lado izquierdo; sin embargo, también se observa otra fuente de luz que proviene de detrás de la mujer como personaje central, lo que permite que esta sobresalga en la composición. De esta manera, se observa que, a nivel estilístico, Letts ha sabido manejar los elementos formales de la representación pictórica para acercarnos a una obra llena de simbolismo y con un significado complejo, como se verá a continuación.

En un segundo nivel de lectura, se observa que Letts se ha basado para la realización de su obra, en la iconografía virreinal andina para representar a la “virgen-cerro”, una imagen muy desarrollada y difundida tras el contacto del mundo cristiano con el mundo andino. Como señala Gisbert: “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” (Gutiérrez (Cord.) 2008: 1266). Específicamente, la composición usada por Letts en su obra remite a la obra titulada *La Virgen del Cerro (1720)* realizada por un anónimo potosino y que se encuentra en el Museo Casa de Moneda en Potosí.



La Virgen del Cerro (1720)
Anónimo potosino
Óleo sobre lienzo, 140 x 227 cm
Museo Casa de Moneda, Potosí

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 extractivismo⁷⁵ es clara por la forma de la montaña; sin embargo, se verá 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 solo los femeninos. Esto es sumamente significativo si se observa las tres versiones previas de la obra tituladas *Madre Patria* en donde sí se observan personajes masculinos. Por lo que para el 2018, la preferencia de Letts por los personajes femeninos era innegable.

⁷⁵ El extractivismo es un término que se usa para referirse a la apropiación de recursos naturales para exportarlos (Gudynas 2015: 9).

El segundo cambio que aplica es que la forma de la montaña ya no es triangular ni tiene los detalles geográficos de la naturaleza (como los caminos y plantas), sino que la transforma de tal forma que su forma hace alusión a un vestido, en la cual incorpora diseños que remiten dibujos prehispánicos de un manto Paracas⁷⁶. Es significativo que los personajes de los diseños del vestido estén en una disposición en donde sus manos buscan agarrarse mutuamente, pues hace eco con los cuerpos de las mujeres que cuelgan en el registro inferior y se sostienen una a la otra, dándole así importancia al vínculo femenino.

Una tercera diferencia, es que Letts ha decidido que el fondo de su obra sea neutro, permitiendo que la atención del espectador se centre en esta 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 emancipación⁷⁷. Por ello, se podría deducir que Letts 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; sumado al tamaño del personaje, destaca a esta mujer-cerro como personaje central, dándole magnificencia⁷⁸.

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, se reconoce el uso de la bandera peruana que sostiene a la mujer principal 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 ésta al igual que la mujer, también debe ser fértil (dar frutos) para la subsistencia del ser humano, algo que ya se había observado también en la mujer-árbol. Sin embargo, esta no debe ser la única característica que las vincule, pues las mujeres somos seres plenos cuya importancia va más allá de nuestra capacidad reproductiva, como se reforzará en el último apartado⁷⁹.

⁷⁶ Esta información ha sido dada por la artista vía correo electrónico.

⁷⁷ Los héroes de la emancipación más representados en relación a 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 iconografía de lo nacional.

⁷⁸ Si bien la imagen de la mujer en relación a lo nacional también ha sido identificada en su representación alegórica de La República, como demuestra Murilo de Carvalho en su texto "República-mujer: entre María y Marianne" en el libro *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil (1997)*, en Francia ésta fue algo que sí tuvo un significado heroico nacional mientras que en los países poscoloniales americanos esta imagen fue tergiversada y se le relacionó a la mujer pública, es decir, la prostituta. Por lo que su representación en América terminó teniendo una connotación negativa.

⁷⁹ El ecofeminismo ha desarrollado muy bien la crítica a este tipo de esencialismo naturalista.

El segundo símbolo patrio reconocible en la obra son las hojas de palma. Este tipo de planta es parte del escudo nacional y se le reconoce colgando en los laterales de la mujer principal. Las hojas de palma suelen significar la victoria y el triunfo⁸⁰. Siguiendo esa línea, se puede reconocer como tercer símbolo patrio a las hojas de laurel, las cuales también se encuentran en el escudo nacional; y, en la obra de Letts, se les identifica como aquellas que decoran el cabello de la mujer principal. 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, enfatizando 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. En varias de sus obras previas se ha observado esta acción por parte de sus personajes femeninos y se relaciona al estancamiento mental que produce la normalización de discursos discriminadores impuestos por el sistema patriarcal. En este caso, debido a los símbolos nacionales incorporados en esta obra, se puede considerar que Letts extrapola ese estancamiento al ámbito político y social: en el Perú existe una “ceguera” (o invisibilización) de la situación de inferioridad y violencia que sufren las mujeres peruanas.

Sobre los otros cuerpos femeninos es interesante que las mujeres que se encuentran acunadas en la bandera (de forma segura) sean doce, ya que éste es un número significativo para la cultura, por ejemplo: los meses del año, los discípulos de Jesús, los signos del zodiaco, etc. Más interesante aún es que estas doce mujeres sostienen en parejas a las otras seis mujeres que cuelgan, pues esto permite observar que es necesaria la unión y/o el trabajo en equipo para sostener a las demás. Esto se había observado en *Árbol Genealógico*, pero a diferencia de esa obra, aquí las mujeres no se elevan, sino que descienden. Es decir, están insertadas en un ámbito más terrenal en una situación de vulnerabilidad.

Esto se refuerza con la representación de cactus como elementos amenazantes en la zona inferior, ya que estas plantas llevan espinas, por lo que remiten peligro o daño. Además, el hecho de que no se vea de donde nacen, hacen imaginar que el espacio de la posible caída de las mujeres puede ser muy amplio y riesgoso. El elemento comunitario es significativo en ese sentido, pues si no fuera porque se sostienen unas

⁸⁰ 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.

a otras con firmeza, simplemente caerían. Sobre ello se rescata lo que menciona Federici sobre que producir una comunidad significa empezar a ver el territorio, pues requiere organizarse para resolver problemas comunes (Composto y Navarro, 2014: 434), razón por la cual no solo el vínculo humano es significativo en esta obra, sino también el vínculo con lo natural, siendo la mujer-cerro el soporte de todas ellas.

Así, habiendo realizado este análisis se puede llegar a la siguiente interpretación sobre la representación fantástica femenina que hace Letts en esta obra. 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 el sujeto femenino, la tierra (la Pacha Mama) y el territorio peruano; y, así construir un discurso que sitúa a la mujer-cerro como creadora de vida, que alberga a la nación peruana, la lidera y sostiene.

Como menciona Caballero, 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 tierra ese símbolo de fertilidad y abundancia, la madre-tierra (2020). Por lo que 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” trae a memoria al “Padre Nuestro”, es decir, al Dios Padre de la Biblia, el creador del mundo, el ser todopoderoso. Así, Letts hace uso de elementos de la tradición cristiana para dignificar a la mujer y situarla en un plano superior al humano.

Si bien esta construcción de la mujer sagrada también se observa de algún modo en *La Virgen-Cerro de Potosí*, algo que diferencia a ambas obras es que Letts sí resuelve la contradicción entre idealizar al sujeto femenino ante su realidad en la sociedad. En otras palabras, en *La Virgen-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 otras en peor situación. Sin embargo, esto no queda en la simple representación, pues la artista, a su vez, también propone una posible solución a esta

situación: pensar en comunidad, en el apoyo mutuo entre mujeres (sororidad), para combatir la dominación femenina y la dominación sobre el mundo natural. Crea así una nueva identidad colectiva femenina como fuerza de la nación, una defensa comunitaria de la tierra y del territorio en vías de la construcción de una sociedad peruana más justa para todos. Esta alusión a la identidad colectiva femenina ya se había observado en *Árbol Genealógico*.

De esta manera, se reconoce que en esta obra las menciones a otros programas iconográficos son variadas, albergan referencias a la tradición prehispánica, virreinal, republicana, cristiana y nacional contemporánea. Este sincretismo de referencias permite a Letts crear su propia iconografía de la peruanidad con un significado hondamente transgresor, como se demostrará en el último apartado de este capítulo cuando se relacione la obra al contexto.

En conclusión, en *Madre Nuestra* la artista no sólo engrandece a la mujer por su capacidad reproductiva, sino que también la dota de un poder sobrenatural: es un ser fantástico femenino todopoderoso, sagrado, omnipotente, líder, creador y cuidador del territorio peruano. Este discurso se ve reforzado tanto por las elecciones formales como por la incorporación de los elementos iconográficos. Así, Letts rescata el protagonismo femenino y propone una identidad colectiva femenina como base para la construcción de la nación peruana, cuestionando así, la discriminación hacia las mujeres como subordinadas, débiles e incapaces; discursos concebidos por el régimen patriarcal.

Así, en este apartado se ha observado cómo Letts a través del uso de características como la falta de identificación individual, la multiplicación, la claustrofobia, lo indefinido y la ruptura del espacio físico; crea distintos tipos de mujeres que se salen de los parámetros de la realidad y que interactúan en mundos imaginados; construyendo así, una propuesta pictórica fantástico feminista que alberga un discurso que cuestiona los roles asignados a las mujeres en la sociedad peruana contemporánea. Análisis que se completará a continuación.

3.2. Lo fantástico feminista de Letts: los roles femeninos y su trascendencia

Como vimos en el segundo capítulo, Roas define un producto artístico como fantástico feminista si cumple con tres aspectos esenciales. En primer lugar, si este expresa temas vinculados a la experiencia femenina. En segundo lugar, si las voces provienen de narradoras femeninas. Y, por último, si existe la presencia de mujeres como agentes de

acción (Roas y Massoni (ed.) 2020: 24). Ya en el segundo capítulo, se observó que la voz de Letts como mujer artista es parte esencial de su obra (segundo aspecto). En este apartado se identificará cuáles son los temas vinculados a la experiencia femenina (primer aspecto) y también se establecerá cómo los seres fantásticos femeninos creados por Letts son representados como agentes de acción con protagonismo (tercer aspecto). No hay que olvidar que la cuarta característica que nace del contenido fantástico feminista en su relación con la realidad es su componente transgresor; lo cual, como ya se ha ido introduciendo en el primer apartado de este capítulo, en el corpus elegido se manifiesta como un discurso que contribuye en la subversión del sistema patriarcal.

Se empezará por el caso de la mujer-sirena-cebra, en la obra analizada se reconoció que Letts la sitúa en una relación de tensión con los personajes masculinos. Al colocarlas en un espacio reducido quitándoles movimiento y situarlas “debajo” de los hombres, hace pensar en su condición de inferioridad y aprisionamiento. Ciertamente las mujeres han sido por años consideradas como seres inferiores de segunda categoría, por lo cual se les ha limitado su libertad de desenvolvimiento en la sociedad. Mannarelli en su libro *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y géneros en la historia peruana (2018)*, da cuenta de cómo el comportamiento de las mujeres en Lima desde los tiempos de la Conquista hasta la actualidad ha sido controlado sistemáticamente por diversas instituciones como la Iglesia, la familia y el Estado.

Hoy en día también las mujeres viven limitadas, por ejemplo, se sabe que el espacio público es mucho más peligroso si eres mujer, por lo que las peruanas se “protegen” restringiendo las horas y los sitios en los que se puede estar, o si no, caminan con mucha alerta y miedo. Por ello, no es incoherente que Letts haya representado a estas mujeres-sirenas-cebras en este escenario. Sin embargo, es necesario rescatar que la artista no las coloca solo en una posición de subordinación pasiva, sino las dota de acción, pues éstas cuentan con un poder que es capaz de manipular los sentidos y los deseos.

Al estar los dos tipos de personajes (femeninos y masculinos) congelados mientras realizan su acción, se identifica una lucha de poderes tácita, petrificada en el tiempo. Justamente esta representación da cuenta de la delicada situación que la humanidad sigue enfrentando para erradicar la desigualdad de género. Si bien aquí Letts parece reforzar la imagen de la mujer como “objeto de deseo”, en realidad ha conformado un discurso cuestionador sobre la repetición de patrones y comportamientos machistas que

limitan la libertad de las mujeres. Así, la sutil connotación sexual de la obra compone una crítica hacia el sistema patriarcal, el cual ha construido un discurso en donde se limita la libertad de las mujeres para evitar el “incontrolable” deseo sexual masculino (Janos y Espinosa 2015: 6).

A pesar de ello, la artista no representa a sus mujeres-sirenas-cebras pasivas, sino que las dota de un poder sobrenatural, tienen características que van más allá de lo humano, algo que reforzará en mayor medida en sus obras siguientes. Aquí no se identifica un rol en específico sobre las mujeres, pero sí la construcción de una crítica hacia la posición subordinada y limitada en la cual el patriarcado ha situado a la población femenina.

Con la mujer-árbol se observa una evidente representación del poder femenino y su trascendencia. El ser fantástico femenino es representado como creadora, dadora de vida y responsable del destino de la humanidad. Labor que es reforzada con el simbolismo con lo natural: los frutos de la naturaleza es lo que alimenta a la humanidad, al igual que la fertilidad de las mujeres es lo que permite que la raza humana continúe su existencia. El título de la obra *Árbol Genealógico* refuerza este significado. Por tanto, en esta obra es evidente la valoración que hace la artista sobre la capacidad de las mujeres de crear vida, así propone una valoración positiva sobre la maternidad y la descendencia. Hoy en día ser madre sigue siendo un anhelo para algunas mujeres, el pensamiento feminista no está en contra de que la mujer sea madre, sino que promueve la libre elección de ésta de querer o no serlo, pues por muchos años se ha asignado a la población femenina esta obligación como parte de la conformación de su identidad. Como menciona Lerner, en la mentalidad tradicional la maternidad era promovida como el principal objetivo de la vida de una mujer, por lo que se cataloga de desviaciones a aquellas que no querían serlo (1985:16). No se busca demostrar que Letts promueva la maternidad en su obra, sino más bien se reconoce que revaloriza el poder del que disponen todas las mujeres como creadoras, y así enaltecer la posición de la población femenina en la sociedad y en la historia de la humanidad.

Árbol Genealógico es una de las tres obras analizadas que solo contiene personajes femeninos sin interacción con personajes masculinos, *Novia con cola* y *Madre Nuestra*, son las otras dos. Por tanto, el protagonismo femenino en estas tres obras es evidente y se vuelve mucho más significativo cuando se observa que tanto en *Árbol Genealógico* como en *Madre Nuestra* se advierten mujeres que se sostienen unas a otras, pues esto permite reconocer la creación de una identidad colectiva femenina como medio para

alcanzar los objetivos comunes. Así, Letts no solo dignifica a las mujeres, sino también recuerda la importancia de la empatía, el apoyo femenino y la sororidad.

La tercera obra que se analizó, en donde se observa a la mujer-boa, habla ya desde el terror, es una escena de pesadilla, pues se trata de un personaje que engulle a otro. La interpretación dada fue sobre la digestión que ha realizado el ser fantástico femenino de la corporalidad masculina para seguir subsistiendo en el mundo. Es decir, el sujeto femenino ha sido forzada a digerir el sistema patriarcal y asumirlo como parte de su ser para sobrevivir. Si en *Tentaciones* se observaba una tensión de una disputa congelada en el tiempo entre géneros y una crítica hacia la falta de libertad de las mujeres; en esta obra, se observa un conformismo ante esa discriminación, la mujer ha aprendido a digerir ese sistema para poder estar en el mundo. A pesar de ello, Letts igual deja la posibilidad de que ese poder sobrenatural que posee la mujer-boa en algún momento sea expresado y que despierte de esa pesadilla en la que sobrevive.

En el caso de la obra *Nudos*, también se observa un tipo de aprisionamiento por parte de la mujer hacia sí misma. La representación muestra la naturalización e interiorización por parte de las mujeres de los discursos discriminatorios que por años ha impuesto el sistema patriarcal. Así, son las mismas mujeres las que limitan su libertad y viven en incomodidad en beneficio del control y gobierno masculino.

Ya para sus siguientes obras, donde se identifica a la mujer-pulpo, se observa una crítica más consciente hacia los roles de género en la vida doméstica en una relación que se rige por la heteronormatividad. Las dos primeras obras cuestionan el trabajo doméstico no remunerado de las mujeres, la invisibilización que éstas sufren por su labor y la subordinación a las que se les coloca en el hogar a pesar de la gran inversión de horas y esfuerzo. En *Pescadores*, Letts reconoce que se le ha impuesto a la población masculina el rol de proveedor, pero a su vez, muestra que sin la mujer que lo sostiene, este no podría realizar esa tarea. Igualmente, *Palmas* es una obra que muestra la falta de equidad que existe en las parejas heterosexuales en las labores domésticas, en donde la mujer invierte mucho más esfuerzo en trabajar en el hogar. Ambas obras cuestionan el rol de la mujer como cuidadora, motivan a pensar en la necesidad de la revaloración del trabajo doméstico; y, también de la promoción de la equidad de las tareas en el hogar.

Las siguientes dos obras de la mujer-pulpo, *Columpios* y *Dibujo 8*, muestran personajes femeninos aprisionados por sí mismos, pero también sostenedoras de personajes

masculinos. Estas representaciones también hablan de la desigualdad de género, pues las mujeres se encuentran en una posición incómoda aprisionadas para sostener a los hombres que se sientan o se balancean libremente. Al igual que *Nudos*, se lee un auto aprisionamiento por parte del personaje femenino, quien se enclaustra en el rol que le han impuesto de cuidados, de abnegación y de sacrificio; limitando su libertad y a costa de su bienestar físico y emocional. De esta manera, Letts cuestiona el daño que las mismas mujeres se imputan, porque desde que nacen se les educa para ejercer ciertos roles, cumplir ciertas expectativas, estereotipos y quehaceres en la familia. Como señala Vargas, desde que somos niños se enseñan modelos con características específicas que hacen adoptar una serie de patrones culturales, ideológicos y hasta psicológicos que son traducidos en todas las esferas de la vida cotidiana, así una niña aprende a ser mujer dentro de los moldes, actitudes y patrones de lo que se considera “femenino” legalizando y retroalimentando de esta forma mensajes ideológicos tradicionales en donde la subordinación, la obediencia, la timidez, etc., son características “naturales” en la mujer (1991: 39).

Esto se observa de forma más consecuente en la mujer-ciempiés, en la cual se muestra una crítica directa al rito del matrimonio, acontecimiento que es motivado y celebrado en la vida de todo ser humano, pero que, sobre todo, es ejercido con mayor presión sobre la población femenina. Este rito está muy ligado al imaginario de que la mujer debe ser virgen, lo cual habla de la dominación masculina sobre la sexualidad y control del cuerpo femenino. Así, en la sociedad una mujer virgen es valorada, mientras una mujer que expresa libremente su sexualidad es sancionada con el estigma de “puta” o “chica fácil”; justificando así, la violencia machista hacia el género femenino. Esto porque la promoción del libertinaje sexual en los varones, aún dentro del matrimonio, sí es promovida y nada sancionada socialmente, como en el caso opuesto. Como menciona Lerner:

Al controlar la sexualidad femenina mediante la exigencia de una castidad premarital y el establecimiento del doble estándar sexual dentro del matrimonio, los hombres se aseguraron la legitimidad de su descendencia y garantizaron así su interés de propiedad (1985: 44).

Finalmente, su obra *Madre Nuestra* cierra el análisis del corpus haciendo una crítica más profunda pues la artista extrapola todos los temas tratados en las obras previas hacia lo social y político. Así, a través de una iconografía sobre la peruanidad, la artista cuestiona la invisibilización que existe por parte de la sociedad hacia la situación de vulnerabilidad y discriminación que viven las mujeres peruanas; y, motiva a pensarnos

como nación desde una nueva identidad comunitaria femenina, en donde se promueva la sororidad como medio para combatir la desigualdad de género y subvertir el régimen patriarcal.

De esta manera, se observa que Letts ha construido seres fantásticos femeninos que cuestionan la posición de inferioridad sobre la población femenina y la desigualdad en los roles de género. Así, crea mujeres poderosas, diversas y únicas al mismo tiempo, que disputan su situación de subordinación en relación con los personajes masculinos. La transformación de sus cuerpos en seres con características no humanas da cuenta de su poderío, pues estas trascienden más allá de lo cognoscible.

Se debe rescatar que existe un proceso por parte de la artista en cuanto a interiorizar su discurso sobre la posición de las mujeres, pues en las primeras obras se observa que primero solo establece una situación de desigualdad, subordinación y un cuestionamiento a la falta de libertad femenina, pero aún no se observa una discusión evidente sobre los roles de género. Sus siguientes obras sí dan cuenta de ello de forma más explícita; sin embargo, se quedan en el ámbito de lo privado doméstico. Por ello, es revelador que en años posteriores Letts extrapole su discurso de lo privado a lo público; cuestionando los ritos tradicionales y la invisibilización por parte de la sociedad peruana hacia la violencia contra las mujeres. Asimismo, es más significativo cuando se reconoce que la artista propone una identidad colectiva femenina como medio para la conformación de la nación y, a su vez, motiva a la sororidad y ayuda mutua; formas de pensar que se puede relacionar con la agenda feminista.

En conclusión, se puede considerar las obras de Letts como fantásticas feministas, pues, en primer lugar, se observa una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina: la situación de subordinación, la falta de libertad, la capacidad de creación de vida humana, la asignación del rol del cuidado, la desigualdad del trabajo doméstico, las expectativas de género de la sociedad; y, la violencia y la posición de vulnerabilidad de las mujeres en la sociedad peruana. En segundo lugar, se reconoce la existencia de una voz narradora femenina; en este caso, Letts da cuenta de su propia voz, pues todas de sus obras están vinculadas a su experiencia como mujer, algo que se observa también en las entrevistas realizadas. Y, en tercer lugar, sus obras muestran la presencia de mujeres como agentes de acción. Todos los seres fantásticos femeninos de Letts son protagonistas, poseen un comportamiento activo, interactúan en su mundo, no son pasivas, sino que crean situaciones y significados que hacen reflexionar sobre los roles, los estereotipos o los prejuicios de los cuales las mujeres son víctimas en la

sociedad. De esta manera, se observa que las obras de Letts son fantásticos feministas porque contribuyen a la subversión del sistema patriarcal, el cuarto aspecto de lo fantástico feminista que se profundizará en el siguiente apartado.

3.3. Lo fantástico feminista como reflejo de la realidad social peruana

En el apartado anterior se profundizó en cómo la obra de Letts cumplía con los tres aspectos expuestos por Roas sobre lo fantástico feminista; sin embargo, su obra también considera un cuarto aspecto que es significativo: el poder doblemente transgresor del contenido fantástico feminista. Esto porque lo fantástico al tener una relación intertextual con la realidad, parte de ella y, a su vez, la cuestiona. Seguidamente, este contenido al representar problemáticas asociadas a los roles de la población femenina, transgrede los discursos hegemónicos heteronormativos que promueven su discriminación. De esta manera, lo fantástico feminista contribuye a la subversión del sistema patriarcal, como se demostrará a continuación.

Se empezará analizando cómo cada una de las obras escogidas responde a un contexto (o como lo llamaría Panofsky, a “síntomas culturales”) en donde éstas fueron creadas, pues se observa que las representaciones de Letts dan cuenta de problemáticas sociales vigentes relacionados a la población femenina en el Perú.

El corpus data del año 2000 al 2018, periodo significativo en cuanto al reconocimiento tanto por parte del Estado, así como de la sociedad civil de deliberar y desarrollar iniciativas que combatan las brechas de género en el país. Para empezar, es importante mencionar qué se entiende por “género”, pues hay una diferencia conceptual en relación a lo que se conoce como “sexo”. María Elena León Rodríguez en su artículo *Breve historia de los conceptos de sexo y género (2015)*, explica el origen de esta bifurcación de conceptos y su importancia, pues su reconocimiento permite reconocer la discriminación que ha habido hacia las mujeres. De esta manera, citando a Lamas, menciona que el “género” representa el “conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres” (Lamas 2000: 3); mientras que el “sexo” representa las características anatómicas y fisiológicas que distinguen al macho de la hembra en la especie humana (Rodríguez 2015: 42). Igualmente, el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (MIMP) define el “género” como un “concepto que alude a las diferencias construidas

socialmente entre mujeres y hombres y que están basadas en sus diferencias biológicas” (2017: 4).

Así, analizando estos acercamientos, se puede entender el género como el sexo socialmente construido, ya que, en base a las diferencias biológicas de los cuerpos, se establecen diferencias culturales entre hombres y mujeres, siendo un problema cuando estas diferencias culturales son expresada en normas, patrones y conductas que pasan a constituir desigualdades (CEDAL⁸¹ 2013: 9). Esto sucede porque:

Las sociedades asignan a las personas distintas responsabilidades, roles y espacios de realización personal y social de acuerdo a su sexo biológico, determinando con ello la construcción de lo que se denomina roles tradicionales de género y que han originado que tanto mujeres como hombres no accedan ni disfruten de las mismas oportunidades y ventajas, construyendo consecuentemente, profundas desigualdades sociales y económicas que afectan principalmente a las mujeres, desigualdades que se manifiestan en enormes brechas para su pleno desarrollo que pueden ser observadas al analizar la realidad (Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables 2017: 4).

Por tanto, cuando se habla de brechas de género, se refiere a: “(...) las desigualdades que existen entre hombres y mujeres en el acceso a los recursos y servicios, el ejercicio de derechos, la participación pública y la igualdad de oportunidades. La brecha de género es una excelente vía para ilustrar la discriminación de las mujeres en la sociedad y su desigualdad frente a los hombres” (PNUD Perú (ed.) 2012: 8-9). Es por ello que, en los últimos tiempos, diversos países en el mundo han tomado acción en promover iniciativas que busquen erradicar estas desigualdades, siendo, para el país, el cambio de siglo XX a XXI, muy significativo en ese sentido.

En 1999, el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables crea el *Módulo Piloto de Atención contra la Violencia Familiar “Emergencia Mujer”*, el mismo que, posteriormente, constituirá el Centro Emergencia Mujer (CEM), extendiendo su distribución a 296 sedes a nivel nacional para junio de 2018 (Defensoría del Pueblo (ed.) 2018: 9). Este espacio se convertiría en uno de los más importantes para denuncia en años posteriores.

Asimismo, según el informe *Caminando hacia la igualdad de género* publicado por el CEDAL, desde el año 2000 se han implementado dos planes nacionales para reducir las brechas de género. Estos planes se conocieron como *Plan Nacional de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Varones (PIO)* y cada uno tuvo una vigencia de cinco

⁸¹ Centro de Derecho y Desarrollo.

años, entre 2000-2005 y 2006-2010, respectivamente. A partir del 2012, se implementó el *Plan Nacional de Igualdad de Género 2012-2017: Caminando hacia la Igualdad (PLANIG)*, el cual cuenta con objetivos y estrategias definidos para lograr el cambio social.

Por tanto, este es un periodo en que se da un avance importante en las políticas de igualdad, la promulgación de leyes⁸², normas y planes que centran en el Estado peruano la responsabilidad de llevar a cabo acciones concretas para promover la igualdad de género. Sin embargo, aún falta articular estas iniciativas entre las diferentes instancias públicas, contar con personal calificado y específico para la aplicación y seguimiento de estos planes, así como tener una estrategia presupuestal específica que sustente estas iniciativas, entre otros pendientes (CEDAL 2013: 17-36). Como señala la Defensoría del Pueblo, si bien en el Perú se ha reportado avances hacia la igualdad en los últimos diez años, se encuentra todavía muy lejos de los países con mayor igualdad de género a nivel mundial y, aún de aquellos mejor ubicados, a nivel regional (2019: 8).

En cuanto a la sociedad civil, la discriminación y violencia hacia la mujer por parte de los ciudadanos peruanos se hizo evidente gracias a los datos estadísticos recogidos en distintas instituciones, entre ellas el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). En el informe que realizaron en el 2017, titulado *Perú: Indicadores de Violencia Familiar y Sexual, 2000-2017*, se recogen datos significativos sobre el tipo de violencia ejercida hacia las mujeres, entre física, psicológica y sexual. En el año 2016, el total de denuncias registradas alcanzó 164 mil 488 (INEI (ed.) 2017: 8), una cifra bastante alta en relación a los años anteriores. Esto es coherente si se tiene en cuenta que, en años anteriores al ser la violencia hacia la mujer aún más normalizada, no existía ni la información ni los mecanismos de denuncia que se otorgan hoy en día, por lo que el incremento es razonable. Sin embargo, igualmente en la actualidad, no todas las mujeres que sufren de violencia buscan ayuda⁸³. Por ello, es significativo observar un aumento de las denuncias con el pasar de los años, pues esto habla de un avance en cuanto a la concientización y en los medios de apoyo brindados a esta población vulnerable. Según la Defensoría del Pueblo, los CEM fueron primordiales en ese sentido

⁸² Dos ejemplos significativos en ese sentido son: la aprobación de la Ley 28983, Ley de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres – LIO; y de la Ley N°29430, Ley de Prevención y Sanción del Hostigamiento Sexual.

⁸³ Según La Encuesta Demográfica y de Salud Familiar (Endes) realizada en el 2018, el 28,9 % de las mujeres maltratadas físicamente buscó ayuda en alguna institución; en tanto que, el 71,1 % no lo hizo. Esto significa que solo 29 de cada 100 mujeres maltratadas físicamente buscó ayuda. Fuente: <https://m.inei.gob.pe/prensa/noticias/63-de-cada-100-mujeres-de-15-a-49-anos-de-edad-fue-victima-de-violencia-familiar-alguna-vez-en-su-vida-por-parte-del-esposo-o-companero-11940/>

pues de ser 36 en el 2002, se extendieron a 296 para el 2018, brindando a las víctimas de violencia más posibilidades de denunciar (2018: 28).

Otro avance muy significativo de la lucha contra la discriminación de la población femenina fue el reconocimiento del feminicidio. En el año 2009 se crea mediante Resolución Ministerial del MIMDES⁸⁴, el registro de víctimas de feminicidio, permitiendo así la tipificación y registro de este delito. Desde el 2009 hasta el 2016 se han reconocido 882 casos de feminicidio y 1061 casos de tentativa de feminicidio (MIMP (ed.) 2017: 5), esto hace un promedio 110.25 asesinatos hacia mujeres en ocho años. Según el *Observatorio Nacional de la Violencia contra las Mujeres*, en el 2017 se registraron 131 asesinatos; y en el 2018, fueron 150 (CEIC (ed.) 2021: 18), siendo este año uno de los más sangrientos y violentos en las formas de asesinato ejercidas. En febrero, se da el asesinato de María Jimena, una niña de once años que es raptada, violada y quemada por un hombre; en junio, Eyvi Ágreda es quemada en un bus por un acosador; en diciembre, una joven es hallada muerta en un cilindro con ácido; y, ese mismo mes anulan el juicio contra el agresor de Arlette Contreras por intento de feminicidio y violación sexual. La indignación colectiva de estos actos hizo que se fortalezcan los grupos feministas que ya existían para unificadamente manifestarse en contra de la violencia contra la mujer y ese mismo año se realizó la tercera marcha *Ni Una Menos*.

Este movimiento social es significativo en cuanto a concientización sobre la violencia contra la mujer, pues en sus primeros años tuvo una gran convocatoria y logró unificar a miles de personas de todo el Perú para manifestarse en contra de la violencia machista. La primera marcha se realizó el 13 de agosto del 2016, en la cual se calculó la participación de unas 150 mil personas en Lima y provincias. Ya desde años anteriores se iban realizando en el Perú movilizaciones por parte de jóvenes universitarios⁸⁵ que, si bien no tenían carácter feminista, permitió el contacto, la organización y convergencia de colectivos feministas que luego realizarían manifestaciones unidas (Muñoz 2019: 11). Hay que tomar en cuenta que este tipo de movimientos sociales suceden paralelamente a nivel continental.

De esta manera, se observa cómo durante los años en que se realiza el corpus elegido (2000-2018) se da un aumento de la concientización y difusión pública de los feminismos en la sociedad como movimiento que lucha en favor de los derechos de la población femenina. Igualmente, se da la plasmación de políticas por parte del Estado para

⁸⁴ Hoy Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (MIMP).

⁸⁵ La manifestación contra la Ley Pulpín (Ley N 303288) en el 2015 y Keiko No Va en el 2016.

combatir la brecha de género y la violencia contra las mujeres, creando así, un ambiente propicio para la manifestación de propuestas artísticas que también siguen esa línea, como se observó en el primer capítulo. La obra de Letts no es ajena a ese contexto, por lo que su contenido es relevante como contribución a la subversión del sistema patriarcal desde la práctica pictórica, como se verá a continuación.

En primer lugar, en el año 2000, la artista crea a la mujer-sirena-cebra, cuya representación en relación con los personajes masculinos, da cuenta de la situación de desigualdad de género, de las limitaciones de las mujeres y de la brecha existente en el mundo, algo mucho más elevado en el territorio latinoamericano. Según el estudio realizado por el *Índice del Desarrollo Social de la Mujer y el Hombre en los Países de América Latina 2023* de Centrum PUCP, la brecha de género promedio en América Latina es del 7% en favor de los hombres y llega a ampliarse por encima del 10% para el caso de Perú, siendo el Perú uno de los países con la brecha de género más alta en América Latina⁸⁶. Esto demuestra la existencia de una sistemática discriminación a la población femenina en donde se ha situado históricamente a las mujeres en una situación de inferioridad en varios aspectos de la vida. Según Quiñones y Tejada, la jerarquía por razón de género ha estado presente en todas las organizaciones sociales humanas, resultando transversal al tiempo y espacio. En virtud de dicha jerarquía, los hombres han mantenido una posición de ventaja sobre las mujeres. Por tanto, esta “desigualdad de partida” ha afectado y condicionado sustancialmente la incorporación del género femenino al mercado de trabajo, y se ha cimentado históricamente sobre la base de la división sexual del trabajo y del modelo de patriarcado (2019: 117).

Lo más perjudicial es que esta segregación está justificada por un discurso social muy arraigado en el mundo que promueve estereotipos femeninos que refuerzan la incapacidad de las mujeres para asumir las mismas oportunidades que los hombres. Por ejemplo, El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) publicó un informe sobre el *Índice de Normas Sociales de Género* y dio a conocer que, en el Perú, el 32% de las personas consideran que las mujeres no son mejores ejecutivas que los hombres y creen que el hombre tiene más derecho a un trabajo que las mujeres⁸⁷.

Así, se observa cómo “A través de la creación de los roles y los estereotipos sociales surge paralelamente un tipo de violencia simbólica, cuando estos son usados para

⁸⁶ Fuente: <https://centrum.pucp.edu.pe/centrum-news/noticias-institucionales/peru-brecha-genero-mas-alta-america-latina/>

⁸⁷ Fuente: <https://gestion.pe/mix/tendencias-mix/onu-el-32-de-los-peruanos-mantiene-al-menos-un-prejuicio-en-tema-laboral-contra-las-mujeres-educacion-liderazgo-desigualdad-de-genero-noticia/>

controlar, autorregular y coaccionar la conducta de las mujeres en los estereotipos femeninos” (Álvarez 2016: 5). Algunas de estas creencias son la imagen del sujeto femenino como un ser frágil, vulnerable, pasivo, dependiente del hombre y de sus deseos; mientras que al hombre se le ve como un ser dominante que no puede contener sus deseos o impulsos, y que es lo suficientemente fuerte para resistir la violencia (Janos y Espinosa 2015: 6). Esta forma discriminadora de pensar a las mujeres proviene de muchos años atrás, Lerner cuenta:

Para cuando los hombres comenzaron a ordenar simbólicamente el universo y las relaciones entre los humanos y Dios dentro de grandes sistemas explicativos, la subordinación femenina estaba tan completamente aceptada que tanto a hombres como a mujeres les parecía «natural». A consecuencia de este desarrollo histórico las principales metáforas y símbolos de la civilización occidental incorporarían el presupuesto de la subordinación femenina y de su inferioridad (1985: 308).

Así, se motiva a pensar al sujeto femenino como menos inteligente que el masculino y, como incapaz de tomar liderazgo y acción, por lo que se le ha relegado al ámbito privado. Mientras que el espacio público ha sido gobernado por muchos años por figuras masculinas. Un ejemplo de ello es las pocas lideresas mujeres que se desenvuelven en cargos públicos y privados⁸⁸.

Por tanto, la representación de la mujer-sirena-cebra en su obra *Tentaciones* es coherente con la situación de desigualdad entre hombres y mujeres que se vive en el mundo y en nuestro país, demuestra la existencia de una brecha, sustentada por estereotipos y roles de género que promueven la violencia simbólica y la discriminación hacia las mujeres. Sin embargo, la artista no solo representa esta realidad, sino que usa el lenguaje de lo fantástico para cuestionarla, pues no crea un ser fantástico femenino incapaz, sino que, al contrario, a pesar de encerrarla en un espacio agobiante que puede significar el sistema patriarcal, la dota de poder, expresando su potencial, el cual incluso es mayor al de los personajes masculinos. Por tanto, cuestiona el discurso patriarcal de la incapacidad e inferioridad “natural” del sexo femenino.

Cuatro años después, Letts brinda la representación de la *Mujer Boa*. El análisis que se realizó permitió reconocer la asimilación de las mujeres del sistema patriarcal para seguir subsistiendo en el mundo. Es una escena de terror, porque representa el

⁸⁸ Esta realidad ha sido reconocida por el gobierno, razón por la cual el 14 de septiembre del 2020, se aprobó la Ley 5694, ley que promueve la paridad y alternancia de las mujeres en cargos de dirección en los sectores público y privado en el Perú.

establecimiento de un sistema discriminatorio y la resignación por parte del género femenino a su situación actual. A pesar de ello, Letts usa elementos fantásticos para crear un ser con una capacidad suprema, motivando sutilmente a la posible liberación del género femenino de ese sistema en el que descansa, tener ese despertar tan necesario. En su obra *Nudos*, se identifica un mensaje parecido, pues en él, la artista cuestiona la interiorización y naturalización por las mismas mujeres de la discriminación femenina. Como menciona Vargas:

Arrinconadas en el mundo desvalorizado de lo privado, las mujeres hemos interiorizado esta desvalorización: subordinadas y dependientes de la opinión y decisión masculina se nos hace difícil andar con nuestros propios pies: expropiada nuestra sexualidad en beneficio de la reproducción y del placer del hombre, hemos visto fragmentada nuestra identidad; marginadas da lo publicó, ignoradas por la historia, desdeñadas intelectualmente por subjetivas y emocionales, hemos perdido nuestra capacidad de comunicación como iguales, hemos renunciado al uso de la palabra, hemos desconfiado de nuestras posibilidades de producir conocimientos válidos, hemos interiorizado, en fin, concepciones de los otros sobre nosotras. hemos vivido de lo prestado (1985: 142).

Por ello, es significativo que en los últimos años haya más concientización de esa segregación, lo cual ha llevado a muchas mujeres a tomar acción, permite reconocer que ese despertar puede estar sucediendo de a pocos. Como cuenta Muñoz:

Las historias de violencia fueron el catalizador que llevó a las mujeres a pasar de la indignación a la necesidad de actuar y de empoderamiento, es decir, a la capacidad de reconocer violencia en su vida cotidiana, rechazarla y ayudar a otras a defenderse de ella. Por algo, el hashtag inicial #NiUnaMenos incluyó luego las expresiones #VivasNosQueremos y #TocanAUnaTocanATodas (2019: 13)

Así, este sentir es hoy cada vez más evidente y se observa en mayor medida en las distintas iniciativas de colectivos que se manifiestan en contra de la discriminación y violencia. De esta manera, la mujer-boa de Letts compone un discurso que cuestiona la resignación y la ceguera mental que el sistema patriarcal ha interiorizado en las mujeres durante su crecimiento y que, hoy en día, hace muy difícil su reconocimiento.

El mismo año que la artista crea a la mujer-boa, presenta a la mujer-árbol en su obra *Árbol Genealógico*; ser fantástico femenino que permite una reflexión sobre la capacidad femenina de creación y trascendencia.

Ya se había observado que una de las mayores influencias de las mujeres como dadoras de vida proviene del conservadurismo cristiano; y, el Perú ha tenido una gran

preponderancia de esta tradición debido a la cristianización que hubo tras la Conquista. Así, se reconoce que desde la representación bíblica de la primera mujer se rescata la importancia de esta capacidad, pues el nombre “Eva”, significa “dadora de vida”. Luego, esta capacidad de las mujeres para crear vida, se reforzó con la incorporación del culto a la virgen María a quien se le considera la madre de Dios y, por tanto, un modelo “santo” a seguir por las mujeres creyentes. De esta manera, en el país, por muchos años se ha valorado que las mujeres sean madres, siendo una expectativa social muy fuerte y un deseo por gran parte de la población femenina. Según una investigación realizada por Datum Internacional a once países que representan el 87% de la población del continente americano:

La maternidad es una de las facetas más importantes en la vida de la mujer. El 83% de las madres de la región manifiesta que ser madre es la mejor vivencia que una mujer puede tener en la vida, elevándose esta cifra a 93% entre las mujeres peruanas, pues es el país de las Américas donde las mujeres valoran más la maternidad, seguidas de Panamá, Ecuador y Chile (Torrado 2018: 3).

Sin embargo, este deseo se vuelve un problema cuando la maternidad se convierte en una demanda social y en una limitación de la libertad. Sánchez en su texto *La experiencia de la maternidad en mujeres feministas*, recoge el planteamiento de Simone de Beauvoir (1949) quien reconoce que la maternidad ha sido naturalizada por la cultura patriarcal para ser un mecanismo de control y subordinación, pues promueve una imagen de la mujer como madre esposa, bondadosa y asexual lo que permite su aislamiento social, su falta de expectativas de vida y de autonomía debido a la sumisión al patriarca (2016: 256-257). Por tanto, una demanda excesiva de la maternidad y la reducción del valor de las mujeres a ésta, es perjudicial, pues discrimina sus otras capacidades y les quita la oportunidad de desarrollarse en otros campos. Por ello, es importante promover la decisión libre de las mujeres frente a la maternidad sin presión ni prejuicios: si una desea ser madre está bien, si otra no lo desea, está bien.

En los últimos tiempos, esta forma de pensar está siendo cada vez más aceptada y promovida, pues las tasas de natalidad en mujeres de los sectores más educados son cada vez más bajas y la maternidad va dejando de ser entendida como la única (o prioritaria) y máxima vía de la realización femenina. Para el caso peruano, según la Encuesta Demográfica y de Salud Familiar - ENDES 2013, la tasa de fecundidad nacional sigue un lento descenso (de 2,6% en el 2009 a 2,4% en 2013 en el área urbana). En el caso de Lima Metropolitana, este descenso porcentual es más notorio (de 2,1% en 2009 a 1,9% en 2013). Por lo contrario, la edad en que las mujeres tienen

al primer hijo ha experimentado un ligero incremento. En el intervalo de edad de 25 a 29 años, el aumento fue de 27,3% en 2009 a 27,6% en 2013. En el intervalo de edad de 30 a 34 años, el aumento fue de 14,5% en 2009 a 15% en 2013, mientras que en el intervalo de 35 a 39 años fue de 9,3% a 9,7%. Estas cifras muestran un cambio en la fecundidad de las mujeres urbanas en el Perú, que se relaciona con el acceso a métodos anticonceptivos y a cambios en las concepciones sobre la crianza de los hijos (Pariona, 2019).

Por tanto, la maternidad como realización femenina está dejando de ser un ideal absolutista, permitiendo a la población femenina pensar en compatibilizarla con otros objetivos de vida. En el caso de la representación de la mujer-árbol de Letts, la artista reconoce el poder único del sexo femenino de engendrar vida; sin embargo, no busca promoverla como objetivo único en la vida de una mujer, sino que más bien busca dignificar esa labor reconociendo el poder trascendente de todas las mujeres, pues depende de ellas el destino de la raza humana. De esta forma, ennoblece al sujeto femenino y lo coloca en un plano superior a lo humano. Esto cuestiona el discurso patriarcal que promueve el desprecio histórico de la población femenina. Como cuenta Lerner, la devaluación simbólica de las mujeres en relación con lo divino tuvo su origen en dos tradiciones. En primer lugar, la cristiana, pues la adoración a un dios único masculino, el establecimiento del hombre como única vía de llegar a Dios, la historia de la caída de la mujer y la asociación al pecado y al mal de toda sexualidad femenina que no sea con fines reproductores, hizo que la mujer se le alejara de lo espiritual y se le asocia a lo natural. Y, en segundo lugar, la filosofía aristotélica proporcionará la otra metáfora de base al dar por hecho que las mujeres son seres humanos incompletos y defectuosos, de un orden totalmente distinto a los hombres (1985: 19-32).

Por ello es significativo que Letts resuelva esta separación y más bien tomando elementos naturales, transforme los cuerpos femeninos para elevarlos al plano divino. Así, además de demostrar que lo espiritual y lo natural no tienen por qué estar separados, recuerda la importancia del vínculo profundo que tienen con lo natural. Como menciona Sagols, tanto hombres como mujeres están ligados a la naturaleza, dependen de ella y son afectados por sus carencias (2014: 118). Finalmente, cabe resaltar que Letts observa un mayor significado a esta trascendencia con la representación de su mujer-árbol, sólida, fuerte, compuesta de otras mujeres que se sostienen unas a otras; pues permite reconocer la necesidad de una identidad colectiva femenina como medio importante para alcanzar objetivos comunes, como medio para la subsistencia de la humanidad.

Siguiendo con el análisis de cada obra, en el 2004, Letts también realiza *Pescadores* y un año posterior realiza *Palmas*, en ambas pinturas se observa la representación de la mujer-pulpo, personaje que cuestiona los roles de género asignados en el hogar por el sistema patriarcal: el rol del cuidado para género femenino y el rol del proveedor para el género masculino. Según el *Estudio Familia, Roles de Género y Violencia de Género* realizado por el Instituto de Opinión Pública de la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2014, se puede definir los roles como un conjunto de normas que dicta la sociedad y la cultura acerca del comportamiento masculino y femenino. Se ha sostenido que estas diferencias en los roles de género –hombre-proveedor y mujer encargada del hogar– existen para contribuir a la estabilidad de la familia. Sin embargo, la familia es un espacio de relaciones de poder entre sus integrantes, por lo que estas relaciones generan desigualdades, que tomarán múltiples formas en los distintos contextos en función al género (IOP 2014: 16). Así, la asignación de roles de género evidencia la brecha de género y la discriminación femenina que existe en el país. Según CEDAL:

(...) las mujeres estamos culturalmente asociadas al plano afectivo y subjetivo; al espacio doméstico y a las actividades de cuidado, mientras los hombres al estar vinculados por nuestra sociedad a la fuerza física y la racionalidad, al espacio público, a la calle y al rol de proveedores económicos, a ser quienes “mantienen” al hogar. Entonces las mujeres dedicadas a las tareas del hogar, tuvieron históricamente menos oportunidades que los hombres para desarrollarse, aprender y valerse por sí mismas, con autonomía. Planteándose en la realidad una diferencia que devino en desigualdad: el papel de la mujer en la sociedad se desvalorizó mientras que el papel del hombre se valoró (CEDAL 2013: 9-10).

La Defensoría del Pueblo del Perú, en su estudio *El impacto económico del trabajo doméstico no remunerado y de cuidado en el desarrollo de las mujeres*, también concluye que:

El trabajo doméstico no remunerado (TDNR) –como parte central de la división sexual del trabajo y del sistema de género– actúa como un ancla que mantiene en niveles inferiores la posibilidad de generar ingresos monetarios, consumo y capacidad de tributar de las mujeres, así como su participación en el mercado de trabajo (...) Además, respecto de las mujeres dedicadas exclusivamente al TDNR, la falta de ingresos monetarios limita su acceso a mecanismos de protección social (pensiones y salud), lo que genera un riesgo de vulnerabilidad futura (2019: 42).

En el Perú, esta desigualdad en el desenvolvimiento del hogar aún persiste, pues a pesar de que en las últimas décadas en el país y en la región, ha habido una incorporación de las mujeres al mundo del trabajo fuera del hogar, esto no ha tenido

como contraparte un cambio en la distribución de tareas dentro del hogar. Más bien persiste el modelo de familia nuclear tradicional, dentro del cual el hombre es el proveedor económico, mientras a la mujer se le asigna el rol de ama de casa y madre. Esto genera consecuencias graves como problemas de salud física y mental derivadas del sobreesfuerzo y el estrés; además del riesgo de descuidar los roles familiares y laborales (IOP 2014: 1).

La mujer-pulpo creada por Letts da cuenta de esa realidad de desigualdad. En *Pescadores* el ser fantástico femenino representado, a pesar de tener mayor peso y mayor protagonismo que los personajes masculinos, es situada debajo de los hombres, como base y soporte. Los hombres cumplen su rol de proveedores gracias a esta mujer que los sostiene y cuida; sin embargo, estos la ignoran. Esta acción habla de la poca valoración que existe sobre el trabajo doméstico no remunerado por parte del género masculino, quienes muchas veces no estiman que los cuidados en el hogar son primordiales para que todos sus miembros puedan realizar sus tareas diarias. Sobre ello en el texto *Marco Conceptual para la Prevención de la Violencia de Género contra las Mujeres*, el MIMP señala que los roles de género:

(...) se han usado para establecer una división sexual desigual del trabajo que otorga más valor a los hombres y los coloca como principales proveedores económicos de las familias (roles productivos), mientras que atribuye a las mujeres los roles de cuidado en el hogar y en la comunidad (roles reproductivos) (MIMP, 2019a). En muchos casos, el trabajo que las mujeres desempeñan en el ámbito doméstico y comunitario es invisibilizado (2022:19)

En el caso de *Palmas*, el mundo representado da cuenta directamente de la desigualdad en la distribución de las tareas del hogar. En el mismo estudio realizado por la PUCP, se identifica como resultado que las horas de trabajo dedicadas a tareas domésticas por las mujeres son el doble de las que dedican los hombres (2014: 20). Esto incluso si las mujeres también trabajan fuera del hogar. Esta sobreexplotación de las mujeres en su día a día es evidenciado en esta pintura, pues se observa que las mujeres-pulpo están en una posición dificultosa que da cuenta de un agotamiento físico, emocional y mental. Actualmente, a esta desigualdad en la distribución conlleva a hablar del concepto de la “pobreza del tiempo”, el cual:

hace referencia a la falta de tiempo para el descanso, la recreación, la convivencia y la sociabilidad que deben afrontar muchas mujeres debido a que cumplen con un “segundo turno” al participar en el mercado laboral remunerado y a la vez ser las que principalmente se hacen cargo de las tareas domésticas (2013, p. 28). (IOP 2014: 21).

Por tanto, en ambas pinturas la artista usa elementos fantásticos para transformar el cuerpo femenino y cuestionar las desigualdades que existen en el hogar, las cuales dan cuenta de la complejidad de las relaciones de género, como señala la Defensoría del Pueblo:

Las desigualdades de género se caracterizan por ser multidimensionales y por estar interrelacionadas. Así, por ejemplo, existen brechas de género que originan y/o refuerzan otras. Una de estas es el uso del tiempo, el cual se encuentra en la base de la división sexual del trabajo. La diferente asignación de trabajo entre mujeres y hombres, de trabajo doméstico y de cuidados, por un lado, y de trabajo productivo para el mercado, por el otro, influye sobre otras brechas de género como la salarial o la de participación laboral en el mercado (Velazco y Fuertes: 2017) (2019: 10).

En las siguientes dos obras realizadas en el 2009, *Columpios* y *Dibujo 8*, Letts vuelve a presentar a la mujer como soporte de los hombres, pero esta vez la relación entre ambos personajes cambia, pues además de ser soportes, las mujeres-pulpo se enclaustran con su propio cuerpo. Esta representación da cuenta de la misma limitación que se autoimponen las mujeres por la asignación de roles con la que han sido criadas y que sienten “natural”. En Perú, gran parte de las mujeres peruanas siguen pensando que ellas son las encargadas de criar a los hijos. Una evidencia se da en el estudio realizado por la PUCP, en donde se pregunta a encuestados peruanos sobre qué es lo mejor en cuánto organizar su vida familiar y laboral con un niño en edad preescolar y como resultado la mayoría optó por la afirmación “La madre se queda en casa y el padre trabaja a tiempo completo” (IOP 2014: 11). Es necesario recordar que el país tiene una gran influencia de la tradición cristiana y justamente esta división sexual del trabajo se basa en la historia de la caída descrita en la Biblia, como menciona Lerner:

La dicotomía se refuerza en la historia de la caída, cuando Yahvé decreta la división sexual del trabajo, esta vez a modo de castigo. Adán trabajará con el sudor de su frente, Eva parirá con dolor y educará a los hijos. Vale la pena señalar que el castigo impuesto convierte el trabajo del hombre en una carga, pero condena al dolor y al sufrimiento no sólo el trabajo de las mujeres sino su cuerpo con el que dan vida, una consecuencia natural de la sexualidad femenina (1985: 274).

Por tanto, hoy gran parte de las familias lo consideran un designio divino, lo cual naturaliza que los roles de género sean desiguales. Si bien hoy en día existe más concientización sobre la equidad en las labores domésticas, aún gran parte de la población, tanto hombres como mujeres, siguen sobrecargando a las mujeres de estas tareas. Por tanto, se puede considerar estas dos últimas obras de Letts como un llamado hacia la autorreflexión para cuestionar lo que asumimos como “normal” en el día a día.

De esta manera, la artista a través del uso de elementos fantásticos crea representaciones que, basadas en la cotidianidad, subvierten los discursos del sistema patriarcal sobre los roles de género, pues permiten reflexionar sobre ideologías y creencias que sentimos como naturales, pero que promueven la discriminación.

La penúltima obra analizada, *Novia con cola*, también se realizó en el 2009. En ella se había observado a la mujer-ciempiés, la cual cuestiona los estereotipos sociales que se han construido alrededor del matrimonio y las mujeres: el control de su sexualidad y de su proyecto de vida familiar. A esto se debe añadir que este rito también promueve la cosificación del sujeto femenino como objeto de intercambio entre varones. Esto porque en el origen del rito, este solo se daba cuando el patriarca aceptaba la unión, por tanto, como menciona Lerner, citando a Lévi-Strauss “con este proceso se «cosifica» a las mujeres; se las deshumaniza y se las trata más como a cosas que como a seres humanos” (1985: 81).

Así se observa que, como menciona Sunkel, este acto social responde al modelo de “familia patriarcal”, la cual refiere a un tipo de familia que se basa en el ejercicio estable de la autoridad/dominación sobre toda la familia del hombre adulto cabeza de familia. Y, además, contiene el modelo tradicional en donde el papá trabaja afuera y la mamá atiende el hogar. Esta concepción de la familia es parte del segmento de actitudes “tradicionales” en donde también se encuentran la aprobación del matrimonio, la amplia aceptación de la autoridad del padre; y, respecto a los roles femeninos, la maternidad como aspecto decisivo para la realización de una mujer, y en general la coexistencia de valores que tienden hacia la igualdad y la autonomía, pero acomodados con valores patriarcales (2004: 119-120, 125).

Siendo el Perú un país conservador en donde aún perduran estas actitudes tradicionales, se espera que las mujeres cumplan con seguir ese proyecto de vida y en caso no se amolde a ella, sufrir de sanciones sociales correspondientes. Así, si una mujer adulta llega a cierta edad sin casarse es titulada de “solterona” y se piensa que tiene algún problema por haberse quedado sola. En una entrevista, Juana Gallego, directora del *Máster Género y Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona*, menciona: “Una mujer sola siempre ha sido sospechosa. Se ha construido la idea de que las mujeres no deben tener un proyecto de vida propio sino enfocado a los demás.

Si lo desafían, se les acusa de haber traicionado su rol de género”⁸⁹. Aquí también existe una desigualdad en cuanto a cómo pensar la soltería entre hombres y mujeres. Tausiet señala que mientras que para los hombres representa un estado no sólo digno, sino deseable, para las mujeres supone una vergüenza (2022). Según el MIMP, “(...) en el Perú, el 52,7% de la población considera que la mujer debe cumplir primero con su rol de madre, esposa o ama de casa, y después, realizar sus sueños (MIMP (ed.) 2022: 19).

Sobre el rito del matrimonio también se mencionó que este implicaba un control de la sexualidad de las mujeres, pues se espera que éstas lleguen “vírgenes” y, en caso no lo fuera, serían tildadas de “putas” o “inmorales”. Como mencionan Ordoñez, Chevez y Gordillo: “(...) en la posmodernidad, todavía prevalece la creencia que el hombre es el que tiene la libertad de expresarse y practicar sin prohibición o vergüenza la sexualidad, mientras que la mujer si asume el rol de vivir su sexualidad a plenitud, es calificada de inmoral” (2022: 12). Esta forma de pensar da cuenta de la discriminación a las que son sometidas las mujeres por el sistema patriarcal.

Por tanto, la obra de Letts construye un discurso transgresor a esta forma de pensar el proyecto de vida femenino, pues al usar referencias de la cotidianidad y transformarlas para construir un universo fantástico lleva a una reflexión sobre las expectativas e imposiciones sociales sobre las mujeres. En la obra la mujer-ciempiés cumple con los elementos formales que conlleva el rito matrimonial, pero su acción de huida cuestiona esta obligación como aspiración de vida, esta mujer huye y busca su propio camino.

Finalmente, se llega a la última obra analizada: *Madre Nuestra*, en la cual se observa la representación de la mujer-cerro. Y, la cual, se puede considerar como la cúspide de los seres fantásticos femeninos de Letts porque extrapola al ámbito social y político la situación de discriminación que sufre el género femenino. Por tanto, se puede considerar a este ser fantástico femenino como la culminación de un discurso sobre la población femenina que cuestiona los estereotipos, la subordinación, la violencia y, así, contribuye a la trasgresión del sistema patriarcal. Asimismo, realza el poder femenino promoviendo una nueva identidad colectiva femenina como base para la construcción de la nación.

⁸⁹ Fuente: https://verne.elpais.com/verne/2020/03/12/articulo/1584013113_833854.html

Primeramente, es necesario mencionar que el 2018, año en que se realizó la obra, fue para el Perú un periodo con una de las más altas tasas de feminicidios en el mundo. Ya se había mencionado que desde el 2009 en el Perú ya existía la tipificación de delito del feminicidio, por tanto, el registro de este tipo de asesinato para el 2018 fue mucho más congruente. Según INEI, el número de víctimas por feminicidio en ese año fue de 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 el 2015 creció a 0,9 en el año 2018, por cada 100 mil mujeres⁹⁰. Por tanto, el 2018 fue un año en donde la violencia contra la mujer fue más debatida en el ámbito público, permitiendo una mayor visibilización del problema y poniendo en agenda la necesidad de un fortalecimiento en los mecanismos de prevención y denuncia.

En ese contexto, es coherente que los elementos representados por Letts en su obra tengan referencias políticas y sociales. En primer lugar, en el análisis se observa que Letts representa a la mujer-cerro como sostenedora de la nación peruana. Esto por las referencias iconográficas de los símbolos patrióticos del escudo nacional y de la bandera peruana. Y, a su vez, por la referencia al territorio peruano por su vínculo simbólico con la virgen-cerro y la pachamama, figuras que han marcado la tradición cultural. Por tanto, al transformar el cuerpo femenino a un ser fantástico, Letts dignifica al sujeto femenino, pues lo convierte en madre de la nación. Sin embargo, la ceguera que le impone es significativa, pues permite reflexionar sobre la invisibilización y la tolerancia que aún existe en el Perú sobre la situación de violencia y discriminación que sufre la mujer.

Sobre ello el estudio del MIMP señala que *La Encuesta Nacional sobre Relaciones Sociales (Enares)* ha evidenciado que los niveles de tolerancia de la violencia contra las mujeres en el Perú son alarmantemente altos: el 58,9% de personas encuestadas expresó aceptar, tolerar y justificar la violencia infligida contra las mujeres, incluyendo la aceptación y normalización de la violencia sexual ejercida por la pareja. Así, por ejemplo, en el Perú el 26,0% de las personas cree que la mujer debe estar dispuesta a tener relaciones sexuales cuando su esposo o la pareja desee, y el 16,2% cree que la mujer debe acceder a todo lo que el esposo o pareja le pida sexualmente (2022: 20).

⁹⁰ Fuente: https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1659/cap02.pdf

Por tanto, es coherente lo que señala Fernanda Vanegas en su artículo, *¿Cuándo será la violencia de género una prioridad para Perú? (2022)*, pues si bien a nivel institucional el país ha avanzado en la construcción de un andamiaje de entidades e instituciones para proteger y garantizar los derechos de las mujeres; mujeres y niñas siguen encontrando numerosos obstáculos para acceder a medidas de protección, obtener justicia o vivir en condiciones de igualdad y libres de discriminación. Esto porque las normas y las instituciones por sí solas no son suficientes para combatir la violencia, sino que también es necesario una profunda transformación de las relaciones sociales. Por tanto, la representación de Letts de la nación peruana “cegada” no es contradictoria sino más bien enriquece la representación, pues la artista da cuenta de la situación actual de la realidad social y, a su vez, propone el reconocimiento de las mujeres como indispensables para el desarrollo de un proyecto nacional integrado y coherente.

Un segundo punto importante a considerar sobre la representación de la realidad social en la obra, es la situación de vulnerabilidad en la que se encuentran muchas mujeres peruanas. Ya se observa que Letts retrata dos secuencias de mujeres: las primeras acunadas y sostenidas por la mujer-cerro; quien a pesar de estar “cegada” lo hace con firmeza; y, las segundas sostenidas por las mujeres acunadas, pero que se encuentran colgando en un precipicio. Esta representación hace una clara referencia a que no todas las mujeres vivimos la misma realidad, pues el mayor riesgo a la violencia contra la mujer depende también de otros factores. Según el MIMP, existen cinco que son los más agraviantes: la exposición de la violencia en la niñez, la tolerancia a la violencia en general, el consumo dañino de alcohol y otras sustancias, la desigualdad socioeconómica, y la violencia tolerada y perpetuada por el Estado (2022: 23-26). Por tanto, la representación de Letts de distintos grados de vulnerabilidad también permite entender la existencia de distintas realidades de violencia que experimentan la diversidad de mujeres.

Finalmente, Letts al transformar el cuerpo femenino en una mujer-cerro y al dotarla de una iconografía nacional, propone el reconocimiento de la misma como indispensable para el desarrollo de un proyecto nacional integrado y coherente; pero a su vez, la dota de un poder sobrenatural, volviéndola omnipotente y trascendente, dignificándola y vinculándola al plano espiritual del cual el sistema patriarcal la desligó. A esto se añade que si bien la obra representa las diferentes situaciones de discriminación en las que se encuentran la mayoría de mujeres, también promueve el apoyo mutuo entre nosotras como medio para salir de esa situación.

Sobre la incorporación de las mujeres como parte del proyecto nacional, es significativa la propuesta de Letts, ya que en el Perú aún no existe la igualdad de género en cuanto a los cargos políticos y de poder. En el artículo de Ana Neyra, titulado *Las mujeres y la política: ¿cómo estamos y hacia dónde vamos? (2021)*, cuenta:

(...) solo podemos elegir y ser elegidas desde 1955. Según datos del JNE, en el Congreso electo en 1956, sólo tuvimos una mujer senadora (de 53) y 8 diputadas (de 182). Tras la elección anulada de 1962, ello se redujo en 1963 (solo 2 diputadas, de 140 diputados y 45 senadores), cantidad que se mantuvo en la Asamblea Constituyente de 1978 (con 100 representantes). Con el sufragio universal (instaurado en la Constitución de 1979), en Congresos bicamerales de 60 senadores y 180 diputados, 2 senadoras y 13 diputadas ingresaron al Parlamento en 1980, mientras que se tuvo 3 senadoras y 10 diputadas en el periodo 1985-1990 y 4 senadoras y 12 diputadas en el quinquenio que inició en 1990, pero que se vio interrumpido por el golpe de Estado de 1992 (2021).

Si bien hoy en día, se cuenta con una presidenta mujer y con leyes que permiten la paridad y alternancia progresiva en cargos de liderazgo tanto en empresas públicas como privadas, aún falta lograr la participación equitativa de mujeres en distintos ámbitos de la estructura social. Por ello, es relevante que Letts reconozca el desempeño del valor de las mujeres en el ámbito social, pues es la mujer-cerro la base para el desarrollo del territorio peruano.

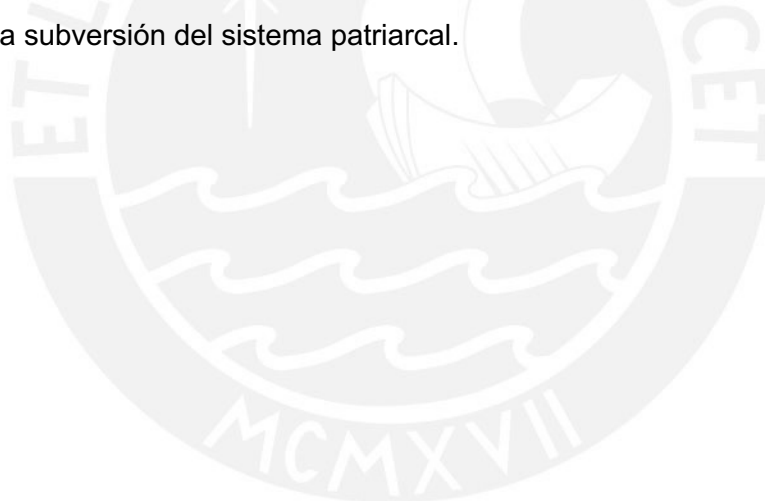
Sobre el segundo punto, la obra *Madre Nuestra* contiene un evidente mensaje hacia la sororidad. Según Guinta, sororidad es la “Cualidad o condición (-idad) de pertenecer a una hermandad (sôrôr) entre mujeres que se alían para apoyarse y combatir la discriminación y los problemas compartidos por el hecho de ser mujeres” (2019: 270). Hoy en día, los grupos que luchan contra la violencia contra la mujer promueven la sororidad como medio para enfrentar la desigualdad. Según la ONU Mujeres “una mujer sin redes de apoyo es una víctima fácil de la violencia de género”⁹¹, por lo que promover la solidaridad, comprensión y empatía entre mujeres es una forma de luchar contra la discriminación.

Así, Letts promueve una nueva identidad colectiva femenina como fuerza de la nación, una defensa comunitaria del territorio en vías de la construcción de una sociedad peruana más justa para todos y todas. Esto ya viene realizándose en los últimos años,

⁹¹ Fuente: <https://rpp.pe/campanas/valor-compartido/sororidad-entre-mujeres-conoce-como-promover-esta-red-de-apoyo-y-empoderamiento-para-fomentar-la-igualdad-noticia-1360498#:~:text=%C2%BFpor%20qu%C3%A9%20la%20sororidad%20es,por%20el%20esposo%20o%20compa%C3%B1ero>

pues como menciona Svampa, en América Latina, las mujeres tienen desde hace varias décadas un mayor protagonismo en las luchas sociales y en los procesos de autoorganización colectiva. Eso se le llama “proceso de feminización de las luchas” (2015: 128). Así, la representación de la mujer-cerro, permite reconocer una denuncia a la situación de vulnerabilidad que viven las mujeres peruanas en el presente, la falta de acción del gobierno peruano y formula una propuesta de cambio a futuro en la sororidad y el apoyo mutuo entre nosotras.

En conclusión, en este capítulo, se ha observado como Letts a través de la representación de seres fantásticos femeninos y las escenas en las que las coloca, cuestiona estereotipos, prejuicios y roles de género que alimentan al sistema patriarcal y promueven la discriminación y la violencia machista contra las mujeres. A su vez, se ha podido establecer la relación de sus representaciones con la realidad social peruana al analizar tanto los avances y las carencias de las políticas de igualdad, así como los discursos machistas que aún persisten en la conciencia ciudadana. De esta manera, se reconoce que lo fantástico feminista en las artes plásticas se convierte en un medio que contribuye a la subversión del sistema patriarcal.



CONCLUSIONES

En la presente investigación se ha delineado cómo el uso de lo fantástico feminista en las artes plásticas puede convertirse en un medio para transgredir el pensamiento hegemónico que se tiene sobre los roles de género en la sociedad. Esto se ha observado en la obra de la artista plástica peruana Luz Letts Payet, quien a través del uso de características como la falta de identificación individual, la multiplicación, la claustrofobia, lo indefinido y la ruptura del espacio físico; reforzado por sus elecciones a nivel formal; crea seres fantásticos femeninos que interactúan en mundos imaginados y, en cuya representación se identifican discursos que cuestionan los roles asociados al sujeto femenino, los cuales han sido impuestos y naturalizados por el sistema patriarcal en la sociedad peruana contemporánea. De esta manera, el uso de lo fantástico en las artes pictóricas se vuelve una herramienta importante para la subversión contra lo patriarcal.

Para llegar a esta conclusión, en el primer capítulo se analizó cómo los dos ejes que guían esta investigación fueron desarrollándose y estrechando lazos en la escena artística limeña durante el siglo XX e inicios del XXI. En primer lugar, el contexto social, político y cultural de Lima en este periodo fue vital para promover el uso del arte como medio de crítica social, pues motiva que los y las artistas tomen acción política a través del contenido de su práctica. Esto, posteriormente, reconoce en las artes la incorporación natural de temáticas que buscaran cuestionar discursos hegemónicos, en especial, la discriminación social hacia las mujeres peruanas. Asimismo, la influencia de la perspectiva de género y el movimiento feminista en el medio artístico también fue significativo en ese sentido, pues no solo permite que las mujeres puedan acceder a espacios que antes les eran vetados, como el educativo y el profesional; sino que también motiva la autoconciencia de las mujeres artistas de hablar desde su propia experiencia para generar una reflexión en relación con los roles femeninos en la sociedad. Como menciona Virginia Vargas, el primer paso para construir una teoría feminista es reconocer qué sentimos las mujeres como opresión, por lo que es necesario recuperar la palabra y socializar las experiencias comunes, las carencias y fragmentaciones que vivimos como grupo. Así, se empezará a mirar de otra forma la realidad y a conocerla a partir de nuestro propio reconocimiento crítico (1985: 142-143).

Seguidamente, en este capítulo, se profundizó en la teoría de lo fantástico y su manifestación en las artes plásticas. En primer lugar, se analizó la definición de lo fantástico, pues este término fue muchas veces entendido como un adjetivo alejado de

la realidad; sin embargo, como se demostró en la presente tesis, lo fantástico debe ser entendido como un discurso que parte y está en relación con lo que se conoce como realidad cognoscible. De esta manera, contiene un doble componente transgresor, pues, además de desestabilizar la percepción; como trabaja a partir de lo cognoscible, evoca un contexto político y social que puede cuestionar discursos dominantes arraigados en la mentalidad humana. Así, se concluyó que la manifestación de lo fantástico en representaciones artísticas particulares tiene una riqueza que radica en la construcción de discursos que expresan la realidad social en que se gestan motivando a la reflexión.

Habiendo definido la importancia de lo fantástico y de su relación con la realidad social, fue necesario repasar la connotación negativa y discriminatoria que había adoptado este concepto en su relación con América Latina. Esto, justamente, para desmentir esa asociación y proponer una revaloración positiva del término.

Finalmente, se situó el análisis del término en las artes plásticas en Lima y se observó que lo fantástico ha estado presente en nuestra sociedad desde antes de la invasión de Occidente. Por lo que fue innegable su manifestación en algunas propuestas en las artes plásticas de Lima durante el siglo XX, periodo significativo para la institucionalización de la práctica artística y para la diversificación de tendencias estilísticas. El surrealismo, el simbolismo y el arte abstracto fueron antecedentes importantes en la manifestación de representaciones con contenido más allá de lo real, por lo que su desarrollo en la escena artística limeña fue significativo para la promoción de lo fantástico en las artes.

De esta manera, habiendo establecido el desarrollo paralelo del contenido fantástico y del pensamiento feminista en las artes plásticas, se analizó la teoría de lo fantástico feminista y su manifestación en la escena artística limeña. Así, tomando en cuenta la teoría propuesta por Roas y Massoni, se entiende lo fantástico feminista como una categoría estética que construye un discurso que cumple con cuatro características. En primer lugar, contar con una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina. En segundo lugar, que las voces narradoras sean femeninas. En tercer lugar, que haya presencia de las mujeres como agentes de acción. Y finalmente, que cumpla con tener un componente transgresor. Así, lo fantástico feminista se vuelve un medio para “subvertir la tradicional sumisión de la mujer y las formas en que ha sido representada la identidad y la experiencia femenina” (Roas y Massoni (ed.) 2020: 24).

Para ejemplificar y situarnos en el contexto cercano, se continuó con un análisis introductorio de algunas artistas peruanas, en cuya obra se manifiesta un deseo de hablar desde su experiencia femenina para reflexionar sobre los roles asignados a las mujeres por el sistema patriarcal. Asimismo, se observó que esta apuesta también se estaba desarrollando a nivel colectivo, por lo que se indagó en algunas exhibiciones artísticas en donde se advierte la incorporación de elementos fantásticos con un objetivo de denuncia social. Así, se pudo reconocer los antecedentes y el posible afianzamiento de este concepto estético en la escena artística limeña.

Teniendo como contexto y eje lo examinado en el primer capítulo, el segundo capítulo se centró en la artista Luz Letts Payet. Se empezó realizando un breve recorrido sobre su trayectoria profesional y se observó cómo ella poco a poco incorpora en su práctica artística contenido fantástico feminista. Así, se identificó que, desde los inicios de su práctica profesional, Letts hace uso de elementos fantásticos para reflexionar sobre los distintos aspectos de la realidad social. Igualmente, se reconoció cómo poco a poco, gracias a la influencia de la perspectiva de género y del movimiento feminista en su entorno, empieza a dar más protagonismo a personajes femeninos, permitiendo que para fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, ya se reconozca en su propuesta pictórica representaciones con contenido fantástico feminista.

Siguiendo este esbozo y para explicar cómo lo fantástico feminista se manifiesta en su propuesta pictórica; el tercer capítulo se centró en el análisis del corpus elegido y se identificó seis seres fantásticos femeninos cuyo análisis permitió el reconocimiento de discursos que buscaban subvertir el régimen patriarcal.

Así, en la representación de la mujer-sirena-cebra se observa la construcción de un discurso que cuestiona la inferioridad femenina y la limitación de la libertad de las mujeres. Con la mujer-árbol, se rescata y dignifica la capacidad femenina de crear vida; pero, además, se trasciende al sujeto femenino a un plano superior, restituyendo así a las mujeres de su posición marginalizada. A esto añade la necesidad de establecer una identidad colectiva femenina como base del futuro de la humanidad, propuesta que la artista refuerza con la mujer-cerro. Con la mujer-boá se critica la asimilación de las propias mujeres del sistema patriarcal en función de continuar con su existencia en el mundo, lo cual motiva a una autorreflexión de la normalización de conductas y patrones que afianzan la desigualdad. Con la mujer-pulpo se cuestiona la desigualdad en la división sexual del trabajo y los roles de género que el sistema patriarcal ha designado históricamente como “naturales”. Con la mujer-ciempiés se debaten las expectativas

sociales y los ritos que se exige a la población femenina, y que conllevan a un control de la sexualidad y del plan de vida de las mujeres. Y, finalmente, con la mujer-cerro se extrapola la situación de discriminación histórica y vulnerabilidad del género femenino al ámbito social y político, reforzando el discurso que ya se iba gestando en todas sus obras, en el cual se propone revalorar la capacidad femenina para un desarrollo integral de la sociedad peruana.

Cabe resaltar que, en todas las obras del corpus, Letts transforma el cuerpo femenino añadiendo características corpóreas que superan lo humano, engrandeciendo el potencial de las mujeres y cuestionando la base del patriarcado: la dominación discriminadora y naturalizada del hombre sobre la mujer. Asimismo, es necesario distinguir que Letts no crea una sola mujer, sino diversos tipos de mujeres, lo cual fortalece la diversidad de la población femenina. Las mujeres somos muchas y muy diferentes entre sí, pero justamente nuestra particularidad nos hace únicas y valiosas.

Finalmente, es necesario mencionar que a nivel social y cultural contar con este tipo de representaciones en la esfera artística limeña permite la diversificación de miradas sobre el sujeto femenino, así como la ruptura de imaginarios, estereotipos y prejuicios que han instaurado las relaciones sociales de desigualdad. Asimismo, siendo el arte una herramienta de comunicación y que conecta con el espectador a un nivel emocional y psicológico, contar con este tipo de representaciones promueve la autoevaluación y reflexión individual, lo cual es indispensable para la futura transformación social. Como menciona Vargas: "(...) el cambio político es inimaginable sin el cambio personal (1985: 126)".

De esta manera, se ha observado cómo la aplicación de lo fantástico feminista en las artes plásticas peruanas como nueva categoría estética, se vuelve una herramienta que desestabiliza las construcciones históricas de la feminidad y lleva a pensar en la necesidad de una reconstrucción identitaria de las mujeres peruanas. Al ser lo fantástico feminista una nueva categoría estética de análisis, se espera que este estudio motive a profundizar más en su origen, características, repercusión e influencia; y, así, contribuir al enriquecimiento de la teoría crítica del arte contemporáneo en el país.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

AHÓN, Valentín

1994 "Los lúdicos sueños de una joven pintora". *El Comercio*. Lima, 22 de diciembre 1994.

AGUSTÍ PACHECO-BENAVIDES, Luis

2009 "Luz Letts". *Art Nexus* 8. Lima, número 72, Mr/My 2009.

1998 "Luz Letts: inteligencia y misterio en la pintura". *Punto de Equilibrio*. Lima, año 7, número 52, enero-febrero 1998.

ARÉVALO, Javier

1992 "La ciudad caótica en la versión de Luz Letts". *El Comercio*. Lima, 6 de noviembre 1992.

BAYLY, Doris

1999 "Los nuevos sueños de Luz". *Revista Somos*. Lima, número 652, 6 de mayo 1999.

1996 "Vueltas, dandovueeltas". *Revista Somos*. Lima, 23 de noviembre 1996.

BRAVO, José Antonio

1996 "Ritos de la plástica". *El Peruano*. Lima, lunes 19 de febrero de 1996.

BUNTINX, Gustavo

1991 "Los fantasmas de clase media". *La República*. Lima, 15 de septiembre de 1991.

CARRILLO, Sofía

2004 "Luz Letts". *Arte al Día*. Número 103, junio-julio 2004.
<https://es.artaldia.com/Edicion-Impresa/103/Reviews - Luz Letz>

CAZALI, Rosina

2002 "III Bienal de Lima. Una cuestión de fe, ética y arte". *ArtNexus*. Bogotá, volumen 3, número 45, julio-septiembre 2002.

CHIRINOS, PATRICIA.

1996 "Eternos giros". *El Sol*. Lima, 12 de noviembre 1996.

ESCÁRATE, Aurora

1996 "Realismo Mágico reúne a lo mejor en pintura y escultura". *El Comercio*. Lima, 05 de febrero 1996. Fuente: Archivo MALI.

ESCRIBANO, Pedro

2004a "Luz Letts entre sombras". *La República*. Lima, 7 de diciembre 2004.

2004b "A muchos nos deben el futuro". *La República*. Lima, 7 de diciembre 2004.

FLORES, Pilar

- 1996 "Dando vueltas entre círculos y ruletas". *El Comercio*. Lima, 12 de noviembre 1996.
- GALERÍA FORUM
2018 "Jardín Humano" [Texto Curatorial]. *Galería Forum*. Consulta: 4 de abril del 2022. <https://galeriaforum.net/jardin-humano/>
- GAMBOA, Jeremías
1999 "Luz Letts: Vidas Paralelas" [catálogo]. Lima: Galería Lucía de la Puente.
- GONZÁLEZ, Jimena
2004 "Luz Letts". *Arte al día*, número 106, diciembre-enero 2004-2005. [https://es.artaaldia.com/Edicion-Impresa/106 Diciembre 04 - Enero 05/Reviews - Luz Letts](https://es.artaaldia.com/Edicion-Impresa/106_Diciembre_04_-_Enero_05/Reviews_-_Luz_Letts)
- INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO (ICPNA) (ed.)
2013 *Patrimonio / Kukuli Velarde* [catálogo]. Lima: Instituto Cultura Peruano Norteamericano.
- LAMA, Luis
2004 "Noir". *Revista Caretas. Artes & Ensartes*. Lima, número 1850, 25 de noviembre de 2004. Consulta: 10 de abril del 2022. <https://web.archive.org/web/20041126160910/http://www.caretas.com.pe/2004/1850/columnas/lama.html>
- 2001 "Luz Letts. La ironía y la fiesta". *Arte al Día*. Buenos Aires, número 85, abril 2001.
- 1996a "La ruleta de Luz Letts". *La República*. Lima, 12 de noviembre 1996.
- 1996b "Luz Letts". *Caretas*. Lima, 28 de noviembre 1996.
- 1996c "Luz Letts. Dando Vueltas" [catálogo]. Lima: Sala Luis Miró Quesada Garland.
- 1994 "Nocturnos. Las piezas de la noche de Luz Letts". *Caretas*. Lima, 1 de diciembre 1994.
- 1992 "Iluminadas". *Caretas*. Lima, 12 de noviembre 1992.
- 1991 "La movida". *Caretas*. Lima, 12 de agosto 1991.
- LÓPEZ, Roxana
1994 "Luz Letts presenta sus piezas de noche". *Oiga*. Lima, 5 de diciembre 1994.
- MEDO, Maurizio
1992 "La seducción del caos". *Revista Sí*. Lima, número 297, 2 de noviembre 1992.
- MUNIVE, Manuel (ed.)
2015 *Luz Letts: retrospectiva 1991-2015* [catálogo]. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

- OTERO, Diego
2009 “«Combatir o jugar». Mundo Mujer. Igualdad y Diferencia”. *El Dominical* suplemento de *El Comercio*. Lima, 8 de marzo 2009.
- PÁSARA, Luis
2008 *Luz Letts. Los equilibristas* [catálogo]. Lima: Forma e imagen.
- PATRICIO, Lucas
2004 *Mortales. Luz Letts* [catálogo]. Lima: Biblios.
- PLANAS, Enrique
2012 “Las mujeres, los hombres y sus perros”. *El Comercio. Luces Cultura*. Lima, 6 de julio del 2012.
- PUNTO EDU
2015 “Luz en retrospectiva”. *Puntoedu.pucp.edu.pe*. 20 de abril del 2015. Consulta: 4 de abril del 2022. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/luz-en-retrospectiva/>
- ROMÁN, Elida
2004 “Tres exposiciones de interés”. *El Comercio*. Lima, 14 de noviembre del 2004.
- 1994 “Luz Letts: Solidez y Eficacia en el mensaje”. *El Comercio*. Lima, 18 de diciembre 1994.
- 1991 “Luz Letts: propuesta personal y madura”. *El Comercio*. Lima, 10 de septiembre 1991.
- SOTO, Mari
1991 “Soliloquio / Pinturas, una doble lectura”. *El Peruano*. Lima, 23 de agosto 1991.
- VELASCO, Claudio
1991 “Soliloquio”. *Revista Sí*. Lima, 18 de agosto 1991.
- VELASCO, Claudia
1994 “Piezas de noche, Tercera muestra de Luz Letts”. *Gestión*. Lima, 27 de noviembre 1994.
- VIDARTE, Giuliana, VILLAR, Alfredo y Cristián BENDAYÁN
2014 *Hacedora de sueños. Graciela Arias* [Catálogo]. Lima: Centro Cultural Ricardo Palma.
- VILLAR CAMPOS, Alberto
2004 “La luz que se suspende”. *El Comercio*. Lima, 20 de noviembre del 2004.
- WIENER, Gabriela
1999 “La luz paralela”. *El Sol. Cultura*. Lima, 16 de noviembre de 1999.
- WOLFENZON, Carolyn.
1999 “Facetas de repuesto”. *El Comercio. Visto y bueno*. Lima, número 224, 19 de noviembre 1999.

FUENTES DE CONSULTA

ARCHIVO CONGRESO DE LA REPÚBLICA

2016 *Joyas documentales, primeras mujeres parlamentarias del Perú.*
Consulta: 01 de julio del 2023.
<https://www.congreso.gob.pe/Docs/primerasmujeresparlamentarias/files/eventos/expo01-triptico-mujer-final.pdf>

ALMONACID, María Alejandra

2012 *Diálogos entre arte y feminismo. La crítica de arte feminista como herramienta didáctica.* Colombia: Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Estudios de Género Bogotá.

ALVARADO, Luis y otros

2006 *Post-Ilusiones Nuevas Visiones: Arte Crítico En Lima (1980-2006).* Lima: Fundación Augusto N. Wiese: Muñiz, Ramírez, Pérez-Taimán & Luna-Victoria Abogados.

ÁLVAREZ, Nariza

2016 "La moral, los roles, los estereotipos femeninos y la violencia simbólica". *Revista Humanidades*, volumen 6, número 1, pp.1-32.
<https://doi.org/10.15517/h.v6i1.24964>

ARENAS, Carlos

2016 "Un clásico moderno del arte fantástico: José Hernández". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico.* Barcelona, volumen 4, número 2, otoño 2016.

ARIZA, Jorge

2016 "Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico.* Barcelona, volumen 4, número 2, pp. 117-141.

ARRIAGADA, Irma y Verónica Aranda

2004 "Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales: necesidad de políticas públicas eficaces". *División de Desarrollo Social.* Santiago de Chile: Naciones Unidas.
<https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/91dfcc31-53b7-445f-8f7b-b3db11f410d0/content>

BEAUVOIR, Simone de

2011 *El segundo sexo.* Buenos Aires: Sudamericana.

BOREA, Giuliana

2023 *El altar femenino de Huarochiri. Muestra colectiva [Texto curatorial].* Lima: Centro Cultural Inca Garcilazo de la Vega. Consulta 01 de septiembre de 2023. <https://www.ccincagarcilaso.gob.pe/actividades/el-altar-femenino-de-huarochiri/>

BORGES, Jorge

2005 *El libro de los seres imaginarios.* Buenos Aires: Emecé.

BORNAY, Erika

- 1994 "Mujer y mito. El desnudo yacente". *Pensar las diferencias*. Barcelona: ICD.
- BRESCIA, Pablo
2020 "Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández". *Orillas: revista d'ispanística*. Pauda, número 9, pp.133-151.
- BRETON, André
1969 *Manifiestos del surrealismo (1924)*. Madrid: Guadarrama.
- CABALLERO, Luz
2020 "La virgen del cerro. Paisaje e Imagen Sagrada". *Revista Clío 8*. Colombia: Universidad de Los Andes Colombia. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Artes y Humanidades.
<https://historiadelar.te.uniandes.edu.co/clio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>
- CAMÓN, José
1977 *Pintura moderna. Vol.5*. Barcelona: Plaza & Janes
- CARROSIO, Alba (ed.)
2012 *Feminismo y cambio social en América Latina y El Caribe*. Buenos Aires: CLACSO.
- CASTRILLÓN, Alfonso
2014 *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas.
- 2003 *La generación del 68: entre la agonía y la fiesta de la modernidad*. Lima, Perú: ICPNA.
- CENTRO CULTURAL ESPAÑA (ed.)
2010 *El estado de las ficciones* [Catálogo]. Lima: Centro Cultural de España.
- CENTRO DE DERECHO Y DESARROLLO (CEDAL)
2013 *Plan Nacional de Igualdad de Género PLANIG 2012-2017 / Versión Amigable*. Lima: MIMP.
https://www.mimp.gob.pe/files/planes/planig_2012_2017.pdf
- CEVASCO, Gaby (ed.)
2004 *25 años de feminismo en el Perú: Historia, confluencias y perspectivas*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- COMITÉ ESTADÍSTICO INTERINSTITUCIONAL DE LA CRIMINALIDAD (CEIC) (ed.)
2013 *Perú: Femicidio y violencia contra la mujer 2015-2019*. Lima: INEI.
<https://observatorioviolencia.pe/wp-content/uploads/2021/04/Femicidio-y-Violencia-contra-la-Mujer-2015-2019.pdf>
- COMPOSTO, Claudia y Mina NAVARRO (Comp.).
2014 *Territorios en disputa. Despojo capitalista, luchas en defensa de los bienes comunes naturales y alternativas emancipatorias para América Latina*. México: Bajo Tierra Ediciones.
- CONTENT ENGINE LLC

- 2022 *The fantastic universe of Tilsa Tsuchiya, the Peruvian artist that painted pain and dreams (English ed.)*. Miami: ContentEngine LLC.
- CÓRDOVA, Lilia
2014 “Tilsa Tsuchiya y su mundo mitológico”. *El Comercio*, Lima.
<https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2014/09/137025091/>
- COSAS
2022 “La esencia de la fragilidad en el arte de Tania Bedriñana”. *Revista Cosas*. <https://cosas.pe/cultura/262235/la-esencia-de-la-fragilidad-en-el-arte-de-tania-bedrinana/>
- CROCKER, David
2016 “Enfrentando la desigualdad y la corrupción: Agencia, empoderamiento y desarrollo democrático”. *Veritas*. Valparaíso, número 34, pp.63-74.
<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732016000100003>
- DE BARRIO DE MENDOZA, Mihaela
2018 “La mitificación de la muerte en la pintura de Elda Di Malio”. *Estúdio Universidade de Lisboa. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes*. Lisboa, volumen 9, número 22, pp.139-147.
<https://scielo.pt/pdf/est/v9n22/v9n22a14.pdf>
- DE LA CRUZ, Katherine
2022 “Yo misma soy”. *Enunciar desde el cuerpo en la serie Cadáveres (2004-2012) de Kukuli Velarde* [Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura]. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/8510/6/T3709-MEC-De%20la%20Cruz-Yo%20misma.pdf>
- DEFENSORÍA DEL PUEBLO (ed.)
2019 “El impacto económico del trabajo doméstico no remunerado y de cuidados en el desarrollo de las mujeres”. *Serie Igualdad y No Violencia N011. Autonomía Económica. Documento de Trabajo N004-2019-DP/ADM*. Lima: Defensoría del Pueblo.
- 2018 “Centros de emergencia mujer. Supervisión a nivel nacional 2018”. *Serie Informe Defensorial - Informe N° 179*. Lima: Defensoría del Pueblo.
<https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1175484/Informe-Defensorial-N%C2%BA-179-Centros-Emergencia-Mujer-supervisi%C3%B3n-a-nivel-nacional-201820200801-1197146-2c52jx.pdf>
- DÍAZ DE ATAURI, Juan (Trad.)
1999 *Lo fantástico*. Madrid: Visor Dis.
- FANGACIO, Juan Carlos
2022 “Marisa Godínez, la artista que ilustró el drama de la mujer en los 70: Mis dibujos eran un grito de auxilio”. *El Comercio*. Lima. Consulta: 01 de julio del 2023. <https://elcomercio.pe/luces/arte/marisa-godinez-la-artista-que-ilustro-el-drama-de-la-mujer-peruana-en-los-70-mis-dibujos-eran-un-grito-de-auxilio-noticia/>
- FRAUNHAR, Alison

- 2011 *Review: Inventing la Chica Moderna and Becoming Modern, Becoming Tradition.* s/i: Women's Art Journal.
- GODOY, María e Isabel CARVALHO
2013 *Griselda Pollock. Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Argentina: Fiordo. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6974>
- GUARDIA, Sara
2002 *Mujeres peruanas el otro lado de la historia.* Lima: Minerva.
- GUDYNAS, Eduardo
2015 *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza.* Bolivia: Sagitario SRL Artes Gráficas.
- GUINTA, Andrea
2020 *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro.* Argentina: Siglo XXI.
- 2019 *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Argentina: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ, César
2022 "Ana de Orbegoso: Memoria [En] Femenino". *Artishock Revista de Arte Contemporáneo.* Santiago de Chile. <https://artishockrevista.com/2022/08/10/ana-de-orbegoso-memoria-en-femenino/>
- GUTIÉRREZ, Juana (cord.)
2008 *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII.* México, D.F.: Grupo Financiero Banamex.
- HONORES, Elton (ed.)
2010 *Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica.* Lima: El Lamparero Alucinado Editores, 2010.
- HUERTAS, Karina
2021 *El dibujo de Tilsa Tsuchiya como obra final: simbología y construcción en su obra gráfica.* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Maestría en Historia del Arte y Curaduría]. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/20917/HUERTAS_CASTA%20C3%91EDA_KARINA_VICTORIA1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI) (ed.)
2017 *Perú: Indicadores de violencia familiar y sexual, 2000-2017.* Lima: INEI. https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1465/libro.pdf
- INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO (ICPNA) (ed.)
1999 *Arte y mujer frente al 2000* [Catálogo]. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- INSTITUTO DE OPINIÓN PÚBLICA (IOP) (ed.)
2014 *Estudio Familia, Roles de Género y Violencia de Género.* Lima: IOP PUCP.

https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/36496/IOP_1212_01_R_4.pdf?sequence=1

- KOGAN, Liuba
2008 "Estudios sobre sexo/género y cuerpo en el Perú". *Espacio Abierto*, Lima, volumen 17, número 2, pp. 285-299.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12217205>
- LAO, Meri
1995 *Las sirenas. Historia de un símbolo*. México: Era.
- LEÓN, María Elena
2015 "Breve Historia de los Conceptos Sexo y género". *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*. Costa Rica, volumen 54, número 138, pp.39-47, Enero-Abril 2015.
- LERNER, Sharon
2016 "El cuerpo, un familiar desconocido". *Johanna Hamann. Antológica 1977-2015*, pp.19-25. Lima: ICPNA.
- LERNER, Gerda
1985 *La creación del patriarcado*. Editorial Crítica: España.
- LÓPEZ, Cristina
2016 "La evolución del arte fantástico en México: Daniel Lezama". *Revista de Investigación sobre lo Fantástico Brumal*. Barcelona, volumen 4, número 2 (otoño/autumn 2016), pp.45-80.
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.325>
- LÓPEZ, Miguel A.
2021a "Las infinitas revoluciones de Teresa Burga". *ILLAPA Mana Tukukuq, Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*. Lima, volumen 18, número 18, pp.12-15.
- LÓPEZ, Miguel A. (ed.)
2021b *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales*. [catálogo]. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- LORITE, Pablo
2012 "La representación de la pureza de la mujer, los resquicios iconográficos del siglo XIX en el siglo XXI en España". *IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 15 al 31 de octubre del 2012.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4714933>
- LOUYER, Audrey
2016 *Pasajes de lo fantástico: propuesta teórica para un estudio de la literatura de expresión fantástica en el Perú*. Lima: Maquinaciones.
- LUCERO, María Elena
2021 "Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Andrea Giunta. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 6ta edición, 2020 / Ciudad de México, Siglo veintiuno, 1era edición, 2019". *Artelogie [En línea]*, volumen 16.
<http://journals.openedition.org/artelogie/9320>

- MANNARELLI, Mariemma
2018 *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y géneros en la historia peruana*. Lima: La siniestra ensayos.
- MAR, Matos
1986 *Desborde popular y crisis del Estado*. Tercera edición. Perú: IEP ediciones.
- MINISTERIO DE LA MUJER Y POBLACIONES VULNERABLES (MIMP) (ed.)
2023 “Mujeres en situación de vulnerabilidad que son víctimas de violencia de género”. *Consejería para la igualdad y bienestar social. Junta de Andalucía*.
https://www.mimp.gob.pe/files/programas_nacionales/pncvfs/Proyecto_Apoyo_Asociacion_Juristas/Derechos_7.pdf
- 2022 *Marco Conceptual Para La Prevención De La Violencia De Género Contra Las Mujeres*. Lima: MIMP. <https://observatorioviolencia.pe/wp-content/uploads/2022/03/Marco-Conceptual-para-la-Prevencion-de-la-Violencia-de-Genero-contras-las-Mujeres.pdf>
- 2017 *Conceptos fundamentales para la transversalización del enfoque de género*. Lima: MIMP.
<https://www.mimp.gob.pe/files/direcciones/dcteg/Folleto-Conceptos-Fundamentales.pdf>
- MIRANDA, Héctor
2017 *La figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*. Consulta: 19 de noviembre del 2022.
[https://www.academia.edu/41930160/La figura de la serpiente en la tradici%C3%B3n oral entre Europa y Am%C3%A9rica](https://www.academia.edu/41930160/La_figura_de_la_serpiente_en_la_tradici%C3%B3n_oral_entre_Europa_y_Am%C3%A9rica)
- MORANT, Isabel
2018 “Lecturas de El segundo sexo de Simone de Beauvoir”. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de feminismos y género*. Valencia, volumen 2. Consulta: 01 de julio del 2023.
<http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe053>
- MOSQUERA, Gerardo (ed.).
2022 *Beyond The Fantastic. Crítica de arte contemporánea desde América Latina*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MITROVIC, Alejandro y Javier GARCÍA
2024 “Introducción. Revolución y cultura: periodizar la producción intelectual en el Perú de los 70”. *Intelectuales, política y producción cultural en el Perú de los 70*, pp.9-45. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MUÑOZ, Fanni, ESPARZA Cecilia, y JAIME, Martín (ed.)
2019 *Trayectorias de los estudios de género: balances, retos y propuestas tras 25 años en la PUCP*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- MUNIVE, Manuel
2021a *Carolina Bazo. Exposición antológica 1979 – 2020* [Texto curatorial]. Arequipa: Asociación Cultural Bulla.
<https://bienaldegrabadoarequipa.com/carolina-bazo/>

- 2021b *Patssy Higuchi. Procesos paralelos. Obra gráfica 1992 – 2017* [Texto curatorial]. <http://www.patssyhiguchi.com/portafolio/procesos-paralelos-obra-grafica-1992-2017/>
- NEYRA, Ana
2021 “Las mujeres y la política: ¿cómo estamos y hacia dónde vamos?” *IDEHPUCP*. Lima. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis1/las-mujeres-y-la-politica-como-estamos-y-hacia-donde-vamos/>
- NOCHLIN, Linda
1971 “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. s/l: s/e.
- ORDOÑEZ, Geomar, CHEVEZ, Nicole y Marco GORDILLO
2022 “Los tabúes y prejuicios de la sexualidad en la población urbana y rural”. *Revista Cumbres*. Machala, volumen 8, número 1, pp.9-21. <http://doi.org/10.48190/cumbres.v8n1a1>
- PACHAS, Sofía
2022 *Las primeras profesionales de las artes plásticas en el Perú (1919-1930)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Posgrado]. Lima: Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.
- 2019 “The early professionals in peruvian art in the writings of Elvira García y García”. *Letras*. Lima, volumen 90, número 132, pp.71-93. <https://dx.doi.org/10.30920/letras.90.132.3>
- PANOFSKY, Erwin
1980 *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1976 *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- PARIONA, Tania
2019 “¿Cronograma establecido? Representaciones de maternidad según mujeres profesionales en Lima”. *Revista Antropológica*. Lima, volumen 37, número 43, pp.17-37. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122019000200011
- PARRAMON, Pere
2020 “Arte fantástico: estrategias visuales de lo imposible” [*Memoria presentada para optar al título de doctor por la Universitat de Girona*]. <http://hdl.handle.net/10803/671539>
- 2019 “La ventana como límite entre lo posible y lo imposible en el arte fantástico”. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*. Valencia, número 69, pp.167-187.
- PEASE, Henry y Gonzalo ROMERO
2014 *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- PÉREZ, Celeste

- 2023 "Sirenas de aguas peruanas: las historias y leyendas sobre estas criaturas marinas en el país". *El Comercio*. Lima.
<https://elcomercio.pe/somos/historias/sirenas-de-aguas-peruanas-las-historias-y-leyendas-sobre-estas-criaturas-marinas-en-el-pais-historias-ec-sirenas-la-sirenita-pelicula-noticia/>
- PÉREZ, Gustavo
2016 "Miguel A. López: "Necesitamos curadores que consideren que su labor consiste en implicarse políticamente en sus propios contextos"", *Arteinformado. Espacio Iberoamericano de Arte*. España.
<https://www.arteinformado.com/magazine/n/miguel-a-lopez-necesitamos-curadores-que-consideren-que-su-labor-consiste-en-implicarse-politicamente-en-sus-propios-contextos-5308>
- PNUD PERÚ (ed.)
2012 *Estrategia de igualdad de género*. Lima: PNUD Perú.
<https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/migration/pe/Estrategia-de-Igualdad-de-Genero-de-PNUD-Peru.pdf>
- POLLOCK, Griselda
1988 *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. s/e. s/l.
- PORTALES, Alejandra
2021 *Los tres mundos andinos: Hanan Pacha, Kai Pacha y Uku Pacha*. [Tesis para optar el título de Bachiller en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. file:///Users/apple/Downloads/Portales_CA.pdf
- PORTOCARRERO, Lucía
2023 "Arte de Judith Vergara: La mujer entre lo real y lo fantástico". *Cuenta Artes*. <https://revistacuentaartes.wordpress.com/2015/11/28/arte-de-judith-vergara-la-mujer-entre-lo-real-y-lo-fantastico/>
- QUIÑONES, Sergio y Claudia TEJADA
2019 "Avances en la lucha contra la desigualdad y la violencia por razón de género en el ámbito laboral". *IUS ET VERITAS*. Lima, volumen 59, pp.116-123. <https://doi.org/10.18800/iusetveritas.201902.008>
- QUIROZ, Diana
2018 "Luz Letts presenta "Jardín humano" en la galería Fórum". *ElComercio.com*. 11 de septiembre del 2018. Consulta: 4 de abril del 2022. <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-luz-letts-presenta-jardin-humano-galeria-forum-noticia-556339-noticia/?ref=ecr&foto=6>
- ROAS, David y Alessandra MASSONI (eds.)
2020 *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor Libros.
- ROAS, David
2016 *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- 2009 "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel

Moreno Serrano (eds.), pp.94-120. Madrid: Asociación Cultural Xatafi. Universidad Carlos III de Madrid.

- ROAS, David y otros
2001 *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Ibérica Gráfico, S.A
- ROBINSON, Hilary (ed.)
2001 *Feminism-art-theory: An anthology, 1968-2000*. Oxford: B. Blackwell.
- ROSA, María Laura y Soledad NOVOA
2017 *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile : Salesianos Impresoras SA.
- ROSILLO, Bárbara
2023 “Los orígenes del blanco en el vestido de novia de la realeza (siglos XVI-XIX). *Datatèxtil*, número 42. <https://doi.org/10.34810/datatextiln42id414118>.
- RUBIN, Gayle
1997 “El tráfico de mujeres”. *Género: conceptos básicos*. Lima: PUCP. Facultad de Ciencias sociales.
- SAGOLS, Lizbeth
2016 “El ecofeminismo y su expresión en la filosofía de Karen Warren. Una perspectiva ética”. *Revista Debate Feminista*. España, volumen 49, pp. 116-124 (Abril 2014). <https://www.elsevier.es/es-revista-debate-feminista-378-articulo-el-ecofeminismo-su-expresion-filosofia-S0188947816300068>
- SÁNCHEZ, Natalie
2016 “La experiencia de la maternidad en mujeres feministas”. *Revista Nómadas*, Colombia, volumen 44, abril 2016, pp.255-267. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n44/n44a15.pdf>
- SERRET, Estela
2006 *El género y lo simbólico, la construcción imaginaria de la identidad femenina*. México: Instituto de la Mujer Oaxaqueña.
- STASTNY, Francisco
1965 *Estilo y motivos en el estudio iconográfico: ensayo en la metodología de la historia del arte*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SVAMPA, Maristella
2015 “Feminismos del Sur y ecofeminismo”. *Nueva Sociedad*. Buenos Aires, volumen 256. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/_1.pdf
- SUNKEL, Guillermo
2004 “La familia desde la cultura ¿qué ha cambiado en América Latina?”. *Cambio de las familias en el marco de las transformaciones globales: necesidad de políticas públicas eficaces*. Naciones Unidas, CEPAL. Santiago de Chile, pp.119-137. <https://hdl.handle.net/11362/6778>
- TARAZONA, Emilio
2018 “Corbata de Gloria Gómez-Sánchez 50 años de una pieza estridente”. *Academia.edu*. Consulta: 30 de junio del 2023.

https://www.academia.edu/38084743/Corbata_50_a%C3%B1os_de_una_pieza_estridente_de_Gloria_G%C3%B3mez_S%C3%A1nchez

2017 “Gloria Gómez-Sánchez Semblanza de una artista hito para la vanguardia peruana”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, volumen 4, pp.11-14.
<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i4.1133>

TAUSIET, María

2022 “Una historia de la soledad femenina: entre los prejuicios, el estigma de la soltería y el infantilismo”. *Infobae*. Argentina.
<https://www.infobae.com/cultura/2022/07/11/una-historia-de-la-soledad-femenina-entre-los-prejuicios-el-estigma-de-la-solteria-y-el-infantilismo/>

TORODOV, Tzvetan

2006 *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

TORRADO, Urpi

2018 “La maternidad para la mujer peruana”. *Estudio Mujer en el Continente Americano*. Lima: Datum Internacional.
https://www.datum.com.pe/new_web_files/files/pdf/Lamaternidad.pdf

VALERA, Nuria

2008 *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.S.A.

VANEGAS, Fernanda

2022 “¿Cuándo será la violencia de género una prioridad para Perú?”. *Agenda Pública. El País*. Lima.
<https://agendapublica.elpais.com/noticia/17980/cuando-sera-violencia-nero-prioridad-peru>

VARAS, Paulina y Francisco GODOY

2021 “Tramas y murmullos en las historias de las exposiciones de arte latinoamericano”. *Revista 180*. Santiago de Chile, volumen 48, pp.8-17.

VARGAS PACHECO, Cristina

2015 “Influencias identitarias en la producción de tres artistas peruanas durante el siglo XX y el presente”. *Anales del Museo de América*. España, número 23, pp.184-209.

VARGAS, Virginia

1985 “Movimiento feminista en el Perú: balance y perspectivas”. *Debates En Sociología*. Lima, número 10, pp.121-146.
<https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.198501.005>

2008 *Feminismos en América Latina*. Lima: Fondo editorial UNMSN.

VAX, Louis

1965 *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba / Louis Vax.

VELÁSQUEZ, Víctor

2008 “Las "sirenas" o "yakurunas" y la cosmovisión amazónica sobre las fuentes de agua”. *Boletín de Lima*. Lima, número 153, pp.119-136.

VILLAR, Alfredo

- 2018 "Elena Tejada: la mujer bomba". *El Comercio*. Lima.
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/elena-tejada-mujer-bomba-noticia-521546-noticia/>
- VILLACORTA, Jorge y Luis Eduardo WUFFARDEN (eds.)
2000 *Tilsa*. Lima: Fundación Telefónica: Museo de Arte de Lima.
- WALDBERG, Patrick
2004 *El surrealismo: la búsqueda del punto supremo*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
2005 *Elda Di Malio: muestra antológica 1968-2005* [Catálogo]. Lima: ICPNA.
- ZAVALA, Adriana
2009 "Desnudas, Amazonas, and Tehuanas". *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender, and Representation in Mexican Art*. Canadá: Penn State University Press.



ANEXOS

ANEXO I: Transcripción de entrevistas

Entrevista #1: Luz Letts

Cita: Luz Letts 2022

Fecha: 27-05-22

Lugar: Su casa en Miraflores

Hora: 10 a.m.

Duración: 1 hora.

Nataly (N): Bueno, a ver si quieres puedo empezar un poco sobre tu pasado, ósea puedes contarme un poquito cómo te acercaste al arte. Por ahí leí que desde pequeña te gustaba dibujar, que era una parte de tu vida “hacer” ... ¿no?

Letts (L) (interrumpiendo): Sí, sí, siempre. Ósea creo que... y mi hermana también ¿ah? Porque ella también es artista y hemos sido muy visuales, muy...teníamos una facilidad para dibujar. Entonces, dibujábamos, jugábamos a dibujar. Siempre que salíamos porque viajábamos a provincia así con mis papás, siempre, ósea, el primer equipaje era tus colores y tus papeles. Porque en esa época no había blogs y teníamos un tío que tenía una imprenta y nos regalaba ¿lo que cortan?

N: Ajá, qué loco.

L: Entonces, teníamos bastantes papeles. Y era como que...si no llevas eso... no...

N: Claro era como su parte de “crear”.

L: ...era básico, era como llevar tus zapatillas, tu equipaje.

N: Ah, mira, cuando viajaban sobre todo...

L: En todas partes. Ósea era parte del juego, dibujar.

N: Qué bonito eso. Qué bonito dibujar.

L: Sí, era bonito, dibujábamos, hacíamos este...dibujábamos a las Barbies [risas]. Les hacíamos, era más fácil, hacíamos, recortábamos, hacíamos, esta es la sala, el comedor y todo era dibujado, un montón de papelitos. Ahí comenzó yo creo ¿ah?

N: Desde muy pequeña, entonces.

L: Sí, además, este...también, muy manual porque mi papá, él es...era ingeniero este... ¿cómo se llama este...los ingenieros que ordenan? de ingeniería logística algo así...y mi mamá era ama de casa, pero...ósea mi mama se había metido aprender, arte y confección, este...cosía. Cosía porque le gustaba, y cosía de todo, hacía cortinas...nunca he visto un vestido mejor hecho con pliegues y todo, todo se había metido a estudiar. Después se metió a estudiar como tener un jardín en la Agraria. Y también todo, eran hacedores, hacían cosas. Mi papá todo el día, se malograba algo, él lo hacía. Entonces, hemos crecido así. Mi mamá cocinaba, hacía todo, no tenía ningún reparo en “Ay eso no lo sé”. Si me enseñó a tejer a crochet, todo, todo eso hacía. Eran hacedores.

N: Muy manuales también...

L: Ahora no sé si era bueno o malo porque cuando mi papá arreglaba la lámpara a veces explotaba [risas] Pero no tenía miedo a hacerlo y eso te hace muy... porque hay miedos ¿no? “Ay como voy a cambiarle el enchufe a la...de repente explota”, no, nosotros no teníamos miedo.

N: Motivaba a seguir experimentando.

L: Sí, este, tomaba fotos y él las desarrollaba en esa época en donde tenías que pasarla por ácido. Entonces, hemos visto eso y lo que nos gustaba. Carmen se ha dedicado más a los ensamblajes, pero yo me dediqué a la pintura, a dibujar, a todo eso.

N: Son tres hermanos, ¿ustedes?

L: Somos cuatro, pero uno se murió, el mayor, se perdió en el “El Pongo de Mainique” y nunca más lo encontramos.

N: Sí, que fuerte eso.

L: Ese es una presencia que siempre está en los cuadros, es como el paseante (suspiro).

N: Wow, si había leído un poco, pero muy superficial, de ese episodio, que debió ser bastante fuerte.

L: Tenía como 21 años por lo menos, se perdió en la selva.

N: ¿En la selva?

L: Bueno, era ceja de selva, porque se fue por Quillabamba. Bajando por Quillabamba llegas a un sitio que se llama Kiteni. Y de ahí un poquito más ahí está el pueblo de Mainique. Pero ya viene a ser ceja de selva.

N: ¿Y tú eres la menor o la mayor?

L: No, yo soy la tercera. Sí, son dos hombres, yo, y, Carmen la menor.

N: ¿Y los tres se están dedicando a las artes ahora? ¿O...?

L: Nooooo, bueno el que se murió sí pintaba, pero era... ¿cómo se dice? Autónomo. Y el segundo, no, es más, él estudio marketing. Pero también ¿ah? Le ha dado su ráfaga de pintor, pero no, no, más como un hobby. Es más, este...ha trabajado en trabajos serios [risas].

N: En oficina (más risas).

L: En oficina, de verdad, en trabajos de verdad (más risas).

N: Claro. Yo tengo dos hermanos también y los tres somos artistas. Entonces bueno la vena pica.

L: Claro, entonces ya sabes a qué me refiero con trabajos de verdad [risas]. Le paga un señor todos los meses.

N: Claro.

L: Ese es el único porque...bueno nosotros, Carmen y yo hemos enseñado en la Católica. Carmen ha enseñado en Bellas Artes, Corriente Alterna, en varios sitios, pero este, claro ese es su trabajo oficial. Pero siempre es arte, pues. No es ni siquiera un profesor de clase con todos sentados.

N: Claro, claro, es hacer, es interactuar. Y dime ¿consideras algún episodio de tu infancia que te ha influido en la realización de tu obra? Por ahí mencionabas que tenías vínculo con la naturaleza, que había un jardín, creo que era la casa de tu tía [risas] estaba leyendo por ahí...

L: Ahhhh, claro, vivíamos al frente de una tía que tenía una casa que tenía un jardín de 5 mil metros. Era como un parque propio.

N: 5 mil metros...

L: Sí, es una casa que quedaba al final del...de la cancha de fútbol de Lawn Tennis, por ahí en Santa Beatriz. Una casa increíble ahí, estábamos como en nuestro propio palacio [risas] y ahí hacíamos de todo. Había perros, tortugas, había patos, había conejos. Era muy divertido. Había una lora malvada que quería siempre...en verano había que tener cuidado porque te mordía el dedo gordo porque como estabas en sayonara.

N: Así, siempre ¿el dedo gordo?

L: No sé, yo creía que iba a ser. Nunca me mordió porque yo siempre estaba al tanto, pero era una lora que mordía.

N: Qué atrevida [risas].

L: [Risas] Eso era muy fantasioso pues.

N: Entonces, no sé si desde ahí sentías una vinculación...

L: Bueno, en realidad toda la...no sé si será la época, porque como ahora cómo todo es visual a través del celular, cualquier cosa. Tenemos google que es el Oráculo. ¿Cómo se llama el planeta... el quinto planeta? Como se llamará, te responden. Es otra manera de entender el mundo. Ósea, ahí no había. Tenías que recurrir a la Enciclopedia Británica, o alguien le preguntabas a algún pariente, algún tío que estaba por ahí. No había tanta, tanta distracción en ver televisión y todo eso. Porque había horario, la televisión comenzaba a las 12 del día y eso. Entonces, radio. Y le preguntabas a...siempre había algún tío o algún pariente. Y te contestaban...al menos los que yo tenía eran bien fantasiosos. Y te contaban todo tipo de historias muy entretenidas.

N: A veces la imaginación hace mas de lo visual...

L: Claro, ósea, ves un árbol. Y para uno es "ese es el árbol mágico que da frutos y te lleva a no sé qué..." y para otros "se chocó el tío fulanito". Ósea hay siempre, había más historias y las historias como no son hechos, son fantasioso. Entonces, ahora tu chequeas el oráculo de google y ahora todo es ta, ta, ta.

N: Sí es como te cierra un poco ¿no? A ir más allá...

L: Sí, sí, es bien bonito eso. Bueno hasta ahora hay, pero ya...porque contar cuentos le puedes contar cuentos a tus hijos...pero ya tienen formas de concretarlo más.

N: Claro, ya tienen otros referentes.

L: Otro referente, además referentes muchos más crudos. Ósea las imágenes que nosotros vemos ahora no las veíamos antes, nos las contaban, había una guerra en Ucrania y no sé qué. De repente, llegaba una foto, o un reportaje (mímica de flash) pero ahora te llega el aquí y ahora. Ósea te llega el señor que le cae la bomba encima, en el mismo momento. Entonces es...no hay tanta distancia como para imaginar. Y ahora si pensamos en eso. Piensa en cuando no había ni televisión, ósea piensa en la época en donde no habían llegado los españoles. Imagínate. Ósea la fantasía era lo máximo. Lo único malo era que ahí también había locos que te cortaban la cabeza ¿no?

N: Había otro tipo de luchas digamos ¿no?

L: Sí porque siempre hay alguien que te quiere serruchar el cuello.

N: [Risas] de alguna forma. Y bueno sobre tu formación por ahí vi que habías llevado algunos talleres. Habías llevado el taller de Suarez Vertí, me parece, de Miguel Gallo y de Cristina Gálvez.

L: Asu, has hecho una investigación de 20, 20, sí, todos eso.

N: Sí, bueno yo quería preguntarte que era lo que más rescatas de esa época formativa, de esos talleres. O si hubo algún método de enseñanza que encaminó tu forma de trabajar.

L: Bueno el que más me gustó, todos me gustaron porque siempre cuando a uno le gusta pintar, me encanta. El que menos estuve es el de Suárez-Vértiz, porque no sé porque, la época era más este...porque Miguel Gallo era muy gracioso, era bien social, habían muchas señoras en esa época [risas], era entretenido porque contaban y a mí me gustan las historias. Y además él era todo extrovertido. Y este, siempre me entusiasmo mucho a pintar. Y este, y después el de Suárez- Vértiz no era bien, ósea era el clásico ¿no? Cuando tu te imaginas un taller...no estaba Suarez Vertí, estaba la esposa, la señora, que era muy simpática, pero no era pues él, este. Era...había uno por allá otro por allá y cada uno estaba...tu ponías tus cosas y era bien clásico el asunto. Y después en el de Cristina Gálvez lo máximo, porque era...había un calato [risas], pero en esa época estaba en calzoncillos y estaba ella que era simpaticuísima, era chiquita, flaquita, pero con una vitalidad y todos ahí dibujando el cuerpo humano. Y te lo explicaba muy bien, era lo máximo. Ese me encantó, ese previos a la Católica.

N: En la Católica primero estudiaste diseño gráfico y luego volviste después con pintura ¿no?

L: Sí, pero en primer año todo es lo mismo, solo llevas una especie de cursito previo a lo que...pero yo estaba en primero y primero era universal, en esa época más todavía. Ahora medio que va variando, pero en esa época era como que transversal totalmente. Y al toque te sacaban si habías estado en el taller de Cristina Gálvez y yo no sabía que había esa rivalidad.

N: ¿A sí? Mira ¿por tu forma de trabajo?

L: Por la línea, yo que sé, por la manera en que estructurabas.

N: Ahhh, cuando empezabas a pintar.

L: Sí, te sacabas, "Ah tú has estado en el..." y en la época en que yo he entrado en la católica, el método era que no te decían, tu tenías que llegar a el [risas].

N: Sí, porque justo estaba Adolfo Winternitz empezando como director, me parece, que trajo un método.

L: Sí, trajo su método en que tú tenías que llegar solito a entender todo. No te podían explicar, falta te decía, falta espacio ¿Qué espacio?

N: Claro, Woo que difícil aprender así, no sé yo no podría yo siempre sigo como un método, mi propio método, pero siempre me gusta empezar de algo no de la nada.

L: Pero cada método tiene algo...tienes que hacer clic cuando te das cuenta...cuando te das cuenta "ah a eso se refería" Allá, "pum" se te abre el asunto.

N: Ah, entonces sí funcionaba al final.

L: Sí, sí funcionada, pero algunos lo toman súper así al...pero yo pienso, claro cada método tiene su magia, pero no hay un método absoluto, porque tu estudiarías, esta época es la única, esta época que es la única, los pobres egipcios que al final...

N: [Risas] Planiforme era su método...

L: Ah no, esto no sirve, esto no sirve porque no, no, porque no tenían la mirada renacentista, no pues, no, todo va. Y si tu quieres regresar a algo más primitivo, entonces el siglo XX no existiría. Porque es una revolución de todas las...

N: Si pues, llegan las vanguardias y transforman todo. Que interesante lo de Adolfo. Ósea, a ver. Como seguimos hablando del periodo universitario. Quería saber si había algunos profesores de

esa época que habían influido tu obra, no se si tuviste clases con Ana Macagno, Julia Navarrete, con María, de repente...

L: Sí, si con todos.

N: ¿Hay algo que te haya marcado en su forma?

L: Cada uno tenía su propia manera de explicar y eran lo máximo, esos profesores han sido...Anna Macagno, Julia, sobre todo. Julia es muy este, muy, no estricta, sino, como se podría decir...o estricta o...porque suena fuerte....

N: ¿Exigente?

L: Toma muy en serio su trabajo, te toma muy en serio, ósea como ella toma muy en serio tú no puedes estar ahí tonteando. Ese tipo de...muy responsable con lo que te enseña. No va así como: ah si puede estar bien, no, no, o esta bien o esta mal, punto.

N: Ah mira.

L: Y es...y es una súper...todos los profesores eran...Nieri también, Nieri venía de Bellas Artes, Miguel Nieri, y era otro mundo. Entonces teníamos varios, este, como que varias escuelas metidas bajo la tutoría de las ideas de Winternitz.

N: Ah, mira, había diversidad digamos.

L: Sí, había diversidad, ahora cuando yo he estudiado la tendencia era abstracta total, bien abstracta, era difícil ser figurativo. Y, yo he sido figurativa pues, ahí hice mis tantas cosas abstractas, pero nooooo, me quedaba...debe ser por como jugaba dibujando, yo me tenía que contar un cuento.

N: Ah mira, bueno al final tus cuadros son como un cuento ¿no? Que hablan por si solos.

L: Claro. Yo me tenía que contar un cuento porque me quedaba corta. Y eso me dijeron y eso me lo criticaban y que felizmente me lo criticaron por que ya, sino me hubiese quedado en la descripción no más. Y no habría eso que tú dices medio fantástico.

N: Porque has ido poco a poco interiorizando eso ¿no?

L: Claro porque sino sería una, la foto de una acción, no habría ese salto a algo más extraño.

N: Y más profundo, porque al final cada cuadro tiene su profundidad.

L: Sí, sí, y eso es gracias a profesoras como Julia, que decían "Mira, si tu quieres escribir cuento mejor ándate a Literatura" [risas]

N: ¿Así te decía?

L: Sí, [risas] sí me decía eso. Y claro, en ese momento a ti te choca. ¿Qué me quiere decir? Pero ya con el tiempo y te das cuenta que felizmente te lo dijo.

N: Uhum...de alguna forma te hizo consciente ¿no?

L: Y es muy loco porque cuando entras a arte...primero que ningún papá te va a decir "Ah ya, qué lindo vas a vivir...". Claro, puedes decir a Gráfica o a Diseño Industrial que es a lo que más entran, ya después se bifurcan [risas] Entonces ¿a qué iba?... tenía mi punto...

N: Creo que la dificultad de estudiar arte me parece.

L: Claro, pues, entonces...bueno se me fue, ya después vendrá, déjalo fluir.

N: Bueno si, sino sigo con la siguiente pregunta. De tu época universitaria si tu recuerdas a tus compañeros o tus compañeras que fueron cercanos a ti. Creo que Ana Balcázar o Judy Pelgar estudiaron en tu misma época. O alguna otra compañera o compañeros.

L: ¿Quiénes? No, ellas son mucho menores...[risas]

N: [Risas] O podrías mencionar...

L: Carla Palma, Denise Mulanovich, ellas también son menores porque yo como me salí y volví. Ay, Carla Palma, después está Patricia Holguín que es escultora. Está...Uy hay un montón.

N: Con ellas eran con quien más te juntabas o compartías los trabajos, intercambiaban.

L: Si, bueno también hay Lucho García Zapatero que después también ha sido profesor y es profesor. Estaba, bueno Eduardo era una promoción mayor o dos; y, después estaba Jaime Romero, Jaime Romero lo máximo, él también era figurativo también cayó sobre la...

N: Con el compartías ahí la tensión...

L: Ah, como se llama...Maricruz Arribas...hay un montón, seguro que me estoy olvidando de varias. Tere Grau. Algunas han seguido otras hacen exposiciones este...hay un montón. Y este si, si, nos vemos.

N: ¿Todavía mantienen contacto?

L: Sí, incluso con las que se han ido afuera como Úrsula Cornejo, si uno mantiene el contacto. Y hay un montón, Y bastante casi todos, muy pocos son los que se han dedicado a otra cosa. O sino otra cosa muy pareja.

N: Que bueno que hayan mantenido su carrera, porque el arte es complicado en general.

L: Lo que pasa es que la carrera son 6 años y si como que medio te...ósea tiene su parte bien, como es universidad y no es un taller, tienes que cumplir con ciertas re...Entonces los que no estaba bien comprometidos, se quitan o se van a otra...ósea te purga la escuela.

N: Es que verdad es que es hace, y cuando eras estudiante como accedías a referente visuales. Ósea ibas a museos, visitabas libros...

L: Bueno libros sí, bastante, bueno cuando se puede, pero si había revistas. Antes había pues más...sacaban la colección de arte de no se que. Del banco no sé cuántos y sacaban... ¡Ah! el Banco BCP tenía una colección linda, pero esas eran bien caras. Y sacaban libros pues e ibas a museos o....

N: ¿Y te acuerdas cual fue el primer libro de arte que adquiriste?

L: Bueno, La Historia del Arte según Gombrich.

N: Gombrich.

L: Sí, Gombrich, ese libro que no tiene muchas fotitos, pero era uno de los más antiguos que tenía. Y después fotitos, la...mi mama tenía su calendario, ósea las pinturas que más le gustaba a mi mamá era los impresionistas y de esos calendarios que vienen, había hecho sus cuadritos.

N: Que lindo a mí también me encanta, yo también soy fan de ese movimiento.

L: Sí, lindo y había cuadros de... y le encantaba el señor este, es Picasso y había el previo, las primeras cuando recién se volvió cubista y después estaba los impresionistas y estaban todos. Y en la casa de esta tía había una biblioteca. Y la biblioteca era de su esposo que se había

muerto que era también un fantástico de los libros. Y había un montón de libros de arte. Pero esos libros con unos (además de enorme, risas) ...

N: Pero que bonito.

L: Sí era bien bonito, había una biblioteca y además tenía una Colección de Arte Precolombino.

N: Ah, en la casa.

L: En la casa sí, ahora, esa colección de arte que hay en el...en el museo de...que está en el sótano del Museo de la Moneda, ¿cómo es? el museo de... ¿Cómo se llama es que esta en la esquina? Que ahora tiene un concurso de arte, de la moneda creo que es, bueno ya me vendrá. Ahí hay una colección, esa colección estaba ahí.

N: La trasladaron.

L: Sí, yo la ayudaba a la tía a limpiar los huacos y...

N: También restauradora...[risas]

L: Limpieza no más [risas]...sí era parte del...y ya después cuando lo donaron, cuando se murió el sobrino, lo donó al Banco de reserva. Que ahora tiene su concurso de arte. En el sótano hay una, ahí está.

N: Voy a revisarlo si está ahí (pausa para revisar grabadora). De repente pasamos un poco a las influencias y referentes. He leído algunas críticas de tu obra que suele ser calificada como onírica, metafórica e incluso simbólica ¿Cómo la calificarías tu? ¿Hay algún estilo artístico en particular que haya influenciado en tu trabajo?

L: Bueno, es por rachas ¿ah? [risas] en realidad a mí me gusta mucho lo figurativo y me gusta jugar mucho componer imágenes que no suelen estar juntas para crear otras, metáforas...siempre digo metáforas visuales, pero a veces me choca un poco porque suena muy elegante. Es más, un juego de ideas. Y al comienzo era...más como...lo que me decían mis profesores cuando estaba en la...era muy didáctico, entonces era...entonces poquito a poco se fue limpiando, pero siempre me ha gustado lo figurativo. Lo abstracto si me encanta mirarlo, me fascina, me parece increíble, pero yo hacerlo, no, no, no.

N: ¿Y el surrealismo? Por ejemplo.

L: Claro, pero el surrealismo, se supone que viene de los sueños, de lo que no es surreal, de lo que no existe, en cambio yo junto lo que sí existe. Entonces, claro la mayoría de las personas piensa que es surrealista, pero no sé pues, si quieren decirle surrealista yo no tengo ningún problema, al contrario, pero no es tanto de lo sueño sino de juntar esto, con esto, con esto y jugar más a lo que vendría ser una metáfora. Así como...algo que nazca, ósea ningún cuadro mío ha nacido de un sueño que he tenido [risas] ni quiero hacer esta cosa medio onírica, no al contrario es más juguetón, es más un juguetón y más una especie de mirar un acontecimiento como mezclarlo con los sentimientos. Pero no se pues, de repente es surrealista.

N: O habrá otra categoría, se inventan otras...

L: O habrá otras categorías. No lo sé, pero es jugar...es muy visual, es jugar con...

N: Claro, claro, es ir probando también.

L: Es jugar con lo visual y eso creo lo que se ha venido haciendo siempre ¿no? Porque si tú ves lo precolombino tiene mucho de eso, los hombres que tienen picos, es fusionar lo humano con lo que vemos, lo fantástico y no sé...

N: Tiene que ver con la imaginación.

L: Sí, claro, pero yo no pretendo que sean sueños, u oníricos, me encanta el surrealismo, pero no es esa la idea. No voy a derretir relojes [risas], ni hacer caballos con siete patas, no, no pretendo hacer eso.

N: Claro.

L: Ósea creo que hay...creo que lo más cercano es lo que parece que es normal y no lo es. Eso es lo que mas asusta ¿no?

N: Sí, en realidad, lo cotidiano es...bueno tal vez me estoy yendo del tema, pero, por ejemplo, a mí el terror de Stephen King me encanta porque es lo cotidiano, lo que te asusta y sus cuentos son lo mas bonito para mí.

L: Claro, es bien loco. Claro pues, es eso más o menos. Claro yo no pretendo asustar, pero es la cosa que esta más cerca a ti, pero ponerla de otro lado sin que sea estirlo ni...ósea jugar con los que parezca que es verdad, pero después te das cuenta.

N: Y dime, ¿algún artista ya sea peruano, latinoamericano o internacional que hayas admirado o que su obra digamos te haya inspirado para hacer tu trabajo?

L: Pucha todos, todos, así peruanos acá hay desde... ¿Cómo se llama el que se murió hace poco que vivía en París? Que hacía estos héroes como...ay que pena. A mí lo que me gusta...es como la comida, cuando eres chiquita no quieres comer nada porque solo quieres comer fideos con mantequilla.

N: Sí, yo también hacía eso [risas]

L: Hasta que de repente, este, te atreves y ves que cada...ósea es infinitum...y sobre todo acá en el Perú, pues tenemos miles de culturas y no me refiero a que solo lo precolombino o solo a la época de esto ósea tenemos tanto que ver como imagen, ósea las...cuando yo veo estas figuritas que hacen los de la selva de sus personajes, eso es más surrealista que los surrealistas. Ahí está todo lo que...bueno lo que siempre digo, no sé si me hacen caso los alumnos es, hay que aprender a observar, hay que mirar y salir del...ahí también puedes mirar, ahí se te abre el mundo, pero es bien chiquito y mirar así alrededor es impresionante.

N: Sí, te abre los ojos, porque una cosa es ver y otra cosa es mirar. Porque vemos un montón de cosas, no sé es que lo yo pienso, pero a veces cuando activamos nuestros ojos, miramos distinto.

L: Y eso acá creo que es uno de los países más ricos del planeta, no solo por la cultura anterior y después la de los españoles y después la cuestión de este, criolla, sino por las regiones que tenemos en un solo país.

N: Y dime el trabajo de alguna artista peruana como Tilsa Tsuchiya...

L: Bueno Tilsa es lo máximo. Tilsa es lo máximo. Creo que todas ¿ah? Lo malo es que yo tengo muy mala memoria y eso parece que no quisiera nombrarlas, pero yo, no, sí. Desde... desde...la mayoría de las... y eso que hay un montón que no son conocidas, pero todas tienen una particularidad y una cosa tan bonita. Desde la época del indigenismo con los retratos medio techos, y todas las...es lo máximo, y hay muy buenas y ahora más, más que ahora hay muchas más mujeres haciendo de todo. Es lo máximo. Y además en el cine también.

N: Sí, ahora tenemos más directoras, porque antes era más difícil llegar ese campo.

L: En el cine, en todas las áreas, en música, ya hay música en todos los idiomas que tenemos, es bien bonito. Ósea específico, específico que pues todas, me da nervios decir esta, y esta, y esta, todas, porque tanto, si pues. Esta que hacía diseños gráficos al comienzo ¿Cómo se llamaba?

N: Elena Izcue.

L: Esa y a partir de ahí...ya pues y antes...

N: Es normal tener varios referentes, a veces no tenemos uno solo. A mí, a veces me cuesta a veces decir, quien me inspira. Bueno hay mucha gente, digo.

L: Sí, pues además ahora pues, de repente antes, hará 20 años podía decir, bueno esto, esto, esto más específico, pero ahora tienes el celular y no hay, no hay límite. Entonces no es, creo que antes, de repente en el siglo XIX, tenías esta, esta y esta, había tres.

N: Claro, no había tampoco mucha visibilidad.

L: No había, entonces eso era lo que había, y por eso se iban a París porque había museos. En cambio, ahora ya todo esta ahí, y lo bonito es que esta ahí a nivel del mundo como a nivel de aquí.

N: Local. ¿Y tu has viajado fuera del Perú varias veces a nutrirte de arte?

L: Sí.

N: ¿A qué lugares has viajado? Si me podrías contar.

L: He estado en Europa y en Estados Unidos y he ido a museos y es impresionante, te cansas, pero es impresionante, pero nunca hay fin. Es impresionante. Y eso...por eso, ahora ya nunca hay fin. Pero sí, ¿sabes lo que me impresionó mucho? Pero así mucho, que estaba ahí navegando en internet, buscando imágenes, quería buscar imágenes de textiles porque son bien bonitas, y de colores y abstractas, esos personajes de Paracas, que son lindos. Estaba buscando así y me encontré con que, en Suiza, no, en Suecia, está el museo con más cosas con más textiles Paracas.

N: Paracas, ¿de acá?

L: Claro, porque cuando los descubrieron que fue al comienzo del siglo XX, ósea los abrían, los fardos eran como estos juanes, eran unos juanes gigantes y los mantos eran para cubrir las momias y lo que querían eran abrirlos, los traficantes que lo encontraron era abrirlos para llevarse el oro. Las telas las traficaron. Ósea lo que hay acá en el Perú es el 1% y te parte el corazón, eso sí, te parte el corazón el poco valor que le hemos dado a todo el patrimonio y se ha ido por acá, no le hemos tomado, y hemos tenido casi...que hasta que llego Velasco o un poquito antes, pero todo lo que era pre españoles era...

N: Claro, no era valorado.

L: No era valorado, sí, recién, recién, están en el Museo Británico, recién ha habido una, ah mira lo que había. Entonces eso te da una pena y eso me ha pasado varias veces. Ósea he estado buscando cosas de acá, imágenes por la computadora y de repente está en el museo no se cuantitos de una maravilla una cosa así. Y acá si no fuera por uno u otro museo que ha sido, pero ponte en el Museo de la Nación, todo lo que había en el Museo de la Nación donde está.

N: Por todo el mundo....

L: Por todo el mundo o ya lo deritieron.

N: Sí, pues. Y dime, ¿Tú te acuerdas del primer viaje que hiciste fuera del Perú?

L: Bueno fue para operarme las manos. Es que mis manos son, cuando yo iba a nacer, a mi mamá le habían dado unas pastillitas que era talidomide y que, gracias a Dios, gracias a Dios tomó poquitas, porque hacían que estos niños que nacen sin pies, sin manos. Entonces a mí solo lo que me paso que nací con pocos músculos y pocos huesos. No sé y me tuvieron que llevar...a los 3 años me llevaron a operar, pero fuera, porque aquí no operaban, para poder mover. Pero no los doblo...entonces me tenían que amarrar acá (señal en sus manos) para que

no use este dedo como dedo gordo porque yo, todo de chiquita, todo lo agarraba así (señal en manos) porque este no funcionaba (muestra el dedo gordo. Bueno hasta ahora no funciona, tengo que tener cuidado porque cuando doblo la mano se clava, pero esa fue mi primera.

N: Pero era muy chiquita ahí porque eras...

L: 3 años.

N: Y de ahí volviste a viajar, después, ¿te acuerdas?

L: Sí, para que me operaran otra cosa [risas] Era bizca a veces se me van, pero era, tenía un ojo por acá y el otro por acá, era totalmente bizca. No totalmente, pero ósea, cuando estaba nerviosa, fum. Era que tenía de esas cosas que uno aprende, es el músculo, que hay como un elastiquito que agarra los ojos y eso hay que ajustarlo más, por eso se va el ojo. Este (señala) es el que creo que se me va, hasta ahora se me va, cuando estoy con fiebre o nerviosa se me va, pero no como antes que era...

N: Y en esas épocas no había tanto avance de la ciencia aquí, hace años.

L: A Colombia fui. Y ahí sí fui visitar el Museo de Oro de Colombia y ahí me acorde. Y esa fue la primera vez que dije "Wow" porque era un súper museo y acá no era un súper museo.

N: Claro, todavía no estaba desarrollada la museografía.

L: Sí, pues yo tenía 8 años, era el siglo pasado. Hace años. Y me operaron el ojo y ahora ya se parece, de vez en cuando se va, pero no siempre.

N: Sí, yo no lo había notado.

L: Pero son grandes y tú tienes el mismo tamaño de ojo cuando eres chiquita, entonces este ojote se iba. Era bien gracioso, bueno no para mí. Pero esa fue la segunda operación en Colombia.

(Pausa para revisar la grabadora)

N: Sobre tu obra quería pasar, la naturaleza y el mar, sobre todo la naturaleza y el agua son muy importantes en tu obra entonces podrías comentarme ¿qué te motivo a usar estos elementos específicamente? ¿Por qué es importante para ti el agua?, por ejemplo.

L: Bueno, aparte que son importantes porque sino no existimos [risas]. Bueno aparte de ese detalle, el agua y las plantas creo que es lo que hacen que sea bueno para ti. Creo que es bien raro que hasta...un ser humano...que el agua y la vegetación es como la vida ¿no? Es como, por eso es que siempre están, casi siempre. Y, además, acá en este país que tiene tres climas, bueno tres es miles, pero es básico, y eso que uno vive en Lima que pareciera que no es importante, pero al menos tenemos mar, pero no parece muy importante. Yo digo, ¿Qué les cuesta sembrar un arbolito en una cuadra?, al menos 3 en una cuadra, otra sería, otra sería, un arbolito. Y crece ¿ah? al toque. Creo que es básico, es como que necesito eso para que el cuadro como que respire.

N: Claro, es lo que le da vida, entonces está relacionado a la vida.

L: Sí, creo que es básicamente eso, siempre tiene que haber un poquito al menos en una maceta.

N: Claro, y ¿en cuanto a los animales? Por qué yo he visto que usas así ciertos animales.

L: Ah, son como para que, como medio simbólicos.

N: Porque tienes peces, cocodrilos, aves y el perro. Y elefantes.

L: Si ahí están, esos han sido ¿No has visto ese cuadro que son un montón de...?

N: Sí, si, si. Me encantan.

L: Claro, ahí comenzaron. Si ese cuadro de los elefantes era como un homenaje a Martín. El chiquito que está encima es Martín, es mi hijo. Era un homenaje a él, en verdad. Porque tenía esto que era déficit de atención y pucha como lo han jodido en el colegio con eso. Y entonces era como que había superado todo estos...

N: Ah, ¡Qué bonito! tenía una motivación. Bueno asumo que también los perros no se si tiene que ver con la fidelidad o...

L: La fidelidad también o que te cuidan...en realidad creo que yo cuento cuentos en todos. Sí, si, si ósea las imágenes están bien, bien...ahora que va a salir la maestría esta de...no hay de pintura, entonces los que pintamos tenemos que hacer otras maestrías. Todos mis colegas están haciendo maestría en gestión cultural en esto.

(Pausa para saludar a Hiroshi)

L: Y esto, y yo me he dado cuenta y me lo han dicho ahora que tenía que escribir y todo, que todo era visual. Entonces mis cuentos, ahora son muy visuales, y yo decía, pero es lo mismo que yo hago en la pintura. Entonces cuando hice la tesis, explicaba a mi asesora es como hacer una exposición, es muy difícil me habría sido hacer una novela porque ya es un todo más grande, en cambio un libro de cuentos es más fácil porque es las historias. Cada cuento es un cuadro.

N: Qué interesante, por eso es la naturaleza...

L: Sí, tiene que haber plantitas...

N: Pero también lo combinas con la ciudad, es decir, por ahí lo mencionas. Que como vives en Lima, lo urbano también está bien metido en tu obra. Y es bacán porque haces lo que dices, cosa que podrían estar separadas: la ciudad, la naturaleza, lo unes.

L: Pero acá vivimos y no es una ciudad muy amigable, pero cada vez que pasas y vez un árbol, como ahora esos árboles que son antenas que dicen, "Soy un árbol, soy un árbol", me da una ternura, porque...que locura...ósea pongan la antena, pero para que no se quejen los vecinos lo han disfrazado de árbol, pero sí sería tan bonito, porque todo crece, porque acá todo crece, ósea si tuvieras la voluntad de poner arbolitos por todas partes todo crecería porque sí crece.

N: Sí, pues interesante. Esta es la última para no gastarte mucho. ¿Cómo te animaste a incursionar en estos animales fantásticos? Como la mujer sirena-cebra, también tienes una mujer-cerro que me hizo pensar en la cosmovisión andina y la virreinal.

L: Claro, por eso es, esta visión de madre y a la vez de madre protectora sale de ahí, del Apu, y la cebra, era la mujer cebra, porque como que nació cuando hice ese cuadro que están todos sentados, los hombres sentados en una...era la época en donde recién comenzó Asia y quería dar esta imagen de sitio cerrado. Esta mujer que... la cebra pues es un animal súper atractivo, entonces eran como estar en una pecera y ser unos seres súper atractivos y parecen sirenas, pero no son sirenas porque son a rayas, pero son sirenas, estas mujeres que están ahí en esas casas, no exactamente y todos encerrados...porque eran cuadros que estaban...

N: Sí, el encierro es bastante importante ¿no?

L: El encierro es de la segunda exposición, que hay mucho...comenzó todo eso de...bueno yo lo he vivido tú no, pero cuando comenzó el terrorismo, antes del terrorismo, las casas no tenían rejas, las casas tenían muritos, había jardines, había todo. Después del terrorismo, todos estos barrios empezaron a enrejarse, todas las casas subieron las paredes, y no solo el terrorismo, sino que la ciudad se volvió más violenta y todo comenzó a llenarse de muros, rejas, tanquetas, todo se comenzó a cerrar y eso eran mas o menos estos sitios cerrados y estos personajes que observan a esas mujeres más o menos exóticas y fantásticas. Pero eso es una explicación, es

como si te lo explicara otra persona que lo ve. Porque cuando lo hago no tengo esa explicación, ya después la tengo.

N: Claro, como que te llenas de influencias, haces y de ahí dices...

Al mismo tiempo: ¡Ah! [risas]

L: Más o menos. Ah, así era.

N: Y, por ejemplo, a parte de la mujer Apu y la mujer cebra. He visto que tienes mujeres con multiplicación de brazos. No sé si eso es iconografía hindú o no...

L: Ah, bueno eso se, eso debería ser, todas somos acá, todavía ¿no? Hay una de la multiplicación de brazos y todas cargando.

N: Sí, si, creo que se llama "Palmas". Porque incluso le pones delantales y hay un hombre...

L: Sí porque bueno eso es lo que nosotras, somos todo servicio.

N: Ah, mira por ahí venía, no quería forzar nada, pero...

L: Mas o menos, ¿no? Porque también está la que vuela, la que hace, somos multiservicio.

N: Porque lo contraponen al hombre de forma bien interesante.

L: Porque somos multiservicio, el hombre hace esto, pero la...recién ahora está ya en otros países están comenzando los hombres a ser multiservicio, pero acá es bien, todavía ¿no?

N: Ah, entonces no hace referencia a la iconografía de ningún país solo es...

L: Ah, ¿la hindú? No la hindú creo que es una malvada [risas] me encanta ¿ah? Pero era la idea de que, ósea de esa imagen nace, pero no con la misma intención, es personaje de multiuso o también que (señal de ahogo) ...

N: Que te ahogas.

L: "Ya no puedo más" [risas]. Sí, es eso, pero no es exacto, es bien diferente describirlo ya con palabras como que ya lo agarra. En cambio, la imagen se despierta es más libre, mira tú lo puedes interpretar como la diosa hindú y dentro de este contexto dar tu...lo bonito de las imágenes que es más libre, en cambio cuando ya está escrito la definición ya está. Y eso ¿ah? Que tampoco es tan libre porque uno lee, y sabrá Dios que despierta en su mente, pero es más concreto.

N: Sí, en realidad cuando yo primero me acerqué a esta imagen lo vi como tú, pero luego mis profesoras me empezaron a decir: "Pero esto parece hindú". Pero si lo veía así, por las referencias que tienes, el delantal, también tienes varias obras, los pescadores, así varias obras.

L: Es que los académicos son muy referenciales. Entonces siempre, yo, igual que tu, pensé en esta persona, me encanta, pero era más multiuso. Pero después te vienen a decir que tu...esto y el otro, entonces como hay este referente, tú ya no puedes pensar. Entonces yo decía, qué loco, ¿no? Ósea una persona que vive en una isla y esta todo el día tratando de cazar mariposas y hace un dibujo de esto lo van a relacionar con lo de la India, es un poco al toque, pero eso es la manera de encajar que tienen los académicos y que lo he vivido en la maestría.

N: Vamos a ver cómo, no llego solo a eso, vamos a ver cómo le doy la vuelta a todo.

L: No, pero si hay, ósea yo sí conozco la imagen, luego me he dado cuenta, después me entere que era una malvada [risas].

N: Claro, es una diosa, no me acuerdo cómo se llama porque hay tantos dioses hindúes, pero es una diosa, cruel es.

L: Bueno, pero no está mal... "Porque en realidad yo ya estoy harta de estar cargándote" [risas].

N: Sí, si, claro, claro.

L: "Sí, no te das cuenta..." [risas]

N: Ay, yo me identifico un montón, porque yo también estoy con mil cosas a la vez...

L: Pero en realidad es bien fuerte, porque la mujer ahora... "Ya, ya, ya puedes trabajar, pero también tienes que hacer lo otro" ...Y no hay tiempo.

N: No hay tiempo. A mi me toca cocinar más tarde en mi casa, yo estudio, trabajo, cosas de casa.

L: ¿Vez?

N: Y, por último... ¿Y la mujer-boa? Porque tienes una...

L: Ah, esa es muy bonita, se lo tragó [risas]

N: ¿Sí? ¿A quién se tragó? Porque la veo ahí y estoy fijándome en la mitología.

L: A quien quieras, pero se lo tragó [risas]... Qué bonito es eso de la Boa, ¿no? Que se traga a la persona entera.

N: Mira, de ahí viene.

L: Sí, la mujer-boa es la mujer que se lo tragó.

N: Es una mujer poderosa.

L: Es una mujer poderosa. Si me gusta mucho también la mujer-boa.

N: Es interesante también porque es otra visión de la mujer. Porque toda la vida nos han calificado como débiles, pero no somos así...

L: Al contrario, somos súper fuertes.

N: Incluso la que hace de todo es súper poderosa.

L: Súper poderosa. Lo único que hay que...

N: Despertar ¿no? Despertar y ver nuestro potencial que tenemos ¿no?

L: Claro, y organizarlo para no ser la (señal de multiusos) ...y luego estar tan cansadas que después nos volvemos la diosa hindú [risas]. El balance... ¿cómo hacer el balance? Pero es difícil, porque ya también hay taanto... ahora me contaba mi hermana que se había ido a un viaje a la India y me decía que todos eran felices en la India con la pobreza y todo. Y que las mujeres seguían en...ósea no, ósea hay hindúes que, hay primeras ministras ha habido todo, pero la mayoría está muy contenta de ser este ...

N: ¿Subordinadas? ¿Digámoslo así?

L: Lo que pasa es que no llega a ser una subordinación, es distinta. Hay la subordinación que ha habido un montón, pero es como una armonía extraña.

N: Y digamos que funciona y nadie la cuestiona.

L: Funciona, nadie la cuestiona y si quieren este estudiar o salir adelante pueden, pero de repente no quieren. Pero también hay otra cosa ahí, las castas, y eso es otro sistema locazo que tú no te puedes casar con alguien que no sea de tu casta.

N: Sí, es muy fuerte eso

L: Sí, hay las castas del más pobre al más rico y si el rico se enamora del... Ósea no, eso no pasa.

N: Ósea es inimaginable.

L: Drama hindú, drama hindú.

N: Claro, claro, eso no pasa. Romeo y Julieta.

L: Sí, entonces también es bien difícil, cada pueblo tiene sus ideas, sus cosas, pero acá si el Apu, el Apu es femenino, no jodas, somos los que te cuidamos, oye.

N: Sí, esa la Madre Patria que tienes tres obras previas y las vas variando es interesantísimo esa obra porque tiene mucho, porque se nota que has puesto mucha iconografía andina, es decir, tus frisos en el vestido.

L: Ah sí... ¿tú te diste cuenta?

N: Sí, si, ahora la analizare en un curso.

L: Porque los Apus son femeninos y por eso las volvieron vírgenes ¿No? Las vírgenes virreinales que es la fusión son Apus, en realidad.

N: Sí, si, si la virgen-cerro, le dicen algunos.

L: Sí, la virgen-cerro, y después como que no tienen sexo en la cultura andina, pero la volvieron, la han feminizado.

N: Sí, ahí con la Virgen María se fusionó y empezaron a hacer vírgenes.

L: Ah, pues quieres que recemos está bien, pero vamos a rezar por nuestro cerro. Y la hicieron un cerrazo.

N: Bueno Luz hasta ahí no mas.

*

Entrevista #2: Luz Letts

Cita: Luz Letts 2023

Fecha: 23-05-23

Lugar: Vía Zoom

Hora: 16.00 p.m.

Duración: 1 hora y 20 minutos

Nataly (N): Bueno haber, para centrarme hoy día en lo que es tu técnica, la técnica y el contenido de tus obras en general, yo quería empezar preguntándote un poco sobre el contenido de la obra en sí, porque tú nos muestras siempre esta combinación de diferentes elementos, como que combinas elementos y nace tu obra. Entonces yo veo naturaleza, veo ciudad en algunos momentos, veo a la fauna interactuando con la raza humana. Entonces me preguntaba ¿qué te motivó para esos elementos? ¿y esa combinación de elementos? ¿y por qué son tan importantes para ti? En ese sentido...

Letts (L): Es que...es como cuando usas diferentes elementos dentro de un contexto que parece normal pero no lo es, es como un trampolín para generar ideas, o que toca justo guiar cada persona o lo bueno de lo que es la pintura es que estás trabajando con imágenes y las imágenes no tiene abecedario, ni reglas de ortografía o de sintaxis o de... es una imagen y una impresión. Entonces si mezclas cosas que no son normales, la gente se perturba... Ahora que he estado en Tumbes, lo he visto con los chiquitos, con los niños, y ven que les pones 3 patas al caballo y no 4, se desesperan [risas] Entonces...o que quieren que todo sea tal cual... es como que esa seguridad y cuando le quitas un poquito de lo real, y juegas con una fantasía, estás abriendo una puerta que es infinita...no se si he contestado tu pregunta [risas] ¿Cuál era?

N: ¿Qué te motivaba a hacer eso? Justo generar más lectura sobre...

L: Más apertura...generar muchas más lecturas posibles, que nazca, que una imagen pueda generar muchas lecturas y según cada quien la recibe, pero de todas las maneras parte de una sola imagen, porque si tu dices verde es verde ¿no?, pero claro hay miles de verde, pero ya sabes que estás hablando del color verde, pero si ya pintas algo verde...lo pones dentro de un contexto y todo, que no tiene las reglas de un idioma, es mucho más accesible a que despierte la imaginación.

N: Mucho más profundo por eso también ¿no? el hecho de que no haya algo literal, como que abres la conciencia crítica sobre algo.

L: Claro, es como que se salta y va de frente a tus emociones, eso es lo que creo yo.

N: Ah ya bacán, y dime, por ejemplo, cuando yo leí sobre tu primera muestra de "Soliloquio", que todavía no introducías la naturaleza a tu obra, por ahí mencionaste en alguna entrevista que... digamos, tú pintabas sobre lo que conocías, y en ese momento no habías tenido un contacto con la naturaleza directo ¿no?, alguna entrevista que he leído hace algunos años...y de ahí la introdujiste...no se si ¿se debió a algo en particular? O simplemente fue experimentación...

L: Sí, bueno es que en realidad sí había tenido, pero no lo sentía tan, tan... es que...era la época pues del terrorismo, de las bombas, y este... estabas en una ciudad muy agresiva, entonces claro, la naturaleza la pensábamos fuera de esta ciudad tan agresiva, pero también fuera, también había... era este...agresiva porque pasaba de todo también en el campo, es más, pasaba más. Entonces era un...uno no considerar el jardín del parque su naturaleza, porque tampoco eran tiempo que los parques no estaban muy bien cuidados [risas]. No había mucho cuidado, yo me acuerdo que cuando yo era más...cuando yo estaba en la universidad, lo que es toda la Costa Verde era un malecón lleno de locos y de maleza; no existía. Lima parques, así como los que hay ahora, el valor que tienen de cuidarlos, no había, casi todos estaban llenos de...el Parque Kennedy estaba lleno de ratas. Entonces si tú no tenías un sitio a donde irte, al campo, no tenías naturaleza y eso es bien loco ¿no? Era una época en que no había naturaleza en Lima.

N: Wow, claro, claro entiendo...

L: A no ser que, tu papá tuviera...un invernadero, pero no... o un jardín cuidado, pero no había.

N: Y justo bueno, también ya ligando la siguiente pregunta, yo me he dado cuenta que siempre mencionas que escribes mucho sobre lo que te pasa ¿no?, ósea lo que vas viviendo en el contexto, al menos cuando había temas políticos, tú lo representabas en tu obra, incluso cuando fuiste madre, por ejemplo, también "En vidas paralelas" también lo representaste de alguna forma en tu obra. Entonces eh, veo que tienes un vínculo muy personal de ligarlo a también a mostrarlo en tus obras para conectar ¿no?, ¿eso es adrede?, ¿lo piensas siempre? o simplemente te nace...

L: Sí, me nace y creo que, creo que todas las personas creativas de ficción tienen un paralelo bien cercano a lo que... la mayoría de escritores que he leído, hay algunos que investigan y hacen novelas, pero ya es una ficción ya como que, de investigación, pero para mí sí es como bien cercano a lo que me pasa, pero no es que sea un diario ah, porque no es...

N: Claro, claro.

L: Para nada, pero sí lo que he vivido, forma parte de las experiencias, ¿no? Es que uno no puede hablar de experiencias que no ha vivido.

N: De acuerdo... y no buscas dar un mensaje en particular, digamos ¿no? simplemente decir lo que sientes.

L: No es que...dar posibilidades, por ejemplo, en la muestra de las este...

N: Ahhh, ay lo tengo acá [risas] también se me ha ido ahorita el nombre, ay lo tengo acá [risas]

L: "Las Ruletas", ya me acordé, la muestra de "Las Ruletas" que era porque bueno, con Fujimori creo que todo se llenó de casinos, antes no había, habría uno o dos casinos en Lima, así como ahora hay, y en esa época había miles...entonces este... de ahí nace la idea, pero se enfoca a que... a las posibilidades, ósea todos estos casinos y a la gente cómo le gusta... Entonces hice esa muestra, de ahí nació la idea y después se juntó con el juego mismo ¿no? pero ya con uno como el amor...los vínculos, la tristeza, todas esas posibilidades; pero van sumando cosas, uno va jalando ideas, de aquí, de aquí, de aquí...

N: Que bacán, claro tienes un inicio y de ahí se va transformando un poco ¿no? Esa muestra en particular "Dando vueltas" se llamaba la muestra, creo...

L: Sí, "Dando vueltas"

N: Sí

L: En realidad, a nosotros nos enseñan a observar, porque por ejemplo ahora que yo enseño a los que recién ingresan, y son los cachimbos y la mayoría se está yendo a Diseño Industrial, que van de frente a las computadoras, pero igual en Primero tienen que aprender a dibujar, a dibujar ser humano, a dibujar paisajes, a dibujar... con carboncillos, como que no entienden pues porque como que...que así lo haces en la computadora, todo bien... puedes sacar imágenes, de acá, recortarlas, copiarlas, en miles y formas... prácticamente ya no tiene que aprender a dibujar para hacer un dibujo bonito. Pero no es esa la intención del dibujo, la intención del dibujo es aprender a observar, y la computadora eso sí no te lo enseña, te lo enseñará pues aprenderás a buscar, pero no a observar, y eso es lo que te enseña el aprender a dibujar, es bien difícil porque tienen el celular que es una computadora, es bien difícil entenderlo, es como cuando te dicen es mucho más, mucho mejor leer que verlo en película, es lo mismo porque al leer tú generas todas las visiones en tu cabeza, cuando ves la película, puede ser preciosa, pero ya te lo dan cocinado.

N: Claro, sí pues es verdad.

L: Es distinto, no es ni bueno ni malo, pero es eso. Y entonces como aprender a observar y te encanta, de ahí sacas las ideas de lo que ves, de lo que... igual que los cocineros pues, ¿no? como Gastón que comenzó a probar de todo el Perú y mira tú, un éxito.

N: Una inspiración de la realidad, digamos ¿no?

L: Probaba, y sabía que eso es... no puedes ser cocinero si no pruebas todas las sazones.

N: Y, tú eres escritora, ósea entiendo que también lees bastante ¿no es cierto? No sé si, la lectura ha influido de alguna forma en la creación clásica que tú tienes.

L: Bueno sí, sí ha influido, pero... pero lo que pasa con el ¿ideal? es que, es como viajar, pero en tu cabeza, [risas] Si te gusta... a mí me encanta y también hago, lo que hago mucho es audiolibros, eso ya se me ha quedado de la maestría que tienes que leer 800 cosas, entonces hacía audiolibros y podía seguir pintando...

N: Ah claro, muy buena, buena idea, sí yo empecé a ver videos en Youtube también cuando no podía leer, era la única forma... [risas].

L: Sí, pues.

N: Qué paja, qué bacán, bueno a ver ya centrándonos un poco en el contenido fantástico de tu obra, ósea tú trabajas mucho con alegorías, con metáforas ¿no? y también buscas combinar...

L: Pero...

L: No, no, dime, dime [risas] ¿fantástico?, en realidad no es fantástico, es lo que vemos...

N: Ajá...

L: Porque fantástico podría ser pues algo que no existe, pero esto no es fantástico...

N: Justo me estoy como basando en una teoría de lo fantástico de España, en donde se argumenta que lo fantástico es cuando tú combinas lo que existe con lo que no existe, para dar cuenta de algo que digamos te perturba o algo así, tal vez me equivoque no se vamos a ver cómo va la hipótesis...

[error de conexión, inaudible]

N: ... [risas] Te comentaba que, ósea yo considero, puedo estar errada, de que no toda tu obra es fantástica, pero hay ciertas obras que tienen algún contenido con seres fantásticos, medio mitológicos, como digamos la Mujer Sirena-Cebra, que es una creación tuya propia ¿no? o por ahí la otra vez conversamos de la Mujer Cerro y tienes alguna mujer con múltiples... la multiplicación de brazos, de piernas, ¿no?

L: Claro, pero yo... esos personales no los considero fantásticos [risas]

N: Está bien, está bien, cuéntame todo me sirve [risas], todo...

L: No los considero... ósea la Mujer Cerro en toda la sierra... el cerro es una protección y no es masculino, es femenino, y este... ósea que no lo veo tan distante como para pensar que si... el cerro sea como que una persona, como un ser, porque no es una persona, es un ser, no me parece tan... ósea que yo lo hubiese inventado... sino que agarro esta... no se como se llama esta historia y la otra historia, pero que yo haya creado éstos como seres fantásticos; bueno de repente le puse un vestido a la sirena [risas].

N: Modificar, modificar un poco...

L: La cebra a la sirena, pero...era quizás para que se vea bonito, no sé...

N: Ya, claro...

L: Ósea no tengo una intención de crear seres fantásticos, ni situaciones fantásticas, pero es difícil porque hay gente que lo ve y lo ve fantástico, porque no puede ser real; si uno ve todos los dibujos de los huacos y todas las... cualquier cosa ¿no? tiene algo de...claro no soy una persona que dibuje, retrate la realidad tal cual, pero la realidad es tan relativa...

N: Entonces, digamos que te influencias, en otras culturas, en otras iconografías para crear digamos un contenido, ¿no? Algo así.

L: Un poco de eso, y un poco de... jugar con, sí bueno pues, tiene que ser fantástico, suena fantástico...Es más un juego, un juego...personajes...

N: Ajá, en particular ¿no? es como que la escena, como que creas la escena en general y dentro de esa escena, están estos seres que interactúan con esos seres y bueno hay una situación [risas].

L: Se crea una situación que no es real, pero parece...yo siempre trato de que parezca, que todo lo que trato es que parezca real, pero sí pues es medio fantasiosa...

N: Sí, y bueno llega a nosotros de alguna forma ¿no?, porque conectamos con nuestra mente, con nuestra experiencia, con nuestros recuerdos e interpretamos ¿no? de alguna forma.

L: Debe haber alguna palabra que no sea "fantasiosa" para, porque...porque suena, así como cuento infantil.

N: [Risas] Puede ser sí, es verdad, es verdad...bueno esto de los conceptos es bastante distinto ¿no? complicado de entender, también por ahí le mencioné que hablé con Enrique Plana, he hablado con Manuel también, hermoso Manuel...lindo, también le he consultado a Manuel, Manuel también me decía: "No sé que es fantástico, no sé cómo decirle, porque ella juega con metáforas, ella juega con alegorías..."

L: Más es eso, más jugar con metáforas, porque, porque fantástico sería ya inventarme ya un mundo paralelo, y no estoy acá, son vida real...

N: Claro, claro.

L: Claro, metafórico sería ya, pero suena "fórico", suena raro...

N: La idea es también que...qué definición de fantástico estamos manejando ¿no?, pero creo que eso ya habría que evaluar, tengo que ahí evaluar, evaluar...

L: Fantástico, yo no me siento cómoda con fantástico porque es como si fuera más allá de la realidad y esto es bien, casi todo es bien real, son metáforas.

N: Ya, metafórico entonces sería mejor, este... ok [risas]. Gracias por comentármelo, lo evaluaré, lo evaluaré, a ver cómo lo transformo haciendo la tesis...En todo caso, podríamos centrarnos ahora digamos en la técnica que usas, porque tú usas mucha técnica mixta, me habías comentado que en algún momento creo que dejaste de usar el óleo, me parece ¿no?; y entiendo que, usas combinas distintas técnicas ¿no? Porque tu también cuando creas juegas un poco, te gusta probar, entonces ¿puedes comentarme cómo es tu proceso de trabajo? Sé que has mencionado que haces muchos bocetos ¿no? Entonces si puedes comentarme un poco más...

L: Sí, llevé mis cuadernos de bocetos y hago... hago bastantes bocetos para... cuando... cuando no había este...internet, salía con mi cámara, tenía mi cámara con...esas cámaras así y tomaba fotos de cualquier cosa, cualquier cosa que me interesaba para tener el registro, y eran referencias, como referencias. También lo hacía con mi block de dibujos y este... y eso como que lo voy, lo voy viendo así sacando mis referencias y con esas fue jugando, pero como te digo... es observar, porque puedes ir a ver una película y esa película te da... hay una imagen que se te queda en la cabeza y eso juntado no sé, con algo que lo viste caminando en el calle y justo se mezcla con esta idea, con esa intención que quieres hacer, es como un collage de imágenes que uno saca de contexto para crear otro contexto.

N: Claro... [inaudible]

L: Pero, no es este... por ejemplo hay un montón de... cuadros que están, que yo me he tomado fotos [risas] las señoras sentadas en este... en esas con... que están embarazadas [risas], un montón de esas son yo que me tomaba fotos cuando estaba embarazada. Como referencia para después algunas las he usado, otras no como, como para... porque este... es bien difícil contratar modelos, es casi imposible, y después cuando crecieron mis hijos, sobre todo Elisa que le encanta posar. Le he tomado quinientas mil fotos y también me ha ayudado a... pero siempre usando varias porque la cosa para que te salga más natural es no copiar directamente de la foto, sino de varias fotos, como una sucesión de fotos...y con eso vas armando, vas juntando imágenes; es como, como tener un closet lleno de ideas que después este... como un rompecabezas de ideas que lo puedes mezclar mil veces.

Y ahora que me he ido a Tumbes, mi celular está lleno de árboles, como se llama, de algarrobos, del desierto que está verde, del desierto que está lleno verde, lleno de arbolitos y todo, y el mar porque tampoco es que uno está... ves un mar y es distinto... entonces tomo fotos como referencia; y así no son suficientes ¿ah? A veces busco y después tengo que salir y de repente no usas la cantidad de fotos que tienes y usas la ventana de tu casa, ves al frente una... Eso te... porque trabajo figurativo pues, yo trabajo figurativo, me encanta lo figurativo...

N: Sí, tú te has mantenido fielmente figurativa, a pesar de que...

L: Un problema, pero a mí me encanta lo figurativo, crear imágenes...

N: Y yo creo que por eso las personas conectan más con tu obra, porque te entienden más o menos lo que ¿no? lo que estás mostrando ¿no?, y es importante, y ¿Cómo eliges qué técnica usar? Porque tu varías de técnica, por ejemplo, en "Dando Vueltas" usaste madera, de ahí este... cómo sueles elegir...

L: En "Dando Vueltas" eran... tenían que ser ruletas y daban vueltas... entonces ahí usé MDF, el trupán que le dicen, y unas rocas, así para que le den la vuelta y paré. Después también dibujar sobre MDF es bien rico, porque es duro como un papel y además se lija y sale... porque el papel es un poco poroso, entonces eso ayuda para poder dibujar; a veces el lienzo, también es otra pasión ah... el material, porque hay lienzos que son para óleo, que son medios así, un poco tosco porque el óleo se mete dentro de los huequitos y ahí se agarra, y ahí otros que son súper liso para poder también dibujar. Y como yo uso técnica mixta, que es todo al agua, felicidad completa porque puedes mezclar todo, puedo dibujar, todo depende, casi siempre, casi siempre uso este... comienzo, pinto los cuadros sobre... puede ser sobre trupán pero ya no tanto ¿ah?

Pero el lienzo lo tiempo sobre algo duro, tengo unos tablerazos... ahí, entonces ahí lo tiempo en esos tablerazos y ahí pinto, dibujo, chorreo, puedo hacer garabatos, porque si lo hago sobre el... pinto sobre lienzo, está la tela templada y si hago así, se daña, entonces eso y el hecho de poder usar, este... varios materiales, aguado, con carboncillo, con todo, que es el lado del... de los acrílicos de las témperas, todo eso se seca, se pone, se protege, técnica mixta es todo lo que... pasa mí, no para todos, para mí es todo lo que no sea óleo... porque el óleo es muy tóxico para mí. Hay que usar el agua ras, hay que usar la trementina, el aceite... es muy bonito porque en realidad el pigmento es el mismo, lo único que el pigmento en el óleo está mezclado con el aceite y eso lo hace brillar más. En cambio, el este... el pigmento en el acrílico ahora, porque antes era en... como se llama esto... la cola de caballo que este como... la cola granulada que es una especie de cola que se hace a baño maría y creo que sale de las patas de los caballos y este... con eso se hacía, pero tiene un color medio amarillento y además se pudre muy rápido, si no lo haces muy bien tu cuadro va apestar [risas] eso no conviene. También esa técnica la enseñan en la escuela, es una técnica antigua, pero se descubrió el acrílico y hasta Szyzlo se pasó a acrílico, ósea que tenemos la... uff los antiguones en ese sentido y es este... lo máximo.

N: Claro, interesante... y ¿sobre el color?, porque tu tienes obras tanto en blanco y negro como otras en color, pero como usas una selección una paleta, bien definida, y en particular tú sientes esto...

L: A veces... a veces, ahora último estaba bien colorida, pero ha habido épocas en que era sepia y negro, blanco y negro, casi todo era sepia con negro, que una manera de... ósea el usar ese color de base que es sepia, era... creo que ya te conté, que era para matar el color blanco, el color blanco cuando haces claroscuro, cuando haces este... solo con... dibujas solo con negro, ósea claroscuro, sobre una base blanca, el blanco es el extremo y el negro es el otro extremo, pero yo quería jugar con otro color para, para... jugar más posibilidades, entonces ponía como que, una base sepia para que todos pudieran este... empezar en la mitad ¿no? Es una idea de locura, pero... ya no es bicolor, sino tricolor, porque hay blanco, negro y este sepia, y lo ponía a la mala, ósea no parejo para que le diera cierto... hasta ahora lo hago, a veces, a veces sí, a veces difícil, la mayoría sí, me da una tranquilidad, ósea borro ese blanco demasiado blanco.

N: Claro, es como bajarle un velo ahí, ponerle, ¿no?

L: Sí, pero un pelo desordenado... para darle movimiento, porque la pintura es media aguada la que yo uso.

N: Ya... este... y hay algo en particular que te lleve a elegir, esta va ser en color, está va ser en blanco y negro, esta va ser en sepia, o en el momento...

L: Sí, bueno, los temas ¿no?, los temas del exterior son casi siempre son, han sido más color que escenas de las escenas hacía el interior son más sepias, pero no siempre ah... no siempre. Ósea es, no sé yo... creo que es por ritmos, depende cómo va el humor [risas].

N: Ajá...puede pasar, y ¿sobre el formato? Te manejas muy bien en distintos tamaños ¿no?, ósea tienes elementos pequeños, elementos grandes, gigantes...

L: Hasta biombos he hecho...

N: ¡Sí, sí de todo tipo! y a veces tienes muchas personitas, muchos elementos dentro o a veces solo uno. Esas decisiones ¿cómo las tomas? ¿Cómo eliges que una obra sea más grande, más pequeña?

L: Bueno, depende, depende porque ponte... sí depende... En realidad, no sé cómo lo hago, porque depende del tema y esas cosas, pero hay cuadros que no necesitan mucho y hay cuadros que necesitan un montón, pero más que nada es por el... es por de qué va tratar el cuadro lo que decide el asunto. En una época me dio mucho por pintar con una perspectiva aérea...hay un montón de cuadros que... ponía acá por mi taller, abajo hay un jardín, entonces sentaba a mi hermana [risas] abajo y le tomaba fotos..." Y ahora párate, ponte..." Mi hermana ha sido mi modelo por un montón tiempo hasta que se casó [risas] y yo también, entonces este... y es una especie de aventura porque, puedes tomar de 500 fotos, pero ese es el celular, lo que antes era 3 o 4 gracias a los costos de la... del rollo, pero ahora con el celular puedes tomar, es también la aventura de escoger sí valió la pena todo lo que tomaste, y a veces borras todo lo que no sirve, todavía lo quieres hacer no está y ese es solo un personaje, ósea no es el cuadro en sí, después donde lo ubicar, con que, que va pasarle, pero sabes que quieres hacer ese persona, parece que siempre llego, hay unos que, por ejemplo mi hijo se volvía un árbol y lo paré sobre un banco y tenía que hacer así, ósea se volvía como un árbol [risas] y ese nunca hasta ahora, ese está pendiente, el personaje árbol...Bueno, bien impaciente para usar los hombres, comparados con las mujeres.

N: Ah, para posar [risas] se quería mover, claro.

L: Ah ya pues apúrate, un día lo lograré [risas].

N: Cuánto demoras más o menos relativo también supongo ¿no? en hacer lo cuadros

L: Relativo, relativo... si hay tiempo, ahora es más complicado porque ya pues, antes cuando no teníamos hijos o cuando todavía estaban chiquitos y este sí había, se podía hacer cuadros bien rápido, pero ahora hay que hacer un montón [risas] es bien diferente. Además, él... pero cuando un cuadro se puede pintar en una semana, normalazo...depende el tamaño también y bueno, hay cuadros chiquitos que nunca salen también. Ósea no es que sea el tamaño sino la idea que tenga. Hay cuadros que se borran...y de los errores se aprende un montón, un montón.

N: Ahí estoy de acuerdo, hay es cuando más crecemos creo yo...

L: Sí... cuando más crecemos y cuando se dan ideas nuevas

N: Ya, bacán Luz, he entendido más tu proceso, una cosa es mirar desde fuera y otra cosa es poder que me cuentes un poco ¿no? Cómo llegas a lo que veo, a lo que veo ¿no? Bueno, no sé si podemos pasar, no sé si podemos pasar, no quiero agotarte ni nada, hasta donde lleguemos bacán [risas] ¿ya? hasta donde lleguemos. Quería preguntarte a ti un poco más sobre artista mujer si ha sido difícil de alguna manera desenvolverse como artista plástica mujer y hacer un renombre como artista mujer, considerando que tu carrera profesional fue sobre los 90s, o no lo consideras así o no has visto diferencias con tus colegas hombres.

L: Sí hay sus diferencias, sí hay sus diferencias, uno va empujando... la diferencia es que, si eres mujer, pucha no se, tienes más que hacer [risas] tienes que hacer cosas este... no es porque las tengas que hacer, a mi me gusta hacerlo, pero ponte yo prefiero ir comprar las cosas de la casa, prefiero cocinar yo, prefiero este... organizar todo lo que es la casa porque si...lo hace el complemento masculino, ¡Dios mío! [risas] no es que no esté la voluntad, es que es mucho más complicado.

N: Ya, ok...

L: A veces este sí, es... es que somos multitasking pues, hacemos todo a la vez y si... no se, yo creo que si, ya no tanto ¿ah? Pero al comienzo, ósea creen que si estás pintando es como si como, es haciendo una labor este... como que haces bordas, como que decir que bordar...

N: ¿Cómo un *hobbie*? ¿cómo una carrera?

L: Como un *hobbie* así, pero ya no tanto...pero ahora gracias a todas las artistas mujeres que tenemos que son bien poderosas. Y además casi todas las piezas antiguas que tenemos han sido hechas por mujeres también...toda la cosa es que no se. Antiguamente si la hacía una mujer, era como "Ay que lindo, mira como está jugando", y si lo hacía un hombre... "A ver, qué dice, cómo está, qué interesante"; eso felizmente, gracias a Dios, se ha ido mejorando, ahora hay ciertas personas, pero ese es el problema que tienen en su cabeza.

N: Claro, claro...supuestamente. No, no, continúa, ahí te va la pregunta.

L: Porque eso, eso, eso era la diferencia, igual este... a mí cuando dije que quería ser pintora era: "Tas loca te vas a morir de hambre". Bueno pues, tampoco es una profesión muy segura, no es una profesión muy segura, pero es bien entretenida...

N: Claro, muy bonito crear, crear mundos en cada cuadro.

L: Y la mayoría de las mujeres que son de mi generación han seguido haciéndolo ¿ah?, no es que hayan cambiado, porque antiguamente era como que ya todos se iban para otro lado o se casaban; en mi generación todas han seguido, si se han casado todo, pero han seguido y trabajan en eso.

N: Eso me parece bacán, porque estuve leyendo justo la investigación de Sofía Pachas, no sé si has escuchado de ella, que investiga artistas mujeres de los inicios del Siglo 20 cuando abre la escuela de Bellas Artes, justo ella mapea, mapea el hecho de que hubo como bastantes ingresantes y solo egresaron 5 de las 90, una cosa así, y se pregunta pues no, ¿qué ha pasado? y era que se casaban tenían familia y dejaba la carrera; y me parece bacán que ahora me menciones que para fin de siglo, ya las mujeres que deciden hacer esta carrera profesional continúan en la carrera profesional y justamente.

L: Lo bueno es que siguen teniendo familia.

N: Exacto, exacto.

L: Porque ha habido un tiempo en que no podías tener una familia y trabajar en lo que te gustaba, sea pintura, sea lo que sea, porque no había cómo, a no ser que tengas pues tengas servicio no, pero no todo el mundo puede tener servicio, pero ahora ya el mundo se ha vuelto más práctico, entonces sí se puede manejar, hay guarderías, hay un montón de accesibilidad y no se ve mal, pero antiguamente era sí ay qué horror... y no te quedaba otra porque sino quién cuidaba a tus hijos [risas].

N: ¿Consideras que, antes había como una carga más este... fuerte hacia las mujeres, tú tienes que ser la que cuida, ahora digamos, ha habido un cambio más libertad.

L: Bueno y había una evolución, hay pañales este... cómo se llama desechables y ahí hay un montón de cosas, hay delivery, hay... Bueno eso es ahorita, pero, de verdad que ayuda, me

ayuda un montón... y ya no se ve tan mal entonces puedes conseguir alguien que te ayude...hay... hay posibilidades en cambio antiguamente era qué horror.

N: Totalmente... y en el 2018 yo vi, bueno leí una entrevista que tú decías que justo a inicios de los 90, el tema que más abordabas era la política, estabas más interesada en esto y que luego ya fuiste poco a poco sí entiendo qué significaba ser mujer en un país machista ¿no? Entonces, yéndome a esa entrevista, te pregunto si tú consideras que, en los últimos años le ha dado a tu obra de repente una imagen feminista o no, tal vez no; y si ligamos los movimientos que habido feministas en el Perú, que, habido en la última década del 20, te ha fluido de alguna forma o cómo no sé si me podrías hablar de tu relación con el feminismo.

L: Hemos evolucionado a la par, porque el hecho de que va, que va viendo más acceso a la mujer para que opine para que todo, te va dando espacio, pero este... yo crecí en una casa donde mi mamá lo único que nos decía es: "Si ustedes no tienen un trabajo, van a ser obreras de otro y el otro va ser tu marido" [risas] Ósea que, más les vale... ya si quieres pintar, pero tú tienes que ser independiente, eso es lo máximo es la independencia, ósea de repente no... yo era chiquita pues en los años 70, de repente no había adolescentes por ahí, no había este.. todavía era medio cerrado eso, pero ya había posibilidades, ósea no se veía mal que una mujer trabaje

En cambio, en los 60 y para atrás, se veía mal uno tenía que luchar contra... contra un montón de cosas, no solo contra el día a día sino contra un montón de taradeces, entonces para ahora ya es muchísimo más fácil, pero acá de repente en Lima, pero en ciertos sectores todavía están este... en el siglo pasado y antepasado. Entonces depende con quién creces y quién te mete las ideas, porque si eres este... de alguna religión así medio cuadrada, no puedes hacer nada, pero posibilidades ahora sí hay muchísimas, más posibilidades, muchísimas más pero también hay un montón de frenos, depende pues en qué familia naces. Y si tu mamá es una persona miedosa o es una persona que quiere que salgas adelante, no sé... Yo le tengo mucho miedo a las religiones, hacen mucho daño...y en el Perú, sobre todo, hay unas extremas que hacen mucho daño ...Pero, no solo es del gobierno de repente que se ha demorado un poco en reaccionar, sino también son las religiones que hacen mucho daño, y los miedos... y el no saberse capaz.

N: Los extremismos también hacen mal.

L: El no saberse capaz, sobre todo en los colegios

N: La educación es básica.

L: El arte, por ejemplo, se cree que es como un recreo y no es un especie de ejercicio para la imaginación que en verdad es lo que es y abre ideas, justo hemos estado ahora en Tumbes en un colegio de chicos, este... creo que era 2do grado y los hicimos pintar, les contamos cuentos y les hicimos pintar y que pintaran lo que sea, pero lo más difícil y eran niños ah, era que suelten su imaginación, una comenzar a hacer un este... un sol con rayas amarillo con rayas, lo típico y se copiaban...[risas] No pues, cada uno tiene que ser su propio, que tenga las cosas que uno quiere, cómo que propio... entonces eso de fomentar la imaginación, ya pues ahí está.

N: Ajá...

L: La imaginación se fomenta y no sirve solo para pintar, sirve para inventar, para crear cuentos, para inventar este...computadoras o pensar en si junto esto y esto, mira qué rico sale, para absolutamente todo.

N: Sí, sí se ha perdido bastante de esto, a veces cuando, cuando la educación por ejemplo suele estar pensando en repetir y que te repita y que sea memoria y no motiva a que ellos mismos piensen y analicen, se pierde bastante, pero bueno.

Y para ya ir cerrando digamos la entrevista de hoy, ¿tú consideras que hablas de tu experiencia femenina a lo largo de tus obras?, porque también al principio tenía sólo personajes masculinos, en donde según entiendo era por la simplicidad ¿no? y de ahí añadiste femeninos y luego, siento

yo puedo estar errada de que, lo femenino se ha vuelto más protagónico en los últimos años, que lo masculino...

L: Sí, mucho más [risas].

N: ¿A qué se debe eso?

L: Ha sido una evolución, ha sido una evolución... encontrarse con personajes femeninos, lo que pasa es que cuando ves a las mujeres, tu puedes ver un personaje masculino y casi todos tienen su polo y su pantalón [risas], son muy parecidos, pero el personaje femenino era mucho más distinto, porque es mucho más, el peinado acá, el largo, el pantalón, la falda. Me era muy difícil neutralizarlo, ya una vez que lo neutralice y a la mismísima, ya me fue ya, ganó el personaje femenino, porque en realidad...es lógico que hable desde ese punto de vista...y fue una liberación.

N: ¿Sí? En serio, qué paja.

L: Sí, porque en realidad era más cercano.

N: Y hablas de algunas temáticas, que tienen que ver sólo con la mujer, el hecho de ser madre también, bien lo multi, de haciendo todo, cargando al hombre, los delantales...todos esos [risas] todos esos... son mensajes en realidad, que hablan de tus experiencias, de lo que vives, de lo que eres, me parece súper interesante ¿eso es adrede?

L: No, pero aparecen... por ejemplo uno de los dibujos que he hecho hace poquito que es las malabaristas, no sé si los habrás visto, era que estaba buscando este... no sé qué estaba buscando para, para... paseando, de repente me encuentro con estas este... malabaristas de épocas antiguas, unas expertas súper malabarista, las malabaristas mujeres más famosas del mundo y las veo y este y leo sus historias, sus historias increíbles...Y este dije, "Ah no tengo que hacer unos dibujos de estos personajes", unas eran mellizas, otras eran habían nacido no sé dónde, habían huido de los rusos, todo esos personajes rarísimos...pero que revoloteen hombres [risas]... Me gusta jugar con esas ideas...

N: Ajá, ajá.

L: Es mi lado cuenta cuentos [risas] pero sutilmente...

N: No, sí... claro, pero es tu lado divertido también, porque hay mucha comedia también en tus obras ¿no?, es como para que una vaya, se impacte, pero también se ría, se ría ¿no? Creo que es parte de tu personalidad también.

L: Oye, pero es así, ¿cómo no te vas a reír? ósea te dan una vida y te dicen oye, pero te vas a morir [risas] es para reírse, es irónico de por sí...

N: Sí, tal cual, tal cual, ay qué gracioso, qué divertido...

L: "Qué lindo, has nacido", "Ah, pero tienes fecha de caducidad, por si acaso" [risas]

N: Así, qué aprovecha...

L: Vívela bonito...[risas]

N: Voy a moverme aquí, porque se me está acabando la batería...No, no, que no se me acabe... Este... ay Luz, muchísimas gracias, o sea todavía tengo unas preguntas más, pero ya era hablar ya de tu trayectoria, tu legado, no se si nos da para eso o prefieres otra entrevista...

L: ¿Qué es eso, legado? [risas] Sonó muy fuerte...eso sí, nunca me lo habían preguntado...

N: No sé, depende de ti, porque de repente le podemos hacer una tercera entrevista...

L: Como quieras tú, si quieres seguimos...

N: Sí, todavía tengo tiempo para acabar este apartado... Era este... un poco preguntarte, bueno hasta ahora espero haber contado bien, tienes 21 exposiciones individuales en total y un montón, un montón, conectivas, o sea nunca has parado siempre has trabajado, trabajado, trabajado un montón. Entonces podrías comentarme de repente sobre la primera, solo para entender un poco cómo decidiste hacer Soliloquio en 1991, cómo fue el contacto y de ahí brevemente, decirme un poco cómo han sido las otras muestras individuales, si han nacido de ti o alguien te ha contactado... no sé yo todavía estoy aprendiendo un poco del mundo artístico sé que es variado de qué depende.

L: Bueno, en realidad cuando sales de la universidad, y alguien... a veces van a galerías Forum, y te invita a hacer... a participar en una exposición colectiva y también van a veces visitan cuando estás en sexto año, y previo a eso también... a partir de cuarto, quinto año te comienzan a invitar a ferias... ferias de arte, antes había en la feria que existía en San Miguel, la feria donde está ahora creo que es Plaza Veá, no, el otro... Tottus, el Tottus gigante, ahí había una Feria del Hogar, entonces ahí ellos hacían una muestra bien grande, y te invitaban, entonces tus cositas comienzan a salir, a exhibirse y poco a poco, y entonces cuando terminé, claro la meta era hacer un muestra ya personal y tuve la súper suerte, súper suerte ah de que la galería de San Isidro, donde las hermanas Quimper trabajaban, ellas vieron mis trabajos y dijeron "Ya, puedes exponer". Y a mí, fue, pero una suerte de... súper y ahí todavía pintada al óleo y los cuadros que pintaba y mi primera que es el Señor de los... el Señor de las manos así, El Señor de las corbatas y una serie de cuadros, expuse y me fue bien y eran cuadros muy muy muy relacionados con el 91 creo sí, todo reventada y me acuerdo que, escribieron atrás de un cuadro, los de... pusieron marcas de Sendero... En un cuadro que se llamaba Corriente Alterna... antes de que existiera...

N: ¿Así? Sí, sí se cual es, sí me acuerdo...

L: Eran un montón de personajes, así con enchufes.

N: Sí, sí me acuerdo... He leído un poco sobre cuadros, ¿cuántos cuadros fueron en esa...?

L: No me acuerdo, pero había... era una galería grande y bien bonita y... entonces ahí comencé a exponer con ellos, que fueron así como que me dieron el espaldarazo... simpáticos...

N: Qué paja, esa fue digamos la primera que tuviste, y de ahí es fue sin curador digamos, has tenido muestras con curadores, no se...

L: Sí, sobre todo las del ICPNA... ¿Javier Munive?, ¿con Javier se llama? Munive...

N: Con Manuel, Manuel Munive

[Conversaciones sobre su salud]

[Inaudible]

N: Te preguntaba si, ¿con qué otros curadores has trabajado en tus muestras individuales?, y lo recuerdas o has tenido muestras en donde tú has hecho sola la disposición de las obras...

L: Bueno, lo que pasa es que tengo a mi hermana Carmen que también es artista y tengo a Eduardo que también es artista. Entonces tengo dos referentes que son bastante, bastante útiles para todas las opiniones y todo eso, entonces siempre están, y también tengo muchos amigos y amigas este... artistas entonces, pero de este... También he trabajado con Buntix y con este... aparte pero así trabajar con como sería con un editor que es trabajo con un editor de cuentos, a ese nivel no mucho ¿ah?

N: Ósea digamos que los curadores con los que has trabajado son Manuel, Gustavo Buntix, ¿no? No sé si alguien más, no sé si recuerdas a alguien más o...

L: Manuel, fue este... las otras muestras han sido, ha sido... lo que sí han escrito es el texto de los catálogos, pero ya después que han ido a ver la muestra o han venido a ver los cuadros, cuando ya estaban y es como que, yo les explico lo que he hecho y ellos hacen un texto si es que lo quieren ya porque eso es voluntario...que haya trabajado específicamente con alguien este... como, no. Excepto con Manuel y con el que te mencioné...

N: Y digamos de todas las exposiciones que has realizado individuales, ¿cuál consideras que ha sido la más importante significativa para tu carrera? La Retrospectiva o otra en particular...

L: Yo creo que la Retrospectiva ha sido súper importante porque como también tenía el catálogo y también era como que, ahí podían conocer más o menos todo lo que una trayectoria. Es bonito eso, y este... y eso sí ha ayudado bastante. Esas y las que... no se... [risas] esa...

N: Esa particular, ¿no? y hay algún otro personaje de los que... me escribiste la otra vez diciéndome que las personas que más conocían tu obra son Gustavo Buntinx, Luis Lama, Jeremías Gamboa, Enrique Planas y Elida Román, quería saber este... si puedes contarme un poco sobre tu relación con ellos, siempre es profesional, te aportan de alguna forma o influyen de alguna forma en tu trabajo, lo que ellos escriben o dicen no se...

L: Sí, siempre, pero este... Lucho Lama siempre es muy divertido porque como que o te ama o te odia. Ósea no nunca te pasa te va a decir algo para que estés contenta, te dice lo que piensa igual Elida, te dicen... tienen una honestidad que se valora; y después este... Enrique Planas también es, es muy generoso y además te dice las cosas tal como las piensa. Eso es lo que uno valora mucho, sí porque a veces. Y son personas que tú entiendes que no solo le gusta un tipo de arte, sino que son más amplias porque sí hay tendencias, tú sabes de cierto curador que le gusta tal tipo de la movida urbana o tal otro que le gusta de este... todo lo que es instalaciones nomás, entonces ellos ven más general todo y este y te pueden tomar en cuenta.

N: Claro, claro, de alguna forma de todas maneras este... aportan también con sus comentarios y con la crítica que hacen...

L: Hay otros, otros curadores que no existes, para ellos ni siquiera existes, porque tienen, no es porque seas o mala o buena pues, sino que ellos están enfocados en otro tipo de expresiones artísticas.

N: Claro.

L: Happenings, o instalaciones destinadas más de intervención, otro tipo, otro tipo, ósea yo soy digamos a la antigua, porque sigo pintando [risas] Sigo pintando. Entonces por ejemplo en esta última exposición colectiva de las Diosas de Huarochirí, que ha sido en...ahí sí pues ahí nos vimos, la mayoría eran instalaciones [risas] ...y este... la mayoría eran instalaciones... [risas] y cosas y en esa onda está... [risas] yo creo que la revolución del lápiz es increíble.

N: Totalmente, ¿y cómo es con las colectivas? Ahora que, hemos hablando de esta última muestra que has tenido ¿Cómo es trabajar en una exposición colectiva? Tú eres invitada, asumo no, a la exposición, ¿cómo es la dinámica? no se si me pudieras comentar...

L: Por ejemplo, para ésta, ha habido reuniones desde hace más de 3 años atrás, el proyecto era... hasta más, era previo al Covid... ya estábamos ya teníamos hecha, ya teníamos [risas] hemos estado conversando, primero para organizar quien hacía que, hay previos cuando son colectivas, a no ser que sea una colectiva pues este... con un tema general, de un solo tema... Esas se hacen en Forum.

N: Claro, depende.

L: Pero esto como eran sobre varias diosas y todas mujeres, era como que, vamos a hacer conocer esto que son diosas, existen y como que nadie sabe.

N: Claro.

L: Pero de una manera más creativa.

N: Claro, esa exposición muy bonita, fue muy bonita, yo la disfruté mucho la verdad, porque me he perdido un montón de cosas en el transcurso de estos 3 años, y una cosa es verlo en los periódicos, en internet, en fotos, y otra cosa es ir... en persona, sí, sí... es muy bonito.

L: Es otra cosa, cualquier cosa que sea en vivo es mejor...

N: Y dime, ¿hay alguna exposición colectiva que hayas disfrutado mucho? Ósea de todas las que has hecho, ósea que recuerdes con mucho cariño, tal vez...

L: Bueno, de esas hay bastantes ah...

N: ¡Es que son un montón!

L: Ahora con el Covid neblina que tengo...[risas] Bueno hace poco, nos fuimos con un grupo de artistas así... peruanos, peruanas y peruanas a exponer en España, nos invitó la galería Flecha, y fue bien bonito porque era como un grupo y no siempre, no siempre este... habíamos expuesto juntos y era como la delegación peruana que iba a esta feria, que era en un centro comercial abierto y fue muy divertido, o sea hay muestras súper importantes como Arco esas cosas, pero también ahí estas ferias que de repente aparecen de la nada son chiquitas, pero el contacto que tienes con los otros artistas es bien mucho más cálido... Porque esas ferias de... a la de Argentina, el arco de Argentina... pero es ¡tan grande!, y está tanto, y esto y el otro y yo medio que, y las otras veces que he participado en otras, me pierdo un poco... en cambio cuando vas a una cosa más chiquita, es bien bonito.

N: Claro, sí... como que te agobias con una feria tan grande...

L: Pero es un jalalón ahh, es un jalalón viajar con... ósea es bien caro..., por eso la gente muchas veces emigra, entonces ya... ósea va y pinta allá, es bien complicado...

N: Me lo imagino... y dime este, con las exposiciones grupales que has hecho con temática femenina específicamente, porque hay... como Creadoras, por ejemplo, fuiste invitada a Creadoras... también hay algo... Miguel también creo que hizo... incluyó una de sus obras, en su exposición Hay algo comestible en la garganta ¿Recuerdas cómo fue... o qué significó para ti ser aparte como mujer ser parte de este tipo de exposiciones que sí tenían una línea más feminista ¿no? bien marcada, porque se hacían...

L: [Risas] Ahí estoy, yo ahí estoy... a mi me parece que cuanto más, ósea sin agredir ni nada, que cuanto más espacio le crees a la, a una, cuanto más respaldada se siente, yo me imagino cuando yo era chiquita, si me hubiesen llevado a ver estas muestras, me hubiese gustado ¿no? que sean todas mujeres, no existían. Y si existían eran cuadros bien formalitos, y eran... casi no había, porque eran muy selectos, las exposiciones cuando yo era chiquita eran bien escasas, bien poquitas... y este... y si yo soy chiquita y me llevan a ver una exposición donde se hable de eso... bueno no me refiero a niña ahh, me refiero a chiquita 14, 15... ósea ver que alguien se preocupa por lo que estás pasando y todo el cambio hormonal y, mira tú hay alguien que también lo pasó, no sé, me parece importante...

N: Ósea, ha habido varias... ¿Tú recuerdas cuáles son las que tenían está línea? O, de repente estoy forzando...

L: Ahora con el Covid...no me acuerdo mucho...

N: [Risas] Más adelante...mejor te lo puedo preguntar sin problema... ¿Y las exposiciones que han tenido que ver? Sé que no te gusta mucho la palabra, pero con un tema fantástico, por ejemplo, con la... [risas] Esplendor de las Sirenas, por ejemplo, no sé si te acordarás de esa o Madre Tierra...

L: Esa... ¿Cuál era, el Esplendor de las Sirenas? ¿En dónde fue?

N: En la Casa Rímac...

L: ¿En el centro de Lima?

N: En la Casa Rímac, ajá... ahí estaban tus mujeres Sirenas-cebras, ahí estaban.

L: Sí, ahí estaban, en esa, que también estaban las este... cómo se llama... nuestro pintor de Iquitos...

N: Ahh... ¿Bendayán? Bendayán...

L: Sí, también había bastantes sirenas.

N: ¿Recuerdas? No sé, las recuerdas en particular.

L: Eran bien divertidas, esa creo que ¿era con Buntinx?

N: ¿Así? el Esplendor de las Sirenas, creo que sí, creo que si...

L: Creo que sí, en el Centro de Lima, cuando todavía había esos edificios para hacer exposiciones bien bonitas.

[inaudible]

N: ¿Cómo te incluyeron en esa exposición? Ósea Gustavo mismo te llamo o no, por el contenido de tu obra...

L: Claro, te... creo que sí, sí... no me acuerdo ah, pero sí, te invitan o te llaman por teléfono, o te pasan... en esa época te enviaban debe ser un correo... [risas] no había Whatsapp...[risas]

N: No había Whatsapp como ahora, que ahora todo se trabaja por Whatsapp...

L: No había Whatsapp, ni Instagram... ni nada de esas cosas, pero sí te pasaban un correo creo, creo que ya había correos, sí ya había correos... ¡Cómo es la evolución!, ahora te llaman y te escriben y te dicen... que quieren comprarte tu cuadro en NFT, ¿Qué? y uno dice: ¿qué?

N: ¿Qué es NFT?

L: Parece que existe una cosa, ¿no la has escuchado? Yo tampoco, yo digo ¿qué? No sé qué será, ah es el no sé qué digital...

N: Tú me mencionaste, no... qué no sabías donde estaban tus cuadros, un poquito ¿no? Pero que solías vender ¿el contacto para la venta es a través de una web? a través de...

L: No, a través de galerías, hay gente que tiene una galería o hay gente que se dedica a que es... no se como se dice... que ha trabajado en una galería, pero después es independiente también...

N: Y ellos venden sus cuadros, ósea digamos se llevan su comisión, pero venden tu cuadro, ¿una cosa así?

L: Claro, en las muestras y después este... en... sí, se queda una comisión, el 35% casi siempre se queda con la galería, y este... a no ser que sea una galería con IGV, ahí se quedan como el 50%, más o menos... pero las ventas son bien difíciles ah, no es que yo ósea, pueda vivir de lo que se vende, de la suma de varias cosas... y más ahora que hubo la pandemia y lo anterior y el país que está tan estable [risas] que todo el mundo quiere un cuadro en su casa... Hay gente que sí, que vende para afuera, y tiene contactos ahí, y sí, se mueve más, y no se venderán NFTS, no se que será.

N: También tienes algunas colecciones ¿no? en Arequipa.

L: Ah sí, hay algunos que han sido... en la de Arequipa es porque, después de que ganas el concurso de dibujo, creo que fue, ya se queda como parte de la colección de... la mayoría son por eso creo, menos el del Banco de Crédito creo que sí lo compraron.

N: Ah ya ok, ok, pero bueno... bacán, bacán; ahora sí para cerrar mi bloque, gracias por esta hora y media, de repente te vas a reír de mi pregunta porque... a ver voy a decírtela. Si ¿tú consideras que tu trabajo ha influenciado, o puede ser influyente para las nuevas generaciones de artísticas plásticas limeñas?

L: Sería un halago, sería un halago que lo hubiese hecho, me encantaría, habrá que ver...

N: Habrá que ver... porque igual tu eres docente, ósea estás interesada este... en formar a otros, eso es bonito.

L: Ah sí, me gusta, me gusta enseñar, pero yo enseñé, pero no...óseo enseñé a que ellos descubran lo que quieran hacer, no a: "Mira mi cuadro" [risas]

N: Claro, claro, no te promocionas a ti misma, si no... como que les abres la mente... yo también enseñé en la Cato, también lo disfruto mucho...

L: ¿En dónde, en dónde?

N: En la Facultad de Comunicaciones, por eso te decía que estoy yendo allá porque, yo enseñé allá hace 7 años, pero les enseñé grabación, porque yo soy audiovisual, les enseñé lo que es grabar, hacer su primer guion, grabar, hacer su primer corto, esas cositas... y es bonito.

L: Qué bueno saberlo, ah, mi primer guion [risas]

N: Yo también para mí, llevar esta Maestría de Historia del Arte ha sido describir un nuevo mundo, porque yo me muero en el mundo audiovisual, y claro las artes plásticas es un mundo completamente diferente, pero no tan diferente...

L: No es tan diferente.

N: No pues, entiendo eso de que... no hay nada estable del artista, o sea yo por también cuando dijiste una suma de trabajo, yo también hago una suma de trabajo [risas] tengo 3 al menos...

L: Sí, pues además también todo el día estás observando...

N: Sí, me encanta mucho observar a la gente, yo soy de las que van en micro y medita e imagina historias...

L: La que no te aburres, porque no te aburres nunca... porque siempre hay algo que mirar [risas]

N: Exacto, siempre hay algo que mirar, pero descubrir el mundo de las artes plásticas ha sido muy bonito, yo siempre he sido espectadora de mujer siempre... y nunca he estado más allá o detrás de cómo se crea... gracias por la oportunidad también de conocer el proceso, qué hay detrás y conocer tu obra también...

L: Bueno, es lo mismo ah, es lo mismo porque si has estado en museos y todo, todas esas imágenes se te quedan y van a aparecer en alguna idea después... porque ya las viste...

N: Exacto, sí, exacto... mi mayor miedo es perder la memoria, porque siento que mi memoria es mi mayor riqueza.

L: Que no te de la neblina de Covid, yo para eso tomo foto, tomo foto.

N: Bueno Luz, gracias por tu tiempo, de verdad que te recuperes mucho, yo de aquí seguro te molestaré en un mes.

*

Entrevista #1: Enrique Planas

Fecha: 12-05-23

Lugar: Zoom

Hora: 9.30 a.m.

Duración: 30 min.

Nataly (N): Sé que has escrito sobre ella algunas cosas ¿no? Bueno, a ver, voy de frente a las preguntas para no quitarte mucho tiempo. Como te mencioné el tema de investigación es Lo fantástico feminista. Estoy viendo un término un poco nuevo, es un concepto un poco nuevo, que recién está en España, entonces yo lo estoy usando en Perú. Específicamente, es cómo se usa la fantasía a través del arte con una intención bien clara para cuestionar roles de género. Y bueno Luz Letts que tiene un universo pictórico interesante llamo bastante mi atención ¿no? Por ahí va la investigación. La primera pregunta que me gustaría hacerte brevemente, tal vez para introducir un poco a ti, es que me cuentes un poco de ti, de tu profesión, sé que escribes, eres periodista. Y bueno también, ¿cuánto tiempo llevas ejerciendo esa profesión? Y tu relación con las artes plásticas ¿no?

Enrique (E): Ya, a ver, para decirlo más o menos rápido. Yo en periodismo, es decir, en mi trabajo en periódicos, en periódicos empecé en el año 96. Siempre he estado trabajando en la sección cultural, para mí...soy un...periodista cultural, así, porque no se hacer otra cosa. Hice previamente en suplementos en ediciones un poco erráticas, periodismo político, pero no. Para mí, el periodismo cultural, ha sido siempre mi fuente de trabajo. Estuve trabajando en el diario El Sol, luego en la revista Caretas y desde el 2001, ya bastante tiempo trabajo en el Diario El Comercio, siempre como te digo en la sección cultural. Entonces trabajar en la sección cultural te obliga a enfocarte, a especializarte en un montón de cosas. Desde patrimonio cultural hasta artes visuales, desde el pasado hasta lo contemporáneo. Yo siempre pienso que el periodismo es mi trabajo alimenticio, pero siempre me he definido como escritor, soy alguien que escribe novelas. Pero ese no es un trabajo alimenticio, ese más bien es el trabajo que me estimula, ¿no? A...a seguir, a seguir. Eh, escribo novelas básicamente, tengo ya bastantes publicadas y eso, eso, no sabría que más decirte. Creo que soy padre de dos hermosos hijos, creo que con eso defino mi vida.

N: Está bien, genial, es una introducción nada más. Ya como acercándonos al tema de Luz, se que has escrito varios artículos sobre ella ¿no? Quería saber, ¿cuándo fue la primera vez que te acercaste a su obra? ¿de qué manera? ¿en qué año? ¿cuál fue la primera impresión que tuviste a su obra? Si te acuerdas.

E: La verdad no me acuerdo. Tú sabes que los periodistas tenemos la terrible práctica de no conservar mucho la memoria ¿no? Tu archivo se disuelve rápido porque estas pensando en el artículo siguiente. Más bien es el artista el que se apodera de los textos que han escrito sobre ellos y siempre los tienen frescos. Me pasa con textos que se han escrito sobre mis libros, esos los atesoro, pero los que yo he escrito generalmente no les tengo tanto cariño. Pero sacando cuentas lo que yo te podría decir es que desde que comencé mi carrera siempre he conocido su trabajo. Es decir que, desde el año 96, 97 por ahí, con tiempo en que las artes visuales eran, había un circuito muy potente, había un sistema de galerías muy importante, mucho más presente que hoy, eh...el trabajo de Luz Letts a mí me llamó mucho, me llamó mucho la atención. Yo recuerdo ya haberle hecho si más no me equivoco para El Sol y para Caretas, así que antes del milenio ya nos hemos...ya había visto su trabajo.

N: En los 90 ¿no?

E: Claro digamos que sí, que sí, más o menos Luz empieza su trabajo ya profesional a comienzos de los 90s, yo te podría decir que a mediados descubro su trabajo.

N: Sí, claro, y ahora porque ella produce un montón, tiene un montón, un montón de obras, siempre está haciendo, y ahora también está produciendo. ¿Tú has visto algún tipo de

transformación en sus obras a lo largo del tiempo? Ya sea a nivel técnico o de contenido, ¿has podido identificar eso de alguna forma?

E: Mira yo siempre pienso que el trabajo de Luz es muy sutil y muy sugerente y en ese sentido, sus cambios también son sutiles y sugerentes. Si uno ve sus trabajos en los 90, son muy distintos a los que hace ahora. No hablemos pues de su etapa formativa ¿no? Sino más bien sus trabajos ya expuestos, comparándolos con los que ahora, hay cosas que permanecen que son muy, muy de Luz y otras...más bien, yo no sé si es tanto lo que ha cambiado su estilo, su lenguaje visual, sino más bien las historias que cuenta. Por que más bien una de las cosas que a mí me inspira mucho en Luz es que ella es una contadora de historias, siempre ha sido una contadora de historias. En las artes a veces se desconfía de los artistas que cuentan historias, a veces se considera que su arte, que eso...es un demérito para una obra, porque una obra de repente debe ser ilegible, o tener muchísimas lecturas. Yo creo que su obra tiene muchísimas lecturas, pero para las personas que nos dedicamos a escribir historias su trabajo nos habla mucho. Siempre es sugerente, es misterioso, pero que pasa, hay personajes y estos personajes, para quienes trabajamos con personajes, hay una empatía muy profunda. Entonces ¿a que quiero llegar? A que los personajes de Luz nos han contado diferentes historias a lo largo de estos años. ¿no? Eso es lo que ha cambiado, sí podríamos decir cambio. Porque a mi encanta ver evoluciones en su trabajo, pero manteniendo también manteniéndose como ella misma. Siempre uno ve un cuadro de Luz y sabe que es de Luz.

N: Sí, pues.

E: Y entonces en ese sentido uno puede ver, por ejemplo, es sus primeras obras, estas tensiones, estos vórtices, que pareciera que personajes se van en un pozo. Hay una especie de solidaridad en la desgracia, hay un fenómeno de movimiento solidario de personajes, pero a la vez también de incertidumbre de camino errático, que era lo que sentíamos en los 90s. Como no identificar nuestra propia situación vital con esas obras ¿no?

Luego, yo creo que su trabajo se ha visto también desarrollándose en términos de relaciones humanas, relaciones hombre-mujer, relación de las personas con su entorno, relación con el poder. El poder es muy importante sobre todo cercanos a los años 2000, este juego de sillas que hace Luz, donde pocos acceden ¿no? Este juego de las escaleras quien está arriba quien esta abajo. Esta presencia a veces de armas, de personas disparándose unas a otras, entonces yo creo que Luz lee mucho el contexto, pero una de las cosas maravillosas de su trabajo es que no lo muestra de manera directa, sino que siempre transformada, diluida en una visión muy personal, muy simbólica, muy sugerente...creo que...por supuesto tú lo estas enfocando del feminismo, pero yo creo que el psicoanálisis tiene ahí mucho, mucho que también podría entrar en el análisis. Entonces, eso es lo que creo que podría responderte cuando hablamos de los cambios en su obra. Yo creo que no tiene que ver tanto en un cambio de lenguaje o de plástica sino más bien en un cambio de historias.

N: Sí, estoy totalmente de acuerdo, justo ella misma dice que es una contadora de historias y justo se desarrolló en una época en donde estaba todavía la abstracción ¿no? Y ella me contaba que luchaba contra eso, porque ella quería ser figurativa y quería contar y siempre la criticaban ¿no? Ahora último ha escrito su libro ¿no?

E: Claro sobre todo en una universidad como la Católica, sobre todo como en una universidad como la Católica que era el tema de la abstracción era casi un corsé ¿no?

N: Desde su fundación, sí, pero ella igual se mantuvo y ahora tiene su primer libro que sacó ¿no? En base a su maestría, hizo una maestría, y tiene ese vínculo con las letras digamos ¿no?

E: Sí, sí, seguí de cerca ese proceso.

N: Sí, es muy bonito eso, a mí también me encantó mucho cuando la investigué. Y hablando ya de su obra podrías calificarla con algún tipo de contenido en particular. Porque muchos dicen que es metafórica, algunos hasta han dicho que es medio surrealista, yo como que lo analizo más por el tema de la fantasía porque ella como que une lo que es imposible lo combina con lo

real, y en esa vinculación de ambas cosas es que nace lo fantástico, según lo que yo estoy proponiendo, pero tú ¿lo podrías considerar así? ¿Qué tipo de contenido le podrías colocar?

E: Bueno, yo creo que es profundamente metafórico, yo siempre leí su obra como algo metafórico, y creo que justamente es un tema de los contadores de historias, que construimos símbolos, metáforas para no tocar directamente lo obvio ¿no? Que está lo fantástico porque lo fantástico es una herramienta de la metáfora, yo creo que no podemos confundir metafórico con fantástico, yo creo que ambas se nutren. La fantasía es una forma de construir la metáfora. Alicia en el país de las maravillas, ¿es una novela fantástica? Sí. Por supuesto que lo es, pero también es una metáfora de la sociedad de su época, de la sociedad victoriana y es una parodia de la sociedad victoriana. Yo creo que ahí hay conceptos subordinados. Yo creo que lo simbólico está subordinado a lo metafórico ¿Ya?

Lo interesante es analizar su obra y sus símbolos porque tiene símbolos que están muy cercanos al poder, hay símbolos políticos y otros símbolos fantásticos ¿no? Hay esta idea, por ejemplo, de la mujer y dentro de su cabello personajes ¿no? Por supuesto que esa es una fantasía que tiene que ver con la mujer con estos mares de cabellos que atrapan de la imaginación masculina ¿no? Por supuesto que es fantástico, pero también tiene que ver con relaciones de género, y de poder y de relaciones interpersonales. Yo creo que lo fantástico es una parte que yo creo, curiosamente tu trabajo es tan amplio y tan lleno de temas que lo fantástico como que reduciría, porque forma parte de toda una serie de metáforas.

N: Sí, si de acuerdo, yo también para el corpus solo he elegido algunas de sus obras, que tienen ese eje ¿no? Donde prima lo fantástico porque sino mi investigación sería enorme porque ella produce, produce y produce, y no para Luz, pero estoy de acuerdo con eso.

Entonces ya yéndonos a lo que has mencionado de género, yo puedo identificar que ella empieza retratando personajes masculinos sin rostro y de ahí por inicios de los noventa empieza a introducir a los personajes femeninos y la relación de los personajes femeninos con los masculinos. Ya para el año 97, cuando tú la conociste de repente en su exposición de Señores y Señoras, ya eran personajes masculinos y femeninos bien marcados ¿no? ¿Tú crees que eso se haya debido a algo en particular, no sé teniendo en cuenta de que los feminismos en el Perú tuvieron su fuerza a partir de los 70s y en los 90s fue digamos la época en donde ya explotó las influencias?

E: Bueno, sí claro, eso es bastante claro, y creo que a haberlo conversado con ella en alguna entrevista. Aunque te digo, que siempre me olvido de todo lo que he hecho, pero siempre recuerdo conversaciones. Las conversaciones si son cosas que si me gustan recordar. Y claro, imaginemos por ejemplo a Blanca Valera, Blanca Valera siempre escribió desde la voz poética masculina, ¿no? Siempre su yo poético era masculino y ¿por qué? Se lo preguntaron y en algún momento dijo “Es que era la única forma que había de hablar”. No había en ese entonces una identificación, una visibilización de un yo poético femenino entonces y ella no le dio mayor problema. Ella asumió eso y lo reconvirtió a su manera, lo uso a su favor.

Yo creo que en el caso de Luz también, yo creo que los personajes masculinos era lo que había, la representación convencional, la forma de ella misma de representar su mundo, era lo que le servía, las herramientas que disponía. Pero si por supuesto en esta aparición de nuevos recuerdos, de nuevas herramientas, de nuevos análisis, de asumir también pantallas, es que ella dice, “Oh he estado dibujando personajes, siempre los he hecho sin identidad”. Entonces ahora sigue haciéndolos sin identidad, porque al final esta hablando de un ser humano, es la imagen de todos ¿no? En sus personajes estamos todos, pero también diciendo “Bueno, vamos a darle la identidad del 50% de la población”, vamos a hacer esta división de género. Y entonces ella, se construye, no sé si decirle un yo pictórico, pero si como como Blanca Valera y el yo poético descubierto ¿no? Asumir un personaje femenino. Y esto es muy bonito porque les da a los cuadros también una dimensión que le da una confrontación, hay hombres y mujeres y esto les da a sus historias también otra mirada (corte de conexión). Sí, creo que es un proceso, creo que es parte del proceso y uno podría decir (corte de conexión). Te digo de que Luz hay que leer esos primeros trabajos como parte de su tiempo y de las herramientas que dispone de los elementos de análisis, creo que si, cuando hablas de cambios, creo que el cambio profundo tiene que ver con la irrupción de un nuevo personaje ¿no? Para contar otras historias.

N: Increíble, sí, muy de acuerdo con eso. Y dime, bueno yo sé que has escrito sobre las exposiciones Los Equilibristas, Pequeños Territorios y sobre la Retrospectiva que hubo que fue una de las muestras más importantes que tuvo porque ahí vio su obra a lo largo de los años.

E: Sí, claro me encanto y me invito a que la presente, que presente el libro. Yo de verdad le dije, oye, pero no soy ningún experto, pero como escritor me convocó.

N: ¿Y qué otras exposiciones aparte de esas tres has visto? ¿Cuál fue la impresión que tuviste de su obra en algunas de estas exposiciones? O la has visto en alguna colectiva de repente, porque ha tenido también varias colectivas ¿no?
(Corte de conexión)

E: Mira Nataly, ahí me pones en difícil porque tendría que ver esas notas que escribí porque me agarras en frío, no tengo en la cabeza identificando punto por punto en la línea de tiempo ¿no? Necesitaría ver mis artículos, refrescar mi memoria, estudiar un poco lo que hice, si me lo pones así...ahorita tú lo tienes todo fresquito, pero yo no estoy a tu altura ahora.

N: Entonces no te preocupes por esa pregunta, creo que con lo que me estás contando ya me estás ayudando bastante. Entonces solo tengo dos preguntas más porque también parte de la investigación de la tesis es que yo he podido identificar que ella empieza a crear unos seres fantásticos femeninos entonces va por ahí la idea. No sé si tu habías visto esta Mujer-Sirena-Cebra, que ella crea o sino también te puedo mostrar el corpus que yo tengo y me comentas si alguna de las imágenes que he elegido las has visto en una exposición ¿Qué impresión tuviste de ellas? Voy a compartir pantalla si te parece.

[Enrique se disculpa porque tiene corto el tiempo]

Es mostrarte lo que yo he podido identificar en donde ella usa estas mujeres de una forma un poco inusual ¿no? Yo estoy calificando como fantástica, pero tal vez alguna de estas obras las has visto en una exposición.

E: Si no me equivoco son muestras en Lucía de la Puente, en una de las muestras últimas que le he visto.

N: Sí, en sus últimos años que yo estoy viendo del 2000 al 2018, empieza a crear estos seres como la Mujer-Boa, la Mujer Gusano, esta es la Mujer-Cerro que ha tenido varias variaciones, y la Mujer-Ciempis.

E: Esa la de las banderas son muy final de milenio, muy interesante. Y las demás que me estás enseñando a mí me gusta mucho porque tiene que ver el género, pero también con lo cotidiano, las relaciones íntimas, las relaciones de pareja, lo doméstico, eso es algo también muy importante en su obra. El trabajo, la relación cotidiana entre las personas. Y a veces esta situación de mujer haciéndolo todo, sin ayuda.

N: Así es.

E: Y sostén, la mujer sostén de la memoria, del patrimonio familiar, de la familia.

N: Bacán, hay muchos temas que se podrían sacar si esas fueron tus impresiones la mujer como sostén, como dadora de vida. Bueno era eso básicamente, mostrarte el corpus que me dijeras tus impresiones, si las habías visto y nada más. Porque creo que ya me comentaste la mayoría de cosas de Luz.

E: Sí, sí, todas son conocidas.

N: Y muchas gracias por tu tiempo, sé que paras a mil entonces igual han sido para unos minutos muy ricos, me va a servir un montón la entrevista.

E: Celebro de que estés investigando su obra, estoy harto de investigaciones sobre artistas muertos, me encanta que los jóvenes estén trabajando sobre patrimonios vivos en creadores que todavía están dando mucho y nada, a mi Luz me inspira muchísimo y que bueno que también a ti.

N: Muchas gracias por las palabras.

*

Entrevista #1: Manuel Munive

Cita: Manuel Munive 2023a

Fecha: 21-04-23

Lugar: Vía Zoom

Hora: 10 a.m.

Duración: 1 hora.

Nataly (N): Y bueno si quieren empezamos por la primera pregunta. Puedes empezar contándome brevemente un poco sobre ti, sobre tu profesión, ¿a qué te dedicas y cuánto tiempo llevar ejerciendo esa función? Sé que es bastante, pero de repente algún resumen para poder contextualizar más que nada.

Manuel (M): Claro, mira te cuento rapidito, yo hacía teatro como te comenté.

N: Sí.

M: Yo quería ser director de teatro y estudiaba en San Marcos Historia del Arte porque me parecía la carrera más adecuada para un director de teatro. Luego trabajé con Picho, actué en un montaje que él dirigió con un grupo de ensayo. Antes hice luces con Roberto Ángeles, porque me gustaba ver como dirigía...cuando uno hace luces o sonido uno puede ver el montaje un mes antes los ensayos de un mes antes, donde tú te ganas cómo el director trabaja ¿no? Entonces yo hice luces, hice sonido para Roberto como tres montajes, te hablo de cuando no habías nacido, del 89 al 91. Entonces me gustó los ensayos ¿no? Todo lo que el público se pierde. Después luego apliqué a un taller, así como con Picho, hice un taller con Ísola, que convocaba para hacer obra, para hacer unas obras...entonces yo hice la taja...hice casting para obras muy concretas. Yo era en esa época muy flaco, pelucón, entonces siempre querían un piraña, un piraña en la obra. Entonces yo era “el piraña”.

[Risas]

M: Y por eso quedé y actué rápido, mas que la gente que estudiaba. Creo que fue uno de los primeros talleristas del Perú, me refiero a talleres de arte ¿no? De pronto actuaba con Alberto Ísola, actué en una obra que él dirige que es “Números Reales” que fue genial. Para mí fue un impacto tener al director Dummet que vino de París un mes antes para abrir el texto con nosotros. Ya, tú te imaginaras, tú has hecho producción en teatro, ya sabes lo que es eso para uno. Otra vez lo que el público se pierde.

N: Sí.

M: Pero Alberto era demasiado inteligente, demasiado bondadoso, demasiado genial. Y yo sentía que ni era genial, ni bondadoso, que era irascible que no tenía paciencia. Y dije no, yo no puedo ser como Alberto, que puedo ser yo. Que seré tombo, me meto a ser tombo ¿Qué hago? ¿No? Me deprimí. Y esa depresión me la cure haciendo montaje en...en una exposición en el Museo de San Marcos. Una muestra muy pequeña, fue de practicante, un poco perdido sinceramente, yo pensé que iba a ser director de teatro ¿ah? Y me sentía muy precoz, indefinido en una vocación. Estudie fotografía, estudie pintura, creía que todo eso fortalecía un perfil de director de teatro. Y de pronto que diga que no voy a serlo...entre en una pequeña crisis, ¿qué hago? Me sentí inútil. Y de pronto hice esa exhibición como un trance bien post, post San Marcos, justo acabé y me gustó hacer la exposición. Ver las fotografías, los documentos, poner la vitrineta, hacer el rotulito, esas cosas muy artesanales, muy chiquititas, bien humildes, de poner un rotulito

y yo...y me gustó. Ósea yo soy un curador de los que hizo la curaduría sin haber estudiado curaduría, sobre la marcha. En cada caso.

N: ¿En que año fue eso?

M: 1997...hace 25 años o 26 ¿casi no? Pero ya, yo trabajo cosas que he firmado como curador en el 98. Ya tengo catálogos que he firmado yo como curador, sin poner curador, creo que...no se como firmaba yo. E hice dos o tres muestras sin poner curador. Y luego ya me di cuenta que era una forma de trabajar y ya. Lo que pasa es que yo debo decirte que no encajo en nada. Tengo una hijita, pero no me he casado. Y he tenido una hijita por una serie de carambolas. Yo no quería ser papá nunca. Porque quería trabajar en una economía, ser papá requiere muchos gastos y yo quería trabajar en lo mío siempre, aunque no hubiera plata. Porque cuando estás solo te aguantas perfectamente. Ósea he sido papá por ciertas carambolas. Soy feliz con mi hijita, pero nunca me casé. Hace 15 años y un poco más yo me acuesto todos los días a las 4 de la mañana o 5 y me levanto a las 11. Yo no encajo en horarios. A la hora que la gente trabaja yo me muero de sueño. Yo he trabajado con gente en la mañana y me paso bostezando en su cara, 35 veces porque tengo fotofobia. Y la fotofobia hace que te pique la nariz cuando hay luz y te hace bostezar. Ósea yo no podía ser otra cosa más que curador, entiendes, ¿no? Yo no encajo en horarios. Cuando trabajaba en galerías de arte, me han aguantado que yo llegue de trabajar a las 11 de la mañana. Yo entraba a las 12, en la Galería Enlace, por ejemplo, yo entraba a las 12 del mediodía, y vez de irme a las 5, me iba a las 8. Porque yo mientras no hay luz diurna yo estoy más despierto, mientras más luz hay, estoy más tonto.

Entonces, Nat, que quiero decirte, yo. Esto que hago, es una cosa que me gusta mucho y que habría hecho así no habría estudiado, esta afición es...así como la gente va al estado a ver partidos de futbol. A mí me gusta ver talleres de artistas. La misma afición de tu novio va al partido o tú vas al partido de futbol, si eres hincha de un club. Esa afición la tengo por las exposiciones y por lo artistas, por estas con ellos no por leer por ellos. Después uno va leyendo, pero nunca he perdido la conexión con ellos en ese aspecto. Yo aprendí mucho viendo como alguien, cuando un pintor arma su paleta de lo que va a pintar. Ver a un ceramista como Carlos Runcie, como prepara sus volúmenes, que decide poner en tal o cual ocasión. Si es una bienal o una muestra colectiva. Como Ricardo Wiesse arma sus exposiciones y que libros va leyendo. Ese aspecto me gusta mucho, pero es el aspecto de un curioso, de un sapo, de un chismosín.

N: Pero así se aprende pues. Es otra forma de aprender ¿no?

M: Claro, yo creo que es la mejor manera ¿No? Yo como te repito he conocido gente que ha estudiado en maestría, son curadores porque el cartón lo dice, pero no tienen ni idea de que es la curaduría. Es como estudiar para novelista, estudiar para novelista. ¿Cómo estudias para ser novelista? Es probable que el que te enseña no sea un escritor famoso, sino alguien que ha se ha resignado a enseñar. Porque no puede ser ni Pamuk ni Coetzee, ni Vargas Llosa, no sé.

N: Y dime Manuel ¿Cuántas exposiciones vas haciendo como curador aproximadamente? Porque deben ser un montón.

M: Yo me vi obligado a contarlas en el 2019, por un tema de...había hecho unas 150 mas o menos. Ahora tengo 7 para lo que viene. 7 en este año. 3 muy pequeñitas, 3 muy pequeñitas, una mediana, una grande. Y de ellas 2 en Arequipa.

N: Uy, me encantaría ir.

M: Yo manejo los plazos ¿no?

N: ¿Me pasas la información?

M: Sí, si, si...ósea a que voy: es una manera de ser ¿no? Yo tengo una biblioteca que he armado acá. No tengo para pagarme el odontólogo, pero me compro libros. Yo tengo acá unos 6 mil libros. ¿Para que? Tengo 51 años no voy a acabarlos de leer nunca ¿Para qué me los compro? [risas] Todos los días leo un libro, y todos los días estoy acabando...este de acá lo acaba anteayer que es muy bonito (Muestra el libro y habla del libro). Yo tengo una formación más de

novelista que otra cosa. Porque leo de todo, visito gente, tengo contactos personales. Y lo que yo hago casi nada, nada vale, no tengo, mira he publicado varios catálogos, he publicado tres libritos, nunca, nunca me he licenciado. Nunca. No tengo el título y acabé hace 30 años. Estoy loco, qué me pasa. Ósea yo no encajo...yo solo me saboteo.

N: Claro no encajas en lo que la sociedad espera de una persona ¿no?

M: Ósea no sé, no entiendo. Mucha gente que he conocido que me hablaría de mi tesis, pero yo veo que nunca publican nada, esos son los que están enclaustrados en la academia ¿no? Los guardianes del conocimiento, pero sinceramente yo nunca los veo en una exposición, nunca los veo en un concierto, nunca los veo en una exposición. ¿Entiendes?

Es raro, Nat, sobre todo en nuestro caso, en un país como el nuestro en donde un pintor puede ganar la medalla de oro o el premio Winternitz y morirse de hambre porque nadie le compra. Y está obligado a su papá mantenerlo hasta que tiene 50 años. No hay mercado en este país, si no hay mercado no puede haber curaduría, ni nada. En otros lados los curadores tienen un carnet de una galería, una tarjeta de un museo, de una biblioteca. Reciben un dinero por ser curadores de una ejecución. Acá curadores somos aparentemente, yo soy en la nómina el 60, de los 60, curadores yo veo a 10. Hay como 60 que se han inscrito que no sé. Y uno se auto mata, porque hay cosas que uno tiene que hacer gratis también. Yo he hecho cosas gratis hace 10 años, ahora estoy costeando ahorita. Porque el artista de hace 10 años que le hice gratis, me canjeó una pinturita, un grabado, una esculturita. Le dan una sala y me llama da a mí ¿me entiendes? Aquí es cuestión de...lo que no debe pasar es quedarte quieto porque desapareces.

Y ¿cuál es mi drama? Que yo sigo al artista que admiro y respeto mucho, y los mejores para mí no tienen plata. Entonces no puedo hacer mi trabajo pensando en cobrarles. Entonces si no hay a galería aquí ¿a quién le paso mi factura? ¿A que galería le mando mi factura por la curaduría de tal? No tienen galeristas, es bien precario el mundo visto como yo lo veo. Como yo he enseñado pocas veces, yo enseñe en Católica hace 10 años, una vez, el mundo, los muros académicos, es una cuestiona escéptica.

N: Te entiendo bastante bien.

M: Bueno conclusión, empecé en el 98 a trabajar, y he hecho cosas de arte precolombino, arte popular, de pintura. Ahora de grabado porque casi nadie se dedica a eso y hay un montón de genios en ese aspecto, sobre instalación. He hecho de todo, de todo. Y no he tocado mucho arqueológica, porque por ahí quiero hacer una maestría en San Marcos en arqueología, no en historia del arte, no, no, en arqueología. Porque creo que ahí tengo una cosa que desarrollar sobre arte rupestre. Y eso es lo que voy a hacer, me parece ¿no? Pero eso es, ósea, yo soy una ensaladita. Tú me propones una curaduría de alguien que curó monedas, monedas en el Cuzco...el tema de por sí me excitó, ya me gusto. Ósea si tú me dices de una colección de un grabado, de unos lienzos encontrados en el siglo XVIII. Todo me interesa, con tal que en ello yo cuente que hay arte. Y el dilema actual es esto ¿no? Ósea hay tantas propuestas...que no sabemos cuáles serán realmente arte, o sino responderán un poco a la cultura que la feria de arte tiene planteada a veces ¿no? Por eso yo critico mucho la feria ¿no? Vienen a un mundo que nadie vende. Ya acabé mi rollo.

[Problemas de conexión]

N: Estábamos cerrando el tema de que el mundo de arte es muy complicado, que la teoría está muy desvinculada de la práctica ¿no? Que la práctica de la curaduría recién en los últimos años esta institucionalizándose, ahí hay un todo un tema ¿no? Todo un tema que conversar. Yo te quería mencionar en realidad, si me podrías comentar un poco cómo conociste a Luz, tu dijiste que la conociste en 1994 en su tercera individual "Piezas de medianoche" ¿No? Y de ahí como que la seguiste en cada una de sus exposiciones. Entonces ¿Cuál fue la primera impresión de su obra? O ¿Qué llamó tu atención? Para mi es importante ¿no? Cuando la conociste por primera vez.

M: Mira yo, cuando estaba en San Marcos, yo estude del 90 al 95 en San Marcos. Y yo mientras estaba en San Marcos, visitaba galerías, me parecía que era lo mínimo que había que hacer...en

una ciudad sin museos de arte contemporáneo. ¿Qué te queda a ti para ver arte contemporáneo? Ver galerías no hay otra posibilidad, ósea no estamos en Buenos Aires, no estamos en el Caracas de los buenos tiempos, ni en la Bogotá que tiene mil museos. Y allá estaban concentradas, ya las del Centro habían emigrado por la crisis de los 80s. Todo estaba en Miraflores y en San Isidro, y en Barranco. Entonces, para mi, para alguien que veía galerías en esos años, te hablo de los noventas al comienzo. Tú podías ver todas las muestras en un día, es lo que harías. Había un poco menos de tráfico que hay ahora, por decirte de Miraflores a Barranco hay un micro. Y ella exponía en Moncloa de la Moncloa en la Galería Galería. Y yo la vi en colectivos porque ella ha expuesto mucho, ella ha trabajado mucho, y ha expuesto mucho. Ha participado en muchas colectivas, en Trapecio sobre todo en la época de Matucha Fuentes.

Entonces yo estaba acostumbrado a lo que ella hacía, es más yo iba al teatro y la veía a ella en el teatro como público, con su hermana ¿no? Ósea para mi era una figura, una artista que exponía mucho y que existía. La veías caminar, la veías exponer, la veías vivir. Entonces cuando yo vi, me llamó la atención lo que ella hacía con respecto a su generación. Ella era un poquito menor que todos de los sesenta. Y era la única que era figurativa al 100%. O en todo caso figurativa que pintaba con técnicas tradicionales. Porque había abstractos, como el mismo Tokeshi, su esposo, que hace cosas con objetos, con telas, con tablas, con cosas, hubo gente que mezclaba soportes. Ella era cómo la pintora que si tú la veías era la que había sido menos tentada a parecer de vanguardia, muy segura a lo que ella hacía con sus lápices policromos. Claro, me gustaba porque yo veía en ese momento una ilustradora potencial, porque pintaba personajitos en relaciones.

Claro, el tema es que ella ha sabido hacer que sus personajes vayan creciendo con su propia edad, ósea ella es una mujer de 60 años. Claro, y ahora ella, desde que hicimos la muestra o poco antes de la muestra que hicimos en el ICPNA, ya pintaba bandos, el bando masculino y el bando femenino que se enfrentan. Y se enfrentan porque igual se necesitan, ósea la relación sentimental, la relación de cama que ambos bandos necesitan implica negocio, negociarlo ¿no? Y esa vinculación sentimental, intelectual y erótica produce chispas, chispazos ¿no? Y hay que ir con eso. Yo veía esa evolución de primero personajitos jóvenes, largos como ella que están trenzando hilos, caminando en equilibrio, luego ya vez mujeres que están entre los hombres con un problema, ya, y los pleitos y la negociación, y claro, pero todo en una clave muy simbólica ¿no? Muy simbólica.

La muestra que hice en la Defensoría, hay una serie de cuadros en los cuales se ven pleitos, casi una lucha cuerpo a cuerpo, en una serie que me presto para la exhibición, pero antes de eso no requería que se peleen.

N: ¿Y por qué crees que ella tuvo ese cambio? ¿Por qué crees que ella tuvo esa evolución antes a las relaciones amorosas, luego peleas, luego ver a los hombres como un problema?

M: No, es que creo que todas las artistas mujeres lo hacen, pero en ella es clarísimo ¿no? Ha sabido hacer que su obra crezca con su propia personalidad, de ser una pintora joven a una madre de tres hijos ¿no? Ha pasado turbulencias sentimentales, ha llegado luego un nuevo remanso sentimental ahorita, entonces eso se reflejaba. Es más, algunas de sus pinturas previas prefiguraban ciertos momentos así álgidos, relaciones sentimentales ¿no? Ósea como que su pintura profetizaba cosas que luego vivió ¿no? Da esa impresión. Es coherente con lo que ella hace si.

N: ¿Y tú crees que aparte de la transformación a nivel de contenido que está muy relacionado a su vida, según tú me dices ¿Has notado transformación a nivel técnico? Porque yo veo que ella mantiene o que ha mantenido la técnica un poco a lo largo de los años ¿no?

M: Si, si, claro. Yo lo que veo que ella tiene, a ver, ella es una artista, como pocas, que ha podido tener exposiciones, en las cuales el óleo pudo ser dejado de lado, ¿no? O era un complemento de su pintura hecha con lápices de color, con policromos, y también he visto cosas con óleo. Ósea como que tiene varios registros, su universo es el mismo siempre, pero lo que ella trabaja a una escala, también tiene su cierta eficacia. Un pleito de pareja dibujado a este tamañito, así tamaño estampilla, tiene en si una fuerza porque te hace acercarse, muchos formatos pequeños son más potentes que los cuadros grandes porque obliga que el público se pegue. Y al pegarse,

es como si la pintura te habla en la oreja casi, ósea será chiquitito, pero tiene la posibilidad de implicarte, así como si te dice “Ven, ven”. Y también tiene formatos grandes bien resueltos, como casi banderolas ¿no? Entonces su universo lo ha sabido llevar, las escalas no la han perjudicado, al contrario, sabe manejar el espacio, sabe hacer escenas con dos personajes y escenas con 54 personajes. Desde visto de picado, no en contrapicado y picado. Ósea es muy diestra y maneja su elenco. Tiene un elenco. Y a ratos tú dices ¿Qué ha dibujado, ella? El ensayo de un grupo de danza, teatro. ¿Qué son personajes que están en un escenario? Porque tienen como batas, tiene como batitas, ¿son bailarines o son gentes de un sanatorio?

N: Ajá, te hace dudar.

M: Son gente de un sanatorio que está alucinando lo que estamos viendo. Como si lo que se ve, los paisajes, la naturaleza, las ballenas, sean lo que ellos miran ¿no? Sí sus alucinaciones, porque ellos siguen bien parados en la realidad, lo fantástico es lo que lo rodea ¿no? Esta en lo cotidiano y de lo cotidiano también saltar hacia lo fantástico, y de lo fantástico ella es una ilustradora perfecta ¿no? Maneja es tipo de figuración que puede cargar sobre sí relatos ¿no?

N: Sí, me encanta esa relación que tenemos en la obra de Luz con lo que son los relatos porque ella también es escritora por ejemplo y cuando yo tuve mi primera conversación con ella, ella me dijo “yo siento que cada cuadro es una historia” ¿no? “Ósea yo cuento una historia con cada uno de mis cuadros”. Me pareció bonito esa relación con que hay con las artes y con lo que ella trata de decir ¿no? Y también hablamos bastante de como ella se consideraba y ahí viene mi otra pregunta, ósea a mi no me gusta encasillar a ningún artista, esta corriente, esta corriente, esta corriente. Los artistas son muy versátiles, se transforman a lo largo del tiempo, tienen distintas influencias, entonces hablar de eso no me parece justo. Por eso yo decidí centrarme de que su contenido es fantástico de por sí, porque combinan cosas reales con lo imposible y eso es lo que nos hace pensar más allá. Entonces mi pregunta es ¿Cómo consideras la obra de Luz? ¿La vez en ese sentido también? ¿o la relacionas también a algún movimiento que hay por ahí, alguna tendencia que hay por ahí? No sé.

M: Mira, las tendencias y los rótulos son útiles al comienzo para poder orientarse, pero hay pintores que solo pintar paisajes como en Arequipa y están bien, les gusta pintar paisajes y cuando son buenos paisajes no hay nada que reprochar. También hay gente que metamorfosea que cambia cada cinco años, también esta bien. Lo que te quería decir y cómo vas a dedicarte al tema de historia del arte, hay que ver caso por caso. Artista por artista.

Yo soy un curador promiscuo, ósea me llevo con todos, pero cada uno te exige una atención especial ¿no? Y las plantillas no valen, las plantillas que uno recibe en el mundo de la academia no se aplican al arte. Se aplican al derecho a la odontología, hasta la arqueología de repente, a la ingeniería, pero para el mundo de la creación las plantillas difíciles, porque siempre que vienen del mundo académico, el mundo académico siempre se ha demorado mucho en digerir la creación, y cuando te dan la plantilla, la plantilla la han desarrollado para una cosa que ya pasó hace 5 años. Es el tema de lo académico, ósea yo hago historia del arte y sé que en ese sentido voy detrás de la creación. Como curador estoy presente con el artista, porque me meto en su vida, como te digo soy un polizonte en su vida. Cuando los admiro, me tienen que soportar porque los visito siempre. Y ese ser historiador y curador, a mí me da licencia para ser crítico del arte ¿no? Ósea el crítico es el más osado, si tu Natalia, inauguras hoy en día y hoy veo tu exposición, y publico algo. Puedo ser acertado o no, pero uno es osado, uno escribe de lo que expone ahorita. El historiador va a ver tu exposición en un catálogo de acá a 10 años, ¿no? En cambio, el curador, ese personaje te permite estar encima, cerca a la vez...

N: En el presente.

M: Sí, aquí hay materiales para hacer historia del arte y también aprender a ser crítico. A ver qué ves que ha hecho este artista ahorita me parece mas valioso, esto de acá y de acá, lo de acá no. A ya, perfecto. Y sobre todo acumular material y vivencias. Y sobre todo comprender que el artista peruano vive con las justas y a pesar de todo. Por esa razón cuando la pandemia se sucedió en el Perú y en el mundo, el artista no la pasó mal, nunca. No digo por problema de plata, me refiero a que un artista no tiene jefes no tiene horarios, no tiene que rendir cuentas a hacer informes para que le paguen su mensualidad. Entonces cuando la pandemia empezó. Yo

trabajo desde el 2008 en mi casa, y yo salgo de acá a dar clases, regreso, entonces cuando empezó la pandemia, sentí que mi vida seguía siendo la misma, solo que en la calle no había gente. Era igualito, aprendí un poco eso del artista, sus plazos, sus tiempos, su libertad, a costa de sacrificar un dinero mensual que tiene cualquier persona que tiene horarios.

N: Claro, la estabilidad económica.

M: La gente que vivió en pandemia, ha publicado más libros que nunca, ha cerrado novelas, ha elaborado exposiciones, ha incursionado. Luz se ha vuelto escritora. Ósea la pandemia para la gente de la creación o de la creatividad cayó a pelo, porque están acostumbrados a estar en pandemia, siempre.

N: Ah, que interesante.

M: Entonces para redondear, para mí Luz es una pintora figurativa, no es realista, ella esa técnica que podría hacerla no la toma, ella hace figuras. Que tiene un contenido que ahí me cuesta definir, yo lo llamo alegórico, porque es simbólico, los personajes a veces representan valores, representan grupos, representan ideas que se confrontan con el otro. Entonces para mí tiene un valor alegórico siempre su pintura, que no parece porque cuando tú la vez siempre es tan equilibrado, al principio tu te acercas y dices: "Qué lindo", pero luego te acercas y ves los elementos, y puede ser una confrontación terrible ¿no? Como te digo casi siempre entre géneros. En ese aspecto era la única que lo manejaba sin pudor, de repente todas las mujeres tienen esas ideas, pero sentía que tocar esos temas era algo de bajo nivel. Pero no, al contrario, ella se ha caracterizado por ser casi la única artista mujer que hablaba de esos temas de mujer o de la mirada de la mujer, porque uno está acostumbrado que siempre ustedes sean en el arte modelo, o la diosa musa. Y son un tema, en el desnudo ¿no? En cambio, ella ha hecho un contenido a partir de una vivencia, y como en su propia evolución, de mujer, a madre, y dentro de un rato será abuela ¿no? Como ha podido hacer que su experiencia femenina sea siempre una fuente que no se agota de discurso, que se puede llevar a lo plástico. Yo creo un poco alegórico, de simbólico también. Ósea que estamos hablando casi de sinónimos.

N: Y es interesante ¿no? Porque cuando yo he revisado su obra desde los 90s, desde antes de los 90s incluso, viendo también el catálogo y todo eso, al inicio ella pintaba personajes masculinos nada más y luego en 1993, por ahí ya empieza a introducir personajes femeninos a su obra.

M: ¿Tú que edad tienes, Nat?

N: Yo tengo 30.

M: Ósea que tú has nacido en el año 83.

N: No, 93.

M: 93, imagínate tú eras una bebé. Claro, ella te habrá contado el tema del novio que tuvo que se ahogó.

N: No, no me ha contado eso. Me contó de su hermano, de su hermano, por ejemplo, que se perdió en la selva y que ella empezó a pintar esos hombres en función un poco a él ¿no?

M: Ya, la segunda pérdida que ha tenido fue un novio que era marino. Que se ahogó, que no me acuerdo bien. Todo lo que he escrito en el catálogo ya no me acuerdo Nat.

[risas]

N: Sí, no, no había eso. Información nueva para mí.

M: Una cosa muy personal ¿no? Entonces, el pata se cayó y nunca más apareció. Entonces primero creo que fue su novio, luego fue su hermano. Entonces ella ha tenido desapariciones en su vida, desapariciones, entonces las figuras que ella trabajaba en esa época eran figuras largas,

ahora que lo voy pensando parecidas al espacio que un forense hace en el suelo de un desaparecido ¿no? Largos...

N: Sí, pues.

M: Y eran oscuros, con mucho carboncillo, y con ornamentaciones de mosaicos. Después de ese tema ya trabaja más el tema femenino, luego el pleito, luego, aunque luego no ¿no? Porque en los artistas no hay fechas precisas, todo coexiste, pero luego en un momento dado se nota mucho a las sirenas.

N: Y ese es mi otro tema, también. El hecho de que ella a partir del 2000, ella crea su propio animal fantástico ¿no? Porque es una cebrá sirena.

M: Como un bestiario personal.

N: Sí, como su propio bestiario. Y ese es en realidad el tema de mi tesis, de esos seres fantásticos que ella crea ¿no? En función de que no sé, se le ocurrió hacerlo. Yo le pregunte sobre la cebrá sirena y me dijo "Ah bueno, es que es exótico y lo exótico nos atrae". Entonces bueno...

M: Ah, bueno la cebrá recuerda al minotauro, al centauro. Ósea es la lectura de una artista peruana que al elegir estos temas alude a una herencia de la cultura occidental que tenemos ¿No? Esa mitología, es nuestra, es nuestra cultura, la occidental, son temas que están disponibles ¿no? Y por supuesto sazonados con su mirada amazónica también, ahora lo amazónico se ha vuelto, lamentablemente también, una moda, todo el mundo tiene abuelos en Pucallpa, todo el mundo tiene abuelos en Loreto, o bisabuelos, ni se acordaban hace 5 años ¿ah? Pero ahora todos tienen antecedentes, ya también exageran ¿no? Pero claro el tema es que esta oleada que... porque hay un paternalismo curatorial ¿de acuerdo? Entonces atamos en ese momento. Lamentablemente, si yo hablo de esto más me voy a ganar más enemigos de los que ya tengo ¿no?

N: [Risas] No te preocupes, lo entiendo.

M: Porque el tema es igual, hay un boom de artistas, pero el que seas un artista amazónico no te hace bueno, tienes que ser bueno, puede ser amazónico pésimo como limeño como andino. Ósea la categoría regional no implica nada, lo contrario, yo conozco artistas que son de Lima que son mucho más amazónicos que mucho que han nacido en Iquitos y pintan al óleo otras cosas. Ósea eso no tiene nada que ver. Pero bueno, entiendo que hay una especie de revisión que tiene que ver con la cultura turística, con el tema de la gastronomía y con espiar nuestras culpas también de centralistas. Pero esa mirada a la floresta peruana, a la amazonia, también es presente en lo que Luz trabaja, pero por supuesto filtrado no por oportunismo ¿no? Sino porque ella también pinta paisajes, entonces tiene paisajes áridos, paisajes boscosos. Entonces, es parte de la utilería, la tramoya de sus escenas.

N: Sí, es una artista bastante versátil, ahora último la vi porque estaba exponiendo en una colectiva en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, estaba exponiendo sobre las diosas, fue bien bacán su colección, fui a verla...

M: Es la que voy a ver el miércoles próximo, hoy voy a Miraflores ¿no? Voy a ver esa, la de la Escuela de Bellas Artes que está ahí en Sagástegui y hay una más en el ICPNA que ya acaba ahorita que no la he visto. ¿Y qué hizo ella?

N: Paisajes. Ósea les dieron una diosa a cada una de las artistas que están en la colectiva y ellas veían como representarlas a través de su arte, y está muy bacán. Lo que llama mi atención es que ahora en los últimos años yo he visto bastante proliferación de exposiciones con temática femenina o que tienen esta índole feminista y que tienen que ver también con que los estudios de género han ido concientizando más a la población en estos últimos años, desde los 60 o 70 que los feminismos empezaron con más fuerza ¿no? Entonces no sé si tu consideras que la obra de Luz ha tenido una transformación en ese sentido también. Y que si la podríamos considerar, ósea, de todas maneras, habla de su experiencia femenina, eso es claro por lo que acabaste de decir, pero feminista de alguna forma ¿ahora más que antes?

M: Mira la evolución de lo feminista en el mundo no estoy al tanto de las publicaciones, pero te puedo decir que este término se siente a partir patentemente en el siglo XXI en el Perú. Yo porque hacia teatro, por ejemplo, estaba habituado, porque hacia teatro, a mis compañeras lesbianas, mis compañeros homosexuales o bisexuales. Entonces para la gente que hacia teatro era normal, tener amigos, quererse con gente que tenía otra pareja de otro sexo ¿no? Pero yo sabía que al hacer eso era una burbuja, una burbuja. Ese pequeño temor a que tu vecino sepa que tenías una amiga lesbiana y como tú no sabías si se sentía por ella o por tu amigo, eso no existe ya. Ahora estamos en otro tiempo y si nuestros hijos ahora son gays o lesbianas ya no van a sentir el sufrimiento que han sentido antes otros, ya podrán ser como son.

Y en toda esta oleada de la mirada de género al mundo contemporáneo, yo pienso que, con mis limitaciones, Luz es una pionera, porque las vivencias que ella tenía, que todas ustedes tienen, ella las uso siempre como material para la obra. Entonces en ese aspecto ella supo canalizar una cosa como biográfica en clave así alegórica para hacer pintura, yo creo que es pionera, no sé si me equivocaré, pero en nuestro contexto era la única persona que aludía a temas concretos de su conciencia de mujer ¿no?

Otra artista que lo hacía, pero en una clave más alegórica, como llamarla ¿no? Es Johanna Hamann por ejemplo. Johanna Hamann trabajaba el cuerpo, y era una escultora que miraba la escultura desde su conciencia de escultora mujer. Por lo que ella si era expresionista, porque se notaba mucho la influencia de sus maestros, formalmente ¿no? Estaba muy influida por Ana Macagno, o el expresionismo en los años 80s, que llegó al Perú un poco lento pero que ella supo trabajar, lo digirió muy bien. Ella es la única persona que ha sido coherente con una mirada, pero después no muchas han sido una roca de la cual aferrarse y de la cual siempre trabajar, así que yo pienso que sí, se le puede llamar feminista. Pero ocurre que como es un término que está de moda, puede que de acá a 24 años no tenga valor, entonces, hay que saber hacer para que nuestros textos no envejezcan tan rápido. Hay que asumir que el mundo de la academia maneja términos periódicamente porque hay que seguir inventando términos para que la gente se siga matriculando ¿no?

N: [Risas] Por lo bajo es eso.

M: Hay que inventar teorías para que la matrícula siga funcionando, y tú te das cuenta quienes son los creadores. Los novelistas, los cineastas, los directores de teatro, los dramaturgos, los pintores. Ese es el mundo de la creación. No las facultades.

[Se le pide una segunda entrevista por el tiempo]

M: No hay problema...recuerda que te debo el catálogo de Creadoras, y tengo un catálogo más de la muestra por la cual Luz me contacto para ser curador del ICPNA, una muestra que hicimos un año antes en la Pancho Fierro que la comisionó la Embajada de Suiza. Una muestra de arte suizo en el Perú, pero como ella es siempre vinculada a la embajada por el Pestalozzi, porque ha sido maestra ahí y sus hijos han estudiado ahí. Igual, Tokeshi es lo mismo. Ellos expusieron en esa exposición como invitados...fue una muestra colectiva en lo que había trabajos de artistas suizos, nacidos en Suiza que viven en el Perú; hijos de suizos peruanos y artistas relacionados con el Pestalozzi. Y ahí estuvo ella, entonces yo la visite para hacer esa coordinación. Y fue tan simpático todo que luego a los 10 meses le dicen "Oye haz muestra en el ICPNA" y pensó en mí. Fue así de azaroso, de casual, que justamente con ella había estado conversando. Y esa fue la razón y justo como yo la seguía desde hace tiempo, ese fue lo que me dio cierto temple para decir yo lo hago, esta bien.

Ósea si tu Nat ves exposiciones desde ahorita, todas las que puedas puede que en el 2035 nadie sepa más que tú de lo que fue el arte visual en el Perú en la década de los 20 del siglo XXI. Ósea si tu ves ahorita todo, de acá a 10 años cosechas. Porque ahora yo valorizo cuadros de una colección de una o dos familias judía porque hay un tema de herencias, estoy que tazo cuadros por un tema judicial. También hago eso a veces. Entonces, los cuadros que estoy mirando yo los vi expuestos. Uno del año 91, un Palao, un cuadro de Szyszlo, ósea yo los he visto...de los cuadros que vi montados por primera vez, yo los vi, ahora están en las paredes de esta familia

¿no? Entonces, esa experiencia que yo no le he dado valor como para tasar cuadros, ahora me doy cuenta de que...he visto exposiciones por años y en galerías en donde nadie iba.

Entonces esa experiencia, yo como aprendí a definir que es un wash de una tempera, en una galería, en Trapecio ¿Qué diferencia una aguafuerte de una aguatinta o de una punta seca de una meso tinta? En la Galería Trapecio, con Eduardo Mol. Ósea el lado técnico que todos los teóricos desprecian es el único que te permite saborear la experiencia de la pieza, porque el arte esta hecho con cosas con técnica con materiales, las ideas surgen después. Entonces, tú ves un cuadro auténtico. La Galería Mol, por ejemplo, que es una galería chiquitita, que ya Mol ya murió, pero su asistente la sigue manejando. Yo en esa galería que mide 8 metros cuadrados, tengo más experiencia armando tablas que cuando voy al Museo de Arte de Lima o al MAC de Barranco. Mira Manuel acá ha llegado un Tilsa, wow, yo voy y tengo el Tilsa para mí. Mira un nuevo Sabogal, o mira un dibujo de Eielson, ósea ahí tengo experiencias más grandes que en el MALI ahorita, porque en el MALI tienen una hacer muy equivocado, están dándole sala a los amigos de los directores para que pongan al costado piezas Moche, de piezas Nazca, están locos. El arte es arte porque se mantiene vigente durante siglos, no porque ponga a mis amigos.

[Se agradece y se despiden]

*

Entrevista #2: Manuel Munive

Cita: Manuel Munive 2023b

Fecha: 04-05-23

Lugar: Vía Zoom

Hora: 11 a.m.

Duración: 1 hora 10 minutos.

N: La primera entrevista fue muy fructífera, pudimos hablar de donde venías, como te habías formado como curador, que eras un curador más práctico y me comentaste también de la obra de Luz de cómo te habías acercado a ella, específicamente y como su obra se ha ido transformando por el mismo contacto que ella ha tenido y las distintas influencias. Entonces eso me parece muy bacán porque refuerza mucho la investigación que yo estoy haciendo, sobre todo porque estoy considerando mucho el contexto histórico, social de Lima ¿no? Entonces de repente ya podemos entrar a la exposición más importante de Luz que fue la Retrospectiva que hicieron en el 2015, que reuniste toda la obra que ella había ido haciendo, porque es verdad ella produce un montón y hasta ahora produce bastante. Entonces, más que nada que me cuentas que te motivo a realizar esta muestra ¿Cómo fue la idea de hacer esta muestra? Esta exposición.

M: Buena la idea surgió de parte de ella. Un curador siempre quiere trabajar, siempre quiere trabajar. Y sobre todo con el ICPNA que siempre publica libros. Y yo soy un editor frustrado, es más creo que yo te comentado, yo soy curador porque puedo publicar, me gusta publicar. Yo esta cosa virtual que ha habido por la pandemia, me da risa ¿no? Todo lo que es exposiciones virtuales comprendo el gesto, pero es ridículo. La pieza de arte uno va a verla. Uno se programa sale de su casa, va a Pueblo Libre, va a San Isidro, entra a la sala se queda solito, mira observa, se aleja, es un encuentro frente a frente ¿no? Es como el amor. Lo otro lo virtual, lo entiendo, pero yo no lo hice más por cuestión de trabajo, hice una chamba para una chica de Arequipa que me comisionaron como curador, pero yo les convencí que si no hacían una cosa presencial...hice mi prorrata de la ridiculez de hacer cosas virtuales, y efectivamente, porque lo virtual es perfecto para lo que estamos haciendo tú y yo ahorita, perfecto para conferencias, perfecto para presentar libros, qué mejor, yo me estoy educando con videoconferencias. Pero la obra de arte hay que ir a verla. Entonces, ahí te das cuenta de que está hecha ¿no? Y una pieza de arte es una materialización. Sinceramente a mí, lo virtual no me convenció nunca, nunca, nunca, excepto para cosas de conferencias.

Y bueno, ella en este caso me propuso la exposición, y como te digo, quien no va a querer porque el ICPNA paga, no es que te pague mucho, pero es la única galería que te paga, excepto el Británico que te paga menos que el ICPNA. Ósea no es un monto que es mucho, pero ¿Qué pasa? Que te compromete y te da vitrina. Además, te permite publicar, y te permite publicar, y

hacer la muestra con un seguro, con transporte de arte, con un fotógrafo buenazo que te toma las fotos, con la edición de un catálogo de 1000 ejemplares de 140-150 páginas. Yo en el ICPNA he publicado, a ver yo ahí en la sala Krüger habré hecho por lo menos 10 muestras ¿no? Y todas tienen un catálogo, desde el 2003, de arte popular, de un ceramista, yo no es que seleccione líneas de pinturas, yo veo artistas. El artista es un talento ayacuchano o si es un performer yo voy a ahí. Yo me dejo seducir por lo que me impacta, y justo ha hecho la muestra de los suizos en lo que ella estuvo, que fue en el mes de marzo en la Pancho Fierro. Yo fui a verla porque yo voy a ver a cada artista, si son 40, a los 40 los visito, no hago nada por Facebook ni abrevio no, se pierde tiempo, se gasta plata, pero nadie te quita la experiencia de tener la foto que tú tomaste en la casa del artista de la muestra que luego vas a poner. Además, vas al taller y tiene cosas que el artista duda hacer, que el artista duda si quemarlo o conseguirlo y tú le dice sí prosíguelo, o dame esa pieza, pero esta incompleta, pero es la mejor.

En el taller uno ya, está en la plenitud, es una especie de operar de curioso, sapazo, chismoso, fetichista de las cosas de los demás. Como yo para esa muestra fui a verla más de una vez a su casa, además esa muestra estaba también Tokeshi, aunque en ese momento creo que estaban medio separados todavía, tuvieron un breve hiato de distanciamiento ambos, creo que fue por este momento. Entonces me dijo: “Oye me han propuesto la muestra en el ICPNA, yo he buscado la sala, ya me han atendido la propuesta, y me preguntan quién quiere ser curador ¿tú quieres ser?”. ¿Cómo no voy a querer? ¿No? Entonces, así empezó la cosa.

N: Así empezó.

M: Y se empezó a trabajar, y habremos trabajado desde marzo, que ella inauguró...no mucho antes, no, no, no, esto ha sido...claro la muestra fue en el 2014, la de la Embajada de Suiza, y que ella me paso la voz fue en noviembre del 2014, hasta que inauguró. Habrá sido en junio del 2015. Habremos trabajado como 8 meses ¿no? Y ya uno va al taller varias veces, y así fue la cosa. Y fue que ella me propuso y yo no pude decir que no, porque me gusta lo que hace, y porque trabajar para el ICPNA te da un respaldo como curador, la única sala de las pocas que hay que te dan un sueldito y sobre todo la idea de publicar un libro, ya pie forzado ¿no?

N: Y antes de eso, ¿ya habías hecho otras exposiciones para Luz?

M: No, no, no, la que te cuento esa muestra que fue en Pancho Fierro, que fue la muestra de la Embajada Suiza, en como te comenté rápidamente el otro día era una muestra, hay un fondo para...Ósea la Embajada Suiza tiene un fondo, y ese fondo económico permitió esta muestra que era un encuentro del artista suizo que ha venido al Perú, suizos que han nacido en Perú, ósea suizos que han venido al Perú, hijos de suizos en el Perú y artistas relacionados con la embajada suiza. Estaba gente que vivía en Lima, desde gente muy mayor nacida en Suiza, por ejemplo. O gente como, por ejemplo, que ha muerto ya ahora, que vive en el Perú y sus hijos. Como también vinculado con el Pestalozzi, que es el colegio desde la Colonia.

Entonces, ahí expuso Retiro Jona, Luz, Tokeshi, Fito Espinoza. ¿Por qué? Porque tanto Fito, tenía una hija en la Embajada, una hija en el Pestalozzi, perdón. Y como ya está en el Pestalozzi ya lo incorporan a hacer a él cosas musicales, de exposiciones, siempre que un chico del Pestalozzi tiene un papá artista, al papá lo enyucan para que haga cosas y forma parte de las actividades culturales. Entonces esa es la exposición, fueron como, como te digo tengo el catálogo para ti, son como te digo como 40...además se llamaba como la muestra de Luz, se llamaba como yo le puse a la muestra, yo le puse Obra Reunida, y luego cuando viene...que ponemos a la muestra de Luz, le dije “Luz que ponemos a tu muestra, es una antológica uno, es una retrospectiva volumen uno, porque son 24 años de trabajo, ¿qué hacemos?”. Entonces yo le dije Obra Reunida, “Pero es un nombre que ya hemos usado en la Embajada”, “Pero es una muestra que ya se hizo en Pancho fierro que fue una cosa medio diplomática como circuito y que ya paso. Esta va a tener prensa que va a salir”. Y efectivamente, cuando ella inauguró, todos los periódicos, por ejemplo, la semana que inauguró fue publicada en todo, no se quien no publicó. Por ejemplo, el viernes en el Comercio, salió en el Suplemento que se llamaba en ese momento Escape, que era de todas las actividades culturales del fin de semana, salió publicada en el Somos del sábado, primera plana en el Dominical del Comercio, del...ósea, todo. Lo que pasa que la gente entiende lo que ella hace. Cuando tu vez a alguien que pinta figuras, la gente cree que entiende lo que hace, aunque tenga sus lecturas. En cambio, cuando es una cuestión

abstracta o geométrica o conceptual la gente se pone en reserva, uno siente que tiene derecho a opinar de las figuras. “Ah, esa es una pelea de parejas, a esa es una escena de celos, a esa escena de distanciamiento, a mira una cuestión mágica, ah mira esa es una sirena como en Yarinacocha”. Ya. Eso es la parte de la gracia de ella, que la figuración siempre tienden a ser más asumidas porque el público las puede leer, aunque se equivoque. La compran por eso, además, porque creen que entienden el rollo de las alegorías por las metáforas que están ahí planteadas. Entonces ella siempre tiene ese éxito además que la calidad es una temática grata ¿no? Y que todos se identifican de alguna forma con los elementos de los personajes. Bueno yo siempre dando vueltas...la cuestión es que me propuso la exposición y tomaron esos 8 meses y yo como te digo había visto muchas cosas de ella en las salas de Lima, tenía memoria de lo que ella había hecho. No era que me propuse y que no sabía nada. Fue mucho también lo de la coincidencia de lo que salió por Suiza, yo también le pregunte por cosas, entonces era obvio que yo la había ya seguido un poco ¿no? Esa fue.

N: Claro, entonces digamos que esta Retrospectiva fue la segunda muestra en la cual participo Luz ¿no?

M: Claro, sí. La segunda, después hice una más que fue la que te cuento de la Defensoría en el 2019. Mucho tiempo, sí exactamente. Y la he puesto en este proyecto de grabado que te cuento, que yo tengo un taller de grabado aquí en mi casa y que ella participa con una pieza, un aguafuerte...creo que esas fueron las oportunidades. Pero yo la podía seguir invitando ¿ah? Nunca me iba a chotear. Pero es bueno también alejarse ¿no? No hacer argollas, no forzar la cosa ¿no? Y me gusto también distanciarme, porque así uno se distancia y se reencuentra y es bonito ¿no?

N: Y en el caso de Creadoras, por ejemplo, porque yo también he estado analizando la escena artística limeña y como se ha ido incrementando las exposiciones de arte que incluyen artistas mujeres, del feminismo y creadoras si venia con esta idea bien clara de “Vamos a mostrar a artistas mujeres y como representan la violencia” a través de sus obras. Entonces yo te quería preguntar, uno, ¿Cómo surgió la idea de esta exposición? Y, dos, de también incluirla ¿no? No sé si vino de ti también.

M: No claro, si, esa exhibición me la propuso una persona muy controvertida actualmente, que es Walter Gutiérrez, el defensor del pueblo, que llego ahí por los votos del Apra y Fuerza Popular a la Defensoría. Y él es Coleccionista de Arte, él compra cuadros. Yo lo sabía porque en la Galería Mol, me lo habían contado y ese señor compraba cuadros, no mucho, pero compraba, tiene su Shinkri, su Carranza, su Polanco.

Entonces cuando un pintor Alfredo Alcalde me dice que...Alfredo Alcalde tiene relaciones de alto nivel diplomático ¿no? Llega y expone mucho en México, la embajada de México siempre lo apoya ha expuesto fuera, tiene un respaldo de la cosa de Izquierda que lo moviliza. Entonces él me propuso a mi: “Manuel, quieren hacer una muestra en la Defensoría y...hemos propuesto que tu seas el curador”. Ósea ahí me recomendó Alfredo, porque ningún vínculo con la Defensoría yo para nada. Entonces me proponen hacer la exposición con una lista de 120 personas que no entraban en la sala, no entraban. Entonces lo que yo hice fue aterrizarlo ¿no? Esta exhibición que era dedicada porque, por el tema de la mujer, porque en noviembre de ese año se conmemoraba un año más, era el día de la lucha de la violencia contra la mujer, entonces ese era el motivo. Entonces yo heredé la lista ¿no? Y tuve que pelearme un poquito...yo decía, en esta lista hay 120 nombres casi, no 80 nombres, aquí no entran 80, aquí entran 80 cuadritos en esta sala. Y esta lista, todos son hombres, hagamos una muestra con mujeres, ¿no se dan cuenta? Es alucinante Natalia como a la gente le falta Yodo en el Perú.

[risas]

N: Verdad.

M: Ósea están haciendo un homenaje a la mujer con puros hombres.

N: Imagínate, me muero yo.

M: Que este Szyszlo, que este...los nombres. Es que la gente casi nadie sabe de arte. La gente lo asume como una cosa social de prestigio, "que ow" se pone su terno, no saben, es alucinante, es como un conocimiento que se desplaza como un código del reiba desnudo. "Oh sí que es arte, y está en una sala, uh qué interesante". No, nadie sabe.

Entonces yo sustente una muestra de 15 artistas en las cuales cada una tenga dos piezas mínimo. Yo soy enemigo de hacer individuales de una a una por cada persona, porque no sirve, mejor es poner dos, tres, cuatro para que el público vea "Ah esta chica hace esto". Entonces me tocó sustentar ante el defensor del pueblo y sus allalleros, que eran bien jodidos porque eran bien vanidosos, son gente que gana bien, que son invisibles y ganan 20 mil soles, 30 mil soles mensuales ¿no? Ahí estaba Delia Revollar, muy correcta, muy bacán, pero tampoco...que tenían una noción del arte, el arte era hacer cocteles en la Embajada de Estados Unidos. Entonces hice un Power Point de a quienes proponía yo, que son los que están ahí, por tan, tal, tal razón. Y por supuesto me miraban a mí, pero miraban que decía su jefe que era Walter Gutiérrez. Me miraban con recelo, que hace acá este curador que tiene pinta de limpiar parabrisas ¿no? Entonces cuando el jefe dijo: "Muy bien, ah muy bien", eran los típicos felpudines, cuando el jefe decía, a ya. Y cuando el defensor me dio la mano con aprecio porque lo convencí, ahí recién me sonrieron, que poquita cosa, ósea se esperaban a que el jefe me legitimé, ¿no?

Entonces ya listo, entonces hice la selección, puse fotografías de Alicia Benavidez, porque razón. Porque hace poco Alicia Benavides había expuesto en el Centro de la Imagen una retrospectiva preciosa, que casi nadie vio de su trabajo, porque ella es una fotógrafa muy discreta. Es una fotógrafa de prensa, que tiene retratos de Szyszlo, de Vargas Llosa, todos los libros de Peisa tiene los retratos de ella hasta el año 2000. Y era una fotógrafa buena que enseñó en Católica hace mucho tiempo. Una señora que no tenía porque trabajar tenía una vida bastante cómoda, pero trabajaba bien como fotógrafa. Entonces, esa muestra me pareció genial y por esa razón hablé con Carlos Tribel que fue el curador para que me presente con ella para hablarle que me preste 4 fotos, 4-5 fotos, creo que la señora me presto 6 fotos. "Señor Munive yo soy una abuelita ahorita, y mis nietos están solos así que diga usted y con Carlos resuélvalo". Ah me dio luz verde. Y así que puse la foto de ella, y justo como el tema de la mujer era más importante puse las fotos de María Raija, Lica Motalla, Johanna Hamann, a Tilsa Tsuchiya a María Luisa del Prado, ahí las fotos que tus ves ¿te mandé el PDF no? ¿o no te mandé el PDF?

N: Sí, sí, sí.

M: Redundé en retratos de mujeres. Y curiosamente todas estaban muertas, claro todas fallecidas, Johanna Hamann había fallecido un año antes. Y yo tenía una pieza de Johanna que me presto una amiga de ella. Ósea esa muestra la hice porque había visto las muestras de todas las que estaban expuestas ahí. Entonces yo tengo un archivo, entonces es cosa de seguir pidiendo como son ¿no? Ósea yo vivo toda mi vida dedicada a esto. Ósea yo vivo viendo exposiciones, tomando archivo, a recordar cositas, maniático, ósea, así como un novelista vive todo el tiempo siendo novelista, yo algo parecido. Porque para la vida es muy triste, Natalia, muy gris, vamos a desaparecer todos, por suerte yo no soy creyente ¿ya? Entonces digo esto es lo que tenemos ¿no? Entonces estoy rodeado de gente cuyo ejemplo es una vida a la que no debo seguir. Entonces me doy cuenta que esta forma de ser es la mas llevadera, de cultivarse y nunca aburrirse.

Entonces hice la muestra con eso y así fue como convencí al defensor del pueblo. Porque tenía fotografías de archivo y fue pasando y puse a Nereida Apaza, y a Nereida quien el no conocía porque no estaba en Lima, pero Nereida quien había sido elegida para exponer en el Museo Británico, en Londres. Y esas cosas "oh, suena muy bonito". Y así fue. Puse a Tania Bedriñana que es una artista de mi generación que ahora vive en Berlín. Que recién ahora Miguel López le ha dado un poco de luz, él tiene mucho mas alcance que yo, pero Tania era una desconocida. Y así armé mi colección. Y ahí por supuesto esa exhibición planteé como trabajaba yo, que requería pagar seguros, un transporte de arte, un montajista y estos gastos en iluminación, porque yodo estaba mal planteado, había que robar focos, hacer paneles, esa sala es muy bonita, pero era una especie de, como el BCR del primer piso, no tiene paredes, parece una sala de baile. Entonces mandamos a hacer panalería ¿y que más? Y pedir el catálogo obligatoriamente, pero eso fue. Yo no cobré tanto, porque en el fondo quería que me interesaba que quede el catálogo sobre todo y se hizo.

Entonces la siguiente exhibición se iban a seguir haciendo muestras, aparentemente se había gastado mucha plata en esa exhibición y el defensor quería perfil bajo, que yo plantearía muestras más accesibles que no cuesten tan caro. Yo le hablé del grabado, que el grabado no te pide seguro necesariamente. Y que si un grabado se pierde yo lo puedo pagar, en cambio si se pierde un cuadro de Szyszlo yo voy a poder pagarlo ¿no? Entonces, pero llegó el Covid, y se jodió todo. Porque la muestra fue noviembre, diciembre. No se inauguró el último día de noviembre y estuvo todo diciembre del 2019. Acabamos con la exhibición, me pidió el Defensor que plantee una serie de muestras, con Quintanilla de repente y en marzo empezó el Covid, pues. Entonces eso se acabó, y ya se acabó para siempre nunca más se abrió la sala porque es un espacio muy bonito, esta frente a la Sala Garcilaso.

Desde ahí contacte a Luz de vuelta, después de años, después de...claro después de 4 años. Y la fui a ver de vuelta, incluso hubo actividad escolar para niños de colegio de chicas. Y e uso la muestra también para sacarle provecho a nivel escolar ¿no? Hubo vistas guiadas. Y les dieron unos premios a unas niñas y la buena estrella de Luz, que la gente del comité quería comprarle unos cuadritos a ella. Comprárselos para regalárselos ¿no? Entonces como que yo hice un poco el contacto, "Oye Luz te quieren comprar cuadros" que cuesten 300 dólares cada uno, 500 dólares, quieren comprarte 3 cuadros para darles unos premios a unas niñas. Y ya se las arregló y ella fue quien entregó los premios. Y fue esa la...de ahí se paralizó, la pandemia como verás, nos alejó de todo el mundo. Y yo a Luz la he vuelto a ver recién el año pasado, cuando he pasado por su casa en el mes de septiembre, ósea hace 8 meses, para dejarle la placa de cobre y luego para recogerla. Esa impresión que te pase de los elefantitos, fue impresión hecha en el mes de octubre. Así fue.

N: Octubre, 2021.

M: No, 22, 22.

N: Ya bacán, claro ella ha estado en estos 4 proyectos contigo, el resto ya...

M: No, ella está en todo, lo que pasa es que es trabajadora. ¿Tú has ido a su taller?

N: Sí, si, he ido. He hecho una primera entrevista con ella.

M: Es un galpón altísimo, que tiene espacio, arriba en su casa, ella va y sube, es un espacio bacán, espacio tiene y puede trabajar tranquila. Comparte con Eduardo al costado.

N: Sí, comparte con Eduardo. También me enseñó el taller de Eduardo. Ah mira aquí está el taller de Eduardo, pero si ahora voy a volver a ir para volverla a entrevistar, como el primer capítulo se centra solo en ella, y claro una primera conversación me quedó súper corta. Solo introducirme un poco a su vida, a su pasado ¿no? Todavía me falta volver a ver. Yo ya quería pasar a preguntarte por el corpus que he elegido para mi investigación porque como sabes estoy viendo lo fantástico feminista, entonces querer mostrártelo y que me puedas decir si estas obras las has visto en alguna exposición en particular, si es la primera vez que las ves. ¿qué impresión te dieron? Voy a abrir, son varias, porque lo que yo he hecho es organizar la investigación por ejes, ejes de...como estoy planteando que ella crea estos seres fantásticos femeninos en su obra que he visto varias. La mujer pulpo, por ejemplo, ya lo ha llamado así, pero todo puede variar es una investigación, entonces mi primer eje es la mujer pulpo que tiene múltiples, multiplicación de brazos de piernas, ¿no? En donde se ve a la mujer en interacción con el hombre. Cuando yo me he acercado a ella y le he preguntado y esta mujer con múltiples brazos, ella me ha dicho "Es que nosotras hacemos todo, nosotras hacemos todo. Ah mira somos multitodo". Así me dijo ¿no? No he ahondado más, pero si tu habías visto estas obras.

M: Sí, mira he visto todas, la que no conozco es la 5ta.

N: Eva.

M: Esa sí, recién la veo, y es antigua ¿no?

N: Es del 2016.

M: Ah, no es tan antigua, recién la conozco.

N: Es que ella produce un montón ella, ha sido bien difícil, he sufrido un montón clasificándolas, pero son un montón.

(Se conversa sobre la elección de las obras)

M: Mira son ramificaciones, por ratos son similares del mundo vegetal, ramificaciones de árbol, después son ramificaciones, extremidades de seres vivos. Yo siempre la he asociado con esas diosas del Bhagavad Gita, de Shiva.

N: Sí, yo también lo pensé.

M: Esas de múltiples brazos, que están en el Ramayana ¿no? Entonces por ahí yo creo que tiene esa influencia oriental. Yo no sé si le he preguntado sobre esto. Sobre todo, la primera que me has pasado, es una diosa, una versión transfigurada de esa figura de bronce indias ¿no? O orientales.

N: O asiáticas. Yo tuve la oportunidad de preguntarle en la primera entrevista y me dijo que tenía esa influencia. Porque yo también tuve esa relación, y ella me dijo que no, pero que la gente quiera.

M: Mira yo te voy a dar un consejo, y yo ya lo he comprobado, el artista nunca sabe lo que hace ¿Ya? O sabe algo de lo que hace, pero el público si son 100 personas, cada 100, los 100 ven 100 versiones. Ya le ganaron a ella, ósea la suma de lo que ve el público, supera lo que ve el artista ¿no? Entonces, yo creo que ahí, puede decirnos que no, puede que sea, pero esta patente la posibilidad de esa imagen, de esas figuras del arte asiático, que tú puedes mencionar lo que a ti te evoca, pero a veces se ciñe mucho a lo que el artista dice, puede que llegues a un destino equivocado. No siempre saben, pueden olvidarse, no es el momento ya, oye de haber pasado 20 años, 30 años, 15 años, entonces...y el artista justamente pinta para no hablar, el hacerlo hablar es casi contra natura. Pero el mundo académico nos hace hacer esas cosas, pero normalmente, hay que mirar y escribir ¿no? Claro para ya un tema de crítica es un tema más de cotejar, entrevistar, preguntar cosas, pero la verdad, por eso el artista elige hacer esculpir, pintar, hacer figuras, porque una forma de decir cosas y lo que importa es la...calidad de la imagen, del impacto, ya la lectura viene después. Eso es lo que pasa cuando vez una pieza egipcia ¿no?, una pieza este... que tienes que ver tu con los egipcios, si te quedas paralizado, y lo que tú ves es que el lapizlazuli, la pintura sobre el sarcófago o la piedra labrada con textos poliformes ¿no? Ósea en verdad, este, hay que preguntarles cosas concretas, sino podemos caer en la trampa en acabar en un sitio distintos porque a veces hay un tema que no quieren tratar porque es muy personal y te lo transfiguran. El pintor Baltus murió hace mil años, pero el pintaba niñas púberes, ninfulas, semidesnudas, con las piernas abiertas, cuando él tenía 30, 40 años ¿no? Y son lindas, por supuesto, pero ahora que estamos en los tiempos de las oleadas morales, ahora eso puede ser un pedófilo. Y cuando estaba por morir era "No, el nunca pinto esas niñas, lo que el pintaba era ángeles" Claro, él se murió un hombre de 85 años que tenía miedo a la muerte ¿no? Y esas son cosas que van a ir cambiando, pero bueno. En fin...Bueno, esta pieza es genial, esta de digestión del varón ¿no?

N: Ella no me quiso decir que era, le pregunto por esta pieza y ella me dijo: "Se lo comió", "¿A quien?", "A quién tú quieras" [risas].

M: Claro, pero son hombres, en el caso de su pintura en su trabajo deja demarcado bien, quien es hombre y quien es mujer. Ya está por fin entrando más a su trabajo dos chicas que se besan.

N: ¿A sí?

M: Pero hasta ahora no plantea hombres que se besan. Hay también un límite. Puede ser forzado también ¿no? Porque ella ha elegido géneros, como personajitos de una obra teatral, pero ya también estamos en otro momento, ¿Cómo lo resolverá? No lo sabemos. Pero la pintura que

esta al costado, esa también me gusto, la puse en la carátula del catálogo. Yo vote por esa imagen, los hombres que están parados en esa pasarela y tentados y se tapan la oreja que era como los cantos de Ulises ¿no? Las sirenas de Ulises que lo llaman. Me gusta mucho plásticamente, me gustaba mucho la pasarela, me gustaba mucho que hubiera personas, así como unas cebras, sirenas cebras que están ahí buceando. Y de ahí que fue el tema de la carátula y claro ella pintaba en ese momento esas mayólicas de casas antiguas.

N: Y esta sirena cebra es una creación de ella.

M: Si, si, es una creación de ella, es su aporte singular.

N: Y hay otra obra. Bueno yo puse la mujer pulpo, la mujer árbol, con sus multiplicaciones de brazos y piernas. Pero hay otra obra que me encanta que tiene 5 versiones, esta es la quinta que es la Mujer Cerro, que esto nosotros tenemos la influencia de la Mujer Cerro como La Pachamama y el Apu, no sé si has visto esta obra...

M: No, he visto otra que también está en la muestra creo, una Pachamama, cerro. Aquí me parece que no, porque no estaba la bandera en la obra, ni tenías esas hojas, hojas de coca parecen, que asomaban por su cabello. Y lo que más me gusta a mi es que es como un fardo ¿no? Porque tiene motivos Paracas. Esos tapices, esa es nueva, claro 2018, acabo de ver la fecha. Digamos lo que yo he visto de Luz, vi la muestra ultima que fue en el Ricardo Palma donde tomé fotos...y se me paso una que hizo en Forum. ¿Cuándo ha sido esa muestra en Forum? Tú debes saberlo mejor. Yo estoy desactualizada en ese aspecto.

N: La tengo yo aquí en una línea del tiempo porque sino no me ubico.

M: A ver fijate.

N: En Fórum, en Fórum [Nataly busca].

M: Últimos años. Ahí esta los "Amuletos", la pinta Parc. Ya esa, yo vi la muestra "Amuletos" que fue en Ricardo Palma, pero yo ví otra que no está ahí. Acá te voy leyendo, también vi su muestra, lo que presto para la muestra que hubo en la sala Kruger, la muestra que hizo Miguel, "Hay Algo Incomestible en la Garganta". Había demasiada gente, ese fue el tema. Entonces...

N: Vayarok, ¿será?

M: No, sabes ¿cuándo es esa muestra Natalia? Creí que había sido el 20 o el 21. Pero por lo visto no...no me la he perdido, entonces fijate como, me he confundido. Sí, me he perdido Vayarok, esa de ahí, la pandemia nos ha sacado un poco de cuadro.

N: Sí, totalmente. Entonces esta vez.

M: Esa no la he visto, pero he visto una colectiva en Fórum el año pasado, donde estaba ella...eso ha sido ¿cuándo? En agosto...una colectiva en la Galería Fórum...Fue agosto porque yo fui a dejarle la plancha de cobra, y el mismo día me fui a Miraflores y vi la muestra. Entonces fue en agosto.

[Nataly busca muestra de agosto].

M: Era una muestra que se llamaba "Arte, dibujo sobre tela" o algo así. Dibujo sobre tela ese era el concepto.

N: Ya bacán, hay muchas gracias. Entonces que te iba a decir del corpus de la mujer cerro, como te digo, yo la he visto 5 versiones ósea a lo largo del tiempo ha ido variando su mujer cerro hasta ahora, la última para el análisis, pero obviamente en la investigación voy a mencionar las otras cuatro. Pero también esto ¿no? Que también hace la mujer ciempiés, por ejemplo, y la mujer gusano, donde combina, también distorsiona el cuerpo de la figura de la mujer, me parece interesante porque siento que desde su obra ella habla de su femineidad, dice algo ¿no?

M: De los roles...ella como es una artista, ella siempre choca contra el tema de los roles, para una mujer que es abogada, o seguramente odontóloga, es mas fácil ceñirse a los roles en el contexto ¿no? Pero para un artista es jodido ¿no? Entonces ella como que se burla. Al final se casó, al final es mamá, y va a ser abuela. Pero siempre le queda este lado hippie de una mirada irónica de personajes que adquieren, con uniforme ¿no? El uniforme de la novia, uniformada.

N: Y tú...porque yo vi que en 1993 empezaba a incluir mujeres, les empezaba a dar protagonismo ¿tú sientes que Luz se ha visto influenciada por la perspectiva de género? ¿De alguna forma en sus obras?

M: Como te digo, no sé bien como es la cronología de esos conceptos en el mundo de la academia en el Perú, pero ella, yo calculo que ha sido pionera en esto porque ella ha mirado en su trabajo visual, siempre tiene un tema testimonial, los personajes que están perdidos ahogados, alude a su novio que se ahogó, o al incógnito que es su hermano que desapareció, ese dato te permite leer un poco de cosas. Ah ya, pero luego es mamá en el año 98. Entonces me imagino que ustedes cuando son madres, que tal cambio, yo no puedo imaginármelo lo que significara para una persona como tú que hablas ahorita conmigo, haces tu tesis, de pronto, ver acostar a tus hijitos, darles de comer, que estén sanos, que vayan al colegio, que no se lastimen que aprendan que sean honrados que sean responsables. No me imagino lo que es para ustedes ese aspecto.

Y es que creo que pesa mucho, pero nadie nunca lo dice, el tema de la mujer, muy poca gente habla del tema de la mujer, hay como un tabú en nuestro mundo católico, ósea la mujer siempre ha sido un tema para los hombres, un motivo, una musa, un icono para Carlos Revilla, por ejemplo. Pero muy pocas mujeres tocan el tema de la mujer, como que es un tema que no se puede hacer, no creo que lo haya prohibido, es una cosa tácita. Y cuando vez una mujer que de pronto se sirve de esta estrategia figuritas que se relacionan, que se miran, que se tapan los ojos, que se agreden, que se besan, o que hacen el amor como si pelearan o que si pelean como si hicieran el amor. Esa ambivalencia es bien rica para las figuras que plantea. Entonces yo lo planteo en ese aspecto como pionero. Si tú ves la cronología ahí en la evolución del pensamiento académico, puede que sea paralelo o anterior, pero en el caso del aspecto visual, Luz es pionera en ese aspecto, es una pionera.

N: Bacán. Me parece bacán en ese sentido. Yo la considero aparte de pionera de atreverse a hablar desde ella como mujer sobre la mujer, es el hecho de poder ligarlo a lo fantástico, no quedarse simplemente a la figuración concreta de la realidad tal cual es, sino como tú dices formar metáforas, alegorías querer contarlo de otra forma ¿no? Entonces creo que en ese sentido la investigación va por buen camino...pero nada ya hemos cubierto todas las preguntas que yo tenía. Bueno no se, una pregunta general puede ser, como tú me dices que constantemente estas yendo a exhibiciones y tienes buenísima memoria. ¿Alguna exhibición plástica en Lima que te haya marcado sobre lo fantástico? Por ejemplo, que tu digas esta exhibición es sobre arte que toca mucho lo fantástico, ¿porque yo todavía estoy recolectando fuentes primarias sobre el tema? O ¿Alguna del tema feminista? La de Miguel es Feminista tal cual, y él es súper claro, la que hizo en el...Hay Algo incomedible en la Garganta, pero ¿antes de eso? Tengo que seguir investigando...aparte hay creadoras que tienen bien marcado su estilo feminista.

M: Mira para mí...hay una que lo fantástico lo ampliamos lo más que se pueda. Kukuli Velarde, es una artista que...bueno en su caso ella se pinta a sí misma, tú le vez la cara en sus personajes ¿No? Solo que en la muestra que hizo en el ICPNA en el 2012. ¿Tu ubicas a Kukuli?

N: Sí, si, he visto su obra.

M: ¿Y conoces su pintura y su cerámica?

N: Más su cerámica.

M: Es que en pintura es extraordinaria y no estudio pintura nunca. Es una pintora que no ha estudiado pintura nunca y es mucho mejor que muchas pintoras del Perú que exponen pintora. Entonces ella tiene una mirada de...de género pero que esta transigida de la cosa Cuzqueña

precolombina y de la cosa española ¿no? Ella tiene autorretratos como una Colompe de la Nazca y como una mamá Cochamarca ¿no? O como Santa Rosa de Lima, ósea ella siendo peruana cuzqueña siente que tiene el poder y la licencia de trabajar esas identidades ¿no? Por su raíz andina y por su mirada también, porque claro, lo cuzqueño es una mezcla de...lo cuzqueño actual es una mezcla del español tan patente, que por ahí circula ella. Lo que pasa que su trabajo...hay una cosa punitiva, ella sola se lacera ¿no? Pone texto, "Esto es la putita chola marrón" ¿no? Pone frases agresivas, hay como una cosa de autocastigo, que tiene que ver con una cosa católica, para mi ese es un tipo...no sé si cabrá en lo fantástico, buena pregunta. Al usa elementos precolombinos como la escolopendra, como ser una pieza moche ¿no? Con su cara. No sé si eso será fantástico, me pongo a pensar, pero es una cara surreal, pero lo surreal es fantástico.

N: Sí, justo estoy recolectando información y teorías sobre el vínculo de lo fantástico con la fantasía.

M: Ella me parece eso, y la otra que me parece así...aquí lo fantástico, es lo fantástico onírico pesadillesco que es lo que hace Tania Bedriñana...ella pinta niñitas que son como niñitas espectro, niñitas que están pintadas con materiales escolares, con crayolas, acuarelas, tizas pasteles ¿no? Que tienen unas caras raras, ojos pequeño muy separados, medio batracias, que juegan a la ronda ¿No? También están como agonizando, como que están en pena. Muy bacán, pero ahí el tema de...es como si ella mirara siempre el lado no grato de la psiquis femenina, del momento en el cual la niña se vuelve mujer, es como si en este caso estas niñas no llegaran a la plenitud, sino que quedaran en un estado infantil perpetuo, pero no de malignidad. Yo tengo un Power Point ¿quieres verlo?

[Manuel comparte un Power Point de Tania]

M: Es la artista con la que trabajé menos porque se fue a Europa muy rápido.

[Manuel trata de compartir pantalla. Lo logra y comparte el trabajo de Tania en ese Power Point]

M: Ahora que veo tiene que mucho con Luz, usa lápices policromos.

N: También acuareloso ¿no? La técnica media acuarelosa.

M: Es que usa todo tipo de plumones, acuarelables, secos...esa es la edad en que sus personajes niñas están perpetuamente congeladas en el tiempo.

[Conversaciones hablando de cada imagen. Cuenta de cómo Luis Lama destruyó su muestra en el ICPNA]

M: Ve aquí está una múltiple de piernas [Imagen en min. 00:55:41].

N: Y la de múltiple de piernas de que año es.

M: Esto se expuso en el 2013, tiene que a ver sido ese año o un año antes.

N: ¿El título de la obra?

M: No recuerdo, creo que no tenía título, creo que era conjunto de...voy a fijarme si en las paredes había rótulos.

[Sigue enseñando]

M: Ahí hay una especie de congreso de chicas demoniacas. Tienen unos rabos como si fueran animales [Imagen en min. 00:56:40].

N: O demonios, qué locura.

M: Es una gran artista, pero incomprendida.

[Sigue mostrando. Se habla del tema de la curaduría]

M: Ella es sobre todo femenino, es una mirada al interior de la psiquis en el momento en que la niña tiene que pasar a ser mujer y como que ellas han decidido no ser mujeres, y han envejecido niñas. Eso es lo que yo veo.

[Se muestra la Muestra que hizo en la Casona a fines del 2019. Se habla del carácter de Tania y de que hizo mal el montaje. Sigue mostrando imágenes y hablando de Tania].

M: Bien eso es.

N: Gracias por compartir esto conmigo, voy a investigar a Tania de todas maneras.

M: Sí, ahora que he visto a esa chica de múltiples piernas tiene mucho que ver con Luz. Mira ahí tu vas a ver el tema del dibujo mas que la pintura, es el dibujo.

N: Sí, totalmente de acuerdo, si. Muchas gracias por tu tiempo.

*

Entrevista #1: Patricia Pajuelo

Fecha: 11-05-23

Lugar: Café en Miraflores

Hora: 4 p.m.

Duración: 1 hora.

Nataly (N): Y mi primera pregunta es, si pudieras introducir brevemente ¿Cuál es tu formación? ¿Cómo surgió tu interés de investigar sobre las artistas mujeres del siglo XX?

Patricia (P): Mira, yo estudié...primero estudié comunicaciones y luego estudié historia del arte en San Marcos. Y ahí como que, mi interés por estudiar o analizar temas de mujeres creo que lo he tenido siempre, desde antes de estudiar. Entonces cuando yo estudiaba, pensaba: "No yo quiero lo que sea de arte, pero que sea de mujeres". Y luego hice unos estudios de arte feminista, cursos, diplomados, que sé yo, en varios sitios. Y bueno ese es mi interés. Pero igual a la hora de trabajar he hecho de todo. Pero ya como proyecto mío, mis temas, las cosas que yo presento en si es arte de mujeres. Y mi interés por el siglo XX es porque siento que hay como un vacío de archivo, de documentación de mujeres artistas ¿no?

Seguro, tú has visto el trabajo, lo has visto me imagino, de Sofía Pachas, que tiene artistas del siglo XIX. Entonces yo siento algo muy parecido con el siglo XX, ósea a pesar de que el siglo XIX...el siglo XX y uno dice "Ya seguro XX es todo maravilloso, pero no". Igual he hecho, con el MAC un trabajo de archivo y de exposiciones de instituto de arte contemporáneo y cuando veía nombres de artistas mujeres que nadie nunca me las había referenciado en la universidad y yo decía: "¿Por qué? ¿Dónde quedaron?". Entonces como que de ahí parte este interés de investigar mujeres artistas del siglo XX. Por llenar digamos este vacío. Como que ahora en el siglo XXI, hay muchas mujeres trabajando en eso, sí, es cierto, en documentar, en archivar, pero lo hacen con arte actual. Porque también siento que es un montón lo que hay que hacer, entiendo que no pueden ir haciendo todo. Entonces, creo que cada una con su propio interés puede ir aportando.

N: Puede ir hilando.

P: Exacto.

N: Cuando empezaste a estudiar a las artistas mujeres del siglo XX, ¿cuáles fueron las conclusiones a las que llegaste en cuanto a su participación en este periodo?

P: Ya, a ver, tengo varias impresiones. Lo primero es que había mujeres exponiendo. A ver, básicamente que mi estudio abarca los 40s, 50s, 60s, 70s, había mujeres exponiendo, pero yo siento al revisar los escritos de prensa que había un trato hacia ellas bien diferenciado. Era como que como que: “Sí, mira lo que esta chica esta haciendo” o como que la ponían en la sección femenina. Pero, ósea yo tengo esa percepción, que el trato era como “Szyszlo es lo máximo, es un gran artista, hay que mandarlo acá, allá” y a las mujeres “Miren como qué raro, esta mujer sobresale”. No así con esas palabras, probablemente, pero como si hicieran además algo diferente. Es arte femenino, además. Por ejemplo, yo veo la obra de Judith Westphalen y de Szyszlo y las dos me parecen valiosas. Ya ahorita en esta época yo las veo y...yo entiendo que era otra época. Pero si eso sucediera ahorita yo pensaría ¿Por qué diferenciar? Eso es una de las cosas.

Lo otro también me parece súper importante es que un montón de mujeres estudiaban arte y como que había esta sensación. Por que, en Bellas Artes, cuando...no se si has visto fotos de cuando abren BA, y hay un montón de mujeres, hay fotos de muchas mujeres que estudian ahí. Y también uno pensaría: “Oh wow, cuantas mujeres” y sí era muchas mujeres, pero terminaban de estudiar, hacían una o dos exposiciones y luego desaparecían por completo. Entonces con algunas mujeres artistas que he podido hablar, lo que me cuentan es que era a pesar de profesionalizarse, se dedicaban todavía casi el 100% a la maternidad y a la familia. Y además hay una cosa que a mí me parece interesante de aquel momento es que, por ejemplo, en la década del 20s, 30s, 40s hasta el 50s. Es que, por ejemplo, Julia Codesido, hacia arte, ella pintaba, ella exponía y me parece gracioso pensar, bueno no gracioso, pero que recién en 1955 la mujer tiene derecho al voto. Entonces tenemos a una joven Julia Codesido o no sé a Cristina Gálvez, que son artistas súper imponentes en su momento y me da curiosidad pensar, o algo, me da un sentimiento, que eran profesionales, habían estudiado, trabajaban, pero no podían votar ¿no? Es, no sé, es un sentimiento como extraño.

Y sí creo que esas básicamente son las impresiones que yo he podido obtener. Ósea, sí, ustedes pueden ser profesionales, ustedes pueden estudiar, no hay problema, pero luego era como que las jalaba más la familia ¿no? Y si eso me parece importante y como que, a fines de siglo, recién hay un pensar de: “Oye, yo también quiero hacer eso en iguales condiciones que los hombres”.

N: Claro. Y sí es notorio, porque cuando yo leí, por ejemplo, el estudio de Sofía, pasó esto de que la mujer era considerada una aficionada, de ahí con la apertura del BA ya es profesional, pero desaparecen igual. Y tú me dices que, en el 30, en el 40, en el 50 es lo mismo. Y que es recién a fin de siglo que hay un cambio.

P: Claro. Yo hice una lista de artistas que registro en exposiciones de aquel momento ¿no? Y por lo menos el 90% de artistas que hice en esa lista hicieron una o dos exposiciones y luego desaparecieron. Pero esas primeras exposiciones que hicieron la crítica, era muy buena ¿no? Entonces, uno no puede decir: “Ah, pero de repente su arte no era valioso”. Ósea no era así. Y creo que era...además yo creo que la misma artista era como a ver...porque como que en ese momento estaba la Católica y el Bellas Artes, pero como que la Católica empieza a posicionarse, entonces también tengo esa sensación que había gente que podía pagar la universidad y estudiar arte. Pero era como “Ok, a ver tengo mi título y eso es lo que quiero ¿no? Luego no necesito probablemente el dinero para subsistir, porque tengo un esposo que mantiene y entonces no ya no me interesa, ya no sigo trabajando de eso”. Como que eso es una...porque creo que en Bellas Artes era un poquito diferente, las que más se mantienen por lo menos en aquel momento son las de Bellas Artes, que yo creo que es...

N: Es una Escuela Pública.

P: Claro, es una Escuela Pública. Entonces, “Estoy estudiando y tengo que trabajar y vivir de esto. No es que mágicamente voy a subsistir, no, no, necesito el dinero y tengo que trabajar”. Yo creo que por ahí también hay un tema.

N: Es más complejo de lo que parece ¿no? Porque tiene que ver con el sistema económico también, con las clases sociales, que interesante.

[Se cortó la grabación para asegurarse que se grabó bien y se pasó a un clip nuevo]

N: Lo otro es ya hablando un poco sobre la conciencia del feminismo que fue mas fuerte a partir de los 60s, con la segunda ola, aquí en el Perú, sobre todo en los 70s. ¿Tú crees que ha habido un aumento en la toma de conciencia de artistas mujeres que hablan sobre la posición de la mujer y sobre su misma experiencia femenina? ¿En los últimos años? ¿En qué etapa en particular? ¿Y, por qué?

P: Ya, sí, ese es un tema que también he pensado mucho, he reflexionado mucho porque...lo que pasa acá en el Perú, es que después del indigenismo aparece el arte abstracto. Y claro todos los y las artistas empiezan a hacer arte abstracto y hay como que se anula una imagen representativa de algo ¿no? Y yo si he percibido que, al anular esa forma, que claro que no significa que no significa nada, sino que representaban algo desde adentro, que sé yo. Pero a diferencia de, por ejemplo, en los 60s en Estados Unidos, hay arte súper revulsivo. Creo que en los 70s estaba Ana Mendieta haciendo escenas de una violación, o Marina Abramović. Y acá, en el Perú no, porque todavía estamos en arte abstracto.

Ósea, yo siento una diferencia con otros países, porque incluso en Argentina y Colombia también hay mujeres haciendo cosas muy fuertes ¿no? Y acá como que no se percibe todavía esto, porque todavía estaban en arte abstracto y yo siento que como que aquí todo iba como que más lento. Excepto el caso de Teresa Burga y Gloria Gómez Sánchez, claro, que tiene obra que es representativa pero que podemos escribirla como una crítica a la situación de la mujer, pero creo que son las únicas dos mujeres. Porque incluso en algún momento yo estuve buscando artes de mujeres que representaba o retrataban escenas sexuales. Y encontré creo un dibujo de Cristina Gálvez de los 60s y que fue lo único que encontré, porque fuera de eso no. Entonces creo que en los noventas es el inicio me parece, creo que, en los 60s, 70s, 80s, es muy difícil que las mujeres artistas digan, aunque no digo que no estén interesadas en la condición, porque en entrevistas si lo han manifestado, pero en su obra...

N: No hay una intención clara ¿no?

P: No hay una intención. Además, creo que el Perú era como un espacio más tímido en eso. Porque yo leo entrevistas...incluso creo que en algún momento llega Martha Traba al Perú...y además como que no era muy comprensible qué era el feminismo, que le hacen una entrevista y le preguntan sobre feminismo y qué opinas tú sobre ello. Y ella dice: "No que feminismo ni que ocho cuartos, si nosotras podemos y queremos". Creo que como que no había por lo menos la comprensión que tenemos ahora del feminismo y me parece que había como que había un miedo a decir "yo soy feminista". No se porque lo consideraban...

N: Radical.

P: Sí, exactamente ¿no? A pesar de que Martha Traba o otras mujeres artistas a la hora de hacerles una entrevista decían cosas...y si tú las escuchas ahora, tú dices: "Ah eso es lo que dice el feminismo", pero de nombre ellas no se decían feministas. Pero creo que sucede hasta ahora incluso ¿no? Pero me parece que, en los noventas, recién ha sido el momento y si tu los comparas en otro país, eso pasa mucho antes. Y no sé yo creo que en el Perú el proceso ha sido súper lento y que recién ahora, además de que ya esta mucho más radical.

N: Claro, como que el siglo XXI ha sido la explosión tal cual ¿no?

P: Exacto.

N: Como que los noventa fueron la preparación, porque ahí si yo he notado un crecimiento, pero el siglo XXI ha sido la explosión en todo sentido. Incluso yo he estado revisando en el ámbito académico cuando se empezaron a abrir escuelas de posgrado o masters de género en específico ¿no? Y que da nacimiento a la perspectiva de género aquí en el Perú y que es a partir del siglo XXI, no es antes.

P: Sí, sí, tal cual. En los noventa había algunos casos, pero igual también eran como tímido, porque como que hay un retorno a la figuración, entonces yo creo que ahí algunas mujeres artistas aprovechan o como que el público o el espectador se da cuenta que: "Ésta hace crítica".

O qué sé yo. Porque en arte abstracto una podía decir: “Ya ok esta representa esto”, pero el que lo veía no podía descifrarlo.

N: Bueno, voy a la siguiente pregunta, ¿cómo crees entonces que ha influido el feminismo en el arte en el Perú?

P: Bueno, no sé me parece que, de todas maneras, como cualquier tema humano, es un aporte al arte. Y, además, como te decía siento que hay una falta de archivo y de documentación. A mí me parecería súper chévere que exista un súper mega archivo que documente todo lo que se hizo en arte sobre feminismo porque si bien estábamos conversando de arte abstracto, o qué sé yo, sí hay aportes desde antes. Por ejemplo, Carmen Saco, la escultora, tiene una escultura que no me acuerdo como se llama: “La mujer algo...” y hay como que una mujer en una cima y abajo, tampoco recuerdo bien porque he visto una foto, ni siquiera he visto la obra, pero cuando ella habla, su discurso es feminista. O por ejemplo el discurso de Cristina Gálvez, de repente su obra no, pero sí lo que ella dice y cómo ella quiere representar su obra.

N: Sí, ahora yo me pongo a pensar en Johanna Hamann, por ejemplo, ella no se decía feminista, pero hablaba de ella como mujer.

P: Exactamente. Y en la escultura también, súper interesante. Estoy trabajando en una investigación de escultoras mujeres también desde la perspectiva feminista y eso también me parece súper paja, porque creo que a fines del XIX que hay una publicación en una revista, no sé si en Variedades o en otra revista que titula “¿Una mujer bonita puede ser escultora?” y a partir de eso comencé a investigar, investigar me refiero porque digo “Ay quiero hacer algo sobre esto” pero al final no lo terminé y lo dejo ahí. Pero claro, me fui dando cuenta de que, hay como un vacío de los 40s, 50s, 60s de escultoras, no creo que solo esta Cristina Gálvez en algún momento. Pero, claro, luego llega Ana Macagno, pero como no es peruana, aunque también estudia acá. Pero de escultoras peruana hay muy pocas. Hasta que de pronto, por algún motivo que desconozco, la Católica tiene como que todo este matriarcado de escultoras, y ese paso de no tener mujeres escultoras a tenerlo, eso me parece súper chévere. Ahora estoy escribiendo una investigación con dos colegas, pero tenemos un número de artistas que estamos investigando. Ósea no queremos desbordarnos a todo el mundo de la escultura, pero una de ellas es Johanna Hamann, se le hizo una entrevista hace algunos años antes de que falleciera y sí efectivamente ella no quería ser involucrada en el movimiento feminista, pero tú ves su obra y cuando ella te la describía es una obra...

N: Es una obra claramente potente.

P: Sí, exactamente.

N: Cuando yo inicié la maestría la primera artista que investigué fue ella, y quería hacer mi tesis sobre ella, pero mi compañera con la que trabajé me ganó por puesta de mano, entonces decidí cambiar para no repetir y me enfoqué en otra artista, y así nos complementamos... Pero que paja que estén investigando, hay una página web en la PUCP sobre ello.

P: Sí esa.

N: ¿Esa es de ustedes?

P: Sí, esa. Claro. Yo participé primero como que “Vamos a investigar”, pero ahora hay que escribir un libro. Entonces Martín, yo y una compañera más, Katherine de la Cruz, que también hacen investigación de mujeres vamos a ya agarrar la investigación y escribir algo que sea publicado.

[Conversaciones sobre la necesidad de un archivo de mujeres artistas general]

P: Hay varios archivos, pero cuando entro y yo les he dicho a las que organizan esos espacios, que, al querer abarcar desde el inicio, todo, como que se ve la información bastante escasa cuando empiezan a ponerlo. Yo pienso que tiene que tener un orden, por fecha, técnicas, como un tipo de orden y que no parezca cosas que no tengan ilación.

N: Sería increíble tener un archivo ordenado... ¿Tú recuerdas en tus investigaciones exposiciones de artes que consideres feministas tal cual? Ósea, yo sé que ahora en el siglo XXI como que pude identificar varias. Una fue la de Miguel López en el ICPNA y de ahí he podido identificar más. Manuel Munive con "Creadoras". Y cada vez que es noviembre y marzo salen exposiciones de arte, ahora, pero antes de eso en el siglo XX ¿recuerdas alguna? ¿La de Teresa, por ejemplo?

P: Helena Tejada, su acción del MALI que se orinó ahí mientras estaban todos. Porque tenía los papeles periódicos encima que decían "Se busca señorita de buena presencia" por ejemplo. Ósea yo creo que eso es lo más radical así en los 90s que se ha visto. Pero claro además de las demás que hemos hablado un ratito, muchas escultoras que estamos nosotros viendo y que están en la página esta que seguro has visto, tienen cosas que nosotras consideramos feministas, pero claro que no son súper radicales, y que hay como un mensaje encriptado, pero yo creo que el de Helena Tejada es lo más feminista. Y el inicio de que muchas mujeres después hicieran más cosas, muchas más radicales, ¿quién más?

N: ¿Y Teresa Burga, por ejemplo?

P: Teresa Burga es súper feminista, todas su obra y Gloria Gómez Sánchez también. No se si has leído la tesis de esta chica que se llama De la Flor, que ha hecho una tesis en la Católica y habla sobre ellas. Porque claro en la obra "De la corbata", por ejemplo, una dice ¿Cómo que esta obra es feminista y hacen una descripción súper paja? Y es feminista porque está la mujer abriendo las piernas y es los sesenta y en ese momento era como qué hace ¿no? Y creo que las dos incluso tanto Teresa como Gloria Gómez Sánchez, me han contado que en su momento fueron ninguneadas por artistas hombres de los 60s. Y ellas creo que lo ha contado por ahí ¿no? "No lo que tú haces no es arte", pero bueno ha pasado el tiempo y han sido reivindicadas efectivamente. Pero creo que fuera de ellas dos y luego Helena Tejada. Ósea antes de eso, en el medio, creo que no, no hay ningún momento por lo menos que sea así "Wow".

N: Claro, esos son los puntos.

P: Y bueno que ahora hay un montón.

N: Sí, siglo XXI estoy esperando todavía muy cerca [risas]. Ya, yo estoy investigando más que nada el arte fantástico, ósea este tipo de arte que representa la combinación entre lo imposible y lo real, que usa la cotidianidad y lo lleva más allá. Pero estoy basándome en un concepto de un investigador de España que es reciente, el plantea que existe un arte fantástico feminista, no sé si has escuchado de David Roas, es el fundador de un grupo de investigación de los fantástico en Catalunya y él plantea que ahora ha mujeres que usan la fantasía, que es un tipo de trasgresión, de la realidad para también hablar de la mujer y sobre todo subvertir los roles de género. Entonces mi planteamiento va por ahí con Luz Letts que hace una obra fantástica, entonces yéndome más al lado de la fantasía ¿Tú crees que ha existido o existe un arte fantástico del Perú? ¿Qué opinas de este arte? ¿Lo has identificado en alguna de las mujeres que has conocido o investigado?

P: Creo que yo, retrocediendo en el tiempo creo que lo más cercano que puedo identificar es el arte surrealista. Y que también me parece súper chévere y alguna vez dije oye que paja este tema. Porque desde el indigenismo, cuando empieza la gente a criticar el indigenismo y entra el arte abstracto...hay como que unos años que uno dice qué paso y cuando investigas lo que paso fue el surrealismo. Y hay también algunas mujeres también hicieron que yo siento que es hay como que cosas abstractas, pero todavía hay imágenes reconocibles. Es como el paso entre lo figurativo y lo abstracto y algunas mujeres utilizaron esto. Esto Judith Westphalen, Ela Prests, pero no he encontrado un tema feminista dentro de esta etapa surrealista que ellas tienen ósea si hay algo que representan desde adentro, no se, la muerte, que sé yo. Ah, y también esta Elda Di Malio. Elda Di Malio también, creo que ella hace toda su vida. Tilsa, obviamente.

N: Tilsa Tsuchiya.

P: Y claro, el primer momento como en los 30s, 40s, el surrealismo. Y después entra el arte abstracto que abarca casi todo, excepto por Tilsa me parece que sigue haciendo estas cosas surrealistas, pero tal como lo hace Luz Letts ahorita creo que no he identificado en el siglo XX. A diferencia de México que, si hay un grupo de mujeres incluso, aunque alguna vez he estado leyendo algo sobre ellas, y ellas también dicen, o Leonora Carrington también dice “A pero a mi no me metan, ósea, yo hago surrealismo, las otras también hacen, los otros también hacen pero yo hago mi propio tema, pero tampoco quiero que nos traten como el grupo surrealista latinoamericano, ósea yo quiero tener mi nombre propio y mi arte es... Ósea yo respeto a todos, pero...”. Como que también dice que tiene la sensación de los surrealistas, que en algún momento leí o la escuche en una entrevista, o me pareció interesante, pero no acá en el Perú, Tilsa es la única que se mantiene durante mediados del siglo XX haciendo surrealismo, pero no feminista. Ósea si te das cuenta, hay como, ósea los noventa es un momento en donde se vuelve a hacer muchas cosas, ósea, surrealismo y la figuración, todo tipo de figuración y como que hay una apertura a que sé yo...

Claro y también hay que tener en cuenta que, claro los 70s y los 80s... los 70s está el gobierno militar y en los 80s el terrorismo, también me da esa sensación de que era lo importante en ese momento, era como que no podías voltear la mirada a otra cosa porque era lo importante de lo que estaba pasando. Y en los 70s mucha gente o muchos artistas también se van, se van del país, o que sé yo, y en los 80s viene toda la época del terrorismo y como que ya es el interés. Y como que en los 90s como que esto ya se va terminado y ahí recién como que recién se abre a muchos otros temas. Si creo que esa es mi impresión.

N: Increíble, me estas dando muchas luces y mucho orden porque siento que he leído mucho [risas] Entonces, esta pregunta ya no va tanto porque yo iba a preguntar si, ¿habías identificado algún arte fantástico feminista en el Perú?, pero ya me has respondido que parece que es algo nuevo, algo que se está explorando.

P: Creo que como antecedente hasta ahora en todo caso solo es Tilsa, me parece.

N: Sí, Tilsa. Y bueno comentarte un poco de Luz, las dos últimas preguntas son sobre ella. Porque ella inicia también en los noventa su obra y en los 90s ella inicia siendo muy política por este mismo contexto del cual me has hablado. Entonces, en su obra era muy política y solo representaba hombres sin rostros, pero ya en el 93 empieza con los personajes femeninos y ya para el 2000 recién y creo que tiene que ver con lo que me acabas de decir que los noventa fue el quiebre para que las chicas dijeran mucho de sí. A partir del 2000 ella introduce la parte fantástica, ósea ella ya venía haciendo fantasía, pero introduce lo fantástico con lo femenino y crea sus propios seres mágicos. Entonces la primera pregunta es si has visto la obra de Luz, ¿en qué momento? ¿cuál es la opinión que tienes sobre ella?

P: Sí, sí, sí la he visto, la he visto muchas veces. Este... sí ósea desde los 90s, bueno fines de los 90s, bueno a fines de los 90s como que yo era adolescente, joven ahí. Y en ese momento me acuerdo de las bienales, bueno, no me acuerdo, he leído sobre las bienales. Ósea yo recuerdo haber ido, pero no tengo una conciencia o un recuerdo claro, pero ya en la universidad en los 2000s mas o menos, ahí además estudie. Ósea cuando llego al siglo XX entran todos estos artistas que sí efectivamente sabíamos que tenían todo este interés sobre lo que estaba pasando, por el tema de Fujimori, sobre todo, que sé yo. Y he visto, ósea cada vez que he podido he visto la obra de Luz, en sus exposiciones.

N: ¿Y cual fue tu impresión de su obra?

P: A mí me encanta, ósea a mi me gusta muchísimo. Ella personalmente es muy amiga del papá de mis hijos. Entonces en la casa, ósea ahora ya estamos separados, pero en la casa donde vivíamos hay obra de Luz, entonces mis hijas han crecido también mirando... a mí me encanta porque la veía todos los días, me gusta mucho, pero me encanta este giro, no se si giro o que entró digamos a hacer temas como que más feministas, como que está interesada ahora en eso. Y la veo a veces en eventos, en charlas coincidimos, ósea a mi me encanta. Me gusta mucho.

N: Relacionándolo a lo abstracto que tú me comentaste, ella por más que estudio en la Católica se mantuvo fiel a ser figurativa ¿no? Ella me contó en una entrevista que le decían: “¿Por qué

no haces abstracción?” Y ella no quería, no quería y por lo mismo que es escritora, porque ella dice que con sus cuadros narra cuentos, yo narro cuentos, entonces necesito ponerle una figura a eso.

P: Es que yo creo que ella estudia en un momento en el que claro, todavía quienes enseñaban, estaban súper centrados en enseñar arte abstracto, porque creo que ahora ya se han abierto un poco, pero creo que ella agarra ese momento en el estudio. Entonces, claro yo me imagino a ella, no sé si luchando...

N: Aunque sí la criticaban dice.

P: En que, si hablas con otros artistas, como que también era...ósea había un jaloneo. Ósea yo quiero hacer otra cosa, y era como que arte abstracto, arte abstracto, entonces me imagino...pero me parece chévere que ella y cualquiera haga lo que quiera, porque al final entiendo que tienes que presentar ciertos trabajos, si te dicen que tienes que hacer un retrato para un examen, tienes que hacerlo. Pero ya fuera de eso, fuera de la universidad creo que cada uno hace lo que quiere. Me gusta que se haya mantenido en lo que ella quiere y que además haya entrado al arte feminista, ósea me parece súper necesario además ¿no? Pero si me encanta.

N: No sabía que eras tan cercana a ella, que bacán que tengas esa conexión...Esta es mi última pregunta, quería saber si podía mostrarte el corpus de mi investigación y que me des tu impresión, a ver qué opinas. A ver lo he traído acá en un PDF...yo lo estoy manejando por seres fantásticos.

P: Ósea lo vas a hacer por temas.

N: Sí, lo que pasa es que Luz tiene mucha producción, mucha producción.

P: Si, si, exacto.

N: Entonces acá de repente tengo que reducir, pero una de las mujeres que más representa es la que tiene múltiples brazos y piernas ¿no? Entonces yo le he puesto Mujer-Pulpo y tiene una conexión con los hombres...Ésta por ejemplo de aquí es bastante llamativa. Y claro cuando yo la entrevisté le pregunté que quería dar a notar, en una relación con una conexión hindú, me dijo que no, que nada que ver, que es porque nosotras hacemos todo, me dijo [risas].

P: Sí, alguna vez, cuando hemos conversado así en reuniones, ósea no en entrevistas, si me he dado cuenta que tiene las mismas preocupaciones que cualquier otra persona, que cualquier otra mujer tiene de “¡Oye!” Ósea tiene hijos y tiene que atenderlos y que sé yo...

N: Y tiene que seguir siendo artista.

P: Exactamente, pero ósea a mi me encanta el arte el general porque puedes expresar lo que sientes, a diferencia de otras profesiones que de repente te quedas adentro con lo que sientes, con lo que piensas, con las críticas que tienes. Ósea en el arte puedes expresar tu malestar incluso.

N: Esta es la Mujer-Árbol, tiene mucha relación con la naturaleza. De ahí el ser fantástico que tiene ella que no la he visto en ningún otro lado es la Mujer-Sirena-Cebra ¿no? Su Mujer-Sirena-Cebra que es un ser que ella ha creado.

P: ¿Y has leído su libro? Yo aun no lo he leído.

N: No, aún no lo consigo, tengo que conseguirlo, tengo su tesis de la que nace el libro (...) Y esta es la Mujer-Boa que efectivamente se ha comido a un hombre.

P: Sí me encanta, está lindo.

N: Y la mujer-gusano con hombres atrapados. Creo que tiene ahí un tema y también tengo que entrevistarla y ver más su vida personal porque yo creo que Luz, ósea ella expresa mucho desde lo que vive, entonces tiene un...por ejemplo me ha comentado la muerte de su hermano y como lo relacionó. Y luego se casó con Eduardo y creo que ahí también expresa eso, creo, ¿no? Y esta es la Mujer-Cerro, es increíble porque esta es su quinta versión, porque aquí tengo sus otras versiones, y es increíble como ha ido mejorando, empezó con esta [señala] y de ahí cada vez que pasaba algo en el Perú la iba cambiando, pero si te das cuenta en esta de acá hay mujeres no más...y está es la última del 2018, y es significativa porque yo también he visto en ella un cambio con la influencia del feminismo ¿no?

P: Si, si eso es súper chévere. Y me encanta porque son como tocapus este de acá...

N: Es un manto paracas.

P: Es un manto paracas, que bacán. Y definitivamente esta haciendo referencia a la Virgen del Cerro, claro, claro. Sí sí, es lindo me encanta.

N: Ella dice que los Apus son mujeres [risas]

P: Es que sí, ¿no te digo? Cuando me la encuentro en cosas o en eventos feministas ósea que siento que va, entiendo, entiendo toda su honda. Yo también siento que siempre tuvo interés por las mujeres, el tema este, pero igual uno va cambiando con el tiempo. Y claro ella al querer narrar historias, esto me parece maravilloso, realmente es todo un cuento. Y además que tiene una súper preocupación por lo que pasa en el Perú.

N: Es bien consciente de eso, no está desligada a eso.

[Recomendaciones de Patricia para el análisis]

N: Busco plantear que de repente ella es pionera de un arte fantástico feminista en el Perú.

P: Creo que en el estilo que tiene ¿quién más? Como que relacionado digamos al surrealismo de los 30s, si hay una línea ahí, si pues, además creo que es bien particular. Ósea tu vez una obra de Luz y la reconoces, ósea no es algo que tu digas, "Ay, de quien es esto". No, es de ella, pero qué bien.

N: Vamos a ver como sale la investigación, mas bien gracias. Gracias por tu tiempo.

*

Entrevista #1: Gisselle Girón

Fecha: 15-06-23

Lugar: Vía Zoom

Hora: 11.00 a.m.

Duración: 53 minutos

Nataly Vergara (N): Gracias, ya... perfecto este... pues nada como te comentaba en el correo, bueno yo estoy haciendo mi tesis sobre lo que es lo fantástico feminista en el universo pictórico de Luz Letts, porque bueno yo vengo de las comunicaciones pero me dedico a lo que es hacer cine y me encanta estar cine fantástico y lo que es el arte en el cine, entonces también a la hora de la tesis de posgrado busqué analizar cómo la fantasía se iba pues esté... manifestando en las artes plásticas, pero siempre tenido un deseo de estudiar más lo que es la línea de género, y cómo las mujeres artistas, pues han venido también ganando posicionamiento... en cuanto a la escena artística limeña. Entonces, nada... haciendo esa introducción, si quieres ya empezamos... en realidad me gustaría conocerte un poquito más, o sea, he podido investigarte un poco por la web, pero no es que haya tampoco mucha información o sea quería leer algún artículo tuyo, alguna investigación, pero no encontré; entonces si tú brevemente me comentas cuál es tu formación y cómo surgió su interés sobre digamos este... estudiar lo que es la Historia

del Arte, la relación con el feminismo, sé que estás en equipos de trabajo y tiene varios proyectos, entonces si me puedes introducir brevemente me ayudarías un montón...

Giselle Girón (G): Sí, ¿viste mi página web?

N: Sí, vi tu página web y vi la de los Gift Lima, también me paseé por ahí.

G: En verdad, todo está en mi página web...a ver, yo soy curadora e historiadora del arte, yo comencé mi carrera en Perú y ahorita estoy en el Reino Unido, ahorita soy actualmente asistente curatorial para la colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex; en Lima comencé varios proyectos que tenían y participé en varios proyectos los cuales tenían abiertamente un corte feminista y un posicionamiento político feminista también, ahora habiendo dicho eso, también tengo... participé en diversos proyectos más que todos expositivos los cuales eran abiertamente transfeministas, también creo que en Lima lo que se ha vivido últimamente en estos últimos 8 años, es de que ha sido, no solamente una explosión de nueva teoría feminista como desde ese Latinoamérica, pero también una suerte de ruptura frente al feminismo tradicional también, entonces ahora yo pienso que ahorita es como muy difícil de hablar como de un feminismo de segunda tercera o de cuarta ola en verdad, sin mencionar el transfeminismo y sin mencionar la no binariedad; y bueno mi trabajo es sobre todo como curadora, se basan en exposiciones, entonces en las exposiciones que... como que tienen, que han tenido un posicionamiento feminista abiertamente de las que he hecho, está Prisionera del amor y El costo de otras economías invisibles, que es una exposición virtual la cual se hizo para el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, y está muestra estaba basada en un reader que publicó Arlet Beltrán y Leda Pérez, que son académicas de la Pacífico y que tenía la intención de poder... una forma introducir a los estudiantes a la Teoría feminista del cuidado y del trabajo invisibilizado en mujeres. Entonces la exposición también tomaba ese matiz, así como el reader que trataba de introducir por medio de textos académicos, los cuáles nunca habían sido traducidos al español anteriormente o no entendía mucha difusión en Latinoamérica; la exposición también tendía como un aspecto pedagógico en tratar, de acercar, a la ciudadanía general a términos de teoría de economía feminista, para poder entender la disparidad de entre... en un sistema binario, entre hombres y mujeres en los cuales no hay ciertas brechas económicas y brechas de cuidado, los cuales sobre todo se visibilizaron durante la pandemia ¿no?. Entonces sí, y está muestra yo colaboré con la artista Katherine Paúcar y la artista Sandra Belén Gómez de la Torre... que ambas son madres solteras y como madres solteras también tiene un trabajo muy interesante artístico y trabajo académico... Y con ellas colaboré para poder hacer los contenidos de la exposición. Y posteriormente, en trabajo de gestión, he participado en Arte y Feminismo, que es una suerte de iniciativa global, la cual parte desde Nueva York para poder editar la Wikipedia y sobre todo hacer más artículos y crear contenido sobre mujeres artistas en la Wikipedia. Ahora, Arte y Feminismo en verdad tiene muchas vertientes, así como existe Arte y Feminismo, existe Ciencia y Feminismo... y todas las intenciones de hacer que la Wikipedia tenga más este... más entradas y más artículos sobre investigadoras, innovadoras, creadoras mujeres, de las cuales lamentablemente, carece mucho esta enciclopedia que es global y que es accedida por muchos ¿no? Yo diría que, el resto de proyectos en los cuales se ha participado siempre tienen que siempre han tenido una información feminista o transfeminista, porque supongo que eso viene de formación también... Yo estudié en la Universidad de Essex, Historia del Arte, y la Universidad de Essex es abiertamente... es una universidad que se creó en los 60, que es abiertamente marxista y sus contenidos de educación y de formación están muy, muy vertidos también, muy informados por la segunda ola del feminismo en Europa, entonces inevitablemente lo que vengo de esa formación también y mi interés siempre ha cabido, y se ha ido por eso, se ha ido por esas intenciones ¿no?

N: Qué bacán, y dime ¿desde qué época estás ejerciendo como curadora? si te puede saber ¿a partir de los 2000? o sea ¿Cuándo acabaste de estudiar? un poco para...

G: Ah, yo terminé de estudiar el 2014. 2015, perdón... terminé mi maestría, y después regresé a Lima, y en Lima en verdad decidí dedicarme a la curaduría, sobre todo porque en ese momento se estaba viviendo... para mí ha sido un momento muy importante en Lima también, porque la plataforma más grande que yo sentía que se estaba forjando por medio de las redes sociales para voces jóvenes puedan desarrollar trabajos mucho más interesantes en diferentes medios, no, no solamente los medios tradicionales los cuales todavía se enseña en escuela. A mí

particularmente siempre me interesa la instalación como medio, creo que siempre, es más siempre he mirado a la pintura con mucha sospecha, porque tradicionalmente la pintura siempre ha sido un campo en el cual, no solamente ha sido el más mercantilizado, sino que es un campo, el cual necesita cierto ingreso económico para poder desarrollarlo... pintar, pintar en un lienzo, tener óleos, no es... tener un caballete y tener además el espacio para pintar, porque esos químicos, ósea tu no puedes pintar en tu cuarto ¿entiendes?, y muchos artistas en Perú esa no es su realidad, su realidad no es tener un taller aparte de su cuarto o poder contar con el nivel socioeconómico para poder adquirir óleos, aguarrás... aparte un lienzo, el lienzo que se usa es una textura y es una superficie súper cara que no es fácil de adquirir, entonces a mí siempre me ha interesado la instalación y el objeto encontrado, porque siento mucho que es como la respuesta de una precariedad económica a poder crear, y a mí siempre y creo que también eso ojo, la misma historia del feminismo en tanto en Latinoamérica como en Europa, como nos dicen, que efectivamente son muchas mujeres las cuales optan por estos medios, porque estos medios son los cuáles tienen, están cercanos para poder realmente ejecutar su creación...

Ahora, habiendo dicho eso, creo que también por otro lado, las mujeres que históricamente se han atrevido a pintar que, son muy valientes porque es un campo que claramente estamos muy dominado por hombres y por voces masculinas, entonces particularmente pintar en gran escala es como... es un gesto bastante... en los 90s era un gesto bastante... de sacar el dedo medio casi a decirle... yo puedo producir eso también ¿no?, me interesa también por la instalación viene porque yo también estoy muy interesada en la economía en general, como habrás escuchado... para mí es imposible no pensar en las artes, sin pensar en el nivel socio económico, en pensar en ingresos, en pensar quién financia las carreras de estas personas, porque en Lima la realidad es que... muchos artistas por mucho tiempo han sido hijos o hijas, hijes, de personas muy adineradas o tienen un nivel socio económico muy estable... qué pasa con el resto de artistas, qué pasa con ellos ¿no? si no tienes un ingreso familiar sostenible ¿no puedes producir arte? Eso hace ya a condición a qué es un artista... una escena artística muy poco diversa... y claro mi... parte de mi labor y creo que también viene con mi labor de gestora, es tratar de diversificar las artes y que las personas que participan, no solamente... no solamente sean más mujeres, sino que también sean más mujeres de diversos ingresos económicos, de diversas... de diversas background étnicos, también entonces es como también pensar en esa transversalidad de... que nos atraviesan otras identidades ¿no? y otras realidades los cuales también son importantes de considerar.

N: Claro, claro, claro totalmente... me estás ayudando un montón en verdad, mira yo vengo investigando un poco desde fines del siglo XX a inicios del XXI, que es mi corpus y he hablado también con, bueno no se si conoces, Patricia Pajuelo, que también estudia el vínculo arte-feminismo, y claro es verdad que, digamos a fines de los 90 a inicios de los 2000, hay una proliferación, creo que también tiene que ver con las nuevas tecnologías y los ingresos y las facilidades... digamos, estas narrativas nuevas que hablan sobre el tema femenino ¿no?, pero más allá de esto, por ejemplo un muro en el que yo me choqué a la hora de investigar a mi artista, era justamente esto que tenía que considerar que ella provenía de una familia con ingresos económicos diferentes, a otras artistas que tenían otro tipo de realidad; y creo que por eso también Giuliana me recomendó y me dijo: "Habla con Giselle, entrevístala", porque no puedes dejar de lado en tu investigación, la existencia de privilegios, de privilegios y el acceso al arte y por eso siento que me estás, me estás ayudando un montón; entonces ya habiendo digamos... sin este... olvidarnos de esto, diferenciaciones que hay en esto del acceso al mundo del arte, también te consulto de forma general, si tú sientes que en los últimos años ha habido alguna influencia del feminismo en el arte, o de qué manera podríamos considerar como influencia en el arte de Lima o de Latinoamérica... porque la realidad europea es un poco distinta ¿no?...

G: Ósea yo creo que la verdad, ósea ya ahorita en este momento creo... hace, hace si me preguntaras esto hace 4, 5 años, que todavía estamos viviendo el impacto de Ni una menos en Latinoamérica, creo que mi respuesta sería muy distinta y hubiera sido mucho más optimista, porque en ese momento yo sí creía y pensaba... me acuerdo clarísimo yo fui a Ni una menos y fui parte de la alfombra roja y no solamente eso, pero en ese momento estaba trabajando muy de cerca con también con Katerin Paucar, también con Elena Tejada y yo sentía que se estaba forjando algo... como que se estaba forjando una suerte de nueva teoría feminista ¿no?, y claro para mí eso lo que desencadenó en Lima, fue que... muy incipientemente hubieron un poco sedes desde la no binariedad y desde el deseo queer, desde la identidad trans, las cuales dieron

como que este momento dio espacio a que se les consideraba, y para mí eso fue muy importante...

Ahora, ahora post pandemia, creo que mi respuesta es este... es totalmente distinta y yo veo... mira si ves en la historia, si lo mapeas desde los 60; el feminismo viene como péndulos... viene y se va y casi que viene y se va y hay que, de nuevo piensas que hay que reaprender la fórmula de cero, porque creo que mucha gente se olvidan un montón de elecciones... Yo creo que estamos en un momento en el cual el péndulo se ha ido hacia atrás, y que de nuevo se ha perdido consideración por esto... por discutir esos temas tan importantes; porque el feminismo, lamentablemente yo siento que el feminismo el cual se vivió en Lima por lo menos en escena artística, no estoy hablando en agencia política ni en política se general, en esa es otra, es eso es otro nivel de discusión, pero en cuanto a las artes plásticas, en las artes visuales, yo creo que se volvió un momento de moda, era casi como estamos viviendo este momento como político o no social, cuál está reconsiderando la voz de las mujeres, entonces casi de facto porque al final del día la maquinaria artística busca también como estar, respondernos al mercado lo que demanda el mercado, lo que demandaba el mercado en ese momento de mujeres... yo veo muchas exposiciones hasta el día de hoy y esa es la razón por la que digo que no hemos aprendido nada y que el péndulo sigue hacia atrás, siguen habiendo exposiciones de grupo de las mujeres como con voces distintas: "la voz femenina" "las voces femeninas" "la voz este mística de la mujer", y es como ¡Dios mío! cómo no, como en cuanto no hemos aprendido nada de qué por qué a los hombres no se les agrupa, pero a las mujeres sí para buscar trabajo, es una manera de reducir y de no realmente prestar atención a las diferencias y disonancias que pueden tener diferentes identidades femeninas y por eso también siento que hace mis últimos años en Lima y más recientemente, yo he atendido mucho más a pensar y a trabajar con artistas y con trabajo queer, porque siento que no están tan planteadas dentro del binario hombre-mujer, que sí siento que en un momento ya llega a agotarse... siento que el feminismo en cierto momento se agotó antes de la pandemia, se agotó en el sentido de pensar ya, pero si el feminismo... el feminismo pop no que nos plantea las galerías, solamente busca la representación de más mujeres, ya acá ya está hecho la tarea... más mujeres se han presentado, ahora el problema es que esa no es la misión del feminismo y el feminismo es una herramienta y no es una herramienta solamente para buscar paridad, sino para buscar la deconstrucción de los sistemas, los cuales generan de que haya una muy clara la disparidad entre diversas personas... para mí eso ha sido una tarea súper incompleta, y siento que a nivel de, por lo menos expositivo curatorial de las exposiciones que vemos, no se ha logrado, ahora si ves nada más, cuenta cuántas exposiciones individuales hay en museos... en museos este... representativos, instituciones representativas en Lima en los últimos cinco años, vas a ver que desde... desde Ni una menos hasta ahora, han disminuido el número de mujeres los cuales tienen individuales.

N: Interesante, porque sí hay bastante proliferación, de las digamos colectiva, sobre todo en las fechas de marzo y noviembre, como que se recuerdan, recuerdan que tienen que hablar en marzo y en noviembre [risas].

G: Cumplió, cumplieron su tic institucional y ya está... ósea pero no hay, y ese es el problema de las políticas, desde las instituciones para mí eso es muy claro que esto no ha llegado absolutamente nada, porque no hay políticas institucionales para buscar la representación de diversas voces, no existe... y esas políticas son muy importantes porque eso motiva, eso genera que, que más personas se puedan integrar; por ejemplo, algo que parece muy ridículo, pero ¿quiénes son las personas que están... ¿Quiénes son los curadores que están detrás de esas situaciones? ¿de dónde viene?

Porque esas personas al final del día si vienen del mismo colegio, si vienen del mismo club, van a ser las mismas decisiones y van a optar por las mismas personas siempre... y creo que eso es muy complicado; ahora siento que tu caso de estudio es súper interesante porque por un lado, es una de las pocas artistas de las cuales se recuerda en Lima, ósea si es que vas a... es una artista que ha tenido mucha visibilidad, que tuvo mucha visibilidad en su momento, no visibilidad no solamente por su trabajo artístico, sino visibilidad mediática por su personalidad, y en ese sentido pienso que, es una de las pocas... me acuerdo clarísimo que, cuando hicimos, cuando comenzamos arte-feminismo y hablamos como hacemos los ejercicios al principio... Hagamos una lista de las artistas mujeres peruanas que recordamos, una de ellas, una de las pocas de ellas a las cuales este... a las cuales eran presentes era Luz Letts, ni siquiera podía nombrar a

Teresa Burga o no sé, Romero Sánchez que son artistas que no sé pues, de cierta manera tienen muchísimo más carrera y en ese momento estaban siendo como que conocidas por su trabajo en los 60s en los 70s... inmediatamente viene a la mente, artistas como Luz Letts, entonces... a mí siempre me ha parecido que, que a pesar de que, a pesar que a mí nunca, siempre me ha generado curiosidad, cuál es el posicionamiento político de Luz Letts, de cómo ella se posiciona políticamente frente a estos problemas, porque siempre me ha parecido que, su trabajo no... desde el trabajo ah, no la he entrevistado a ella... no podría decir, pero su trabajo nunca me ha parecido que tiene ningún statement político, de decir genuinamente en dónde se sitúa, pero sin embargo eso le encanta el mercado, porque el mercado quiere eso, el mercado prefiere, apoyo a una artista mujer que cumple mi tic, no de representación, pero que no necesariamente dice algo en lo cual este... [interrupción del entrevistado]

...Porque yo he trabajado con muchas otras artistas mujeres en las cuales siempre he pensado como, como... porque, por ejemplo creo que, Elena... Elena no tendría recelo que mencione esto pero, yo sigo pensando por qué Elena Tejada estando en Perú, para mí, siendo una de las artistas... no solamente que más ha contribuido históricamente, sino que en la actualidad está produciendo trabajo abiertamente transfeminista y abiertamente posicionado desde una izquierda de vanguardia, y no tiene ningún tipo de atención, pero es súper claro... el mercado no quiere, porque por qué apoyaría el mercado una voz que abiertamente está criticando sus sistemas de operación... no, no conviene pues... no, no es provechoso... es mucho mejor apoyar a alguien que no tiene un posicionamiento político y qué es más, le puedes tú implantar un posicionamiento político, decir "así de hecho que sí porque mujer, pues acá pues otras mujeres" no pero no, pero es que al final del día, la artista, el artista solamente hace su trabajo, y tiene también sus posicionamientos políticos, pero después, es como... después llega la fase mediática y de medio, de publicidad y de discurso como a nivel público y cómo eso llega ¿no? y siento que es bien complicado, porque claro, para mí por lo menos... con las artistas, Kathryn Paucar, ¿has visto el trabajo de Kathryn Paucar?... Kathryn Paucar es ahorita para mí, la voz más desafiante que existe en Lima sobre de artes, de artes visuales contemporáneas, Katerin Paucar no vive en Miraflores, en San Isidro, en Barranco... Kathryn Paucar vive en Puente Piedra, para llegar a su taller, hay que, desde por lo menos Lima Centro, hay que tomar, hay que desplazarse bastante, pero es un desplazamiento que hacen muchos limeños todos los días, pero que mucha gente de la escena no está dispuesta a hacer... Es un trabajo que tiene abiertamente un posicionamiento político, es abiertamente anti fujimorista, es abiertamente de izquierda y es abiertamente afectivo y cariñoso; es una madre soltera que ha puesto todo para hacer su trabajo y es una persona que sin apoyo ha continuado haciendo su trabajo porque es una producción vital, que le apoya a vivir a ella, que le da vida que le da...

Con ella yo siempre he pensado, su trabajo es extraordinario, pero hay muchas cosas que pasan, primero es el medio, ella mucho con recursos digitales y como objetos encontrados y con video, porque son recursos los cuales ella tiene a la mano, siendo madre soltera, realmente no tiene para invertir en pintura y escultura, y ese ya es un medio que de por sí ya se vuelve ajeno a la , a las galerías comerciales que están buscando vender un objeto y después tiene que ver también con los ingresos económicos... al final Kathryn no viene de una familia pudiente, y eso yo creo que mucha gente dice que no, que no importa, pero la verdad es que sí, y en Lima se mueve lamentablemente de esa forma, en la escena artística visual... O sea yo quiero pensar que no, porque mucha gente lo dice abiertamente que no, pero sus acciones dicen otras cosas, porque siento que también querer diversificar significa hacer un esfuerzo de diversificar, no solamente ay incluyo a mis tres mujeres en el año y ya estoy bien; no, es realmente pensar ya, como entonces tenemos como institución, que tener otra sede en otros lugares y en otros ejes de Lima, cómo hacemos para financiar la carrera de esos artistas, porque no sé si tú sabes pero, cuando artistas participan en Lima, participan en una individual o en una... en un grupo, en una exposición grupal... no les pagan, porque hay la idea de que el artista vende sus obras en la galería y que es su ingreso, pero qué artista está representado y de los que están representados, qué artistas les venden las piezas, si tu hablas con muchos artistas que están representados en galerías, muchos de ellos te van a decir "sí, pero no me mueven las piezas, quizás género una venta al año o dos", entonces imagínate, el nivel de precariedad como para hacer una carrera artística al final del día, es tan sentido, que se entiende por qué los artistas que pueden hacer carreras, tienen un apoyo familiar porque sino ¿cómo? no hay forma que por eso te decía que, yo siento que acá afuera muchas ilusiones que sí que queremos diversificar, pero, pero realmente no existe una intención la cual se haya visto reflejadas en cambio de política, así

cambio, y de cambio de nuevas intenciones, de cómo... cómo ellos se dirigen, ahora lo único que yo siento que ha hecho un impacto como real en nivel de política, ha sido la generación de los últimos seis o siete años de la apertura de los estímulos económicos... Ha cambiado la escena y eso es un proyecto maravilloso y que tenemos que defender que siga vivo y más que todo apoyar a que la gente aplique, para que el Ministerio pueda de una manera atestiguar que hay un montón de gente, la cual necesita ese apoyo, pero de lo contrario en general, es muy precario, ósea para mí como curadora, unas de las cosas más grandes que ha sido en Lima mi labor, es pelear para que se le paguen a los artistas, claro inmediatamente la institución siempre genera un pago para el curador, pero el curador escribe el texto de pared y genera... la exposición, pero la verdad yo pienso que para mí por lo menos es como ya... pero el artista hace todo, ósea la producción... poniendo en display... es su vida, muchas veces están totalmente desnudas no presentándose, y qué... y qué pasa con los que no están representados por galería, su trabajo es totalmente, muchas veces no comercial y efímero y ¿cómo sobreviven?, y a mí en verdad creo a mi también como curadora yo no puedo cobrar; ósea han habido ocasiones que digo, no voy a cobrar si la persona... la razón de ser de esta exposición no, no está no está generando ningún tipo de ingreso, y lamentablemente muchos de nosotros hemos aceptado ese trato, cada vez que aceptamos diciendo como muy efusivamente como "ya vamos a hacer la exposición yei, ya... no hay plata, todo bien yei" Ya, pero en verdad, con instituciones es un poco como "ya, pero no hay plata pero qué onda" ósea estos son instituciones que les falta dinero, están generando dinero; entonces hay que ponerse un poco más firmes y demandar estos pagos, a pesar que sea difícil... también siento que no es que las instituciones estén tercas, porque cuando yo tenía esas discusiones con las instituciones que he trabajado, todes elles me han dicho como "ya está bien, se va hacer este pago, no te preocupes, vamos a dividir... vamos a hacer que todas las partes tengan salario", pero creo que muchas veces no se hace porque hay mucho roche, porque hay mucha como que, el que decir, o el que si ya te van a rechazar y no te van a dejar, como ser parte de, es que es tan precario, que hay tan pocas horas de exposición, hay tan pocas oportunidades y encima las oportunidades que vienen no son remuneradas, entonces el dinero se vuelve un tabú, por eso yo siento que es importante como una misión, misión feminista, hablar de economía, hablar como... que eso está en primer plano, así duela y así a veces desencadenar en muchas cosas que quizás no nos sentimos muy cómodos; ahora yo siento que por otro lado, hablar de privilegio, así no necesariamente, así sea difícil porque al final del día es como revelar como, como ingresos familiares, revelar posicionamientos familiares también, siento que enriquece mucho, cuando uno realmente reconoce como el privilegio que uno tiene, para mí un privilegio enorme ha sido vivir en Lima, y eso ya es muy claro, a diferencia mis padres, mi mamá es de Cusco y mi papá es de Tacna y puedo ver que en nuestra en nuestra crianza, las oportunidades que se generan por estar en un centro, que lamentablemente en el país sigue siendo así, no lo debería ser, son muy evidentes... He tenido ciertas oportunidades también de poder de facilidad de ir al extranjero por estar en un centro, que ellos nunca han tenido y que es muy evidente... es pues pertenezco también a otra generación de ingresos, mis padres vienen... son población migrante, que han tenido el sueño de radicar en Lima, y tener una empresa propia; yo soy muy claramente como muy beneficiada de esa... de esa fortuna económica, y es una fortuna económica que me ha permitido estudiar en el extranjero, estudiar en el extranjero es... estudiar Historia del Arte Contemporáneo, en general es como tener un grado universitario, es un súper privilegio poder dedicarse al arte al final del día, es importante reconocerlo, porque va ser que también sea mucho más fácil para las instituciones poder identificar, cómo motivar a que más personas y cómo hacer un ambiente el cual sea más abierto a que más personas puedan participar.

N: Wow, has tocado demasiados temas, me has hecho como que recontra meditar, pero muchas gracias...

G: Ahora, antes de... antes de como de irnos, yo lo que te iba a recomendar son dos cosas, primero ¿ya has podido hablar con Luz?

N: Sí, he tenido dos entrevistas con ella, y justo te quería comentar que, su discurso sigue siendo bastante tibio en cuanto al feminismo, no es que ella se declare feminista, pero por ahí me suelta pases, ósea yo le pregunto: "por qué tienes esta mujer que sostiene al hombre mientras él está descansando y tiene múltiples brazos" y ella me suelta cosas, "es que somos multitudes, pues nosotras hacemos todo" Y cuando le pregunto "y qué piensas del feminismo", "No, es que en los últimos años es necesario, a mi me hubiera gustado tener una mujer artista como ídolo cuando

era niña”, ósea me suelta cositas, pero jamás me ha dicho “yo soy feminista, o yo me declaro feminista”, entonces este... estoy totalmente de acuerdo con eso; también lo que sí es interesante es que, claro ella hace su carrera en los 90... y en los 90 tienes este boom digamos más ventana de mujeres artistas que se dedican al arte y están constantemente trabajando, pero también el mismo medio, el mismo medio también las empieza a titular, “los prodigios de mujeres artistas”, diferente a los hombres... He encontrado incluso recortes de periódicos súper interesante donde validan su obra porque un crítico de arte hombre dice tal cosa de su obra y yo dicho claro, si lo valida un hombre... es importante. Bueno, ella... su obra ha ido transformándose, de iniciar también con personajes enteramente masculinos, muy asociada la política, en algún momento introduce personaje femenino, y lo va volviendo protagónico, entonces eso, eso es interesante ¿no? y eso es lo que yo analizo más que nada, el hecho de por qué, porque en esta época, ella lo decide de esa forma, y tiene mucho que ver también con el mismo entorno en que se desenvuelve, pero sí es verdad que ella ha tenido la oportunidad de presentarse siempre en galería y nunca ha terminado de trabajar, o sea nunca ha parado de trabajar, nunca ha parado de trabajar... y sí tiene algunas cositas en donde me menciona, el hecho de que claro, cuando ella fue madre tuvo más ayuda, o sea porque podía contratar a alguien, pero el hecho de contratar a alguien... es como que tienes más ingresos, entonces claro, hay esas cosas, esas cosas que no quiere... meterse completamente, así como Elena que digamos ella fue y no se... orinó en el estrado y es súper radical, ella no, lo dice de forma sutil, como que se cuida y lo entiendo un poco porque ahora que estoy conociendo, para mí este mundo artístico es nuevo, porque yo me muevo en el mundo del cine, que también es precario... y este también, también los estímulos económicos a nosotros nos han ayudado un montón, un montón de verdad... porque hacer una película es carísimo, pero cuando empiezo a conocer este mundo del arte, también me doy cuenta de esos sectores que me dices... de si eres amigo de tal o si te mueves en tal, pues estas en esta exposición, si te llaman en tal... he entrevistado a dos tipos de curadores también aparte de ti, que eres curadora, En Manuel Munive, por ejemplo, que es un curador que hizo la muestra de Letts más importante, porque le hizo una retrospectiva en el ICPNA, que él no estudió para ser curador, pero es un curador muy práctico, entonces él tiene una forma de ver en la practicidad, lo que me comentas... de brindar oportunidades a lo que no se ve, de revalorar; pero he tenido otro tipo de curador, lo voy a mencionar, como Gustavo Buntinx, por ejemplo, que contacté, y lo primero que me hizo fue una entrevista de preguntas por teléfono de quién era yo y que había hecho, para darme... para ver si valía la pena darme su tiempo de entrevistarle, entonces obviamente...

G: Siento mucho que hayas tenido que pasar por eso, que ósea... qué agotador y también qué frustrante, yo te puedo decir que hay muchos curadores que no son así, obviamente sí existen muchas personas que sí son así, lamentablemente en el medio, y te puedes imaginar, cómo, cómo es para los artistas... A mí en verdad, mi corazón va a los artistas siempre, porque son el agente más perjudicado en toda la cadena y son el agente que más da que sostiene todo esto... y sí siento que, muchas veces eso se pierde de vista... es muy fácil perderlo de vista, particularmente como curadores que, al final del día, nosotros curadores tenemos enorme poder, porque las instituciones se contactan con nosotros, se contactan con nosotros para presentar proyectos artísticos; eso ya es un poder en sí, es un poder porque estás mediando entre una, dos relaciones, muy estratégicas y muy importantes, siento que cuando te dan ese poder, tienes que tener mucho cuidado, mucha delicadeza de cómo lo manejas, para mí ese poder es un poder económico que yo tengo... que básicamente defender, y también siento que para mí, muchas veces también ha sido con muchos artistas yo bancarme la discusión con la institución y que ellos no la tengan que hacer, porque ya es suficiente tener que producir arte en un país tan precario y tan hostil, que ni siquiera reconoce su trabajo como arte... ósea es fatal, ósea yo no se con cuántas, particularmente tenido muchos comentarios con Elena y con Kathryn, que muchas veces, muchas personas me han dicho “pero eso cómo es arte”, particularmente por el medio en el cual, el cual trabaja, que es video, que son objetos efímeros, que son instalaciones, que son objetos encontrados; en el cual el valor plástico tradicional no, no existe... Es más, está siendo desafiado, que eso a mí me encanta, porque para mí el feminismo es también desafiar, estar siempre desafiando paradigmas... qué pena, qué pena que le hayas pasado así... pero no todos son así.

N: Sí... ya me estoy dando cuenta... Por ejemplo, Manuel es muy muy muy lindo, él incluso me quiere regalar catálogos, o sea y a mí me sorprendió, o sea el primer acercamiento que tuve fue con él, con un curador digamos y luego fue con Gustavo... y luego dije wow, bueno en el mundo

del cine también hay gente así, pero, pero es interesante, es interesante cómo se mueve y sé que por ejemplo en el Perú hay una lista de curadores, en donde o sea, tú te inscribes como curador ¿no? y algo que a mí...

G: La Asociación de Curadores.

N: Ajá, la Asociación de Curadores, me dijo: “yo, de ahí nadie me conoce, hay como que gente [risas] gente que jamás hace. Te ignora simplemente, Claro, yo decía, wow es un mundo tan complejo, tan complicado, difícil de entender, pero bueno, o sea no sé si en algún momento cambiará, o sea al menos yo creo que sí ha cambiado como tú mencionas, estos estímulos que te permitan diversificar o darte oportunidades es un gran avance, es un gran avance, en todos los sentidos, en todas las artes, yo también he hecho teatro, por ejemplo, sé que también lo precario que es el teatro, lo poco que se gana, es más perder que ganar, la gente no va, no invierte, asumo que en arte también... Luz también me decía eso de que, ella no vive tanto de eso, es profesora, vive más de ser profesora, porque al final no siempre se venden los cuadros, y hay artistas como tú me mencionas, que voy a averiguar, de Kathryn Paucar, que ósea no me imagino pues no, porque o sea la gente en Perú es muy, es muy conservadora, no le gusta que le digan las cosas en la cara, y su opinión es su opinión, entonces también es un público difícil, hacer arte aquí en este país es difícil, es bien difícil.

G: Es complicado, ósea yo entiendo también porque Luz nunca ha tenido una posición, un posicionamiento abiertamente político y yo creo que su trabajo de hecho, no es político, si, si hay algo ha hecho que trabajó tenga éxito es su apoliticidad en históricamente, pero, pero por otro lado, no sé también hay preferencias, hay también es bueno para mí lo bonito de estar en Lima es de que a pesar de que no sean escena muy grande, siento que porque es una escena todavía chica, siento que hay mucho espacio para crear, para desarrollar, para siempre gestionar nuevas voces; a pesar que a veces se pueda sentir muy agotador, yo ahorita estoy en una realidad totalmente distinta, pero que a pesar que no creas porque las crisis globales y por las recesiones, yo siento que es muy similar a Lima ahorita, que me parece una locura ¿no? y claro yo también sigo trabajando en Lima, que a mí también, yo pienso nunca, nunca podido hacer el match acá con artistas locales, porque como, como el mercado está mucho más presente, de nuevo estos recursos que a mí me encantan que se utilicen, y particularmente también otras provenientes de otros este... como acá lo que impera es la clase media, a mí eso no me interesa y nunca me ha interesado; a mí siempre me ha interesado trabajar con diversas clases sociales... claro es porque crecido Lima y en Lima es tan rica la diversidad y la gama de clases sociales y vivencias, y siento que no se habla suficiente de clase social y si se habla en Lima, se habla sobre todo por este paradigma binario pitucos no pitucos, qué es totalmente reductivo, pero que de alguna manera, vislumbra como las diferencias económicas brutales y abismales que hay en país, pero sí te recomiendo ver a Kathryn, porque claro para mí, siempre pienso, cuando pienso en Luz Letts, pienso en el caso Elena, porque al final del día son el mismo momento, el mismo periodo y que claro, pienso mucho como en la diversa como agencia... y al final del día o sea muchos de los performances de Elena también hay el elemento mágico, entonces siempre he pensando cómo es que magia ahí se maneja tan distinto, qué pasó [risas] cuáles fueron las fricciones, que hubo también en periodos de estudio, dentro de la Católica para poder generar esas diversas voces, eso me parece súper interesante también; lo que te iba a decir nada más, es que en cuanto lo mágico que sí tengas como un poco de cuidado también, o que tu investigación como también recoja eso que, en los finales de los 80, principios de los 90, lo mágico como territorio de investigación en el arte contemporáneo es muy contestado, a partir de una exposición de 1989, no si has escuchado de Magiciens de la Terre o Mago de la Tierra, que es una de las primeras muestras como a nivel internacional, que tratan de mapear a voces aborígenes y originarias, con artistas los cuales tradicionalmente se las ha considerado artistas contemporáneos; ahora por qué lo mágico se vuelve un espacio contestado, es porque el curador de la muestra, que ahorita no me acuerdo el nombre, decide hacer, decide nombrar a estos artistas originarios, autóctonos, no europeos básicamente... porque muchos de los artistas escogidos también vienen de espacios privilegiados en África, en Asia, en Latinoamérica, pero como no son europeos... son mágicos... y de la nada lo mágico se vuelve como este territorio que nadie quiere tocar desde las periferias, porque significa exotización, autoexotización; ahora yo pienso en eso, porque para mí es imposible no pensar, hablar en los 90 de mágico en el arte contemporáneo es imposible no pensar en esa muestra y no pensar en lo que significa hablar desde fuera de Europa, en los 90 tenemos la explosión también de bienales y de ferias de arte,

que hace que se viva en un espacio mucho más plural en los artes contemporáneos, en un cierto desde lo mágico... a pesar de que cierta manera se hable... de que no hay un posicionamiento político, hay un cierto posicionamiento político con la derecha, con una derecha conservadora, qué trata de incluir nuevas voces, pero que deciden darles una plataforma, entonces y eso para mí la más clara evidencia es Fito Espinoza, de ese problema... pero que Luz Letts también está ahí, entonces siento que a mí siempre... ósea de curiosidad, no se como siempre me ha dado curiosidad, si es que ella sabe, si es que era consciente, o si era más una como una fascinación; porque muchas veces pasa, no pasa por nivel consciente, pero pasa por un nivel de que, como que han visto estas cosas, entonces de la nada se sintieron fascinadas, pero esas cosas responden a un contexto, entonces eso, eso siempre me ha, a mí me ha causado curiosidad; y te lo digo también porque sí creo que, es importante, si yo fuera a leer una tesis de ese periodo, siento que es súper importante como reconocer ¿cuál es la definición de lo mágico en ese momento? y ¿cómo es que se está tratando y cuáles son las actitudes políticas frente a ello en el arte contemporáneo? Creo que tengo un paper sobre Magiciens de la Terre...

N: ... sería increíble, justo acabo de leer un libro que se llama Beyond the fantastic, no se si has escuchado...

G: Sí, ¿de Maricarmen Ramírez?

N: Sí, me parece que sí, y justamente es eso porque me lo recomendó Giuliana al decirme, oye tienes que leer este libro, tienes que entenderlo, porque te va en contra... cuál es tu posición sobre lo fantástico, porque lo fantástico ha sido muy categorizado como arte latinoamericano, vinculado al realismo mágico, vinculado a esto que dices... lo exótico; entonces ahora tengo que procesar la información, porque tengo mucha información, pero sí es verdad que, hay una crítica desde Latinoamérica de decir: oye hubo una época, sobre todo como tu me dices los 90, y tengo que revisar sí o sí está muestra, en dónde encasilla lo fantástico a arte latinoamericano y quiénes lo encasillan, personas que no eran de Latinoamérica.

G: Ósea es arte no europeo básicamente, porque también en esta muestra que te digo, hay arte... es que es fatal porque... lo que hacen es que, por ejemplo tenían a un Robert Smithson con un artista aborigen no nombrado, ósea anónimo, era súper clara las diferencias, primero que hacía muy claro el falso paradigma de inclusión, que yo siento que seguimos viviendo hasta ahora, lamentablemente no hemos salido de ese paradigma, porque incluir por incluir no sirve a nadie, sirve a una agenda moralista de autobombo verdad... pero si es que eso no viene atado con una deconstrucción sobre lo que significa generar una institución, de cómo es cómo tratamos al artista que se está tratando de incluir; no se hace nada y esa muestra tuvo claro, de hecho el texto de Maricarmen sale directa, es una respuesta a esa muestra, así como existieron muchos otros en otros regiones, en los cuales responden también a esa exposición y responden a esa, a esa estrategia de inclusión, porque se incluye porque es mágico, se incluye porque es exotisable, se incluye porque es destino turístico, es algo lo cual puedes visitar, consumir y después tu vida no cambió... que eso es lo complicado y siento que lo de Luz, ósea yo me acuerdo... yo me acuerdo cuando estaba haciendo investigación sobre los 90 en Lima, porque para esto, yo un momento postulé para hacer un doctorado, que en algún momento lo haré, sobre proyectos como curatoriales en los 90 en Lima, incluido el trabajo de Gustavo y el trabajo de Jorge Villacorta; yo recuerdo haber revisado Somos para ver qué onda y me acuerdo haber visto unos artículos en Somos en los cuales, Luz era presentada como una suerte de diosa de los sueños, de lo mágico, y solamente pensaba como que wow, ósea obviamente una cosa es lo que ella se posiciona, pero otra cosa es como el medio la pinta, y como el medio explota su imagen de mujer, porque eso el ser hada, o ser no se pues, bruja buena, es este... porque es bruja buena, porque de las brujas malas existen pero nunca aparecerían en Somos... siento que eso es también súper interesante, pensar como el medio les ha explotado su imagen también, porque eso es lo que ha generado que tenga, qué tanta gente la pueda recordar...

N: ... Bacán, súper interesante todo, de hecho, que me has ayudado un montón Giselle, un montón ósea, era como me dijo Giuliana, necesario que hable contigo para poder darle esos matices a la tesis y también no caer en estereotipos de la misma investigación ni nada, sino al contrario, para generar más discusión, creo que para eso son las investigaciones para generar más discusión del tema...

G: Exacto... y eso no significa creo que, también con Luz ósea eventualmente sería bueno que discutas que si tú estás abordando como un posicionamiento más crítico en general, eso no significa, eso no tacha su obra, su obra sigue siendo importante, y su obra igual, ósea y siento que la discusión del gusto, casi no que no afecte eso, lo que hay que ser tanto investigación como política y de contexto ¿no? porque sí siento que si entramos al nivel de gusto y a nivel moral, de lo que está bien o está mal, se pierden muchas cosas, muchas cosas ricas que son importantes de investigarlo; lo digo que siempre es bueno como llevarlo como llevarlo al llevar la discusión con los artistas, porque al final del día son sus vidas y esos trabajos, cual se está discutiendo, entonces eso siempre es bueno como considerarlo, a pesar que sean discusiones súper difíciles.

N: Sí, ya he tenido un acercamiento con ella, es linda, es súper linda, por ejemplo a ella no le gusta la asociación con lo fantástico, se siente incómoda y yo este... normal escuchándola, porque también hay todo un debate hasta ahora sobre qué es lo fantástico, teniendo en cuenta que, se la ha sido también muy, muy criticado discriminado el término, diciendo que es aquello que se aleja de la realidad, estás ahí hay autores que dicen: En realidad se basa en la realidad para transformarla en algo diferente para hablar de la realidad... todo un tema, pero bueno yo de hecho que voy a seguir tus consejos, ósea todavía me falta una entrevista más con Luz, pero quiero tener casi la tesis ya la más avanzada posible, antes de volver a hablar con ella y bueno nada de agradecerte tu tiempo de verdad te voy a molestar con este correíto seguro para el paper...

G: No me molestas, escribe nomás

N: Gracias, un gustazo conocerte, gracias de verdad por darme el tiempo.

G: Sí un gusto igualmente, pero algo que he aprendido en mi labor feminista, es que estamos acá para apoyarnos, no sé pienso en general como mi trabajo es también generar esta gran red de apoyo, de estar acá, cuando... cuando quieras hablar, cuando necesites algo, en verdad hay mucha gente en el arte y yo que sé que hay mucha gente que no le gusta compartir recursos, y que son muy celosos... y lo entiendo también porque es tan precario todo, pero la verdad es que si no, no vale pena vivir... por lo menos para mí. Pero bueno, un gusto, muy buena suerte... tú puedes y bueno sí ya, estás por buen camino...

N: Gracias, gracias Giselle, bueno me despido, que vaya bien allá por la noche

G: Ya, cuídate.

N: Chau, cuídate, nos vemos... chau.

PLAN DE EXPOSICIONES PARA EL PROYECTO CURATORIAL DE TESIS

1. **Título:** Lo fantástico feminista en la propuesta pictórica de Luz Letts (2000-2018)

2. Aspectos generales:

Esta es una exposición individual retrospectiva de la artista Luz Letts Payet. Se planea que la muestra tenga un carácter estético evocativo, dinámico e informativo, con un enfoque hacia la reflexión sobre cómo las representaciones propias de lo fantástico con una mirada feminista se vuelven un medio para subvertir el sistema patriarcal y cuestionar los roles de género en la realidad social peruana.

Para ello, se plantea que la exposición vaya acompañada de un programa público con conversatorios de temas relacionados, en los cuales se puede invitar a artistas jóvenes, cuya obra tenga una línea afín en contenido fantástico feminista, para que puedan comentar la obra de Luz Letts desde la contemporaneidad. Además, este programa también contará con talleres enfocados hacia la familia e infancias para poder ejercitar la creatividad de los niños en la creación de contenido fantástico y contribuir en su formación en temáticas relacionadas con la igualdad de género.

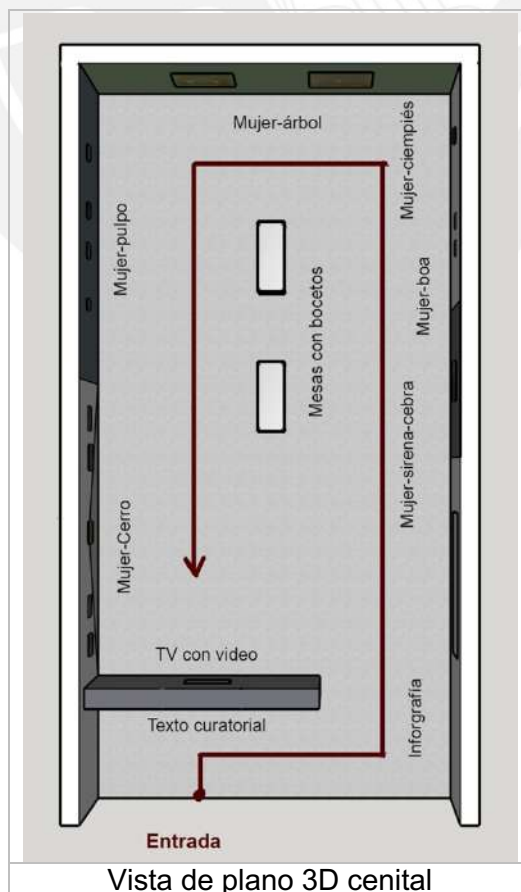
La exposición tendrá una duración de sesenta días y se realizará en la Sala 2 del Museo de Arte Contemporáneo de Lima - MAC (Av. Almt. Miguel Grau 1511, Barranco). Las razones de la elección de este museo son las siguientes:

- El MAC es una institución dedicada exclusivamente a la promoción, investigación y difusión de las prácticas artísticas contemporáneas en el Perú, por lo que es coherente que sea el espacio para una muestra retrospectiva de una artista contemporánea como Luz Letts.
- El MAC tiene antecedentes de realizar exposiciones con perspectiva de género. Por ejemplo, las exposiciones *Corbata. 50 años de una pieza estridente (2019)*; *Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombina (2019)*; y, *Madres Plantas y Mujeres Luchadores. Visiones desde Cantagallo (2023)*. Por lo que, una exposición con esa línea es acorde a sus intereses.
- El espacio que tiene el MAC para la muestra es suficiente (200m²) para las quince piezas escogidas y para el planteamiento escénico de la exposición.

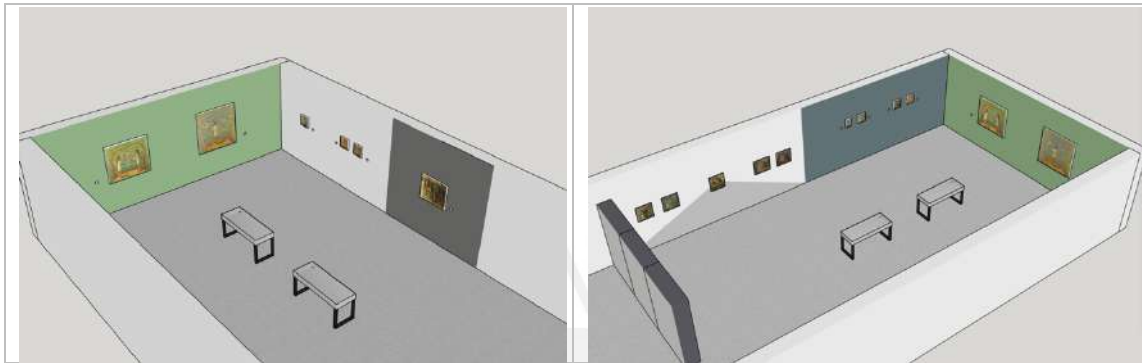
- El MAC cuenta con espacios para el desarrollo del programa público planteado como actividad paralela a la exposición.
- El MAC se encuentra en un distrito, Barranco, que es considerado un punto importante para el desarrollo del arte y, además, cuenta con un público consolidado que busca acceder a este tipo de arte.

La exposición consta de quince obras de Luz Letts realizadas entre el 2000 y el 2018, las cuales serán organizadas en siete ejes temáticos en base a los seres fantásticos femeninos que se ha reconocido en el universo pictórico de la artista: la mujer-sirena-cebra, la mujer-boa, la mujer-árbol, la mujer-ciempiés, la mujer-pulpo, la mujer-cerro. Cada una de las obras estará acompañada de sus datos básicos: nombres, año, técnica y formato. Y, además, de un QR que llevará al público a un texto resumen de la interpretación de lo fantástico feminista en cada pintura.

El recorrido recomendado es en forma de U, lo cual permite al espectador detenerse en cada uno de los ejes temáticos planteados.



Además, se usará cortes de color en las paredes para generar divisiones en cada una de las áreas de los seres fantásticos femeninos, pero al mismo tiempo relacionarlas entre sí. Estos cortes de color irán acorde a la paleta que suele usar Letts en función de que la propuesta de la exposición sea coherente con su estilo.



Vistas de planos 3D con corte de color

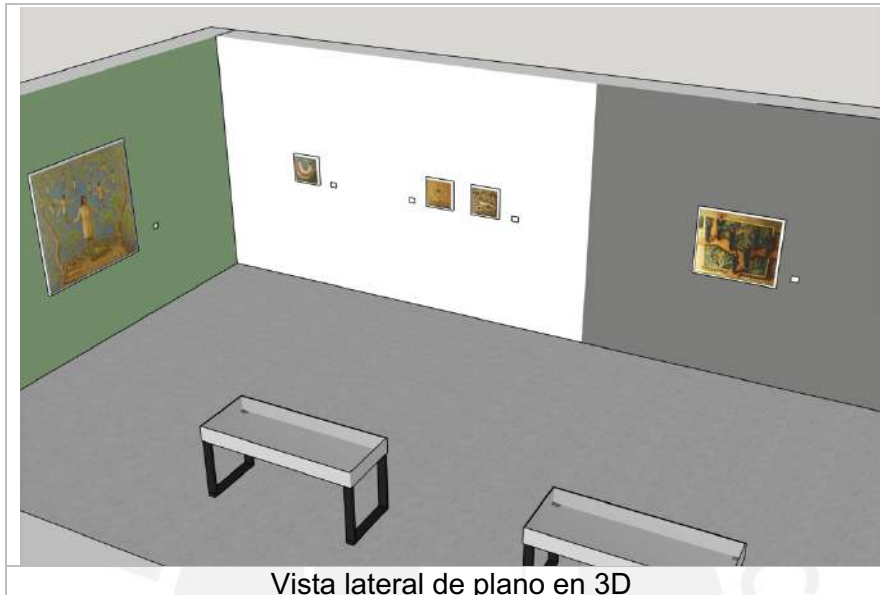
Al iniciar el recorrido el espectador se encontrará con un espacio que contiene el texto curatorial y, a la derecha, una infografía con información de la trayectoria de la artista y del universo fantástico que Letts crea entre el 2000 y el 2018, esto para ubicar al espectador contextualmente y permitirle introducirse dinámicamente en su universo. Ambas paredes serán del color crema, y se contrastará con los colores que tendrá la información que serán entre verdes y azules (de la paleta de la artista). Este contraste será para facilitar la lectura del espectador.



Vista lateral de plano 3D

Luego, el recorrido continuará con la obra *Tentaciones* donde se observa a la mujer-sirena-cebra. La pared que sostiene a esta obra será de un color plomo, para justamente

reforzar la atmósfera sombría y de encierro de la obra. Seguidamente, a la izquierda, el espectador se encontrará con la obra *Mujer-Boa* y a su lado se situará *Nudos*, cerrando el análisis de este ser fantástico femenino. Posteriormente, el espectador se encontrará con *Novia con cola*, en donde se reconocerá a la mujer-ciempiés.



En la pared de al fondo más alejada y pintada de verde estará *Árbol Genealógico*, la obra con mayor tamaño y que amerita un lugar central en la exposición por el análisis de su contenido. Junto a ella colocaremos a *Malabares (2004)*, otra obra que complementa el análisis de la mujer-árbol y que pertenece a la misma serie en donde fue presentada *Árbol Genealógico*, la cual se tituló *Mortales (2004)*.



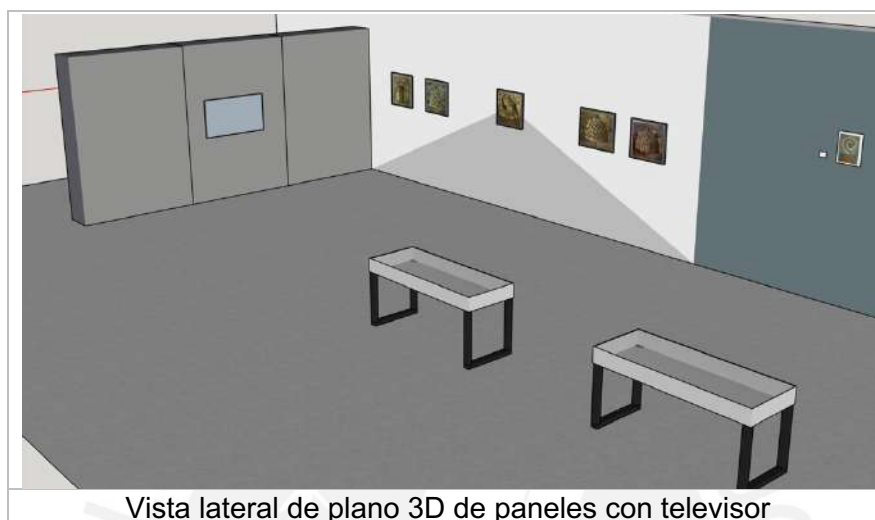
En la siguiente pared, la cual será de color celeste, contaremos con las cuatro obras que engloban el análisis de la mujer-pulpo: *Pescadores*, *Palmas*, *Columpios* y *Dibujo 8*.



Finalmente, al lado de estas cuatro obras, se encontrará *Madre Nuestra*, la cual contiene la mujer-cerro. Esta se situará al medio de esta sección, por su importancia en el análisis recogido en la investigación. La acompañarán cuatro obras más que son las versiones anteriores de la mujer-cerro y que enriquecen el discurso de *Madre Nuestra*. Estas serán situadas dos a cada lado: *Santa Rosa de Lima* (2005) y *La Madre Patria* (2007) en la parte izquierda; y, *La Madre Patria* (2008) y *La Madre Patria* (2014), en la parte derecha. Para enfatizar la importancia de *Madre Nuestra* esta pared tendrá dos tonalidades de crema formando un triángulo que remitirá a la forma del cerro y en cuya cumbre estará en esta obra central.



Para finalizar el recorrido el espectador se encontrará con un televisor de 50 pulgadas en donde se reproducirá un video de 1-2 minutos, en el cual se explicará brevemente la identificación de lo fantástico feminista en las obras de la exposición y cómo se leen en relación a la realidad social peruana.



Finalmente, al medio de la exhibición tendremos dos mesas con vitrinas que contendrán imágenes y bocetos de todas las obras expuestas para que el espectador pueda profundizar en el análisis, pueda hacer su recorrido más libre y dinámico; y, sobre todo, para que se familiarice con el proceso de trabajo de la artista.

El resumen del recorrido es el siguiente:

1. Texto Curatorial
2. Infografía
3. La mujer-sirena-cebra
4. La mujer-boa
5. La mujer-ciempiés
6. La mujer-árbol
7. La mujer-pulpo
8. La mujer-cerro
9. Video informativo

Sobre la iluminación, esta será focalizada en las obras y se usará las luminarias del museo.

3. Justificación:

Si bien el trabajo de Letts ya es de amplia trayectoria, pues ya ha realizado veintiuno exposiciones individuales y muchas otras grupales tanto en Perú como en otros países; hasta el momento no se ha resaltado cómo el componente fantástico de su obra puede ser un medio para reflexionar sobre los roles de género en la realidad social peruana. Además, si bien la artista ha participado en diversas exposiciones colectivas con carácter feminista, no se le ha dedicado una exposición individual en donde se analice cómo el componente fantástico feminista de su obra contribuye a la subversión del sistema patriarcal.

Por tanto, una exposición es significativa y necesaria para promover la diversidad e igualdad en la escena artística, porque, como menciona Miguel A. López, todavía hay una presencia mayoritaria de artistas hombres en las principales colecciones, exposiciones y libros, lo cual es un efecto de las condiciones de desigualdad que existen para mujeres artistas en las esferas culturales patriarcales, las cuales reproducen las mismas situaciones de discriminación y violencia simbólica presentes en la vida social (Pérez, 2016). Así, esta muestra se convierte en una forma más de transgredir el sistema patriarcal en el medio artístico. Y, por tanto, uno de los objetivos de esta exposición, además de revalorizar el trabajo de una artista mujer peruana de gran trayectoria, es también promover el surgimiento de nuevas voces que tienen una necesidad de expresarse a través de lo fantástico sobre la cuestión de los roles de género en el país.

Finalmente, esta exposición es relevante, ya que permitirá que la nueva generación de artistas mujeres que está desarrollándose en el ámbito artístico limeño tengan acceso al trabajo de una artista que, a través de un lenguaje visual evocativo, puede expresarse desde su posición de mujer peruana sobre su realidad social cercana y dejar así una influencia para las nuevas generaciones. Esto, a su vez, deja abierta una nueva ruta de indagación sobre la relación entre el contenido fantástico y la mirada feminista como herramientas subversivas de discursos hegemónicos dominantes.

4. Objetivos:

- Revalorizar el trabajo de una artista peruana de gran trayectoria en relación a su apuesta por la creación de universos pictóricos con contenido fantástico feminista.

- Generar interés en el público hacia una apuesta visual fantasiosa que, de cuenta de la realidad social peruana, en especial, sobre los roles de género.
- Revalorizar lo fantástico en las artes plásticas como medio para dar cuenta de la realidad social y para cuestionar discursos hegemónicos discriminadores dados por el sistema patriarcal.
- Dar a conocer el trabajo de Luz Letts en relación a su aporte a la historia del arte como una artista cuyo lenguaje pictórico innovador y de contenido profundo, deja una estela en relación al uso de la fantasía con un fin social en la era contemporánea.
- Promover el surgimiento de nuevas voces que tienen una necesidad de expresarse sobre la población femenina y la cuestión de género en el país.
- Introducir un nuevo concepto estético y abrir el debate sobre el uso de lo fantástico feminista en las artes plásticas peruanas para hablar sobre el sujeto femenino desde las mujeres.

5. Público objetivo:

Esta exposición va dirigida a público especialista como no especialista en arte, entre 18 y 75 años, residente de los distritos aledaños a la sala de exposiciones, y/o que se interese por las artes plásticas y visuales contemporáneas.

A su vez, se busca ganar el interés del público que guste de lo fantástico en las artes, por lo que la promoción de la exposición irá dirigida a resaltar esta característica de la misma como ángulo diferencial. Asimismo, se resaltaré el carácter social de la muestra enfatizando su relación con la perspectiva de género.

Como público secundario, buscaremos captar a niños y adolescentes entre los 8 y 16 años, atrayendo su atención al contenido fantástico del proyecto y motivándolos a llevar los talleres para que promuevan su imaginación en la creación de mundos imaginados para cuestionar los roles de género.

Teniendo en cuenta ello, tanto los textos como el material audiovisual de la exposición, deben estar desarrollados de tal manera de que sean de fácil comprensión para los visitantes.

6. Política y contexto:

El MAC es una institución privada y educativa que tiene años desarrollando eventos culturales y exposiciones de arte. Tiene especial interés en exposiciones de arte modernas y contemporáneas; y, ha abierto sus puertas a artistas mujeres para la realización de muestras de distinta índole.

Esta exposición tiene como propósito seguir el lineamiento de la institución de una exposición temporal que relacione medios tradicionales y audiovisuales, para que así sea un evento atractivo, reflexivo y educativo; que cautive tanto a un público adulto como a niños y jóvenes.

7. Periodo de duración: El periodo de la exposición será de sesenta días.

8. Localización del espacio expositivo:

El espacio expositivo será la Sala 2 del MAC. Ésta cuenta con un espacio de 200m², tiene forma rectangular y espacio suficiente para las 15 obras propuestas. Asimismo, el museo cuenta con estructuras de 300x214cm para las instalaciones temporales.

Las actividades paralelas serán tres conversatorios en relación a tres temas relacionados: la relación entre el feminismo y las artes plásticas en Lima; el uso de lo fantástico en las artes plásticas; y, lo fantástico feminista como medio para hablar la realidad en la contemporaneidad. Estos conversatorios se realizarán en la Aula Multiusos del MAC equipada para 40-50 personas y se invitará a artistas jóvenes cuya obra tenga contenido afín a lo fantástico feminista como ponentes. Cada conversatorio contará con un moderador y tres ponentes, cuatro personas en total. El ingreso presencial será libre.

Asimismo, como un público importante del museo también son las familias, los niños y los adolescentes, se plantea realizar dos talleres titulados *Creemos mundos fantásticos feministas* en donde se les enseñará a los participantes dibujo básico y se les motivará a crear seres fantásticos y mundos imaginados que cuenten una historia relacionada a

los roles de género. Esto motivará a la conversación sobre la necesidad de igualdad en las relaciones de género. Estos talleres se realizarán en el Aula Multiusos del MAC para 15-25 participantes y tendrá un maestro como guía. Estos talleres tendrán un costo mínimo por persona para cubrir los materiales.

Ambas actividades serán programadas para realizarse después de inaugurada la exposición, justamente para motivar su visita.

9. Recursos económicos y materiales disponibles.

- La mayor parte de las obras se encuentran en colecciones privadas. Ya se cuenta con el contacto de la artista a quien se le pedirá el apoyo para que se pueda solicitar a los propietarios de las obras el préstamo de las mismas, en la medida de lo posible.
- El MAC cuenta con 25 estructuras de 300x214x55cm de ancho para su uso en exposiciones. Así como seis cuerpos de andamio de 250cm de altura cada uno, para el montaje. Para esta muestra solo se usarán 3 estructuras, las cuales serán cubiertas con MDF. El equipo de montaje también será brindado por el MAC.
- El MAC cuenta con luces en el espacio de la exposición, por lo que solo se necesitaría direccionarlas. Estas luces son modelo Apolo, marca Threeline, están montadas en un riel y son leds integradas de 30 watts. Además, su temperatura de color es de 4000K de blanco neutro, lo cual no afectará el color de las obras.
- El MAC cuenta con un televisor pantalla plana de 50 pulgadas con ingreso USB, para reproducir el video.
- El MAC cuenta con las dos mesas con vitrinas que usaremos para la colocación de los dibujos y bocetos de Letts.
- El MAC cuenta con un equipo de diseño gráfico, fotografía y difusión para que se hagan cargo del marketing y promoción del evento.

10. Requisitos específicos de seguridad

El MAC cuenta con un equipo de seguridad constante de cuatro personas que se encargan de cuidar los ingresos y salidas del museo. Este equipo está las veinticuatro horas, los siete días de la semana. Asimismo, en cada una de sus tres salas se cuenta con una persona encargada de la seguridad de las obras durante el horario de visitas del público.

En la sala 2, el ingreso y la salida es por la misma puerta de mampara y será controlada por la persona encargada. Asimismo, la sala cuenta con alarma contra incendios, dieciséis detectores de humo en el techo y cinco luces de seguridad. En la parte exterior de la sala se cuenta con un extintor y una manguera contra incendios.

Por tanto, el MAC cuenta con los recursos suficientes de seguridad para la realización de esta exposición.

11. Conservación

El MAC cuenta con infraestructura adecuada para la conservación de las obras en las salas de exposiciones. Las paredes de las salas están hechas con placas de fibrocemento que tienen propiedades aislantes. A su vez, en la sala 1 y 3 cuentan con vidrios con filtro UV para proteger de la radiación solar. En la sala 2 no se cuenta con este equipamiento, pues es la única sala que no cuenta con ventanales, por lo que los rayos ultravioletas no llegan a ella.

Todas las salas tienen un sistema de ventilación natural con techos altos, solamente la sala 1, que es la que está más expuesta a la humedad y al sol, cuenta con sistemas de aire climatizado. En los días más húmedos se hace uso de deshumidificadores de 80m² para la disminución de la humedad.

Asimismo, para el cuidado específico de las obras de arte el MAC cuenta con una persona especializada en conservación, quien hace la limpieza respectiva de la misma de forma interdiario. Esta persona especializada también se encarga de supervisar el montaje para proveer una guía sobre las necesidades de conservación de las obras. Por ejemplo, en algunos montajes proponen el uso de gel de sílice para la absorción de la humedad en obras que se encuentran dentro de vitrinas.

Por tanto, el MAC cuenta con los recursos, el personal e infraestructura suficientes de conservación para la realización de esta exposición.

12. Mantenimiento

Para el mantenimiento de la exposición, el MAC cuenta con personal de limpieza constante que realiza su labor para pisos y lunas. A su vez, las salas son abiertas una hora antes de las visitas para que puedan ventilarse de la noche anterior. Para el mantenimiento y limpieza de las obras, el museo cuenta con una persona especializada y encargada de la tarea, la cual realiza su labor antes de la apertura al público.

13. Evaluación

Para poder evaluar el alcance y el éxito de la exposición, se organizará encuestas al público asistente. Esto se hará a través de un QR que estará al lado del televisor al final del recorrido. Así, los que deseen podrán dejar sus comentarios e impresiones sobre su experiencia. Se reforzará la participación de esta encuesta online al final del video emitido.

Asimismo, también proponemos un análisis cuantitativo de los asistentes a la exhibición y los participantes de los talleres.

Finalmente, también se analizará el alcance de la muestra a nivel de marketing. Esto se hará recolectando las notas de prensa, las interacciones en redes sociales, los testimonios, las críticas, entre otras publicaciones.

14. Cronograma detallado

CRONOGRAMA DE EXHIBICIÓN “LO FANTÁSTICO FEMINISTA EN EL UNIVERSO PICTÓRICO DE LUZ LETTS”												
ACTIVIDAD	Mes 1	Mes 2	Mes 3	Mes 4	Mes 5	Mes 6	Mes 7	Mes 8	Mes 9	Mes 10	Mes 11	Mes 12
Presentación y aceptación del proyecto por la artista	X	X										
Entrega del proyecto al MAC, evaluación y aceptación	X	X	X	X	X	X	X					
Obtención de recursos económicos,	X	X	X	X	X	X	X	X	X			

inversores, auspiciadores													
Selección de obras para la exposición					X	X							
Diseños, planos, cotización de materiales, obtención de proveedores							X	X					
Investigación y organización de programa público.							X	X					
Marketing (nota de prensa, fotografías, videos, entrevistas)									X				
Montaje									X				
Exhibición con actividades paralelas										X	X		
Desmontaje													X

15. Presupuesto detallado

PRESUPUESTO EXHIBICIÓN			
PARTIDA	DESCRIPCION	SOLES/ UN.	TOTALES
CUIDADO DE OBRAS	Transporte de obras	S/1,200.00	
	Seguro de obras	S/4,500.00	
	TOTAL		S/5,700.00
MONTAJE	Pintura montaje (50m2)	S/375.00	
	Pintura desmontaje (50m2)	S/375.00	
	MDF - 12 aprox. (2.44x1.85cm)	S/840.00	
	Mano de obra (pintores)	S/600.00	
	Mano de obra (montaje/desmontaje)	S/900.00	
	Marcos y materiales para colocación de obra	S/1,050.00	
	Rótulos	S/100.00	
	Materiales de montaje	S/200.00	
	Infografía impresión y montaje	S/250.00	

	Impresión, troquelado y montaje de texto curatorial	S/200.00	
	TOTAL		S/4,890.00
DISEÑO GRAFICO	Diseño de infografía	S/250.00	
	Diseño de banner	S/500.00	
	Diseño de materiales digitales	S/500.00	
	Impresión de materiales de difusión (banner, afiches, volantes, stickers)	S/750.00	
	TOTAL		S/2,000.00
PROGRAMA PÚBLICO	Sueldo moderador 3 días	S/450.00	
	Sueldo 9 ponentes (3 por día)	S/1,800.00	
	Sueldo 2 talleristas	S/600.00	
	Logística (comida, agua, transportes)	S/300.00	
	Video y fotografía de los eventos	S/400.00	
	Logística de inauguración	S/200.00	
	TOTAL		S/3,750.00
MATERIAL AUDIOVISUAL	Realización de video de 1-2 minutos para el televisor en montaje, incluye subtítulo.	S/800.00	
	Realización de fotografías inauguración y actividades paralelas	S/800.00	
	TOTAL		S/1,600.00
	TOTAL FINAL		S/17,940.00

NOTA: El museo cubre algunos costos de lo desglosado y contribuye a una búsqueda adicional de auspicios para la exposición.