

## Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género

Yocelyn Valdebenito Carrasco<sup>1</sup>

Recibido: 28 de febrero de 2018 / Aceptado: 17 de mayo de 2018

**Resumen.** Se propone documentar y analizar la contribución de Laura Rodig Pizarro a las artes visuales desde un enfoque de género. Si bien, su nombre se ha mencionado en diversos compendios de historia del arte chileno, usualmente se la ha abordado de manera superflua y poco exhaustiva. Se plantea, por tanto, trazar una aproximación a su obra que posibilite comprender principalmente su legado, cuya contribución la sitúa en un periodo de crucial importancia para la historia del arte local; los años veinte y cuarenta. Para ello se trabajará desde un marco teórico que vincula la historiografía de género con los contextos socioculturales de producción artística, permitiendo reconstruir el devenir de Laura, cuya «visibilidad» propiamente documental suministre los elementos de análisis necesarios para entender su condición de mujer y artista durante la primera mitad del siglo XX en Chile.

**Palabras clave:** Género; Feminismo; Historiografía del arte chileno; Invisibilización; Militancia política; Arte social; Expresiones lésbicas

### [en] Laura Rodig Pizarro: a case of study in the historiography of Chilean art from a gender approach

**Abstract.** Hereby, it is intended to document and analyze the contribution of Laura Rodig Pizarro to visual arts from a gender approach. Although her name has been mentioned in several abstracts about the history of Chilean art, it has been normally addressed in a shallow and non-exhaustive way. Therefore, it is proposed to pursue an approximation to her work which allows to comprehend primarily her legacy, whose contribution places her in a period of crucial significance for the history of local art; the 1920s and 1940s. To that end, it is necessary to work from a theoretical framework which links the gender historiography to the sociocultural contexts of artistic production, allowing the reconstruction of the Laura's progression, whose properly documentary "visibility" provides the necessary elements of analysis to understand her condition as a woman and an artist during the first half of the XX century in Chile.

**Keywords:** Gender; Feminism; Historiography of Chilean art; Invisibilization; Political militancy; Social art; Lesbian expression

**Sumario.** Poéticas. / Políticas. / Cuerpos.

**Cómo citar:** Valdebenito Carrasco, Y. (2018) Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género, en *Anales de Historia del Arte* n° 28 (2018), 225-245.

---

<sup>1</sup> Área Mediación y Educación.  
Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.  
yocelyn.valdebenito@mnba.cl  
Código ORCID: 0000-0003-0784-1956

## Poéticas

Este ensayo plantea desarrollar una aproximación al problema central que ha abordado la historiografía de género en los debates intelectuales internacionales desde mediados de siglo XX, esto es; el conflicto entre la contribución histórica de mujeres a las transformaciones sociales, culturales y artísticas, y su sistemática omisión en las narrativas oficiales, por diferentes instituciones tanto públicas como privadas<sup>2</sup>. El caso de Laura Rodig Pizarro (1901-1972) es quizás uno de los más representativos, dado que su legado y posición política, ha tenido un escaso desarrollo documental, desconociéndose el papel protagónico que desplegó la artista, en la contribución a las transformaciones sociales y proyectos modernizadores en el país.

Laura Rodig a lo largo de su trayectoria laboral desplegó con absoluta convicción política tanto una producción artística fecunda desde su militancia feminista a través de su participación en el Movimiento por la Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCh), al igual que su necesidad de aportar a la educación nacional, mediante diversas iniciativas culturales que se extendieron a ámbitos de saber muy diversos. Su labor a lo largo de los años, se desplazó entre muchos intereses, como la pedagogía, el diseño y el afichismo, la escritura curatorial y de ensayo, la ilustración infantil, la gestión cultural, la recopilación documental con fines historiográficos, la museología y la educación museal. Para efectos de este ensayo, nos centraremos en su labor artística y compromiso político entre 1920 y 1940.

Lo particular del trabajo de Laura Rodig, es que parte importante de su obra aparece atravesada por un fuerte contenido ideológico. A diferencia de muchas compañeras de su generación en la Escuela de Bellas Artes en Chile, cuyas obras tendían a seguir los postulados de las vanguardias históricas europeas mediante la exploración de un lenguaje cercano a la abstracción<sup>3</sup>, la producción artística de Rodig presenta, además de la composición de las imágenes con una reminiscencia del indigenismo, un fuerte contenido social con mensajes disidentes, que en este ensayo se abordará desde un enfoque de género.

Nacida en Los Andes en 1901<sup>4</sup>, Laura Rodig Pizarro, creció en el seno de una familia de clase obrera, conformada únicamente por su madre Tránsito Pizarro. Entre los datos sobre su infancia y adolescencia que ella misma proporcionó a diversos medios impresos de la época, se sabe que sus primeros estudios los hizo en Linares, y que además estudió en el Liceo Superior de Niñas N°2 de Santiago, anexo al Liceo de Aplicación de Hombres<sup>5</sup>.

De contextura pequeña y salud frágil, sus estudios formales a menudo se vieron interrumpidos<sup>6</sup>. Sin embargo a través de los relatos de sus cercanos, se puede inferir

<sup>2</sup> Este tema ha sido desarrollado ampliamente por Gloria Cortés Aliaga, en el libro *Modernas*. Allí establece un registro de más de un centenar de mujeres, activas artísticamente a principios de siglo XX, cuyos nombres aparecían en los registros de los salones, sin embargo fueron excluidas de las instituciones culturales y escasamente referenciadas por la historiografía del arte chileno. Véase Cortés Aliaga, G. (2013) *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno, 1900-1950*. Santiago: Origo.

<sup>3</sup> Aquí se puede nombrar a Ana Enriqueta Petit Marfán (1894-1983) conocida bajo el seudónimo de Henriette Petit, Ana Cortés Julián (1895-1988) e Inés Puyó León (1906-1966) entre otras.

<sup>4</sup> La partida de nacimiento se encontró en el Archivo Histórico del Registro Civil, solicitada por la propia Laura Rodig en 1953.

<sup>5</sup> Giacaman de Sfeir, M. (1972). Laura Rodig, una artista genial. *Revista Mundo Árabe*, (41), 7.

<sup>6</sup> Rodig Pizarro, L. (1955). Los niños nos enseñan. *Revista de Arte, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile* (2), 10-11.

que desde muy niña demostraba un «*extraordinario talento artístico ingresando a la academia de Bellas Artes a la edad de 11 años*»<sup>7</sup>. A pesar de haber sufrido con la rígida formación académica del maestro Virgino Arias, tuvo rápidamente un gran reconocimiento de su talento ganando su primera medalla a los 13 años en el Salón Oficial de 1914, luego la segunda medalla del Salón Oficial en 1916<sup>8</sup>. Ese mismo año conoció a Gabriela Mistral, quien se desempeñaba como profesora del Liceo de Los Andes, convirtiéndose en su íntima amiga y protectora cuando la madre de Laura murió, dejándola en una muy difícil situación económica. Amigas como Dora Puelma, también pintora, la ayudaron a seguir con su sueño artístico, al que su madre se oponía desde un principio. Sofía Barros, por ejemplo, le brindó alojamiento hasta que inició su aventura como profesora en Punta Arenas bajo el atento resguardo de Gabriela Mistral<sup>9</sup>.

Desde ese momento su carrera artística se vinculó con la educación, convirtiéndose en «*la primera artista que impulsó un arte social*»<sup>10</sup>, a través de su trabajo pedagógico tanto en escuelas como en museos<sup>11</sup>. En una época en la que no era habitual que las mujeres viajaran solas por los países y menos que cruzaran fronteras, Laura incorporó los viajes como parte de su vida.



A la izquierda una fotografía de Laura en 1916, a la derecha junto a su amiga Luisa Fernández Abarca en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1921.

Gentileza Archivo fotográfico Karen Plath Müller Turina

Junto a Mistral se embarcó en 1919 a Punta Arenas, luego a Temuco en 1921, Santiago en 1922 y ese mismo año a Ciudad de México y en 1923 a Nueva York. Luego en solitario continuó su periplo por Madrid en 1924, 1925 Montevideo, Punta Arenas y Santiago. 1928 en París, 1929 en Sevilla, devuelta a Santiago de Chile en 1932, Punta Arenas en 1948 y el archipiélago de Juan Fernández en 1953. En un

<sup>7</sup> Vergara, M. (1974). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 341.

<sup>8</sup> Véase Catálogo Oficial, Museo Nacional de Bellas Artes, año 1916. Descargable en [www.mnba.cl](http://www.mnba.cl)

<sup>9</sup> Helfant, A. (1972). El caso Rodig: Demasiado típico. *Revista Ercilla*, (1948), 41.

<sup>10</sup> Hernández Acevedo, A. (1925). Laura Rodig Pizarro: Mujeres interesantes. *Revista Zig-Zag*, (1247), 20-22.

<sup>11</sup> Vidal, V. (1972). Laura Rodig, artista para el descubrimiento de los valores escondidos de Chile. *El Siglo*, 02 de noviembre.

periodo histórico en el que el rol de la mujer se construía a partir de explicaciones biológicas, que las asociaba a un ser débil física y emocionalmente, cercano a la naturaleza, al instinto y la maternidad, su oficio de maestra fue un pivote fundamental que le permitió llevar una vida autónoma y alternar con las tareas artísticas y de creación intelectual.

Durante su estadía con Mistral, tuvo la oportunidad de conocer a la intelectualidad mexicana empampándose de su cultura y perspectivas de una modernidad latinoamericana.

Cuando en junio de 1924 llegó a Madrid, tenía tantos bocetos de su viaje por México que organizó una gran exposición en la reconocida Casa Nancy. Como resultado su escultura *India Mexicana*, fue premiada por el círculo de críticos de arte de Madrid<sup>12</sup> y luego fue adquirida por el Museo Moderno de Madrid, convirtiéndose así en la primera mujer latinoamericana en ingresar con una obra a aquel Museo.



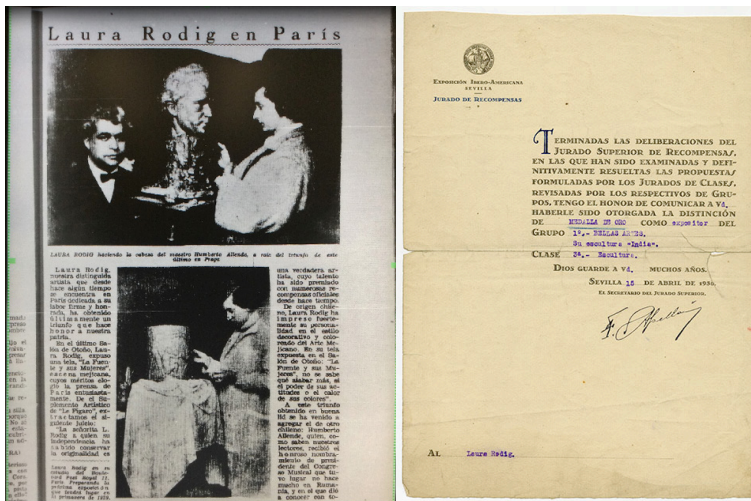
A la izquierda *Maternidad* de 1925, Revista Zig-Zag, Santiago. Archivo Biblioteca Museo Histórico Nacional, Santiago, a la derecha una fotografía de Laura, publicada por el periódico español ABC en el que describe el éxito y fabulosos comentarios realizados por los críticos que asistieron a su primera exhibición individual. Archivo Fotográfico, área de Conservación Museo Nacional de Bellas Artes

De vuelta a Santiago en 1925, tras una fuerte ruptura con Gabriela Mistral se reincorporó como inspectora en el Liceo de niñas N°6 de Santiago. Luego entre 1925 y 1927 además de trabajar como profesora de dibujo al Liceo de niñas N° 5, realizó un curso para maestras de la Escuela Técnica Femenina, participó de manera voluntaria y desinteresada tanto en la alfabetización de adultos en la escuela nocturna de Artes y Oficios, así como en la organización de un viaje de pintores al

<sup>12</sup> «Con la del mejicano Diego Rivera, es, sin duda, esta de la chilena Laura Rodig la creación plástica americana que mejor se enlaza con las formidables producciones del arte indígena. Y muy moderna –con las últimas adquisiciones simplificadoras de la estatuaría–, y muy antigua: y con la estilización milenaria dictada por la raza misma.» ABC (1925) 08 de febrero.

sur de Chile. En 1928 partió a Europa a perfeccionarse al taller de pintura mural del maestro Marcel Lenoir en París. Luego en 1929 se inscribió en el taller de André Lothe y en la Escuela de Artes Decorativas de París. En paralelo se interesó por desarrollar una serie de copias en el Museo del Louvre<sup>13</sup>. Ese año compartió hogar con la escritora feminista Marta Vergara, quien dejó registro de las intensas conversaciones y aventuras de ambas en sus libros de memorias, publicados durante la década de 1960.

En 1930 obtuvo la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España. Así mismo solicitó una prórroga junto a su amigo el pintor Camilo Mori, para extender un año más la beca de estudios concedida por el estado chileno. Siguió esculpiendo a una serie de intelectuales de la época como el compositor chileno Humberto Allende o el retrato de Romain Rolland, a quien la artista admiraba y leía profusamente debido a sus ideas pacifistas.



A la izquierda un fragmento de la nota publicada por la revista Zig-Zag, el 12 de enero de 1929, gentileza de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional. A la derecha un certificado otorgado a la artista que la notifica de la obtención de la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, el 15 de abril de 1930. Gentileza del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional.

**Políticas**

De vuelta a Chile, en junio de 1932 se incorporó de lleno a las intensas actividades de los movimientos feministas que comenzaron a emerger durante esa década. Ya en diciembre de ese año pone en contacto a Marta Vergara, recién llegada de París, con varios grupos de mujeres populares que deseaban participar de la lucha por sus derechos civiles y sociales.

<sup>13</sup> Datos extraídos de un documento que prepara la misma artista en una carta hacia el Ministro de Educación. Véase Rodig Pizarro, Laura. *Solicitud de reconocimiento por años de cesantía*. Decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943, Archivo Nacional.



*Meses antes, cuando aún yo estaba en Europa, Isabel Díaz le dijo a Laura Rodig que contaba con 90 viudas descontentas, y Laura me escribió, muy feliz, que cuando yo llegara ya me tendría material humano para mi inquietud social y sentimental: las noventa viudas y Marcos Chamudes<sup>14</sup>. Isabel Díaz quedó de acarrear a estas mujeres enojadas a la calle San Diego. Se mostró mientras tanto la organización de la cual ellas serían el núcleo «en resistencia»<sup>15</sup>.*

Entre tanto, Laura repartía su tiempo entre las intensas actividades de las concentraciones obreras, la producción artística y las cada vez más demandantes acciones de filantropía y asistencialismo.

*Al poco tiempo Laurita ya no trabaja sino para el Socorro Rojo<sup>16</sup>. Con esa condición suya para crearse problemas, ella, cuyo contacto con el dinero era tan fugaz, se había hecho cargo de una cantidad de gente que debía mantener. A menudo ocupaba a sus protegidos como ayudantes en el taller. Los casos que atendía Laurita en esa época del Socorro Rojo se habían gestado por cuestión de volantes [de propaganda] repartidos, y los personajes principales no podían lanzarlos al aire porque estaban encerrados [presos]. Casi todos habían dejado atrás a una familia; gente que ya no tenía qué empuñar. Laura concluía por llevar sus propias cosas a la agencia [de empeño]<sup>17</sup>*

Dado que las características biológicas de las mujeres se asociaban a lo instintivo, a la maternidad y la emocionalidad como definición de lo «femenino», estas consideraciones se proyectaban como verdades estables que posibilitaban un orden social y que por cierto aseguraban una continuidad política determinada. En este sentido la vida emancipada e independiente que llevaba Laura contrastaba con las buenas maneras que se esperaban de una mujer como ella. Tal como refiere un texto de visitadoras sociales católicas de ese periodo:

*(...) En las actividades culturales, artísticas, de investigación científica e industriales, el varón está en su propio terreno... la mujer cumple su función creadora a través de la maternidad... la confección del vestuario, la preparación de la alimentación, la atención de sus enfermos y la educación de sus hijos son actividades peculiares de la mujer, ya que derivan de su propia naturaleza<sup>18</sup>*

Por lo que cuestionar o alterar cualquiera de estas afirmaciones, amenazaba al sistema en su totalidad incluso resquebrajando la paz social, ya que se creía que un hogar armonioso contribuía a atenuar los conflictos de clase<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Marcos Chamudes Reitich (1907-1989) fue fotógrafo, periodista, un activo militante comunista y también novio de Marta Vergara con quien se casaría años más tarde.

<sup>15</sup> Vergara, M. (1974). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 118.

<sup>16</sup> El Socorro Rojo fue una entidad perteneciente a la Internacional Comunista que prestaba ayuda humanitaria a los perseguidos políticos, niños, mujeres y ancianos.

<sup>17</sup> Vergara, M. (1974). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 115.

<sup>18</sup> Citado por Valdés, X; Caro, P y Peña, D (2001). Género, familia y matrimonio: La visión de las visitadoras sociales católicas entre 1930 y 1950. *Revista de la Academia* (6), 177-206.

<sup>19</sup> Scott, J. (1996). El Género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (Ed.) *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302) México: UNAM.

Así el 11 de mayo de 1935, tras una asamblea en la Universidad de Chile que congregaba a una veintena de mujeres encabezadas por Elena Caffarena y Marta Vergara, dieron comienzo a uno de los movimientos más importantes del feminismo en Chile; el MEMCh<sup>20</sup>, cuyo proceso Julieta Kirkwood definió como «*el paso de la invisibilidad a la visibilidad de la mujer en la historia de Chile; de ser objeto a ser un sujeto de la sociedad*»<sup>21</sup>.

A pesar que la historia del MEMCh sufre una serie de vicisitudes y transformaciones a lo largo de los años, en sus inicios aspiraba ser un instrumento de cohesión social en la que todas las mujeres, independientemente de su clase, características intelectuales, de orientación sexual o étnicas se sintieran identificadas y militaran activamente del movimiento en pro de sus derechos civiles y sociales. Las principales promotoras de estas ideas fueron Elena Caffarena y Marta Vergara, quienes dieron una dura batalla al interior del movimiento por mostrar un claro compromiso con las mujeres de clase obrera.

*Allí [en el MEMCh] se realizó algo que hasta entonces parecía increíble: ver actuar juntas y en perfecta armonía a mujeres de todas las clases sociales: la empleada al lado del médico, la abogada al lado de la campesina, la señora al lado de la empleada doméstica, la artista, la escritora al lado de la mujer de pueblo...<sup>22</sup>*

A partir de los contactos que le proveyó Laura Rodig a Marta Vergara, ella asistió tanto las reuniones de las mujeres acomodadas como a las sesiones con las señoras populares;

*Mientras tanto, en la calle San Diego sesionaba otro grupo, llamado “Federación de Mujeres”, integrado por algunas comunistas, obreras sin partido y estudiantes interesadas en los problemas sociales. Esta federación, que no consideraba a nadie, pues éramos un montoncito, podía considerarse numerosa si se estima que la engendró la ilusión de una “pantalonera”. Se llamaba Isabel Díaz. Cosía los pantalones en la fábrica y “los llevaba” en su casa, en su partido, adonde fuera. Su físico no discrepaba de su carácter. Muy alta, seca, las facciones acentuadas, la voz resistente. A los hombres poco los quería y éstos la juzgaban una vieja testaruda<sup>23</sup>.*

Efectivamente, junto a la demanda por cubrir necesidades y derechos específicos de la mujer en la sociedad de chilena, también llegaron mujeres que desafiaban la orientación sexual legitimada y cuyas expresiones de género se establecían desde lo ambiguo. Todas ellas tenían su lugar en el movimiento, aunque no sin ciertas reticencias por parte de algunas compañeras, así como por, la burla, el rechazo y la hostilidad por parte de la mayoría de los señores de izquierda. Elena Pedraza también recuerda a Isabel Díaz con notoriedad por sus modos y también por el efecto que causaba en los varones;

<sup>20</sup> Antezana-Pernet C. (1997). *El MEMCH hizo historia*. Santiago: Imprenta Seit, 40.

<sup>21</sup> Kirkwood, J. (1982). *Feminismo y participación política en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 34.

<sup>22</sup> Caffarena, E. (1942) en periódico *La nación*, 25 de enero, 3.

<sup>23</sup> Vergara, M. (1974). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 118.

*La Isabel era una obrera pantalonera, vestonera. Y esta mujer yo no sabía si había conocido a Recabarren. Esta mujer era una vieja, de pelo blanco, bien grande. Le faltaban los dientes parece, pero para hablar era una feminista tremenda. Y por ser feminista y como les peleaba a los hombres de igual a igual, esto es algo que yo pienso, podría haberle pegado hasta un puñete a un hombre, maciza. Me acuerdo que le corrieron [voz] que era maricona.....Estaba en el partido y ella les enrostraba, la impresión que tengo, sobre todas las cosas de los hombres, la política del partido, de considerar a la mujer, de mirarla en un segundo plano<sup>24</sup>*

De esta manera los peligros secretos del feminismo para los varones de izquierda radicaban, no sólo en la amenaza latente de perder los privilegios masculinos del poder y el control político, sino que en la posibilidad de la subversión de la identidad de género en un ámbito más íntimo. De esta manera comenzó una guerra soterrada de desprestigiar el movimiento y dividir a las Memchistas, introduciendo la idea de que ante todo se debía preservar las identidades de clase que el género, pues el riesgo es que se perdiera la lucha contra la opresión burguesa.

Ante el asedio tanto de las corrientes políticas conservadoras, principalmente la fuerza de la Iglesia Católica y el acoso «desde dentro» por parte de los grupos de varones de izquierda que militaban en el Frente Popular<sup>25</sup>, se necesitaba urgentemente propiciar una identidad del grupo. En 1937, Rápidamente se organizaron comités que favorecieran la cohesión entre las militantes. Una cuestión fundamental fue la creación de un estandarte que produjera ese efecto en las marchas, lo mismo la elaboración de un carnet de adhesión y un brazalete de tela que se ubicaba alrededor del brazo. Todo ello fue pensado por Laura Rodig, que desarrolló un sistema de fabricación artesanal en serie que permitiese a las participantes la adquisición de tales indumentarias a bajo costo.

De esta forma cientos de Memchistas comenzaron a solicitar desde todas partes del país, los atavíos que las identificaban como militantes. Por ejemplo en julio de ese año la señora Ana Álvarez de la localidad rural de Corral, demanda a través de una carta el envío de los adminículos Memchistas. La respuesta fue la siguiente;

*Le adjunto un croquis del estandarte del MEMCh, este estandarte fue ejecutado por la pintora Laura Rodig. Si usted se interesa por uno igual, pediría a ustedes encargársele. Estaría [bien] que le escribiera a la siguiente dirección: calle Juárez N° 759. Santiago<sup>26</sup>.*

Resulta notable como la imagen creada por la artista se convirtió en un icono que no solo logró mantener una imagen uniforme del movimiento, sino que contribuye a generar una identificación con la causa, convirtiéndose en una manera poderosa de estimular un profundo sentido de pertenencia y lucha común. Pues fueron las mismas mujeres quienes se vieron reflejadas en la imagen que buscaba un progreso más equitativo para ellas.

<sup>24</sup> Roseblatt, K. (2000). Entrevista a Elena Pedraza, 28 de mayo 1993. Citado en *A Gendered compromises: political cultures, the State in Chile, 1920-1950* (pp. 95-122) Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

<sup>25</sup> Agrupación política y electoral chilena vigente entre mayo de 1936 y febrero de 1941.

<sup>26</sup> Carta N° 168. Santiago de Chile, 3 de agosto de 1937. Comité Local MEMCH Corral. Archivo de Mujeres y Género.



Cuando el fascismo arreciaba y las consignas de emancipación eran acalladas por una fuerte represión policial, la resistencia que generaba el movimiento fue vivida con perseverancia, ingenio y muchas veces con una buena cuota de humor. Es el caso de una redada perpetrada en contra de las actividades de la agrupación:

Las mujeres organizamos un acto en un cine del barrio San Diego y Avenida Matta. Unos jóvenes Nazis, niños bien, lo disolvieron lanzando bombas lacrimógenas. Algunas tratamos de exhortar a las asistentes a resistirlas, pero yo misma lloraba en forma tal que hube de salir. Lloraba lágrimas negras. Me pintaba prolijamente las pestañas en lo que empleaba cierto tiempo. A Laura la encontré en la calle rodeada de un grupo de obreras que me recibió entre risas y llantos. «Estábamos tan preocupadas –dijo una–, porque decía Laura que con tus ojos sin pintar no te íbamos a reconocer en este alboroto». Dos de los asaltantes habían sido atrapados por las asistentes. Se los entregamos a los carabineros y nos dirigimos todos a la comisaría. Mejor no lo hubiéramos hecho. Con la redacción que fue dándosele al parte, estuvimos en un tris de pasar al juzgado como agresoras. Si las obreras se hubieran hallado solas frente a los niños bien, eso habría ocurrido<sup>27</sup>.

Para muchas obreras y campesinas ambas figuras, se convirtieron en personajes de reconocimiento, admiración e incluso protección. Esto quedó de manifiesto cuando en momentos de dudas el comité local de Rancagua fue enfático en insistir acerca del envío de una delegación de intelectuales de la talla de Marta Vergara o Laura Rodig y de compañeras obreras para apoyar la concentración que están preparando a fin de reclutar nuevas adeptas<sup>28</sup>. Es evidente que el rol público que cumplía Laura no era solo como artista sino que también como una voz en defensa de los más desfavorecidos. Este papel que había desplegado en base a un compromiso político genuino y profundo con los ideales emancipación y autonomía, tuvo consecuencias tanto en su vida personal como profesional.



A la izquierda una fotografía de las manifestaciones sociales en las que evidencia la creación de Laura Rodig como un ícono del movimiento, gentileza del Archivo de Mujeres y Género. A la derecha la imagen se convierte en el afiche del 1º Congreso Nacional del MEMCh en 1937, también realizado por la artista.

<sup>27</sup> Vergara, M. (1974). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 120.

<sup>28</sup> Carta N° 588. Rancagua, 23 de marzo de 1939. Comité Local MEMCh. Archivo de Mujeres y Género.

En el periódico *La Hora*, el 19 de Julio de 1937, Laura pronunció un encendido discurso a favor de la Pasionaria<sup>29</sup> en un evento organizado para la conmemoración de un año de la Guerra Civil Española en el Teatro Victoria de Santiago. A través de este discurso estimuló la formación de un Comité Femenino solidario, pro ayuda a España que organizó todo tipo de acciones a favor de esta República;

*La mujer está siempre al comienzo de toda época ayudándola a nacer con su dolor. He ahí unas palabras que representan la situación de España. Ahí está ella, la mujer española, la que no quería ser sino mujer; sino madre. Supo de un golpe que esta vez en la epopeya que viviría su pueblo iba a jugarse en su propia sangre el destino del mundo. (...) La vida de un niño, puede depender del pequeño esfuerzo de una de nosotras. Agotad toda vuestra intuición e iniciativa. Imaginad a un niño herido, desnudo y con hambre. ¡Pensad por un momento que él fuera vuestro hijo!... ¡con el calor de nuestros sentimientos tenemos que caldear el vientre de ese barco, con nuestras manos hechas para la ternura empujarlo para que lleve nuestro mensaje fraternal, nuestra respuesta entrecruzada de esperanza, a ese grito de las mujeres que han de encontrar en nuestros corazones el eco inefable de la solidaridad humana!*<sup>30</sup>

Pese a que su discurso sigue siendo naturalista y esencialista de una identidad femenina vinculada a la maternidad –propia de este periodo– lo interesante es que ubicó a la mujer en el origen de las épocas, concibiéndola como sujeto de la historia en la que en su propia sangre está en ciernes el destino de la humanidad. La concepción poética de sus palabras reviste también un trasfondo político que es el palpito del acontecer en ciernes, lo político según su concepción es el devenir, la incertidumbre de lo posible, dada la autonomía de los sujetos que encarnan la historia. Por ello, no es raro que la infancia haya ocupado también gran parte de sus preocupaciones intelectuales, éticas, estéticas y afectivas.

## Cuerpos

Durante este intenso periodo –de 1920 a 1940– Laura Rodig generó obras reflexivas y agudas en torno a la posición y el cuerpo de la mujer en la sociedad. Creaciones que contienen un espesor discursivo y simbólico que es necesario examinar en profundidad. En este último apartado se propone trazar un análisis de al menos tres obras de esta etapa; *La fuente y sus mujeres* (1929) y *Desnudo de Mujer* (1937) para relevar las condiciones de producción y contenido discursivo, que pueden ser leídos como reflejo de los procesos históricos de emancipación y disidencias de mujeres en el contexto de la historia cultural y artística local.

Esta cuestión exige establecer algunas preguntas preliminares que se orienten hacia la relación entre arte y feminismo. En este sentido las preguntas que se plantean

<sup>29</sup> La Pasionaria es un seudónimo de Dolores Ibárruri Gómez (1895-1989) política española tuvo un papel importante en la Guerra Civil Española, militante histórica del Partido Comunista, a su acción política unió la lucha por los derechos de las mujeres para demostrar que «*las mujeres, fuesen de la condición que fuesen, eran seres libres para elegir su destino*».

<sup>30</sup> Rodig, L. (1937) periódico *La hora*, Santiago de Chile, lunes 19 de julio, 4.

abordar: ¿Cuáles fueron los contextos productivos en que se desarrollaron las obras seleccionadas?, ¿Hasta qué punto su militancia feminista puede verse reflejada en tales imágenes?, ¿De qué manera emergen en sus trabajos las representaciones de género?

La hipótesis que sostiene este ensayo es que su viaje a México de 1922 a 1923 fue una experiencia gravitante para articular un discurso artístico que se tradujera en obra no sólo visual sino que se transformara más tarde en un arte social, desde y para el pueblo. Profundizándose luego en París bajo una estética indigenista entre los años 1928 a 1932, la artista logró transformar las herramientas visuales adquiridas en una reflexión sobre la construcción tanto de identidades individuales como colectivas.

Lo colectivo se puede dilucidar tanto en el compromiso de la artista por participar activamente en la lucha por la igualdad jurídica y política para la superación de la subordinación femenina a través del MEMCh y la conquista del derecho a voto, contribuyendo así a una sociedad más igualitaria para hombres y mujeres<sup>31</sup>. Así como a través de la documentación reunida hasta ahora que advierte la necesidad de Rodig por explorar desde un punto de vista artístico, la síntesis visual que ofrecía la estética indigenista, redescubriendo, rescatando y valorizando la cultura latinoamericana mediante imágenes autóctonas<sup>32</sup>.

Por otro lado, algunas de sus obras presentan cierta ambigüedad cuando explora las formas de lo femenino. Es esa riqueza en la manera que presenta los cuerpos que surgen posibilidades de leer en lo que enuncian y esconden estas formas como signos de una profunda introspección de la artista en torno a la identidad de género<sup>33</sup>. Desde la propia biografía de Laura Rodig emergen, además, episodios que afirman una orientación lésbica, cuestión que incide no sólo en la lectura de las obras mismas, sino que también en la comprensión de sus contextos de producción.

Una cuestión relevante al plantear una lectura desde los estudios de género de su obra, es considerar la especificidad de las condiciones de diferencia a partir de su orientación sexual. Pues como han subrayado frecuentemente las teóricas feministas, la invisibilización de las intelectuales lesbianas en su labor de agentes culturales sigue perpetuándose en los modos de construir los relatos históricos<sup>34</sup>. E incluso las

<sup>31</sup> Véase Archivo Mujeres y Género, caja 2, carpeta 03; documento 5.

<sup>32</sup> Estando en París, Laura Rodig, compartió con varias artistas latinoamericanas, en especial con la escultora y feminista peruana Carmen Sacco (1882-1948). A partir de una serie de correspondencias dirigidas a la escritora estadounidense Anna Melissa Graves (1919-1953) es posible dilucidar las reflexiones que generó en Rodig las redes de amistad y complicidad con diferentes mujeres en sus viajes. De igual modo, es posible advertir que ambas artistas desarrollaron un marcado interés por el indigenismo y las causas sociales, mediante sus colaboraciones con la Revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui (1894-1930). Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers.

<sup>33</sup> Aunque sigue siendo tema de disputa en las teorías feministas, la definición de este concepto, en términos generales y amplios, consiste en entender el género como una construcción social y cultural que ha establecido una diferenciación entre hombres y mujeres, a partir de la simbolización de las diferencias sexuales. Por otra parte, las identidades de género refieren a la experiencia de identificación profunda de cada persona, que puede o no corresponderse con el sexo biológico que se le asignó al nacer o con la forma en que se espera que exprese su género. Véase Scott, J. (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>34</sup> «Las mujeres lesbianas se han enfrentado, de forma mucho más acusada que los heterosexuales al problema de la invisibilidad, no solo dentro de la cultura dominante, sino también dentro de la propia subcultura homosexual, donde la homosexualidad se identifica convencionalmente con la homosexualidad masculina y donde rara vez se abordan las diferencias entre mujeres lesbianas y hombres gays». Véase Mayayo, P. (2015). *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Cátedra, 78.

que han sido incorporadas al canon oficial, la cuestión de su homosexualidad se reduce con frecuencia a una mención anecdótica o alguna nota a pie de página.

Abordar de manera explícita la orientación sexual de las artistas permite eludir las definiciones absolutas y las generalizaciones arbitrarias de una expresión de género y orientación sexual en particular. Pues resulta evidente que, así como no existe una identidad fija para ser heterosexual, tampoco existe un canon de expresión lésbica siendo múltiple las posibilidades de expresarse en este aspecto. Por otro lado, resulta absolutamente imprescindible reconocer en el caso de Laura Rodig, la especificidad de sus vivencias en torno a su sexualidad, pues esto posibilita comprender y acercarnos más cabalmente a la manera en que tuvo que negociar y disputar su posición sexual con el poder legitimado de su época.

Estos elementos sin duda contribuyen a dilucidar la dimensión política del feminismo al que adscribía la artista y por supuesto a evidenciar con toda crudeza la opresión heteronormativa, sexista y clasista con la que tuvo que lidiar a lo largo de su vida. Al igual que otras intelectuales de esta época, Rodig desarrolló estrategias de resistencia para vivir en oposición a las estructuras patriarcales de dependencia económica, familia heteronormativa, sexualidad y reproducción. Una de estas estrategias fue la construcción de una serie de relaciones de sororidad entre mujeres, como una forma de subvertir las marginaciones y omisiones del poder legitimado. Esto nos recuerda que el poder no es sólo una cuestión de fuerza coercitiva, *Sino* –tal como señala Griselda Pollock– *una red de relaciones, de inclusiones y exclusiones, dominación y subordinación*<sup>35</sup>.

Estando en París en 1928, Rodig repartía su tiempo entre al atelier de Marcel Lenoir<sup>36</sup> durante el día y las intensas conversaciones en los cafés y bares en la noche. Allí conoció a una mujer chilena, Consuelo Lemetayer<sup>37</sup>. Algunos años mayor que Rodig, había viajado a París después de separarse de su marido, con sus dos hijas pequeñas a principios de los 20. Proveniente de una familia acomodada, vivía de sus rentas y negocios en Chile.

Mediante un conjunto de correspondencias sostenidas entre Lemetayer y la escritora estadounidense Anna Melisa Graves es posible advertir, no solo la relación amorosa que sostuvo con Rodig por cerca de tres años, sino que también el apoyo que brindó a su carrera artística, gestionando y promoviendo su trabajo con diferentes contactos internacionales. Es así como, en una de las cartas, el 13 de agosto de 1930 señala;

*Le mando ese Monde donde Barbuse ha ilustrado su novela inédita con un dibujo original de Laura. Ignoro por qué el nombre de Laura no figura. Ha sido olvido simple? Esto me servirá para hacer introducir a Laura más profundamente en Monde porque considero ese contacto muy importante para ella*<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia*. Buenos Aires: fiordo editorial, 81.

<sup>36</sup> Rodig Pizarro, Laura. Solicitud de reconocimiento por años de cesantía. Decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943, Archivo Nacional. Véase anexos, 8.

<sup>37</sup> Escasamente mencionada en publicaciones académicas, a excepción de un artículo desarrollado por Claudia Cabello Hutt, quien sostiene que Consuelo Lemetayer nació en Valdivia, Chile, en 1891. Casada con Carlos Grado, tuvo dos hijas Inés Elvira y Margot Grado Lemetayer, separándose de él alrededor de 1918. Luego Lemetayer salió de Chile junto a sus hijas, rumbo a California y posteriormente a París. Véase Cabello Hutt, C. (2017). *Redes queer: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX. Revista Cuadernos de Literatura. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales*, 21 (42), 145-160.

<sup>38</sup> Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, Box 15. Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, 13 de agosto de 1930.

Es interesante notar la manera en que Lemetayer advirtió la omisión de la autoría de Laura en la ilustración. Pareciera sospechar que en «aquel aparente olvido» había algo más, una especie de menoscabo al reconocimiento del talento, o invisibilización de la autoría de su protegida. Resulta evidente que por la forma en que identifica el hecho, Lemetayer estuviese ya habituada a lidiar con este tipo de «olvidos». Unos años antes, en este mismo contexto Laura Rodig, pintó *La fuente y sus mujeres*, un óleo de formato pequeño que fue expuesto por primera vez en el Salón de Otoño de 1928 de esa ciudad. Pese a que es una obra efectuada en el contexto del taller de Marcel Lenoir, la idea compositiva surgió de su experiencia en México, cuando Rodig emprendió una sucesiva cantidad de viajes por ese país como ayudante de Gabriela Mistral, quien había sido invitada por José Vasconcelos para implementar al proceso de Reforma Educativa.



A la Izquierda Laura Rodig y Gabriela Mistral recién llegadas a México junto al numeroso comité de bienvenida. A la derecha, ya instaladas en Ciudad de México, Laura posa sentada al centro tutelada por Gabriela Mistral.

Desembarcaron juntas en junio de 1922 en el puerto de Veracruz, no obstante, a semanas de su llegada, la labor que cumplía Laura como secretaria fue designada a otra muchacha mexicana. Como consecuencia la artista decidió inscribirse en las Misiones Culturales, servicio que tenía como propósito propagar la alfabetización por las escuelas rurales, además de ampliar los saberes del mundo campesino e indígena, a través del activismo de maestros y maestras comprometidos/as con la causa. Como ella misma cuenta;

*En cuanto a mí que fui de secretaria (...) mis servicios sobraron porque se puso a su disposición para servirla a la maestra más capacitada de la universidad, la señorita Palma Guillén, y a un equipo de taquígrafas y dactilógrafas. Yo entonces solicité, y obtuve, trabajar en el Servicio Misionero de Cultura Indígena lo que me permitió recorrer gran parte de la tierra mexicana*<sup>39</sup>

Como se señaló anteriormente, este breve periodo de su vida la marcó profundamente. El contacto con el pueblo indígena en cada pueblito, las conversaciones con

<sup>39</sup> Rodig Pizarro, L. (1957). Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias). *Anales de la Universidad de Chile*, 4 (106), 287.



la intelectualidad mexicana, las obras de Diego Rivera en particular, la conmovieron a tal punto que registró cada momento en muchos de bocetos. En una entrevista realizada en Chile, en abril de 1925 manifestó:

*Pintores hay muchos, pero los que me impresionaron grandemente fueron Diego Rivera con sus dibujos llenos de vigor, atiborrados de vida y movimiento y los de Montenegro el gran estilista tan conocido ya. Diego Rivera tiene una visión inmensa y una grandeza de interpretación que sorprenden (.....) Allá todo tiene ritmo y movimiento, las mujeres visten unas faldas anchas que parecen un jardín, sombreros enormes y adornos muy originales (....) Es muy apasionada esa raza, allá el amor anda en el aire, todos son trovadores, la gente canta, baila, trabaja y hace guerras<sup>40</sup>.*

La síntesis visual en la manera de dibujar los cuerpos, la composición poética de los personajes y el colorido vibrante de la paleta cromática son elementos que remiten a la influencia de Diego Rivera.

*Yo había recorrido Méjico y tenía una multitud de croquis; en mis croquis tenía aprisionada el alma mejicana. Aquellas mujeres (...) que se cubren con unos amplios mantos azules, que tienen una expresión ascética, me habían apasionado. Tienen tanta gracia, hay en ellas un fuego interior, y todas tienen un gesto de dolor pasional, parecen que las lágrimas están ahí a flor de pupila, y esa misma expresión de amor sufriente, las sublima. Y luego todas andan trayendo su hijo; parece que fueran una sola alma que anhelara por cuatro pupilas y que sufriera por dos cuerpos (...) el amor maternal no es allí una paradoja. Yo amé a esas mujeres, y esa es la razón por las que las interpreté medianamente<sup>41</sup>*

Como se puede apreciar en la imagen, la composición tiene una estructura piramidal en la que descansa una fuente de agua. Cada personaje delineado sintéticamente en la escena tiene una vinculación con el agua, aunque con predominancia de la presencia de mujeres, quienes se distribuyen afanosamente en torno al círculo de la fuente. El agua como elemento simbólico se asocia a la vida, a la fertilidad y en este caso también a lo femenino, cuestión que se pone de manifiesto desde el tratamiento del volumen de los cuerpos hasta en la forma de las vasijas.

La escala cromática elegida por Rodig, se basa en una armonía de contrastes entre los amarillos y violetas, entre los celestes y marrones, los rojos y verdes que producen el efecto de vibración, movimiento y vida, tal como ella misma se refiere a la impresión que le produjo el paisaje humano mexicano. En tanto, el tono oscuro de la piel no solo hace referencia al indigenismo, sino que también a las clases bajas, debido al uso de atavíos y vestimentas propias de este grupo social.

<sup>40</sup> Hernández Acevedo, A. (1925). Laura Rodig Pizarro: Mujeres interesantes. *Revista Zig-Zag* (1247) 20-22.

<sup>41</sup> *Ibid.* 22.



A la izquierda, la obra *La fuente y sus mujeres*, óleo sobre tela, París, 1928. A la derecha el fragmento de una crítica elogiosa sobre esta pintura, publicada el jueves 22 de noviembre de 1928. Actualmente esta obra forma parte de la colección del Museo Municipal de Bellas Artes Palacio Vergara, en Viña del Mar, Chile.

La elección de una escena de carácter público, junto al desarrollo de una estética social-figurativa, como el registro visual de un acto comunitario de sacar agua, refleja el impacto que tuvo el contacto con Diego Rivera y la influencia del sustrato ideológico del muralismo cuyo interés discursivo se centraba en destacar el aspecto indígena de la cultura mexicana como un pasado fabuloso, valorizando y proyectando así una identidad común para las clases populares.

En este caso Laura Rodig logró representar en conjunto la cuestión de la raza, la clase social y el papel de las mujeres en esta relación. En esta escena Rodig muestra el protagonismo de ellas, desde la interacción cotidiana, las relaciones comunitarias entre mujeres, como un nicho de cohesión social imprescindible. Desde la pequeña niña con trenzas sentada en la fuente, a la mujer que junta sus manos sentada en el suelo, hasta la señora de falda roja, algo mayor sentada al centro de la escena.

Pocos meses antes de viajar a París, Laura Rodig concedió en Chile, otra entrevista en la que reflexionó sobre el impacto que significó para ella la experiencia mexicana de 1922 en comparación a su viaje de 1924 a España:

*En mis actividades de maestra rural en México, creo haber aprendido cosas de más interés y utilidad que en mi viaje a Europa. Me tocó en suerte trabajar en un medio espléndido de resurgimiento y renovación, en la naturaleza misma, con gentes puras y libres de prejuicios<sup>42</sup>.*

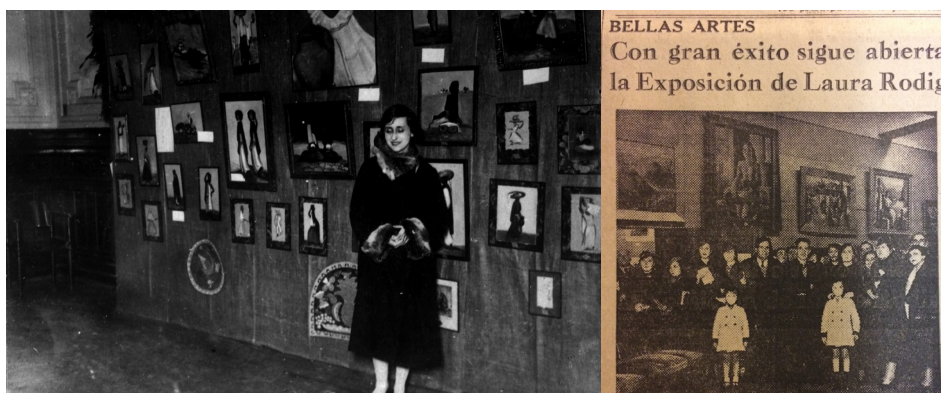
La conciencia latinoamericanista que se desprende de sus palabras, se presenta en completa sincronía con la morfología de sus personajes, el desarrollo cromático, así como los rasgos sociales e indigenista que se evidencian en su trabajo. No es extraño, que una de sus preocupaciones como feminista y militante comunista, a su regreso a Chile en 1935, fuera la preocupación por la participación de las mujeres

<sup>42</sup> Monvel, M. (1927). Laura Rodig, periódico *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de junio.

mapuche en el Movimiento por la Emancipación de la Mujer chilena. En diciembre de ese año la artista viajó a conocer las inquietudes de ellas y la posibilidad de unirse en una causa común.

*(...) Algunas mujeres mapuche también tomaron parte activa en las tareas del congreso. Ellas también quieren la lucha por las reivindicaciones de su raza. Se interesaron muy especialmente por la Organización del Socorro Rojo Internacional y vimos a las descendientes de Fresia, Guacolda y Tegualda etc....mujeres que como las espartanas de la antigüedad, desprecian a los cobardes<sup>43</sup>.*

Rodig comprendía que la originalidad no podía sino residir en la búsqueda de ese pasado mestizo y popular, en las capas sociales más desfavorecidas con las que se identificaba plenamente, en su condición de otra. Dos años después, en 1937, la artista volvió a exponer la serie *Motivos Mexicanos* que ya había presentado en Chile en 1927, pero esta vez incorporando una serie de dibujos inspirados en el mundo mapuche, además de otra serie de pinturas *Mujeres frente al mar*. La exposición se desarrolló con éxito en la Sala de Exposiciones del Banco de Chile en junio de 1937<sup>44</sup>.



A la izquierda la artista junto a sus trabajos en una exposición individual realizada en Chile en 1927, Gentileza del Fondo Fotográfico del Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile. A la derecha, una nueva exposición realizada 10 años más tarde, en la Sala de exposiciones del Banco de Chile en 1937, gentileza Archivo La Nación.

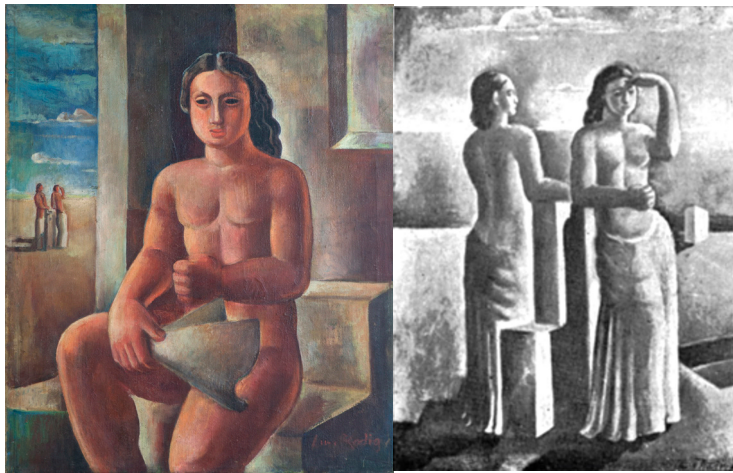
*Desnudo de Mujer*, es quizás una de las obras más enigmáticas que se conocen de esta artista. Pintada en Chile y exhibida en la exposición mencionada anteriormente en 1937 fue un periodo febril, cargado de intensa actividad política para Laura Rodig. Además de incorporarse como activista al MEMCh, se involucró en los movimientos intelectuales para valorizar la infancia a través de diversas actividades como la primera exposición de niños pintores en el Museo Nacional de

<sup>43</sup> Citado por Mattus, C. (2009). *Los derechos de las mujeres Mapuche en Chile*. Instituto de estudios políticos de Grenoble, Universidad Pierre Mendes, France. 14

<sup>44</sup> Periódico *La Nación*, Domingo, 27 de junio de 1937.

Bellas Artes. Esta pintura vuelve a poner en evidencia el influjo del indigenismo en la construcción de figuras ciclópeas y vigorosas, así como en el uso del color y el volumen.

Aquí se representa un cuerpo ambiguo y fornido, en el que apenas se sugieren senos, no obstante, la cabeza lleva melena larga y oscura. Así mismo, la mano izquierda sostiene un paño que esconde sus genitales, mientras mantiene el otro brazo flectado y la mano empuñada en señal combativa. Al fondo, se observa una escena con dos figuras de pie, planicie y cielo azul claro con algunas nubes. Aquellas dos figuras, se reiteran en otro cuadro llamado *Mujeres frente al mar*, publicado en la Revista de Arte de la Universidad de Chile el año 1937, por lo que todo indica que ambas obras serían parte de una serie.



A la izquierda *Desnudo de mujer*, óleo sobre tela, 1937, Museo Nacional de Bellas Artes.  
A la derecha una reproducción en blanco y negro de la serie: *Mujeres frente al mar*, del mismo año, Revista de Arte de la Universidad de Chile, III, (15), 30.

Desde este lugar, las obras de Rodig parecieran explorar una doble frontera sobre la categoría de mujer. Por una parte, la fisiología indígena o mestiza se posiciona como una base que se sustenta en las reflexiones mistralianas sobre el papel del mundo indígena en la construcción de una América moderna. Por otro lado la androginia y la ambigüedad en la representación de los cuerpos supone un profundo cuestionamiento a la determinación de la genitalidad por sobre la identidad de los géneros. Tal como plantea Gloria Cortés, esta obra

*(...) se pregunta sobre la deconstrucción de la sexualidad hegemónica elaborando un nuevo modelo de feminidad masculinizada (...) ellas transgreden la frontera de la norma, transformando los contenidos y los límites de la corporalidad, la sexualidad y la maternidad, o bien, la ausencia de ella*<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Cortés Aliaga, G. (2016). *Catalogo (en)clave. Masculino*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 15.

Sería interesante plantearse hasta qué punto todas estas representaciones creadas para circular en el ámbito público, fueron también parte de la esfera privada de la artista, recogidas de su experiencia biográfica. Como cuenta su amiga Marta Vergara desde pequeña debió asumir el rol de proveedora en el hogar, a través de la venta de sus esculturas para mantener a la madre<sup>46</sup>. Así mismo la posibilidad de explorar una función intelectual de creación y autonomía, más allá de la función reproductiva que le asignaban a las mujeres en esa época, facilitó la incorporación de cualidades «masculinas» en construcción de su propia identidad de género y en su orientación sexual. Vergara relata que;

*Gabriela fue para Laura su primer amor, a esa edad en que el amor no tiene cara, nombre ni sexo. Fue la primera ternura y el primer hogar; fue además la poesía. Cuando Laura pasó ya a trabajar en colegio, cuando más tarde vivieron en la soledad de Punta Arenas y Gabriela escribía por las noches su “Desolación” se acurrucaba a sus pies y se dormía como un animalito, soplando su bienestar<sup>47</sup>.*

Al parecer este amor idealizado la acompañó toda su vida<sup>48</sup>, sin embargo, entre sus cuadernos de apuntes y cartas personales, también se encuentran cartas dirigidas a otras mujeres. En una carta enviada en 1930 a Blanca Luz Brum Elizalde, expresa lo siguiente:

*Blanca, hoy no quiero dejar pasar más días sin enviarte estas líneas con ese afán que es el que todos sentimos por acercarnos en alguna forma a los seres que deficientemente<sup>49</sup> queremos. Sé que es completamente absurdo como me conduzco contigo; sin embargo sé también que algo muy íntimo ha de defenderme en tu corazón y que en alguna forma de él sería posible siempre una alianza. (...) No te buscaba. Te dejo esta señal llena del afecto que tú me suscitas y que me ha nacido siempre como la luz de esta mañana y te abraza, Laura<sup>50</sup>.*

Hay varios aspectos de la carta que sugieren una relación más íntima con la destinataria de la misiva, pero lo que resulta más llamativo es el carácter tortuoso con que Laura autocalifica sus afectos dirigidos a Blanca. Al emplear y subrayar –en sentido literal– el término deficientemente adjetiva el cariño que siente con epítetos negativos al igual que cuando señala la manera en que actúa cuando está en presencia de Blanca. Esta actitud no debería resultar extraña si se consideran las opiniones y concepciones que se portaban en aquella época respecto del amor

<sup>46</sup> Vergara, M. (1974). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: editorial Gabriela Mistral, 341.

<sup>47</sup> *Ibid.* 342.

<sup>48</sup> Laura Rodig escribe: «*Gabriela Mistral que nombre de leyenda! Dulce y ardoroso como los carbones de la gracia. (...) Representa a Chile como nadie, el más grande de los poetas vino del continente en una sencilla y refrescante figura de mujer*». Manuscritos. Apuntes sobre Gabriela Mistral, Carpeta 05, Pieza: 2. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional.

<sup>49</sup> Hemos decidido respetar el subrayado original en la transcripción del manuscrito original.

<sup>50</sup> Rodig Pizarro, Laura. *Manuscritos*. Apuntes, Carpeta 02, Pieza: 2. Archivo del escritor, Biblioteca Nacional.



lésbico<sup>51</sup>. Allí se advierten las complejidades y contradicciones de la artista, cuya expresión de género no se encuentra ajena a las concepciones de su época como marco.

Por otro lado, su participación en los círculos bohemios tanto de Santiago, México, Madrid y París, significó abrir espacios de paridad para las artistas de su época. Lugares que antes estaban reservados sólo para varones, como bastiones de poder y cofradías exclusivamente patriarcales, ahora eran espacios de conquista y proyección de nuevos significados para mujeres. Como ejemplo de ello, puede citarse la iniciativa de un grupo de artistas –incluida Laura Rodig– para exponer sus trabajos en una muestra exclusivamente femenina en la Galería Montparnasse de Santiago en 1936. La articulación de un espacio solamente de creadoras fue catalogado por uno de los críticos que asistió a la exhibición como un mero capricho;

*Las damas tienen a veces la veleidad de levantar aparte sus penates (...) No obstante, se puede observar que casi nunca aportan ellas ni lo mejor, ni lo más nuevo de sus producciones (...) Laura Rodig, siente y piensa como un varón por más inteligente y campanudo que se crea. ¿Por qué no habrá de llevar ese dibujo que llama «Mineros», bellísimo como organización de ritmos lineales una firma de varón?»<sup>52</sup>*

Artistas como Rodig, ciertamente, pusieron en tensión la categoría de genio artístico masculino, debiendo el crítico, recurrir a la comparación de un varón para dotar de valor la obra expuesta. Así mismo, el eludir los roles designados socialmente en su categoría de mujer como hija, madre y esposa, sumado a su activismo político y feminista, generó una serie de suspicacias sobre la artista, cuestión que le valió su marginación del cargo de público de maestra durante diez años<sup>53</sup>. Sin embargo, tuvo el reconocimiento de sus pares. Camilo Mori, artista y amigo de su generación la recuerda así;

*Joven silenciosa y ausente, pálida, de ojos profundos y abundante cabellera, graciosamente llevaba siempre una boina, vestida de azul y que portaba una caja de colores colgada de su hombro derecho. Esa muchacha era para nosotros el símbolo de la ideal compañera bohemia, pura estampa de artista<sup>54</sup>*

<sup>51</sup> Para profundizar en otras cartas que refieren a las relaciones amorosas de Laura Rodig, véase Cabello Hutt, C. (2017). Redes queer: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX. *Revista Cuadernos de Literatura. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales*. 21 (42), 145-160.

<sup>52</sup> Anónimo (1936). Galería Montparnasse, Exposición femenina. *Revista de Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile*, II (12), 61.

<sup>53</sup> Ella misma lo describe de este modo en una serie de cartas que le escribe al Ministro de Educación, quedando cesante al volver de París, desde 1932 a 1942. Véase Rodig Pizarro, Laura. Solicitud de reconocimiento por años de cesantía. Decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943, Archivo Nacional, 2.

<sup>54</sup> Mori, C. (1972). *A Laura Rodig, carta de despedida en funeral*. Documento de archivo, Departamento de Colecciones MNBA, 2.



A la izquierda Laura con Berta Singerman y su busto en 1925. Gentileza del archivo fotográfico Karen Plath Müller Turina. A la derecha, un autorretrato realizado en París en 1928. Gentileza del Centro de Documentación Museo Nacional de Bellas Artes.

Por último, se podría decir que su aporte a las artes visuales, fluyó desde su esfera más íntima, encontrándose y revelándose desde su singularidad como una artista fiel a sí misma; «*Eso es Laura Rodig, artista que sin vocerío ni proclamas trabajó en profundidad, sacando de la piedra escondidos secretos de belleza*»<sup>55</sup>. A consecuencia de su prominente curiosidad intelectual, recibió estímulos de diversas fuentes y es por eso quizá, que su obra es tan ecléctica y variada. Hay efectivamente elementos de la propuesta indigenista, a la vez, que sus figuras comienzan a tener menos relato anatómico y una mayor figuración sintética. Y por otro lado hay un aspecto muy relevante de su trabajo, que es el estado reflexivo e intimista de sus representaciones, cuyas formas, interpelan la producción de preguntas y cuestionamientos, invitándonos a la producción de nuevos significados.

La necesidad de estudiar en particular el caso de Rodig se ha centrado en develar y cuestionar la estructura discursiva de valoraciones y jerarquías que se ha impuesto como modelo de validación especialmente en la historiografía del arte chileno como disciplina.

*Aun cuando Laura Rodig fue una artista, pintora y escultora, destacada durante la década del 40 y el 50, sus obras no han tenido una circulación permanente y continua. (.....) trabajó durante muchos años como profesora normalista lo que dentro de la historiografía artística nacional reforzó más su imagen de pedagoga que de artista*<sup>56</sup>.

De lo que se trata es de dilucidar de qué manera esta artista debió trabajar en un mismo contexto cultural que artistas varones, aunque ocupando una posición de subalternidad tanto en la circulación de su obra como en la invisibilización historiográfica por parte de la historia del arte chileno, y lo que es evidente, esto ha repercutido en la valoración de sus aportes al desarrollo de las artes y su legado social a Chile.

<sup>55</sup> Olmos, P. (1972). Laura Rodig ha muerto. Periódico *El siglo*, 12 de noviembre.

<sup>56</sup> V.V.A.A. (2017). *Catálogo Razonado Museo de Arte Contemporáneo*. Santiago: Universidad de Chile, 188.

Examinar aquella diferenciación construida artificialmente sobre un cúmulo de condiciones sociales, códigos y retóricas, implica no sólo leer unos determinados contextos de producción artística, sino que también comprender de qué manera éste bagaje ideológico sobre la diferencia sexual influyó y se internalizó en la identidad y la psiquis de la misma artista sobre lo que debía «ser una mujer» y como esta cuestión se conflictúa en la producción de su obra.

Así mismo, su arte nos provee una nueva oportunidad de continuar reflexionando acerca de las cuestiones de género. Allí donde las fronteras se desdibujan para dar paso a la configuración de nuevas experiencias, donde «el *cuerpo deviene territorio de lo político*» como dijo Kate Millett, y también como resistencia a las marginalidades, segregación y/o exclusión de los sujetos sociales y su condición genérica. Recordarla y analizar su obra se convierte en una ocasión de resarcir su olvido. Tal como ella misma planteo alguna vez, «(...) *Es justicia señor Ministro, es justicia*»<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Ródig Pizarro, Laura. *Solicitud de reconocimiento por años de cesantía*. Decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943, Archivo Nacional.