



LO QUE EL **ALMA**  
HACE AL **CUERPO**,  
EL **ARTISTA**  
HACE AL **PUEBLO**

# DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELEGRAFOS

NÚMERO  
DE  
EXPEDIÇÃO

3120

GARIMBO DA ESTAÇÃO



Recebido

De

às horas

por

PREA == 112 DE SANTIAGOCHILE

O preâmbulo contém as seguintes indicações de serviço: espécie do telegrama, esta

HABITUE-SE A INDICAR NO RECIBO  
O RECEBER. COM ESSA PROVIDÊNC  
FISCALIZAÇÃO DA ENTREGA DOS TE

NACIONAL LO QUE EL ALMA  
ARTISTA HACE POR SU PUEB  
QUE EL QUIERA AHORA DAR

TEXTO E ASSINATURA

*[Handwritten signature]*

**M** MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES

## LAURA RODIG

LO QUE EL ALMA  
HACE AL CUERPO,  
EL ARTISTA  
HACE AL PUEBLO



## PRESENTACIÓN

Consuelo Valdés Chadwick

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

CREAR, EDUCAR Y CAMBIAR SON LAS PREMISAS QUE DEFINIERON LA CONVICCIÓN Y TRAYECTORIA DE LAURA RODIG, pintora, escultora, docente, ilustradora y activista chilena, cuya primera retrospectiva, *Lo que el alma hace al cuerpo*, el artista hace al pueblo, se presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

Su figura y obra han sido puestas en valor por el Museo desde hace algunos años, como parte de un extenso trabajo curatorial que apunta a reconocer y destacar el aporte de las artistas mujeres chilenas. Esta labor se ha traducido en valiosas exhibiciones, como *(en) clave Masculino* (2016), *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas* (2017) y *Yo soy mi propia musa* (2019), entre otras.

No es de extrañar, entonces, que la primera muestra sobre la autora a casi 50 años de su fallecimiento, se realice en el MNBA. La exposición se enmarca en el sello Mujeres Creadoras de nuestro Ministerio -que busca relevar la contribución de las mujeres al desarrollo cultural de nuestro país-, y es resultado de una exhaustiva investigación liderada por Gloria Cortés Aliaga. Así es como esta propuesta nos permite acercarnos a Laura Rodig en las múltiples dimensiones de su quehacer, a través de sus obras y también por medio de fotografías, documentos y publicaciones.

Entre esos ámbitos, la exhibición destaca su faceta como educadora y promotora del acercamiento entre arte e infancia, a través de iniciativas como los talleres y exposiciones de niños pintores; o la formación de monitores y profesores guías para museos. Es precisamente esta labor la que vincula estrechamente a Laura Rodig con esta institución, ya que ella fue la creadora, a mediados de los años 60, del área de Educación del MNBA, donde trabajó hasta poco antes de fallecer. Esto último es un indicio más del compromiso y vehemencia que caracterizó a la artista, no solo con la educación, sino que con todas las causas que abrazó y defendió.

Como Laura Rodig confiaba, la formación es clave para gatillar el cambio social, y el arte es un mágico pasadizo para abrir puertas a nuevos mundos y proyectos de vida. Es en lo que creemos como ministerio y lo que necesitamos hoy más que nunca, una formación cultural desde temprana edad, que nos permita aprender a entender y respetar al otro desde la diversidad.

Felicito y agradezco al equipo responsable y a todas las instituciones que colaboraron para concretar esta exposición tan necesaria, que recupera a una de las figuras más interesantes de su generación y nos muestra la rotunda vigencia de su proceso creativo.

## PRESENTACIÓN

Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

### Laura Rodig vuelve el MNBA

HANNAH ARENDT HA SUBRAYADO LA CONDICIÓN PLURAL DEL GÉNERO HUMANO, vinculándola al origen de la ciencia política. No existiría, en rigor, un ser humano, subraya Arendt, sino muchas personas, con sus individualidades, sus preferencias, sus convicciones. En el territorio del arte se podría decir algo similar: no hay “el artista” sino “los artistas”. Cada uno de ellos asume su propia misión y vocación: ese modo específico de entender profesiones y oficios. Esta precisión es importante para acercarse a la figura de Laura Rodig, para comprenderla mejor y aquilatar su importancia en la historia del arte chileno del siglo xx.

Rodig pertenece a ese género de artistas que exploran las fronteras de su campo en relación a otros dominios. Aquellos que no se reducen exclusivamente a su propia obra creativa, sino que la hacen hablar diversos lenguajes o incluso la ponen al servicio de distintas causas. Puede pensarse que con ello se corre el peligro de diluir el trabajo artístico, y la obra de Rodig debió enfrentar ese desafío. Tales artistas, sin embargo, cumplen el rol invaluable: insertar y articular mejor el oficio artístico en el conjunto de la vida social y cultural.

En Laura Rodig la producción artística es inseparable de su figura y de su acción. Su obra no se entiende cabalmente sin considerar sus actitudes, sus convicciones y las tareas que a partir de ellas emprendió. Escultora, pintora, profesora, feminista, publicista, viajera. Todo eso fue Laura Rodig. Todo lo puso al servicio de sus convicciones y sus afectos. Muy cercana, como se sabe, a Gabriela Mistral, participó con ella de esa visión poética que se abrió a otros campos como la educación o la política. El Museo de Bellas Artes debe agradecerle, por ejemplo, haber creado el primer equipo de guías del museo y haber organizado varias exposiciones infantiles. La Escuela Normal la contó entre sus docentes destacadas, en el curso de modelado, contribuyendo a dar una formación privilegiada a algunas de las más notables generaciones de maestras del siglo xx. Aun así, su obra sería considerada tan destacada como para que se incorporase su escultura *India Mexicana* a

las colecciones españolas en 1924. La pieza pertenece hoy al Museo Reina Sofía de Madrid y es exhibida en esta exposición.

A través de *Lo que el alma hace al cuerpo el artista hace al pueblo*, exposición curada por Gloria Cortés, el Museo Nacional de Bellas cumple con el deber de relevar la figura de Rodig. La exposición es el fruto de varios años de investigación de su curadora y un equipo de trabajo. Refleja, a su modo, a esa mujer multifacética y en cierto modo inasible, que se expresa a través de una obra amplia y compleja pero no se reduce a ella. El desafío museográfico no era menor, ya que el material era amplio y heterogéneo: esculturas pinturas, prensa cartas, manuscritos. Puede decirse que el resultado es coherente con la figura y la obra de Rodig. El montaje entrelaza de manera atractiva estos disímiles materiales, para reconstruir creativamente una Laura Rodig que, a casi 50 años de su muerte, vuelve a instalarse en el Museo Nacional de Bellas Artes.



*Laura Rodig*

*Lo que el alma hace al cuerpo,  
el artista hace al pueblo*

Gloria Cortés Aliaga<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gloria Cortés Aliaga. (Santiago, 1971) es historiadora del arte y curadora de la colección de Arte Moderno del Museo Nacional de Bellas Artes. Es autora de *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)* (2013). Santiago: Origo y de diversos artículos, entre los que se encuentran: "Actividades femeninas. Women's Collective Exhibitions in Chile between 1914 and 1939" (2019). En *Women Artists Shows.Salons.Societies (1870s-1970s)*, *revue Artl@s Bulletin*, París; "Femeninas o feministas. Aristócratas o desclasadas. Las artistas chilenas y las asociaciones femeninas entre 1914 y 1927" (2017). En *BOA, Boletín de Arte*, Universidad Nacional de La Plata y "Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)" (2013). En *Revista Artelogie, Número*. Curadora de *Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo* (2020), Museo Nacional de Bellas Artes.

DESDE HACE YA ALGUNOS AÑOS, el Museo Nacional de Bellas Artes ha relevado la figura de Laura Rodig (Los Andes, 1896/1901—Santiago, 1972) al interior de sus diferentes proyectos curatoriales y de investigación. Sus obras han estado presentes en los últimos ejercicios de colecciones como *(en)clave Masculino* (2016); *Tránsitos. Colección de esculturas* (2016); *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas (1835-1938)* (2017); *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras* (2019) y *De aquí a la modernidad* (2019), donde además su obra *Mineros de Chile* (1929) se convirtió en la imagen de la muestra. También ha sido parte de proyectos colectivos y colaborativos de recuperación de memorias como fue la *Primera Edición de Mujeres Artistas* llevada a cabo el año 2017, donde su revisión biográfica permitió complementar y democratizar el acceso de la información en la plataforma Wikipedia, en el contexto de la convocatoria realizada por Art+Feminism.

¿Cómo pensar la obra de Laura Rodig en un escenario contemporáneo? ¿Es posible establecer su pensamiento político, artístico e intelectual como un manifiesto llamando a la acción? La complejidad de su obra, sus redes latinoamericanas, su identificación con las subalternidades femeninas, infancias y pueblos indígenas, la convierten en una de las figuras más interesantes de su generación. Educadora, docente y maestra rural, promotora de exposiciones infantiles, ilustradora y fundadora del área de Educación en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde trabajó hasta sus últimos días, Rodig fue parte del proyecto modernizador del sistema educativo, tanto en Chile como en el México posrevolucionario. En el ámbito artístico fue becada por el gobierno en 1929, viajó a Europa a especializarse y logró exponer en diversos espacios de arte internacionales, donde algunas de sus obras hoy forman parte de importantes acervos de museos que vieron en la artista una posibilidad de ingresar los “valores americanos” a las discusiones contemporáneas del momento.

Militante del Partido Comunista, simpatizante de la causa mapuche, antifranchista, activista feminista, Laura Rodig fue también una comprometida agente del cambio social de su época. Su agenciamiento político en todo su quehacer se resume en el mensaje que envía a Gabriela Mistral en 1945, luego que esta recibiera el Premio Nobel de Literatura: “*Lo que el alma hace por su cuerpo es lo que el artista hace por su pueblo*”<sup>2</sup>, frase que da nombre a la presente exposición y constituye el epitafio de la tumba de la poeta en Montegrande.

A través de las colecciones de museos y archivos públicos en los que la artista se encuentra presente, queremos dar a conocer su obra y realizar un justo reconocimiento a su aporte en los diferentes ámbitos en los que ejerció su labor. Para esta publicación, se ha invitado también a cuatro historiadoras de diversos ámbitos de la escritura feminista: Yocelyn Valdebenito aborda la esfera docente en la que se desarrolló Laura Rodig; Francisca Marticorena, en tanto, problematiza el activismo de la artista al interior del MEMCH; Elizabeth Horan ahonda en la relación con Gabriela Mistral y, finalmente, Claudia Cabello plantea la posibilidad de la existencia de redes *queer* de cooperación entre artistas, escritoras y mecenas. De este modo la presente investigación ha permitido corregir información anteriormente presentada, resolver dudas sobre su historia —a ratos ambigua— y reforzar el carácter social y político de su obra, puesta al servicio de la organización colectiva. El legado de la artista es presentado como una herencia viva, explícita en la relectura de su obra realizada por el movimiento feminista contemporáneo y estampada en el pañuelo verde que miles de mujeres enarbolan en las marchas por sus derechos. Su quehacer integrador cobra especial relevancia en el actual contexto de la revuelta social, permitiendo trazar las huellas de los repertorios de la acción política y el lugar que ocupa el arte como estrategia de lucha y denuncia.

Aunque oficialmente su parte de nacimiento lo consigna en la ciudad de Los Andes en 1901, la investigadora de la Universidad de Arizona, Elizabeth Horan, ha establecido su natalicio en 1896, fecha en que aparece inscrita en el Registro Civil “*Laura Pizarro*”, de padre desconocido e hija de la modista de 22 años, Tránsito Pizarro. Seis años después, en 1902, Tránsito contrae matrimonio con el joven farmacéutico Alejandro Rodig, de quien adopta el apellido. Desde esa fecha, Laura Rodig se traslada con su familia a la ciudad de Santiago, donde su padre muere de tifus en 1913. “*No había hombre en la familia: sólo la criatura con su madre, desvalida total de los dones de este mundo*”<sup>3</sup>, escribe Marta Vergara, amiga personal de la artista. Ese mismo año, el diplomático Felipe Iñiguez —marido de la escultora Rebeca Matte— la apadrina permitiéndole ingresar a la Escuela de Bellas Artes, donde fue alumna del escultor Virginio Arias: “*El prodigio de las artes menores estuvo en que a partir de los doce años comenzó a traer con qué parar la olla. Confeccionándolos en serie, les asignaba a los padres de la patria u otros héroes la función colaboradora de darles de comer en el hogar*”<sup>4</sup>. De espíritu rebelde, la

2 Telegrama de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 16 de noviembre de 1945, Petrópolis. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

3 Vergara, Marta (1974 [1962]). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral. p. 340

4 Ibidem



artista fue expulsada de la Escuela por su desacato a las normas académicas, además de ridiculizar a sus maestros mediante caricaturas que circulaban en los talleres. Pronto debió ser reincorporada a pedido de profesores y alumnos, quienes la destacaron como uno de los talentos más prodigiosos del grupo. Fue entonces que la alumna “indócil”, de personalidad performática, fue llevada ante Fernando Álvarez de Sotomayor, entonces director de la Escuela, quien “ordenó, en vista de las inequívocas pruebas de aptitud de la chiquilla, que se le dejase trabajar a su gusto”<sup>5</sup>.

No sabemos con exactitud cuándo Laura Rodig decide presentarse como huérfana de padre y madre ante sus círculos cercanos, incluidas sus alumnas que suponían que la madre de la artista había muerto ahogada mientras ella era aún muy pequeña<sup>6</sup>. Lo cierto es que Teresa Pizarro se encontraba viva en la madurez de la artista, según consta en carta escrita a Gabriela Mistral donde señala que tras ser despedida de una escuela, asumió la doble responsabilidad sobre “la misión de mi empleo y el amparo de mi madre. Aun cuando fueran una traba para mi arte”<sup>7</sup>. También queda consignado en la última nota desplegada en la revista *En Viaje* tras la muerte de la artista, en la que se señala que a raíz de su desplazamiento a Europa, Laura dejó arrendada una propiedad “para que con la renta pudiera vivir su madre”<sup>8</sup>. La orfandad de Rodig fue desplegada por la historiografía como la mejor excusa para justificar su relación con Mistral, quien se habría hecho cargo de la joven huérfana con aspiraciones artísticas, negando la identidad lesbica de ambas mujeres, a la vez que pone en tensión el rol cuidador de la madre de Rodig bajo los supuestos de los patrones tradicionales asignados a la maternidad. La “mala madre” aparece como una figura anómala en el escenario de las discusiones sobre los derechos de las mujeres, figura que se contrapone a los espacios y valores supuestos al ejercicio de la crianza: amor, bondad, abnegación, entrega; roles que se dificultan en mujeres solas y con dificultades económicas, como el caso de Teresa Pizarro, presentándola como una figura ausente en la vida de su hija Laura.

Las primeras exposiciones en las que participa la artista datan de 1913 en el Salón Oficial donde presenta un busto femenino; en 1914 obtuvo su primera medalla y en 1916 exhibe un busto dedicado a Tórtola Valencia, la bailarina y coreógrafa española exponente de la danza artística libre, que visitaba Chile

5 (1925) “El éxito de una escultora chilena en Madrid. El triunfo de Laura Rodig”. *El Mercurio*, 8 de febrero de 1925

6 Esta información fue proporcionada oralmente por ex alumnas de Laura Rodig que coincidieron con el relato de la muerte prematura y trágica de la madre.

7 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 21 de mayo de 1951, Punta Arenas. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

8 Lattapiat, Luis (1973). “Laura Rodig. La gran escultora desaparecida”. *Revista En Viaje*, junio, N° 469.

por primera vez ese mismo año. En 1915 o 1916, también realiza el busto de su amiga, la pintora Judith Alpi, quien también la retrata en dos ocasiones, dando cuenta de las prácticas de taller al interior de las relaciones femeninas. En 1916 participa también en la Sociedad Artística Femenina y en los talleres de pintura del Club de Señoras, exhibiendo en la muestra organizada por la Sociedad donde es considerada una artista “de extraordinario talento y que es toda una promesa para el arte patrio”<sup>9</sup>. El mismo año realiza otra exposición junto a su amiga, la pintora Luisa Fernández, en los Salones de *El Mercurio* donde se señala nuevamente que “su porvenir artístico es toda una esperanza”<sup>10</sup>. Tanto la Sociedad Artística Femenina como el Club de Señoras fueron espacios organizados por las mujeres de la alta burguesía chilena, que permitieron el encuentro y la autogestión femenina en torno al arte y la cultura, así como también promovieron la discusión y el debate sobre los derechos económicos, civiles y sociales de las mujeres. El primero, estaba encabezado por la pintora Dora Puelma Fuenzalida, quien había acogido a Rodig a su ingreso a la Escuela y, probablemente, apoyó en la circulación de su obra al interior de las instancias promovidas por la Sociedad. La red de mujeres establecidas por esta generación permitió no solo el cruce e intercambio intelectual femenino, sino también la posibilidad de tensionar las convenciones de la dimensión doméstica con la vida pública a través de la construcción de un espacio autónomo de creación y reflexión sobre la subjetividad femenina.

Laura Rodig conoce a Gabriela Mistral en 1916 en Coquimbito, Los Andes —en su manuscrito “Regresamos a Chile” (1954) señala su encuentro en 1915—, donde fue reclutada por la poeta como asistente y mensajera, aunque pronto establecieron una relación sentimental que duró aproximadamente hasta 1925. Es probable que el contacto se diera a través de Luisa Fernández, amiga también de Gabriela Mistral, y/o mediante el Club de Señoras conformado por escritoras como Mariana Cox Stiven (Shade) —del círculo de Alone, amigo de Mistral— e Inés Echeverría (Iris) —prima de Rebeca Matte—. Por petición de Pedro Aguirre Cerda, entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública, ambas emprendieron el viaje a escuelas rurales, siendo Punta Arenas la primera de ellas en 1918 donde Mistral asumió la dirección del Liceo de Niñas para su restructuración, viajando acompañada no solo de Rodig sino también de Grimesa Ramírez, Sara Ureta, Sara Perrín, entre otras maestras. En 1920 en la misma ciudad de Punta Arenas, Laura Rodig participó de una exposición

9 (1916) “De uno a otro año”. *Revista Familia*

10 (1916). *Arte y Letras*, 29 de julio, año XII, N° 597.

junto al pintor Julio Ortiz de Zárate y ese mismo año presenta en el Salón uno de los primeros bustos de la poeta, *Impresiones de Gabriela Mistral*. La obra no fue bien recibida por la prensa, debido “a los rasgos espirituales rígidos y fríos” que presentaba la escultura, no correspondiendo con “la fisonomía moral que sus versos han grabado en nuestra alma”<sup>11</sup>. La dicotomía identitaria argumentada en torno a Mistral, reflejada en la “apariencia” y la heteronorma cuerpo-alma-belleza, queda explícita en esta frase y que se repetirá cuando ambas llegan a México y Rodig es confundida con la poeta, por su apariencia pequeña y frágil. “Se dijo y se creyó por muchos que Gabriela era una mujer fea y es posible que de buena fe, sin observarlos dos veces, se hubiera creído. A ella misma costaba sacárselo de su prodigiosa cabeza...”<sup>12</sup>. Su “corpulencia”, “anormalidad”, “apariencia simple”, entre otros calificativos, abundaron en las descripciones sobre la poeta y proponen un imaginario visual desestabilizador respecto de las categorías de identidad propias a las normativas del género y la clase<sup>13</sup>.

En efecto, en 1922 Gabriela Mistral fue invitada a México para incorporarse al proyecto educativo de las Misiones Culturales llevadas a cabo por el Secretario de Educación José Vasconcelos, viajando acompañada de Laura Rodig como su secretaria. El viaje a México sitúa a ambas mujeres —Rodig y Mistral— en un escenario de intercambio de relaciones intelectuales diversas y nuevas amistades entre las que se encuentra la maestra Palma Guillén, quien ocuparía un espacio de intimidad durante diez años en la vida de la poeta y de Juan Miguel Godoy (Yin-Yin), el niño-sobrino que Mistral cuidaría como un hijo y que Guillén atendería como una segunda madre y tutora. La maternidad compartida entre dos mujeres se presentaba como una amenaza a la hegemonía masculina por cuanto cuestionaba la maternidad institucional, abriendo la posibilidad a otras formas de agenciamiento a partir de la maternidad lésbica. Este asunto, poco abordado en la vida de las intelectuales lesbianas de este período, da cuenta de los procesos de higienización de los espacios urbanos, psíquicos y morales que debían ocupar hombres y mujeres. La aparición de Guillén en la vida de ambas, fue detonante de la separación de Rodig y Mistral en 1925, reencontrándose brevemente en 1938 en el alero de la Alianza de Intelectuales. “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” —escribió Marta Vergara sobre la relación establecida entre Mistral y Rodig— “Se acurrucaba a sus pies y se dormía como un animalito, soplando su bienestar”<sup>14</sup>. A pesar de haber tenido otras parejas sentimentales, entre las que se encuentran Consuelo Lematayer —una chilena divorciada, residente en París—, el impacto de Mistral en la vida de Laura Rodig fue profundo: “una flecha que atravesó toda mi existencia”<sup>15</sup>, según ella misma escribe en 1952. La historia afectiva de las mujeres lesbianas de este período se ha abordado escasamente, centrándose más en los intercambios intelectuales y obviando la horizontalidad de las relaciones, el contacto corporal y sexual e, incluso, los escenarios de violencias o las relaciones de poder aprehendidas: “pena como un río de cauce oculto, llanto de raíz sumergida (...) pena de no ser como antes era, cuando usted llegaba de alguna parte y yo la esperaba como su familia”<sup>16</sup>. La relación entre ambas mujeres quedó consignada en numerosas cartas, escritos, poemas y cuadernos que intentan reconstruir la biografía de Mistral, como también notas críticas sobre la obra de Rodig, como la publicada en la *Revista Zig-Zag* en 1920, “Escultura chilena. Laura Rodig”. “Ruptura, escenas penosas, todo eso había ocurrido” vuelve a relatar Marta Vergara. “De los años vividos Laurita los recordaba todos, pero trataba de afirmarse en los primeros para olvidar los últimos. A la inversa, Gabriela sólo parecía conservar en su corazón lo que las había separado”<sup>17</sup>.

Un encargo para una escultura en homenaje a Gabriela Mistral en Vicuña generó un nuevo conflicto y distanciamiento entre ambas. La obra, “vaciado en material y cuarzo”<sup>18</sup>, habría sido iniciada en Santiago y terminada en Magallanes —donde un grupo de niños y niñas inició una campaña para su fundición— y trasladada a Santiago en 1951: “desde entonces, la estatua anda conmigo y yo vivo a su sombra”<sup>19</sup> escribe a Mistral en 1954. La escultura se instaló momentáneamente en la sede del Ministerio de Educación, “donde un enorme público la visita a toda hora, gentes de toda índole especialmente el hombre de la calle”<sup>20</sup>. Existe poca información del destino final del monumento ante la negación de Mistral para

14 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op.Cit. p. 340

15 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 7 de abril de 1952, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

16 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 15 de septiembre de 1954, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

17 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op.Cit. p. 340-341

18 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 15 de septiembre de 1954, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

19 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 15 de septiembre de 1954, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

20 Ibidem

11 Ariel (1920). “El Salón de 1920”, *Revista Pacífico Magazine*, diciembre. p. 519

12 Rodig, Laura (1957). “Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)”. Santiago: *Anales de la Universidad de Chile*, año 115, N°106, abril-junio. p. 287

13 Ver Cabello Hut, Claudia (2015). “La letra y el cuerpo: la imagen visual de Gabriela Mistral de 1905 a 1922.” *Revista Iberoamericana* Vol. 81, N° 250.

su emplazamiento, aunque se anunció su inauguración en 1967<sup>21</sup>. Cuatro años después, la escultora ejecuta la serie de bustos en homenaje a los escritores nacionales en La Serena, incluido un retrato de la poeta. “*Puedo quedarme yo con su imagen*”<sup>22</sup> le escribe en 1951 desde Punta Arenas, para justificar la serie de bocetos, pequeños bustos e, incluso, las manos de Mistral realizadas por Rodig como un archivo afectivo de su historia compartida.

## Soy Laura Rodig y soy escultora y maestra rural

ES PALMA GUILLÉN QUIEN INTRODUJO A LAURA RODIG EN EL MUNDO CULTURAL mexicano y la conecta con otros intelectuales y artistas de orientación socialista. Se involucra rápidamente con la educación popular y forma parte del Servicio Misionero de Cultura Indígena, relacionándose también con el muralismo, especialmente con Diego Rivera y José Clemente Orozco. En ese mismo país, trabaja junto al escultor azteca Ignacio Asúnsolo para la realización de un busto de Gabriela Mistral que se localiza en la Escuela Industrial Femenil homónima, instalada junto con el Centro Industrial Nocturno Popular N°1 para Señoritas. “*Allá todo se forja, todas las mentes se organizan, todas las manos construyen*”<sup>23</sup>, señala Laura Rodig en 1925, dando muestras de su admiración por la cultura mexicana posrevolucionaria. “*El pasado de la raza, las luchas de defensa y las que cuenta la libertad, han hecho una raza fuerte que ha madurado la manera de formarse*”<sup>24</sup>, continúa, adhiriendo a la idea de las fuerzas puestas en marcha en torno a un sentido humanista de la revolución.

En 1924 se traslada a España, probablemente a instancias de Marta Vergara, a quien pudo conocer durante su paso por la Escuela de Bellas Artes, y quien posiblemente la conecta con las redes feministas de María Maeztu, confundadora y primera presidenta del Lyceum Club Femenino en Madrid, y la pintora Maruja Mallo; posteriormente ambas mujeres se exiliarían en Argentina durante la Guerra Civil española, gracias a la ayuda de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo. En Madrid, Rodig expone en la Casa Nancy su serie *Tipos Mexicanos*, un grupo de obras realizadas en materiales precarios, pero de significativo valor político. El éxito logrado con la exposición, “*confirmado en los sucesivos por el numerosísimo y*

*selecto público que ha desfilado por ella*”<sup>25</sup>, tuvo por resultado la adquisición de su obra *India mexicana*<sup>26</sup> por la Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid—hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía—, entonces dirigido por el escultor Mariano Benlliure, convirtiéndose en la primera latinoamericana en ingresar a dicha colección, según señala la revista española ABC ese mismo año<sup>27</sup>. “*Sus figuras de indias melancólicas y reflexivas retrotraen—precisamente por la sinceridad expresiva que las dio forma estatuaría—reminiscentes atisbos del arte oriental*” escribe entonces el crítico de arte español José Francés en *El año artístico*<sup>28</sup>. Junto a las esculturas, exhibe también el conjunto de dibujos y pinturas “*de agrio sabor de estampa popular*”<sup>29</sup>, realizadas con “*gracia y con valor idéntico a los que pudiera comunicar hoy un primitivo a las escenas cosmopolitas*”<sup>30</sup>. La presencia de Rodig coincidió con la estadía de otros artistas latinoamericanos en Europa relacionados con imaginarios, formas de construcción y filosofías indigenistas, como las peruanas Elena Izcue y Carmen Saco, la mexicana Lola Cueto y el argentino José Antonio Terry, entre otros, que “*ofrecían figuras de indios, miradas con la austera contemplación del arte su fatal tristeza, interpretadas de harto diferente modo, pero con un fondo común de melancolía ancestral*”<sup>31</sup>. Estas estéticas “*otras*” seducían a las audiencias europeas, al mismo tiempo que cuestionaban las bases del canon occidental, introduciendo cuestiones como la identidad y las relaciones de poder imperialistas sobre los territorios americanos.

En 1927 exhibe “*los legendarios tipos mexicanos*” en las salas de la Universidad de Chile que fueron presentadas “*más allá de la línea de navegación ordinaria. La mayoría no comprendió aquello pero lo soportó porque era una exposición de cuadros artísticos*”, señaló entonces Gerardo Seguel<sup>32</sup>, escritor y crítico chileno. La obra de Rodig se caracteriza así por la precariedad tanto de los materiales como de los recursos expresivos, en un gesto político y autónomo sobre el valor del arte y sus alcances.

25 (1924) “La exposición Laura Rodig”. Madrid: ABC, 17 de diciembre. p. 16

26 Durante la realización de la tesis de pregrado de María José Toro, *Vocación silenciada: Una mirada a la práctica docente de Laura Rodig* (Universidad Adolfo Ibáñez, 2012), primera investigación que levantó información sobre la labor educativa de la artista, la obra pudo ser localizada en el Museo de Escultura de Leganés, donde había sido depositada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, encontrándose en los depósitos con escasa información.

27 (1924) “La exposición Laura Rodig”. Op. Cit.

28 Francés, José (1916-1928). *El año artístico*. Madrid: Mundo Latino. p. 419

29 Ibidem

30 (1925) “El éxito de una escultora chilena en Madrid. El triunfo de Laura Rodig”. Op. Cit.

31 Francés, José (1916-1928). Op. Cit.

32 Seguel, Gerardo (1927). “Exposición de Laura Rodig. A propósito de la exposición de Laura Rodig”. *Boletín Educativo de Nuevos Rumbos*, 10 de julio, N° 3, p. 51

21 Como referencia se cuenta con una fotografía de Domingo Ulloa en los archivos de la Biblioteca Nacional, con el monumento emplazado en el parque de la Quinta Normal, donde tuvo un taller al interior del Museo de Historia Natural, aunque no hemos logrado obtener información de su permanencia definitiva.

22 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 21 de mayo de 1951, Punta Arenas. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

23 (1925) “Mujeres interesantes. Laura Rodig”. *Revista Zig-Zag*, 4 de abril, N° 1050, Año XXI

24 Ibidem

“ES ADMIRABLE LA SENCILLEZ CON QUE HA REVESTIDO SUS FIGURAS —continúa Seguel—. TODOS ELLOS ESTÁN COMO SUMERGIDOS DENTRO DE UN TODO DE LÍNEAS ESPECIALES E INDISPENSABLES. MAL DIBUJADOS DIRÁN LOS SEÑORES QUE CREEN QUE HOY SE PUEDE PINTAR PARA AYER. MENTIRA. LA PINTURA NO CONSISTE EN HACER LÍNEAS POR DARSE EL TRABAJO DE HACERLAS. EL ARTE PICTÓRICO DEBE TRATAR DE DAR EL ASPECTO QUE DE LAS COSAS SE QUIERE DAR Y NO DE LAS COSAS MISMAS Y PARA QUE ESTO NO TIENE NADA QUE VER CON LAS LÍNEAS EXACTAS COMO NO TIENE NADA QUE VER CON LA ANATOMÍA DE LOS HUESOS NI CON LA CIRCULACIÓN DE LA SANGRE. ESTA PINTURA SENCILLA, AGENA [sic] EN LA COLORACIÓN Y EN EL DIBUJO, A LA REALIDAD EXACTA, ES LA PRIMERA VEZ QUE APARECE EN CHILE, CON ESTAS CARACTERÍSTICAS QUE LAURA RODIG TRAE AHORA PARA SÍ”<sup>33</sup>.

En 1927 fue también comisaria del Salón y, un año después, el busto del poeta, escritor y amigo de la artista, Manuel Magallanes Moure, es instalado en el Parque Forestal, siendo una de las escasas escultoras con presencia en el espacio público. En 1928 se traslada a París donde convive con Marta Vergara en el Boulevard de Prot-Royal, número 11, trasladándose después al Impasse du Rouet, camino de la Porte D’Orléans, donde conoció a Lola Velásquez [Lola Cueto], la artista mexicana, y a su marido, el escultor Germán Cueto. El mismo año de 1928 exhibe la escena mexicana *La fuente y sus mujeres* en el Salón d’Automne, siendo ampliamente reconocida por el éxito de su obra. *La Revista Zig-Zag* reprodujo en sus páginas la crítica publicada por el Suplemento Artístico *Le Figaro*, donde se señala respecto de la obra que “no se sabe qué alabar más, si el poder de sus actitudes o el calor de sus colores”<sup>34</sup>. En estas fechas ya se encontraba junto a Consuelo Lemetayer, quien dejó en sus cartas a Anna Melissa Graves una descripción detallada de la ejecución de la obra en París. En 1930 El Comité France-Amérique anuncia la exposición de objetos “autóctonos de Chile, y pintura popular de Laura Rodig”<sup>35</sup> en la Maison des Nations Américaines. Según *Le Journal* de París, la colección etnográfica y de arte popular fue donada posteriormente al Musée du Trocadero<sup>36</sup>. La muestra fue comisariada por Mme. Monteiro de Leiva, comisionada por el gobierno chileno para la Exposición de Sevilla, donde Rodig fue acreedora de una medalla. Becada por el gobierno chileno en 1929, ingresa a estudiar pintura mural en la capital francesa con Marcel Lenoir y se inscribe en el famoso taller de André Lothe, además de inscribirse en la Escuela de Artes Decorativas.

33 Ibidem

34 (1929). “Laura Rodig en París”. *Revista Zig-Zag*, 12 de enero, N° 1247. La nota también fue replicada el mismo año en la revista *Arquitectura y Arte Decorativo* de la Asociación de Arquitectos de Chile.

35 “autochtone du Chile, et peinture populaire de Laura Rodig”. (1930). “Dans les cercles”. *La Semaine à Paris*

36 (1930). “Une exposition d’art populaire chilien à la Maison des nations américaines”. *Le Journal*, 10 de febrero. p. 7

En 1930 participa en la *Première Exposition du Groupe Latino-Américain* de París realizada en la Galería Zak, proyecto liderado por el pintor uruguayo Joaquín Torres-García y que intentó instalar en Europa una mirada decolonizadora sobre el arte latinoamericano. Hugo Barbagelata escribe en el dossier de la exposición:

“ESTOS ARTISTAS, PROVENIENTES DE LOS PAÍSES MÁS LEJANOS DE LA JOVEN AMÉRICA Y PERTENECIENTES A LAS ESCUELAS MÁS DIVERSAS, TIENEN, CADA UNO, SU PERSONALIDAD, Y VARIOS DE ELLOS ESTÁN INFLUENCIADOS POR LO MÁS ALTO Y LO MÁS ORIGINAL DE ESTAS CIVILIZACIONES PRECOLOMBINAS TAN POCO CONOCIDAS TODAVÍA EN EUROPA Y A MENUDO TAN CAPRICIOSAMENTE INTERPRETADAS”<sup>37</sup>.

En la exposición también participaron Marcos Bontá (Chile), Pedro Figari (Argentina), Raquel Forner (Argentina), Agustín Lazo (México), José Clemente Orozco (México), Diego Rivera (México), Lola Cueto (México), Carlos Mérida (Guatemala) y otros trece pintores y escultores, considerándose la primera exposición de arte latinoamericano con vocación moderna<sup>38</sup>. En 1937, ya de regreso a Chile, volvería a presentar la serie *Tipos mexicanos* —o americanos— en la Sala de Exposiciones del Banco de Chile, añadiendo algunos *Tipos peruanos*, dibujos mapuche y una nueva producción, *Mujeres junto al mar*. De esta última solo conocemos algunas imágenes publicadas en revistas especializadas de la época y *Desnudo de mujer*, perteneciente a la colección del MNBA, donde la representación identitaria y sexogenérica, tanto de la artista como de la representada, se constituye en un manifiesto sobre las disidencias de mujeres que deseaban a otras mujeres, desbaratando al canon y la representación femenina al presentar a un mujer masculinizada, cuyo discurso se inserta al interior de las experiencias colectivas de las relaciones lésbicas, articuladas desde las redes socio-económicas a las que pertenecían, los lazos afectivos y de amistad, los ámbitos intelectuales, domésticos, entre otros<sup>39</sup>.

De regreso a Chile, Laura Rodig funda junto a otros artistas la Asociación Chilena de Pintores y Escultores, trasladando la actividad política a la gremial,

37 “Ces artistes, venus des pays les plus éloignés de la jeune Amérique et appartenant aux écoles les plus diverses, ont, chacun, leur personnalité, plusieurs d’entre eux étant influencés par ce qui est le plus élevé et le plus original dans ces civilisations précolombines si peu connues encore en Europe et souvent si capricieusement interprétées”. Véase Barbagelata, Hugo (1930). *Invitation pour la 1<sup>ère</sup> exposition du groupe latino-américain de Paris*. Galería Zak, 11 al 24 de abril.

38 Ver Navarrete, José Antonio (2013). “París, 1930: arte latinoamericano en la Galería Zak”. Investigación preliminar para el proyecto *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*, “Crossing Art Histories” Program, J.P. Getty Foundation 2012-2014. Incluido en *redesintelectuales.net*, 2013 [disponible en línea].

39 Figari, Carlos (2009). “Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo xx”. Buenos Aires: *Revista Latinoamericana*, diciembre, N° 33. Centro Latinoamericano en Sexualidad y Derechos Humanos. *Sobre Desnudo de mujer* y la disidencia sexual de Rodig, véase Cortés, Gloria (2013). “Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)”. *Revista Artelegie*, Número 5, Janvier [disponible en línea].



complementando su accionar con la realización de talleres libres, tanto en Punta Arenas, donde fue nombrada Presidenta de la Academia Libre de Bellas Artes, iniciativa creada por el pintor Isaías Cabezón, como en Santiago, en la comuna de Las Condes, donde residía en ese momento. En 1938, Rodig forma parte en la Exposición del Riverside Museum y en 1942 en el Museo de Toledo, ambos en Estados Unidos. En 1949 fue premiada por la Sociedad Nacional de Bellas Artes, un año antes había retornado a Punta Arenas donde realiza una serie de pinturas que exhibe en la Sala de la Universidad de Chile en julio de ese mismo año. Junto a las 43 obras, “como para cubrir dos cuadras de extensión”<sup>40</sup>, presentó *Estibadores en el muelle*, obra perteneciente a la colección del MNBA y que hasta ahora aparecía bajo el título *Los salitreros*. La escena refleja “toda la vida del puerto en sus motivos esenciales, un gran barco, hombres y faenas en trazos maestros”<sup>41</sup>. Treinta años habían pasado de su primera estadía con Mistral: “Usted siempre, dibujada en las cosas, siempre pintada en las tardes, en todo cristal de aguas, en la canción, en el pan cotidiano...”, le escribe<sup>42</sup>. En Punta Arenas se le encomienda la realización de una serie de murales en la Escuela Superior de Niñas N° 2 cuyos registros hoy se encuentran en las colecciones fotográficas del Museo Regional de Magallanes, trasladándose en 1953 a la única y pequeña escuela de hijos de pescadores en el archipiélago de Juan Fernández. Es en la isla Robinson Crusoe donde realiza un nuevo mural junto a niños de 6 a 14 años, publicado posteriormente en la *Revista de Arte*: “Aquellos niños me sustentan y en sus hogares encuentro cariñosa lumbre. Es el por qué puedo mirar en paz, a veces a la luz de mágicas lunas, el pequeño planeta tumultuoso, que, en su reverso es como un mundo antiguo”<sup>43</sup>. En 1953 volvió a exhibir parte de la serie y obras nuevas en la Galería Nacimiento en la exposición *Motivos de una isla*. En la introducción del catálogo es la propia autora quien escribe: “(...) puedo sumergirme, absorta, en sus cielos, en su masa líquida, en la más lejana estrella... o quedarme con lo que vive en aquel decorado de fondo para su tránsito por la tierra, realizando el intento ambicioso y humilde de captar el mensaje de su luz”<sup>44</sup>.

40 Rojas Gatica, Virginia (1948). “Laura Rodig. Pintora de Chile (Homenaje a nuestra tierra austral)”. En *Viaje*, N° 180.

41 Ibidem

42 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 15 de septiembre de 1954, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

43 Rodig, Laura (1953). “Juan Fernández”. Op. Cit.

44 Rodig, Laura (1953). “Juan Fernández”. En (1953). *Motivos de una isla*. Laura Rodig, Galería Nacimiento, 27 de agosto al 5 de septiembre.

Laura Rodig desarrolló un camino autónomo y propio en el ámbito educativo, potenciado por su relación con Mistral, la experiencia mexicana y su paso por París. Es aquí donde se relaciona con el arte popular e inicia los talleres de niños pintores, convirtiéndose en una comprometida maestra alineada con los fundamentos de los recién creados Frentes Populares internacionales. Su compromiso con la infancia desvalida queda también expresada en la carta que envía a Doris Dana luego de la muerte de Mistral: “Soy Laura Rodig y soy escultora y maestra rural”<sup>45</sup>. Así, en Punta Arenas, en 1918, dicta conferencias de arte a las obreras de la zona; impulsa la creación de una biblioteca popular y fue editora de la revista de arte *Mireya*. También ejerce la docencia en el Liceo de Niñas, para luego trasladarse a Temuco y regresar a Santiago en 1925, donde se incorpora como inspectora al Liceo de Niñas N°6. Fue profesora de dibujo entre 1925 y 1927 en el Liceo de Niñas N°5; realiza cursos para maestras de la Escuela Técnica Femenina y de alfabetización de adultos en la Escuela de Artes y Oficios al interior del plan de enseñanza nocturna para obreros. También tuvo un taller para niños en 1932 y en 1955 publicó su texto “Los niños nos enseñan”, donde sintetizó su visión sobre la importancia del arte en la infancia: “Queremos, sí, dejar en claro, que nuestro afán no se encamina hacia la producción de un semillero de pintores. Es cuestión doble, social y espiritual que dejaremos para un mejor estudio. Sólo queremos dejar planteado el que el niño pinta, modela, canta, juega, para expresar su alma y, que aún dentro de una atinada dirección, necesita libertad para acrecentar su ser y encaminarse hacia su equilibrio”<sup>46</sup>.

Bajo ese postulado, realiza varias exposiciones de arte infantil para “niños abandonados, errantes, algunos expulsados de las escuelas, donde habían constituido graves problemas. Muchachitas con hermanitos más pequeños en brazos y todos deseando estudiar, trabajar y vivir en la Escuela...”<sup>47</sup>. Un ejemplo de ello es la muestra de pintura realizada por niños mexicanos en apoyo a los niños españoles, víctimas de la Guerra Civil, llevada a cabo en 1937 en el Teatro Recoleta. Ese mismo año realiza la exposición *Niños pintores* en el Museo Nacional de Bellas Artes, que se repite en 1938, 1955 y 1969, esta última en el marco de la exposición *De Cézanne a Miró* en el Museo de Arte Contemporáneo. “Gracias a ella, los niños entregarían un documento inapreciable de su visión del

45 Véase Carta de Laura Rodig a Doris Dana, 28 de enero de 1957, Santiago de Chile, New York. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

46 Rodig, Laura (1955). “Los niños nos enseñan”. *Revista de Arte*, Septiembre-octubre, N° 2. p. 11

47 Ibidem

*mundo*<sup>48</sup>, escribe Marta Vergara, testigo de las acciones de Rodig en estos ámbitos, mientras militan juntas en el MEMCH. La experiencia de arte infantil también es trasladada a Magallanes cuando lleva a cabo otra exposición de niños en 1950. “*Cuando los días son hermosos, y son muchos en el año, salgo con los niños en bote a rodear la isla, pintamos, cantamos y les hago mis clases de exaltación de ese su extraño mundo*”<sup>49</sup>, escribe en 1954.

Rodig fue parte también del proyecto del actual anfiteatro localizado al costado del edificio de Bellas Artes, destinado a la literatura y teatro infantil, junto a un grupo de intelectuales entre los que también se encontraba la escritora Marta Brunet quien publica en la *Revista de Arte* en 1939, el artículo “Teatro para niños” esbozando los fundamentos del proyecto. Desde 1959 comienza a trabajar en la formación de monitoras y profesoras guías para museos, siendo comisionada en 1966 para coordinar esta labor en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto a un grupo de maestras adherentes al arte social y popular, tema que aborda ampliamente Yocelyn Valdebenito en esta publicación. En forma paralela, realiza ilustraciones para diversas publicaciones literarias de escritores y poetas como Enrique Bunster y Stella Corvalán, además de ilustrar poemas de Gabriela Mistral; también realiza un gran mural para la librería instalada por Marta Vergara y Marcos Chamudes en la calle Moneda, donde representa a escritores, educadores, poetas, “[cabezas] *un tanto revueltas, como una aparición de juicio final antes de separarse los buenos de los malos*”<sup>50</sup>. Entre 1941 y 1942 diseña los mapas de Chile con datos de geografía económica y humana publicados en la revista *El Cabrito* y realiza el material educativo *Mi Tesoro*, una publicación del Ministerio de Educación y la dirección General de Educación Primaria, incluido el silabario para adultos *Mi Tierra* en 1949, destinado a la alfabetización popular de hombres y mujeres campesinas, resguardando su realidad sociocultural.

“*Toda la corriente vital de un pueblo fluye de la Escuela Primaria*”<sup>51</sup>, escribe a Gabriela Mistral desde Punta Arenas en mayo de 1951, resumiendo en ello su visión humanista y frentepopulista respecto del rol de la escuela en la conformación de una comunidad orgánica y colaborativa, acorde al proyecto político que concebía la educación como el principal motor de desarrollo al interior de la sociedad.

## Nuestra respuesta entrecruzada da esperanzas

MILITANTE DEL PARTIDO COMUNISTA, el agenciamiento político de Laura Rodig se inicia tempranamente, siendo testigo de los movimientos obreros y los cambios sociales. Vivió de cerca la huelga de la Federación Obrera de Magallanes en 1918, que culminó con un muerto y una treintena de heridos; junto a Gabriela Mistral refugiaron al fugitivo militante obrero ucranio-argentino Simón Radowitzky en Punta Arenas; y fueron amigas del joven escritor y anarquista José Santos González Vera. En 1934, Rodig ofrece resguardo a campesinos mapuche durante la matanza de Ranquil, en Lonquimay, y un año después participa en los actos de la Federación Araucana.

Fue también miembro activo del Socorro Rojo Internacional, un servicio creado por el Partido Comunista en 1922 en apoyo a los prisioneros durante los conflictos bélicos, participando en manifestaciones que culminaron más de una vez con Rodig en la cárcel, “*con esa condición suya para crearse problemas*”<sup>52</sup>. La ayuda humanitaria que ejerció sobre los presos políticos y sus familias quedó consignada en los relatos de Marta Vergara en 1962, quien además de involucrar a Rodig en las luchas feministas, era una activa antifascista. Juntas organizaron un acto para mujeres en el cine del barrio San Diego y Avenida Matta, que culmina con la intervención de juventudes nazis y la dispersión de las manifestantes. Tras el acontecimiento de Lonquimay, ambas fueron detenidas junto a un grupo de “*mujeres viejas, enfermas, madres con niños menores, obreras y maestras que perderían su trabajo. Ninguna dejaría de sufrir. Sin discutirlo coincidimos Laura y yo en no salir. Dejarlas entregadas a su propia suerte significaba aceptar, llenándonos de vergüenza, el privilegio de tener puntales en otra clase social. Juntas habíamos caído, juntas nos iríamos*”<sup>53</sup>.

Es por instancias de Marta Vergara que Laura Rodig milita activamente en el Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), un órgano feminista de vital importancia para el voto femenino, el derecho a la lactancia materna de las obreras, el aborto y el problema de la mortalidad infantil. Definidas por la cultura de la paz, las memchistas se asociaron con diversas organizaciones internacionales como el Comité Mundial de Mujeres Antifascistas, la Comisión Interamericana de Mujeres o la Conferencia Popular por la Paz de América. Organizaron actividades artísticas en apoyo

48 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit. p. 152

49 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 15 de septiembre de 1954, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

50 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit. p. 196

51 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 21 de mayo de 1951, Punta Arenas. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

52 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit. p. 116

53 Ibidem. p. 150

a las mujeres españolas como el acto del Teatro Recoleta o la exposición de numerosos cuadros de Laura Rodig acompañados por 10 dibujos realizados por niños mexicanos, cuya venta iría en beneficio de los niños españoles. La muestra programada en 1937, coincidiendo con la exposición de arte infantil que realizara la artista en el Museo Nacional de Bellas Artes, fue organizada por un grupo de mujeres del Comité pro niños españoles, presidido por Amparo Mom. Las memchistas fueron perseguidas, vigiladas e, incluso, torturadas, por lo que debieron buscar diversas estrategias para la reunión y la militancia, como los talleres de dibujo o acciones artísticas que realizara Rodig, “para pintar algunos paisajes” y usar “cualquier pretexto” para ocultar acciones propagandistas direccionados a sindicatos e instituciones femeninas, especialmente campesinas<sup>54</sup>. Dichas acciones y persecuciones políticas quedaron consignadas en los documentos del Servicio de Investigaciones alojados en el Fondo del Ministerio del Interior. Es en el MEMCH donde Laura Rodig, “desprovista de raza”<sup>55</sup>, adquiere un férreo compromiso con la liberación social, económica y jurídica de la mujer, principalmente las obreras.

Como activista feminista, Rodig había participado en las exposiciones organizadas por la Sociedad Artística Femenina y en 1927, con motivo de la celebración del cincuentenario del decreto Amunátegui, fue parte de la *Gran Exposición Femenina* con su obra *Maternidad*, localizada al centro del salón de la Quinta Normal. La exposición coincidía con el progreso industrial del país y el diseño de políticas públicas en torno a la educación artística, donde muchas mujeres encontrarán un soporte simbólico para sus quehaceres, especialmente en las posibilidades que otorga el difuso límite existente entre las bellas artes y las artes aplicadas. Mientras en la mencionada exposición de 1927 las mujeres chilenas se mostraban orgullosas de sus avances en materia de progreso, educación y asistencia social, el interés en otros ámbitos de participación femenina, como la lucha por el sufragio, se vio fuertemente reducida en este periodo<sup>56</sup>. “Ni siquiera se había intentado hasta la fecha, hacer una historia de las diversas actividades en que la mujer chilena ha tenido participación”, argumentaba Sara Guerin de Elgueta, comisaria de la Exposición Femenina, convirtiendo la tarea de compilar las acciones llevadas a cabo por las mujeres, en un largo y amplio ejercicio de investigación, “búsquedas inteligentes

y afanasas” que pusieron en el tapete “verdaderos hallazgos en la historia de la mujer chilena”<sup>57</sup>. El evento se llevó a cabo en los pabellones de la Quinta Normal, creados para albergar la Exposición Internacional de Chile en 1875 a cargo Sociedad Nacional de Agricultura, e incluía secciones dedicadas a la educación, la beneficencia, el arte decorativo y la industria, así como a la música y el arte puro a través de un salón extra-oficial para las bellas artes<sup>58</sup>.

En el MEMCH, Rodig también contaba con el apoyo de la profesora de dibujo Amanda Flores de Perotti, la fotógrafa Adriana Piga y la escritora Olga Acevedo. Entre sus colaboradoras se encontraban también las artistas latinoamericanas Blanca Luz Brum, escritora y poeta uruguaya, y la escultora y pintora peruana Carmen Saco, ambas asociadas a la revista *Amauta*, editada por el intelectual marxista José Carlos Mariátegui; y Eugenia Crenovich, pintora, ilustradora y ensayista argentina, quien en ese momento se encontraba en el taller del pintor chileno Hernán Gazmuri en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en los talleres libres que realizó el pintor luego de su forzada desvinculación de la Universidad. En 1939 y siguiendo el camino iniciado por la Exposición Femenina de 1927, el MEMCH organiza *Actividades femeninas. La mujer en la vida nacional: su contribución a las actividades y desenvolvimiento político, social, económico y cultural de Chile*, siendo anunciada en la revista *La Mujer Nueva*—órgano oficial de difusión del movimiento—y en correspondencia interna entre las integrantes. En julio de 1939 aparece consignada la nota en que se anuncia la entonces denominada *Exposición de la Mujer*, que pretende resaltar el progreso femenino en las materias antes señaladas, así “como la indiferencia y la hostilidad que debió vencer para conseguirlo”. Acompañada de “gráficos, fotografías, recortes de periódicos, etc., se exhibirán ordenadamente en esta contribución a la lucha por los derechos de la mujer”<sup>59</sup>, concibiéndose como una respuesta a las tradicionales actividades sobre las labores de mano y beneficencia que caracterizaron a las experiencias anteriores. “De las paredes de las salas colgarían pruebas de actividades (...) porque no era por cierto una exposición de labores de mano la que haríamos, sino la historia de nuestros sufrimientos y superaciones”<sup>60</sup>. En el folletín

57 Guerin, Sara (1928). *Actividades femeninas en Chile*. Obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios (Datos hasta diciembre de 1927). Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración

58 Para el desarrollo de las organizaciones femeninas, véase Cortés, Gloria (2019). “Actividades femeninas. Women’s Collective Exhibitions in Chile between 1914 and 1939”. En Alkema, Hanna and Dossin, Catherine (ed.). *Women Artists Shows/Salons. Societies (1870s-1970s), revue Art@’s Bulletin*, N° 1, Vol. 8 [disponible en línea].

59 (1939). “La exposición femenina patrocinada por el MEMCH”, *La Mujer Nueva*, julio, Año II, N° 23. p. 4

60 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit. p. 206

54 Memorandum Sociedades N° 255, Ministerio del Interior. Federación de Mujeres de Chile. 12 de septiembre de 1933. Fondo Ministerio del Interior, Vol. 8382. Archivo Nacional de la Administración.

55 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit. p. 390

56 Lavrin, Asunción (2005). *Mujeres, feminismos y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*. Santiago: Centro de Investigación Barros Arana. p. 372

de la exposición se invita también a los hombres y a los dirigentes varones al reconocimiento hacia la mujer en sus diferentes aspiraciones, culturales, sociales, económicas y políticas. La muestra se llevaría a cabo finalmente entre el 12 de diciembre de 1939 y el 12 de enero de 1940 en las dependencias del Museo Histórico Nacional, hoy correspondientes al Archivo Nacional, con la participación de profesoras de María Marchant y Olga Poblete, entonces profesoras del Liceo Manuel de Salas, e integrantes del movimiento, como Digna Muñoz, secretaria del Comité organizador. Fue comisariada por Amanda Flores, con colaboración de Laura Rodig, Elena Caffarena, Marta Vergara, Aída Parada y otras 10 integrantes del MEMCH, contando con trabajos realizados por I. Crispí, A. Badosa, Aurora Muñoz y Genoveva Ramos de la Escuela de Artes Aplicadas, todas ellas sin información sobre su actividad posterior.

“HAY QUE RECONOCER QUE LA HISTORIA DE LA MUJER ES ALGO, MÁS O MENOS, DESCONOCIDO. EL PAPEL EMINENTEMENTE DOMÉSTICO QUE SE LE ASIGNÓ HASTA EL PASADO SIGLO HACÍA PENSAR EN ELLA A TRAVÉS DE LOS MADRIGALES. HOY LA SOCIEDAD MODERNA LA HA INCORPORADO PLENAMENTE A TODAS LAS ACTIVIDADES; ES DE ELEMENTAL JUSTICIA QUE TENGA ENTONCES TAMBIÉN EL RANGO QUE LE CORRESPONDE EN NUESTRA HISTORIA NACIONAL”<sup>61</sup>.

En febrero fue llevada al Liceo de Niñas de la ciudad de Viña del Mar y, finalmente en abril la exposición viajó a Valparaíso, esta vez comisariada por Laura Rodig, quien también realiza el telón de fondo que acompaña la muestra y donde aparecen “*las mujeres más representativas en el campo de las diversas actividades sociales que constituye la esencia de un país y sobre las cuales hicimos un balance a través de todo el material expuesto*”<sup>62</sup>. Del telón solo conocemos la imagen difundida en la revista y que aparece como portada en 1940. En las propias oficinas del MEMCH se encontraban “*gloriosamente adornadas*”<sup>63</sup> por pinturas de Laura Rodig. La artista también había diseñado en 1936 la imagen característica del MEMCH, representando a una mujer obrera sosteniendo a un hijo en uno de sus brazos y una bandera en el otro y que luego se convertiría en el estandarte oficial. Esto último quedó consignado en sucesivas cartas entre Elena Caffarena y representantes de los comités locales del norte y sur de Chile

61 (1940). “Las enseñanzas de nuestra exposición femenina La mujer en el progreso nacional”, *La Mujer Nueva*, septiembre, Año III, N° 26. p. 6. Aunque en la nota se anuncia la publicación de un libro con los resultados de la exposición, solo se ha encontrado un folletín asociado al epistolario del MEMCH, perteneciente al Fondo Mujeres. Géneros del Archivo Nacional de Chile.

62 (1940). “En el progreso nacional”, *La Mujer Nueva*, septiembre, Año III, N° 26. p. 1

63 Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit. p. 221

desde 1937 a 1940<sup>64</sup>. Como parte de las labores de propaganda —a cargo de dibujantes y periodistas— el estandarte fue rápidamente solicitado por los comités locales del norte y sur de Chile, tema abordado por Francisca Marticorena en la presente publicación. Desde el 2018, la joven Carolina Lería incorporó la imagen de Rodig al nuevo ícono de la oleada feminista chilena, uniendo dos momentos de las luchas por los derechos de las mujeres. “*Nuestra respuesta entrecruzada da esperanzas*” escribía Rodig en 1937 en la revista *La Mujer Nueva*, haciendo un llamado al trabajo colectivo y unificado para el ejercicio de la solidaridad<sup>65</sup>.

Laura Rodig murió en 1972, víctima de severas hemorragias y negándose a ser tratada médicamente. “*Yo moriré de error de imprenta*”<sup>66</sup> fue la frase que sus amigos señalaron como un presagio, acabando con la vida de una de las mujeres que representó más vehementemente la lucha por los derechos sociales y puso su arte a disposición de la organización política. Su militancia, en palabras de su amigo, el pintor Camilo Mori, no fue “*producto de una postura circunstancial: fue la resultante de un sentimiento profundo que le indicaba que allí, en la concepción político-social del marxismo estaba el medio, la posibilidad para servir mejor a la gran masa desvalida*”<sup>67</sup>.

64 Carta N° 163. Santiago, 3 de agosto de 1937. Comité Local MEMCH Corral. Carta N° 175. Corral, 24 de agosto de 1937. Comité Local MEMCH Corral. Carta N° 220. Santiago, 15 de octubre de 1937. Comité local MEMCH Concepción. Carta N° 405. Rancagua, 21 de octubre de 1938. Comité Local MEMCH Rancagua. De: Carmela Aguilera (Secretaria General) y nombre ilegible, correspondiente a la Secretaria de Actas del Comité Local de Rancagua. Carta N° 492. Santiago, 2 de enero de 1939. Comité Local MEMCH Potrerillos. Carta N° 498. Santiago, 3 de enero de 1939. Comité Local MEMCH Chañaral. Carta N° 600. Santiago, 12 de abril de 1939. Comité Local MEMCH Villa de Mora. Epistolario del MEMCH, Fondo Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile.

65 Rodig, Laura (1937). “Laura Rodig llama a las mujeres a levantar sus ojos hacia España”. *La Mujer Nueva*, mayo.

66 Lattapiat, Luis (1973). Op. Cit.

67 Camilo Mori sobre Laura Rodig en sus funerales. Ibidem.



*Infancia, historia y museo  
Laura Rodig Pizarro, pionera en el  
desarrollo de la educación  
en museos en Chile.*

Yocelyn Valdebenito Carrasco<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Yocelyn Valdebenito Carrasco. (Chillán, 1982) es Diplomada en Archivística y Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación comprenden la museología latinoamericana, historia del arte en Chile y pedagogías feministas. Ha publicado en diversas revistas indexadas, así como en capítulos de libros; *Profesor@s en el Museo: Una experiencia de empoderamiento desde la perspectiva de género* (2016). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes; "Cuerpos políticos, apuntes historiográficos sobre la obra feminista de Laura Rodig" (2017). En *Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local*, 7º Concurso de Ensayos CEDOC. Santiago: Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos; "Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género" (2028), *Revista Anales de la Historia del Arte*, Vol. 28. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Actualmente trabaja como investigadora en el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y como académica en la Universidad Alberto Hurtado.

EL DEVENIR DEL EDIFICIO QUE ACTUALMENTE ALBERGA AL MUSEO NACIONAL DE Bellas Artes, ha estado vinculado desde su origen a la infancia como matriz conceptual. Ya en el discurso que inaugura el inmueble en 1910, Ricardo Richon Brunet señalaba alegóricamente que el Museo era un símbolo del tránsito desde la infancia a la adultez republicana<sup>2</sup>. Del mismo modo, Pedro Lira, acuñaba dicha figura para referirse a la pintura americana en relación al arte europeo<sup>3</sup>.

El uso defectivo del concepto de infancia<sup>4</sup>, fue articulado por Immanuel Kant a fines el siglo XVIII para aludir a la dependencia que establecían los hombres de su época. Desde allí exhortaba a salir de esta etapa para entrar a la autonomía, es decir, la mayoría de edad, cuya madurez se anclaba en un discurso evolutivo de progresión lineal de la historia<sup>5</sup>. Dicho modelo discursivo imbuido por el racionalismo neoclasicista y luego las corrientes positivistas europeas, tuvo un impacto considerable en las lecturas de los hombres ilustrados de nuestro país durante las postrimerías del siglo XIX.

En este marco, la celebración del centenario de la Republica en Chile situaba al edificio —Museo y Escuela de Bellas Artes en un solo cuerpo arquitectónico— como símbolo de progreso para la joven nación. Dado que el cultivo de las Bellas Artes se concebía como una garantía de estatus civilizatorio para los pueblos, la formación de la juventud para la producción artística fue una cuestión fundamental para el Estado, tanto por la construcción del Museo-Escuela de Bellas Artes como la experiencia que éstos podían adquirir en Europa a través del sistema de becas y envíos<sup>6</sup>.

A diferencia de los amigos y compañeras de generación de la Escuela de Bellas Artes que anhelaban viajar a París como corolario de su formación artística, en junio de 1922 Laura Rodig Pizarro, decidió acompañar a Gabriela Mistral a México junto a Amantina Ruiz. Allí, en medio de una de las reformas

educativas más cruciales del continente americano, articulada por el intelectual José Vasconcelos y desarrollada por Mistral, Rodig se impregnó del influjo del muralismo mexicano a través del planteamiento político medular de este movimiento artístico; el indigenismo, que requirió a su vez de la aplicación de propuestas pedagógicas innovadoras y altamente participativas. La inscripción de Laura Rodig en las llamadas Misiones Culturales a lo ancho del territorio mexicano, le aportó un suculento bagaje de experiencias volcadas a comprender la educación más allá de los límites de la estructura escolar<sup>7</sup>.

Esta experiencia, sumada a los viajes realizados por Rodig junto a Mistral desde 1918 a 1922, por el sur de Chile, amplió su perspectiva de la educación extendiéndose incluso a la plantación de árboles en la ciudad de Magallanes. A consecuencia de las amargas experiencias que ambas habían sufrido como alumnas del sistema de instrucción primario, se propusieron generar un clima de aprendizaje que favoreciera la curiosidad intelectual, especialmente orientadas a la infancia. Ambas sabían del goce que provocaba una pregunta auténtica que reflejara aquella capacidad de asombro tan propia del universo infantil. Los enfoques educativos al que adscribían, por tanto, estaban más cerca del autodidactismo que de la tutela disciplinar del adulto.

Tras volver a Chile en 1925, mientras se desarrollaba como artista participando de diversas exposiciones, trabajó también como profesora de dibujo en el Liceo de Niñas N° 5 y en el cargo de inspectora del Liceo de Niñas N° 6 de Santiago<sup>8</sup>. Posteriormente fue contratada por la Escuela Técnica Femenina N° 1 y la Escuela Profesional Superior de Santiago, para implementar cursos de dibujo aplicado<sup>9</sup>. Inspirada en las experiencias renovadoras aprendidas en México, su propósito era

“TRABAJAR, COOPERAR EN LA INSTRUCCIÓN, EN CENTROS OBREROS O DE MANUFACTURAS, EN LA DIVULGACIÓN DE LOS MEDIOS ELEMENTALES PARA LA EXPRESIÓN PLÁSTICA, ES DECIR; PONERME AL SERVICIO DE UN ARTE QUE PUDIÉRAMOS LLAMAR «POPULAR» (...) AQUÍ HE COMENZADO A TRABAJAR EN ESTE SENTIDO CON LOS NIÑOS Y ESTOY ENCANTADA CON LOS RESULTADOS QUE

2 Richon Brunet, Ricardo (1910). “El arte en Chile”. En *Catálogo Exposición Internacional de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Barcelona. p. 34

3 “En cuanto a la pintura americana que, nacida apenas ayer, comienza solo a salir de los pañales de la infancia, ella no ha merecido ni la más ligera mirada a los pintores europeos.” Véase, Pedro Lira (1902). *Diccionario Biográfico de Pintores*. Santiago: imprenta Esmeralda.

4 El origen de la palabra latina *infantia*, es un término compuesto por *in* (una negación) y el participio del verbo *faris* (hablar). Su significado se configura entonces desde un fuerte componente de negatividad que proyecta su valor en la estructura semiótica del discurso. Véase Kohan Walter (2007). *Infancia, política y pensamiento*. Buenos Aires: del estante. p. 23. Véase además, Giorgio Agamben (2003). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

5 Kant, Immanuel (1784). ¿Qué es la ilustración? Santiago: Universitaria, 1979. p. 33

6 Richon Brunet argumentaba que “Desde que se organizó la vida artística en Chile, se estableció la tradición de que todos los jóvenes artistas, después de sus primeros estudios, se dirigieran a Europa, y más especialmente a París, para completar sus estudios y formar su gusto”. Véase, Richon Brunet (1910), Op.Cit. p.28

7 Las misiones comprendían estadias cortas en diferentes zonas rurales de México con una alta tasa de población indígena, en las cuales las maestras o misioneras, realizaban actividades a las que invitaban a toda la comunidad a colaborar. Véase Laura Rodig (1957). “Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)”. Santiago: *Anales de la Universidad de Chile*. p. 286

8 Del 01 de marzo de 1925 al 31 de marzo de 1927. Kárdex N° 59805, decreto N° 1160, Archivo Histórico Ministerio de Educación y Del 01 de abril de 1927 al 31 de marzo de 1928. Kárdex N° 59805, decreto N° 6167, Archivo Histórico, Ministerio de Educación, respectivamente.

9 07 de septiembre de 1927. Kárdex N° 59805, decreto N° 5090, Archivo Histórico, Ministerio de Educación.

VOY OBTENIENDO: IR VACIANDO DENTRO DE LOS MEDIOS MÁS ELEMENTALES, UN SENTIMIENTO ARTÍSTICO COMPLETAMENTE NUESTRO”<sup>10</sup>.

Sin embargo, la legitimidad para el gremio artístico chileno continuaba estando en París. Hacia allá partió en marzo de 1928, encontrándose con una ciudad efervescente de nuevas ideas. Los postulados vanguardistas enarbolaban la bandera de la originalidad, la síntesis de las formas y los procesos de abstracción que desarrollaron por siglos las culturas nativas en América y África. Tales expresiones eran ahora motivo de “descubrimiento” por parte del cubismo, expresionismo, y otras corrientes de la escuela de París. Así mismo, los tratados del doctor Freud cuyo argumento principalmente abordaba el reconocimiento de una vida sexual infantil, eran motivo de efusivas conversaciones en los cafés de Montparnasse<sup>11</sup>.

La infancia entonces, se situaba como un lugar de exploración fascinante, fuente de una verdadera vocación por lo primitivo. Desde André Breton a Carmen Sacco, de Joaquín Torres García a Diego Rivera y tantos otros artistas inspirados por tales estéticas. No es extraño que este último haya invitado a Rodig a ser parte de la exposición de artistas latinoamericanos en la prestigiosa Galería Zak en 1930.

A su regreso a Chile en 1932, la cesantía no daba tregua. Pese a su brillante trabajo artístico y pedagógico fue marginada de los programas educativos tanto de la Escuela de Bellas Artes como de los Liceos en los que había trabajado. Su militancia política y activismo feminista tuvo como resultado diez años de marginación de docencia en la educación formal<sup>12</sup>. A la vez que la efervescencia política del país y del mundo se agudizaba, Rodig inició una campaña para ir en ayuda de los huérfanos de la Guerra Civil Española mediante una kermese en el Teatro Recoleta en abril de 1937<sup>13</sup>. Así mismo, en mayo desarrolló una muestra de 140 obras en beneficio de los niños españoles, exponiendo un conjunto 10 pinturas de niños mexicanos.

En paralelo y para amainar la crisis económica, ofreció su taller para dar clases a niñas y niños. Es en este contexto que, en plena primavera de ese mismo año, articuló una muestra de arte infantil en el Museo de Bellas Artes con los trabajos que se habían desarrollado en su taller<sup>14</sup>. El resultado fue tan sorprendente

como revelador. Académicos de la Universidad de Chile, artistas, profesoras y apoderados se hicieron presente para la inauguración, comentando las virtudes creativas de la exposición.

Cuando las autoridades le preguntaron a Rodig por su método de enseñanza, ella simplemente comentó que se había limitado observar y a dejar a las criaturas en libertad de acción<sup>15</sup>. Algo que parecía simple, pero que no se había trabajado de manera sistemática en un grupo de niños y niñas, fue uno de los aspectos que más se valoró de la muestra. De esta forma Rodig proponía un nuevo campo de estudio;

“(…) COMO INVESTIGACIÓN PSICOLÓGICA LLEGAMOS A UNA NECESIDAD EFECTIVA DE MAYOR COLABORACIÓN CON EL NIÑO, MEJOR COMPRENSIÓN DE SU ESPÍRITU, SENTIDO DE RESPONSABILIDAD Y CONTRIBUCIÓN A UNA ATMÓSFERA. [ESTO] EVIDENCIA DE QUE EL NIÑO DESPIERTO VISUALMENTE, ES MÁS CAPAZ, ES COMO QUE ADQUIERE UN NUEVO SENTIDO DE LA VIDA”<sup>16</sup>.

En sintonía con la metodología de autonomía planteado por Laura Rodig, la Universidad de Chile propuso lo que hoy conocemos como sistema de currículo semi-flexible, que permitía a cada estudiante inscribir —además de los cursos obligatorios— asignaturas de acuerdo a sus preferencias. Este proceso fue descrito por el Rector Juvenal Hernández como una verdadera “(...) revolución interna que tantos años ha formado la cátedra”<sup>17</sup>.

Así mismo, un grupo de intelectuales, profesores y maestras de la Facultad de Bellas Artes decidieron formar un grupo multidisciplinario llamado los Amigos del Arte, para seguir promoviendo la exposición de niños y niñas pintoras al año siguiente. Entre ellas se encontraba Marta Brunet, Filomena Salas, Cora Bindhoff, Andree Haas y por supuesto Laura Rodig. Producto de las entusiastas conversaciones del grupo, se gestó además la idea crear un teatro infantil que promoviera especialmente el desarrollo tanto literario como de las artes escénicas.

Con el patrocinio del arquitecto Manuel Eduardo Secchi, Jefe de la Sección de Arquitectura de la Ilustre Municipalidad de Santiago, en diciembre de 1937<sup>18</sup> comenzaron las primeras inspecciones al edificio Museo-Escuela

1969, carpeta 14, caja 18, Fondo de Archivo Institucional MAC (FAIMAC).

15 Vergara, Marta (1963). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: Ed. Gabriela Mistral. p. 132

16 Rodig, Laura (1938). “Segunda exposición de niños pintores”. *Revista de Arte*, Universidad de Chile, año IV, N° 19-20. p.77

17 Hernández, Juvenal (1938). “La Facultad de Bellas Artes”. *Revista de Arte*, Universidad de Chile, año IV, N° 19-20. p. 72

18 De acuerdo al Archivo Técnico de Aguas Andinas, la fecha de inscripción en la Dirección de Alcantarillado de Santiago fue el 20 de diciembre de 1937.

10 Rodig, Laura. Entrevista por María Monvel. *El Mercurio*, miércoles 08 de junio de 1927.

11 Bard, Christine (1998). *Les Garçonnes, modes et fantasmes des années folles*. Paris: Flammarion. p. 99

12 Decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943, Kárdex N° 59805, Fondo Ministerio de Educación, ARNAD.

13 (1937) “Laura Rodig ha cumplido bien con su deber”. Santiago: *La Mujer Nueva*, 01 de abril.

14 Rodig, Laura (1937). *Catálogo de Exposición de Niños Pintores*. Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile. Cor

de Bellas Artes. En 1938 se ejecutó la construcción de un anfiteatro posándose parcialmente sobre la estructura mural y fundaciones de la “terrazza norte”, de modo que tanto la caja de escena como las graderías quedaron insertas en el espacio originalmente definido por la terraza y excavado bajo nivel natural de terreno. Inicialmente se concibió con acceso directo desde el Parque tanto a los camarines, como al respaldo de escenario, este último acceso fue clausurado posteriormente y es aún legible en la discontinuidad del almohadillado<sup>19</sup>.

El objetivo de este anfiteatro tenía una clara misión social, Marta Brunet señalaba ese mismo año:

“LA CRIATURA NUESTRA, DE LA CLASE QUE SEA, ES UN PROSCRITO DE LA ALEGRÍA. EN EL CONVENTILLO EL NIÑO CARECE DE ESPACIO PARA SU JUEGO Y LA CALLE TIENE QUE SER SU DOMINIO, CON EL PELIGRO DE TODO ORDEN EN ACECHO Y AMENAZA (....) HAY QUE PREOCUPARSE POR LA RISA DE LA CRIATURITA, PONER EN JUEGO GRANDES ESPECTÁCULOS GRATUITOS, CUENTOS, VIAJES, MASAS CORALES, BALLETS, TODO ELLO CON UN SENTIDO DE LA BELLEZA, DE LO ÉTICO Y DE PRIMARIA ENSEÑANZA. CREADORES DE LA ALEGRÍA DE NUESTROS PEQUEÑOS. ESO VAMOS A INTENTAR UNOS POCOS (...) DONDE QUISIÉRAMOS PONER COMO EN UNA MAGNIFICA FIESTA, BANDERITAS DE ALEGRÍA BAJOS CIELOS DE CANCIONES (....) LOS NUEVOS QUIJOTES EMPEÑADOS EN AVENTAR FANTASÍAS SOBRE EL SUELO DE LA TIERRA AMADA QUE ES PARA NOSOTROS EL CORAZÓN DEL NIÑO CHILENO”<sup>20</sup>.

En octubre de 1938, tuvo lugar una segunda exposición de arte infantil en el Museo de Bellas Artes. El énfasis que desplegó Rodig en posibilitar el encuentro de niños y niñas de diferentes clases sociales en torno a la oportunidad de exhibir sus trabajos en el Museo, generó una experiencia de equidad en la participación del espacio público. Así lo expresó Rodig, años más tarde, “*Los de cuna dorada y los otros, juntos todos solamente niños y como tales se comportaron. Fue por tanto una preciosa experiencia y una esperanza. (...) Era el alborozo, el desenfado, la zalagarda. Lumbre animada, reino feérico, cofre de la primera edad....era la opulencia de concepciones de medios expresivos*”<sup>21</sup>.

19 Salas Rojas, Álvaro (2019). *Informe de regularización y recuperación: Anfiteatro del Palacio de Bellas Artes*.

Fondo documental, Unidad de Infraestructura, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. p.12

20 Brunet, Marta (1938). “Teatro para niños en el Parque Forestal”. *Revista de Arte*, Universidad de Chile, año IV, N° 19-20.p. 32

21 Rodig, Laura (1955). “Los niños nos enseñan”. *Revista de Arte*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, N° 2. p. 10

Una vez reincorporada al servicio pedagógico en 1942 y tras desempeñarse como profesora en diferentes regiones de Chile, algunas tan apartadas como Juan Fernández y Magallanes, se jubiló el 27 de junio de 1951<sup>22</sup>. Sin embargo, su compromiso y deseo de aportar al país le hizo volver a colaborar con diferentes proyectos educativos, tanto en el sistema escolar a través de talleres de modelado y dibujo, como en diversos museos de Santiago durante la década de 1960.

Bajo la Asociación de Museos de Chile, fundada por Grete Mostny en 1959, Laura Rodig comenzó a explorar la “*formación de monitoras para visitar museos*”. El trabajo permitía articular las posibilidades de la educación formal en liceos y escuelas con aquellas experiencias estimulantes y didácticas que ofrecían los museos. Así, el 11 de abril de 1966 fue comisionada como profesora guía en el Museo Nacional de Bellas Artes, para ofrecer visitas tanto a escolares como público adulto<sup>23</sup>.

Desde entonces articuló una red de artistas-profesoras que dieron continuidad a este servicio, pintoras como Margot Guerra Vial y Flor Orrego integraron el primer equipo de «guías» del MNBA<sup>24</sup>, más adelante se incorporó Rosa Abarca Valenzuela quien había adherido al manifiesto de integración plástica de 1953 junto a sus compañeras, cuyo fundamento era contribuir a una “*verdadera justicia económica y social que beneficie a este postergado sector social [el pueblo] creador de cultura y de arte*”<sup>25</sup>.

El 13 de julio de 1967, Rodig fue nuevamente comisionada para preparar equipo de profesoras guías, ante la creciente demanda de visitas guiadas para escolares en museos de Santiago. Al año siguiente, el 01 de abril de 1968 fue comisionada, esta vez, como profesora guía del Museo de Arte Contemporáneo, pues había gran expectación ante la exposición *De Cézanne a Miró*. Articulada desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la muestra era parte del programa internacional de esta institución, cuestión que fue acompañada por una fuerte campaña comunicacional. La masiva asistencia de público a la muestra marcó un precedente y un interés inédito sobre el arte moderno por parte de una gran variedad de públicos.

22 Decreto N° 7609, Kárdex N° 59805, Archivo Histórico Ministerio de Educación.

23 Resolución N° 559, Kárdex N° 59805, Archivo Histórico Ministerio de Educación.

24 Décadas más tarde, se incorporaron al *Departamento de Orientación Escolar*, Bessie Torres y María Paz Avendaño, cuyo nombre cambió en 1984 a *Departamento Educativo*.

25 *Manifiesto del movimiento de integración plástica*. Santiago 1953. Archivo Fernando Marcos. p.2



Oreste Plath recuerda que cuando se abrió:

“(…) LA MAGNÍFICA EXPOSICIÓN «DE CÉZANNE A MIRÓ», ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO QUE OBLIGÓ A TOMAR UNA SERIE DE MEDIDAS DE SEGURIDAD, POR LO QUE LA VIGILANCIA SE REDOBLÓ. EN UNA OCA-SIÓN, LOS GUARDIAS DE LA PUERTA PRINCIPAL DE LA QUINTA [NORMAL] DETUVIERON A LA ESCULTORA Y PINTORA LAURA RODIG, QUE CUMPLÍA LA MISIÓN DE PROFESORA GUÍA DE ESTUDIANTES. «SEÑORITA, NO ES HORA DE ATENCIÓN», LE DIJERON. LAURA QUE ERA MUY INGENIOSA Y LLENA DE ANÉCDOTAS, LES RESPONDIÓ: «SOY NIÑÓLOGA DEL MUSEO». LOS CARABINEROS, IMPRESIONADOS, INMEDIATAMENTE LE FRANQUEARON LA ENTRADA”<sup>26</sup>.

Las incesantes actividades culturales de aquellos años, produjeron un despertar de las audiencias, especialmente de la juventud. Los esfuerzos de Grete Mostny posibilitó la creación de un Centro Nacional de Museología, dedicado a formar jóvenes técnicos en museos. Rodig fue invitada a colaborar con esta iniciativa como experta en museología<sup>27</sup>.

En este marcó Rodig organizó en la primavera de 1969 otro proyecto de exposición de arte infantil. La muestra, llamada Expresión del Niño Latinoamericano, tuvo el apoyo de la Facultad de Bellas Artes, la fundación IBBY y un conjunto selecto de embajadas<sup>28</sup>. La comisión organizadora, además de Rodig, estuvo compuesta por Alberto Pérez Martínez, artista y entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, quien también había participado de los talleres propiciados por Rodig en 1937. Otras artistas que recibieron la formación libre de Rodig fueron Paz Subercaseaux y Luko de Rokha, esta última agradeció y recordó con mucho afecto la especial atención de Rodig en la exposición de niños pintores<sup>29</sup>.

La experiencia de Rodig al abrir el Museo al público infantil tuvo varios efectos; el primero recayó sobre sí misma, posibilitando vivir una nueva infancia, vez tras vez, como rito de primavera “*nos devuelve a nosotros mismos a nuestra alba y adolescencia y nos encuentra en el camino más puro en donde todos somos niños*”<sup>30</sup>. Otro efecto, fue abrir los museos al encuentro de otras temporalidades, escindirlo de la patrimonialización lineal o cronológica de los objetos, para posibilitar una disrupción mediante nuevas interpretaciones,

emergiendo un tiempo intenso de pura novedad. Se trataba de abordar la infancia como un acontecimiento ético; un reconocimiento hacia las próximas generaciones, como una fuerza que irrumpe revolucionando la manera de conectar los lazos sociales.

Rodig incitó a que la institución museo saliera de “su” lugar de confort y explorara en espacios desconocidos e inesperados entre el pasado y el futuro. Un encuentro de diferentes infancias en el museo, una relación entre iguales en la polis, el profundo significado de lo político. Aquella:

“(…) COMPRENSIÓN SUYA DEL MUNDO, AMANECER DE SU HISTORIA. NIÑOS DE TODA CONDICIÓN SOCIAL -AL FIN SOLAMENTE NIÑOS-. ESPERANZA, FUTURO EN UN TALLER DE ALEGRÍA, DE LIBERTAD; PAJARERÍA EN UN ANFITEATRO DE DONDE SALE UNA PEQUEÑA OBRA DE BALBUCEANTE TOSQUEDAD, PERO QUE ESTABLECE EL ENLACE, LA RELACIÓN ENTRE EL HOMBRE Y SU HISTORIA”<sup>31</sup>.

26 Plath, Oreste (1997). *El Santiago que se fue: Apuntes de la memoria*. Santiago: Biblioteca Nacional, Grijalbo. p. 120

27 Decreto N° 963, 05 de marzo de 1970. Kárdex N° 59805, Archivo Histórico Ministerio de Educación.

28 Rodig, Laura (1937), Op. Cit.

29 (1963) “Exposición de Oleos de Luko de Rokha de Massis”. *Revista Mundo Árabe*, N° 9, 10 de octubre. p. 14

30 \*Se ha respetado el énfasis original del documento cuyo párrafo se encuentra en negritas.

Cor 1969, carpeta 14, caja 18, Fondo de Archivo Institucional MAC (FAIMAC). Véase Laura Rodig (1937), Op.Cit. p.2

31 Cor 1969, carpeta 14, caja 18, Fondo de Archivo Institucional MAC (FAIMAC). Laura Rodig (1938). *Catálogo de Exposición de niños pintores*. Escuela de Bellas Artes, 15 de octubre al 30 de octubre. p.2

*Musa y recadera*  
*Laura Rodig y Gabriela Mistral*

Elizabeth Horan<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Elizabeth Horan (Boston, 1956) es Profesora de la Universidad Estatal de Arizona, EE.UU. Especialista en escritura de mujeres, estudios de género y traducción, con énfasis en la producción de/ sobre Gabriela Mistral. Ha publicado diversos libros en literatura americana, principal área de interés. Entre otros volúmenes de su autoría, destacan *Preciadas Cartas (1932-1979): Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent* (2019). Eds. Elizabeth Horan, Carmen de Urioste Azcorra & Cynthia Tompkins. Sevilla: Editorial Renacimiento 2019; *Motivos: The Life of Saint Francis. By Gabriela Mistral* (2013). Edited, translated, and commentary by Elizabeth Horan. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe; *Esta América Nuestra: Correspondencia 1926-1956* (2007). Ed., intro. Elizabeth Rosa Horan y Doris Meyer. Buenos Aires: Editorial el Cuenco de Plata; "De los árboles y la pantalla: Amistad Viril a través de Alberto Nin Frías y Gabriela Mistral" (2017). *Cuadernos de Literatura* XXI: 42. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana; "Clandestinidades de Gabriela Mistral en Los Ángeles 1946-1948" (2013). En Magda Sepúlveda Eriz (ed). Chile urbano: *La ciudad en la literatura y el cine*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

GABRIELA MISTRAL PROHIBIÓ A LAURA RODIG MONUMENTALIZARLA EN UNA ESTATUA: los delegados de Mistral hicieron cumplir esto a través de extendidas prácticas de vigilancia y control. Un ejemplo de ellos es el intento de demanda que proyectó el Presidente Eduardo Frei por los \$ 9.000 (nueve mil pesos) que la ciudad de Vicuña le había entregado a Laura Rodig para la realización del monumento, previo al veto de Mistral<sup>2</sup>. Rodig pagó un alto precio por comprometerse con su arte. Se liberó a cambio del alto costo personal que significaba volver a vivir y continuar su trabajo durante seis años en Punta Arenas, diciéndole a Mistral: “*En todas partes he pasado con su recuerdo, como un anatema... obsesionada con mi trabajo lo recomencé de nuevo, terminándolo y haciéndole un vaciado en el cuarzo... la estatua anda conmigo y yo vivo a su sombra*”<sup>3</sup>. Rodig saboreó del triunfo por unos momentos durante la breve visita de Mistral a Chile en 1954, el Ministerio de Educación colocó la estatua en su sede donde Laura observó:

“UN ENORME PÚBLICO LA VISITA A TODA HORA, GENTES DE TODA ÍNDOLE ESPECIALMENTE ‘EL HOMBRE DE LA CALLE’ PASA A VENERARLA... LOS NIÑOS SE QUEDAN LARGO RATO CON TODO RESPETO, LAS MUJERES SE CALLAN - Y LOS MUY CHIQUITITOS PIDEN SUBIRSE A SU REGAZO...”<sup>4</sup>.

Después del entierro de la poeta en Montegrande, Doris Dana quería que Rodig “donara” sus materiales a la Biblioteca Nacional de Chile. Eduardo Barrios, Director de la Biblioteca, aparentemente aceptó la infeliz tarea de informarle a Laura que Doris Dana afirmó ser propietaria de los cientos de páginas de manuscritos que Laura había rescatado y conservado desde 1916 en adelante, materiales cuya procedencia los metadatos de la Biblioteca califican como “la donación de Laura Rodig y Doris Dana”. En la pequeña ceremonia, Barrios y Doris Dana escucharon cortésmente mientras Laura declaraba: “*Durante 44 años, he guardado tercamente y con amor éstos manuscritos, para entregarlos, un día, al Patrimonio Nacional...*” Su objetivo: “*fijar el contenido de estos manuscritos y proyectarlos para todas las Bibliotecas-Madres del Mundo*”<sup>5</sup>.

Un primer paso en la justicia reparadora hacia Laura Rodig: extraer la verdad sin adornos de esas páginas. Pero el gran desafío al investigar las vidas de Mistral y Rodig es que ellas, como todos los artistas de renombre, manejan

la narración de historias como una herramienta publicitaria. Empapadas en las tradiciones orales, sus historias personales surgen de su relación con su público. Las leyendas resultantes, imprecisas y contradictorias, ocultan los hechos del amor y del dinero. Esconden la maquinaria del patronazgo andino sobre el cual las dos mujeres construyeron alianzas y colaboraciones. Exponer estos hechos cambia el paradigma, revela las vidas entrelazadas de Rodig, una de las artistas femeninas más importantes de Chile, y Mistral, Premio Nobel, una de las escritoras más influyentes y más leídas en el mundo de habla hispana de su época.

Construir una cronología a partir de materiales de archivo y fuentes primarias verificables mapea las redes de estas dos escapistas. La intensa colaboración de Rodig con Mistral en Los Andes, Punta Arenas y Temuco se revela aún más en las expresiones decorosas (reprimidas) de anhelo erótico presentes en *Desolación*. Vale la pena leerla para descifrar los códigos lingüísticos que las personas *queer* (sujetos de género ambiguo) utilizan para el reconocimiento mutuo.

## Rodig antes de Mistral

RODIG FABRICÓ SU EDAD. “LA NIÑA PRODIGIO” RECORTÓ CINCO AÑOS DE SU VIDA al defender el 7 de junio de 1901 como su fecha de nacimiento. Los registros civiles indican que el 7 de septiembre de 1896, a las 8:30 am, Tránsito Pizarro, modista de 22 años, dio a luz a Laura Pizarro en Alameda del Progreso No.2, Los Andes. Sobre el padre, el registro dice: “*Pidió la madre constara su nombre*”. Tránsito quedó muda: “*no se expresa*”<sup>6</sup>. Cinco años después, Tránsito se casó con Alejandro Rodig Lorca. Ambos vivían en el centro de Santiago<sup>7</sup>. La ubicación urbana facilitó el acceso de Laura a la escuela: “*Entre los datos sobre su infancia y adolescencia que ella misma proporcionó a diversos medios impresos de la época, se sabe que... estudió en el Liceo Superior de Niñas No.2 de Santiago, anexo al Liceo de Aplicación de Hombres*”<sup>8</sup>. La futura escultora adolescente fue testigo de la frenética construcción del centenario de la nación en 1910. Ella y su madre probablemente vivían en Santo Domingo

6 Registro: Nacimientos, Santa Rosa, Dept. de Los Andes (1896). N° 1, p. 299, cert. 597, Laura Pizarro y Tránsito Pizarro. 8 Oct. 1896. Con dos testigos: Luis Carlos Galdames (“*quien no sabe firmar*”) y Juana Pino.

7 Registro: Matrimonios en Santiago (1902). N° 3, p. 11, entrada 2: Tránsito Pizarro Moya y Alejandro Rodig Lorca.

8 Valdebenito Carrasco, Yocelyn. (2018). “Laura Rodig Pizarro: Un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género”. *Anales De Historia Del Arte, Revista Anales de la Historia del Arte*, Vol. 28. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 225-245.

2 Véase Carta de Eduardo Frei Montalva a Pedro Moral, 17 de julio de 1950. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

3 Rodig, Laura (1954). *Regresamos a Chile* [manuscrito]. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

4 Ibidem

5 Rodig, Laura (1960). *Discurso* [manuscrito]. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

1040 con Alejandro Rodig, quien se encontraba empleado pero no era rico cuando la tuberculosis lo mató a en 1913<sup>9</sup>. Probablemente Laura ingresó a la Escuela de Bellas Artes en ese año, a los dieciseis o diecisiete y no a los once años de edad.

Los artistas usan historias para atraer benefactores. Como artistas que no pertenecían a la élite, Mistral y Rodig construyeron historias para dramatizar su gratitud, mérito y necesidades. Así, el obituario de Rodig la describe como huérfana en 1916, cuando “la situación económica de la familia indicaba ruina” hasta que Mistral apareció por casualidad<sup>10</sup>. Las cartas de Mistral contradicen esta historia al mostrar que la madre de Laura estaba viva en febrero de 1921: “Su madre es un poco - algo más - cruel para ella...”<sup>11</sup>. Mientras tanto, en una carta que Rodig le escribió a Mistral para halagarla, siendo una posible benefactora, se dice que ingresó a la enseñanza (como Mistral) impulsada por la piedad filial: “Retomé, así, el sentido de una doble responsabilidad: la misión de mi empleo y el amparo de mi madre. Aun cuando fueran una traba para mi arte”<sup>12</sup>.

El autorretrato posterior de Rodig como prodigio y huérfana anticipa la aparición de un príncipe azul: “Pedro Felipe Iñiguez, esposo de Rebeca Matte... la apoyó para ingresar a la Escuela de Bellas Artes en 1913”<sup>13</sup>. Lo más probable es que Iñiguez, Ministro de Justicia e Instrucción Pública en 1916-1917, conociera a Rodig a través del Club de Señoras en 1916. Al año siguiente, Pedro Aguirre Cerda habría consultado con Iñiguez, su predecesor, antes de enviarla con Mistral a Punta Arenas.

La artista auto-mitologizante señala el mérito al combinar el talento inicial con la rebelión adolescente. Como estudiante, Rodig rechazó las imposiciones académicas de algunos de sus maestros, entre ellos Virginio Arias por lo que fue prontamente expulsada de la Escuela. Fue gracias a Fernando Álvarez de Sotomayor que fue reingresada y le fue concedido un taller en el edificio de la misma Escuela, vecino a José Backhaus y al de Enrique Lynch. La historia le da a Rodig una genealogía artística y un taller propio. Y con la entrada de Mistral, Tránsito Pizarro sale del escenario.

## Érase una vez en Coquimbito, 1916-1917

ESCRIBIENDO JUSTO DESPUÉS DE LA MUERTE DE MISTRAL, Laura reflexiona.

¿Se conocieron por primera vez “desde principios de 1916”? Dos páginas después, declara que “la conocí a fines de 1916”<sup>14</sup>. Las notas inéditas y en gran parte sin fecha de Laura agregan esto: “1915 muere su padre. La conozco yo. Vivimos en Coquimbito”<sup>15</sup>. Las cartas de Mistral indican que se mudó a Coquimbito a fines de diciembre de 1914, diez días después de ganar Los Juegos Florales. Se encontraba a tres kilómetros del Liceo de Niñas de Los Andes, donde había compartido habitaciones con su jefa, Fidelia Valdés Pereira. La casa alquilada daba hacia la carretera a Mendoza, polvorienta y llena de sugerencias. Desde el balcón, la poeta observaba el valle, el río y el Aconcagua envuelto en blanco. Trajo a sus invitados a conocer a “mi álamo”, solitario, sin alameda. En una noche clara y seca, el traqueteo lejano del Transandino. Otra nota moderna, una máquina de escribir, descansaba sobre la mesa cuando Laura y Gabriela se encontraron.

A lo largo de 1915, Mistral aprovechó la publicidad de los Juegos Florales. Dieciocho meses después de ese reconocimiento, duplicó sus publicaciones y corresponsales constantes en comparación con el mismo período anterior. Rodig seguramente sospechó, incluso entregó algunas de las “centenares de cartas” que Mistral envió a Manuel Magallanes Moure, “el poeta de la barba nazarena”, cuyos dos colegas cercanos, los escritores Eduardo Barrios y Pedro Prado, pidieron la ayuda de Laura para conmemorar al fallecido poeta con un busto. Mistral ayudó a suscribirlo. Rodig le propuso este trabajo a Manuel Benítez, un amigo de su antiguo maestro Virginio Arias. Cuando Benítez no pudo terminarlo, Rodig lo completó ella misma<sup>16</sup>. Instalado en 1928, el busto se encuentra en el Parque Forestal de Santiago.

La primera evidencia directa de la amistad entre Mistral y Rodig data de mediados de 1916, al comienzo de un descanso de seis meses entre las cartas de Mistral y Magallanes. El nombre de Rodig aparece por primera vez tanto en *El Mercurio* como en una de las cartas de Mistral a Eduardo Barrios, quien se había quejado de una carta tardía. El poeta excusa a Laura: “Me ha extrañado la tardanza de la chica Rodig en mandarle mi carta. Seguramente, interesada

9 Registro: Defunciones en Santiago (1913). N° 2, p. 169, N° 1537. Entrada: Alejandro Rodig Lorca, 16 abril.

10 Helfant, Ana (1948). “El caso Rodig: demasiado típico”. *Ercilla*, 1948. pp. 41-44.

11 Mistral, Gabriela (1921). A Enrique Molina, 7 Feb. en “Gabriela Mistral: correspondencia inédita con Enrique Molina Gardemía” (1983). Ed. M. da Costa Leyva, in *Cuadernos Hispanoamericanos* 402. pp. 4-44.

12 Véase Carta de Laura Rodig a Gabriela Mistral, 17 de mayo de 1951, Punta Arenas. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

13 Helfant (1972), Op. Cit. p. 44.

14 Rodig, Laura (1957). “Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)”. Santiago: *Anales de la Universidad de Chile*, año 115, N°106, abril-junio. pp. 282-292.

15 Rodig, Laura (1954). Op. Cit.

16 Véase Carta de Eduardo Barrios a Pedro Prado, 10 de mayo de 1925, Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

en dársela personalmente ha ido a buscarlo y no lo halló y se quedó con ella”<sup>17</sup>. Por lo tanto, Mistral ya había reclutado a Rodig, de 19 años, para el trabajo inicial sin remuneración de mensajería, que la poeta solía usar para evaluar a sus conocidas más jóvenes y recientes. La tarea no era solo resguardar su correspondencia, sino informar sobre lo que vieron y escucharon al hacerlo. Rodig era una excelente espía, dada su memoria visual bien entrenada, su estatus social liminal y su comfortable familiaridad con la ciudad.

A pesar de su naturaleza rebelde, la joven artista asistió constantemente a las clases de arte que se realizaban dos veces por semana en el Club de Señoras a mediados de junio de 1916, publicadas en *El Mercurio* y realizadas a tres cuadras de la galería-salón de ese periódico donde se inauguró la exposición más llamativa de ese frío invierno, el día 17 de junio: pinturas, esculturas y grabados de Magallanes Moure, Pedro Prado y Alberto Reid. Un público hambriento de iconoclastas se puso “bajo la testa amenazante y barbuda de un chivo que se ostenta en la pared sobre una manta araucana, como trofeo de una vieja polémica”<sup>18</sup>. La “polémica” hace referencia a uno de los muchos chistes de Prado sobre el crítico oficial Omer Emeth (en hebreo “El que ha hablado”, seudónimo del jesuita belga, Emilio Vaisse).

Al final de la exposición se vendieron todas las pinturas. Prado ya había programado su *bis* para esa misma tarde. La gente rebosó el Salón de Honor de la Biblioteca Nacional, estirando el cuello para ver la primera sesión pública de los *brothers* (como se dirigían el uno al otro, en inglés). Prado se levantó para leer en voz alta su manifiesto de fingida seriedad, *Somera iniciación al 'jelsé'*. Laura Rodig, una joven pequeña pero intrépida en la multitud, se abrió camino al frente para escudriñar mejor los rostros de los hermanos de Los Diez. Creo que Mistral usó sus conexiones para que cuando la galería-salón de *El Mercurio* volviera a abrir, dos semanas después, presentara “la exposición de Laura Rodig, con 5 esculturas, y Luisa Fernández Abarca, con 54 pinturas”<sup>19</sup>.

El año siguiente, 1917, fue duro para Mistral. Rodig no está presente cuando la poeta se enfrentó a un millonario, Ricardo Valdés, quien compró y usó la revista *Sucesos* para adelantar su ambiciones políticas al ridiculizar y parodiar los versos de la maestra de escuela, cuyo precario estatus social la convertía en un blanco fácil, incapaz de defenderse, en comparación a sus

amistades políticamente conectadas, Barrios y Prado. Ella utiliza esta ofensa para reunir a sus amigos y solicitar y eventualmente obtener una transferencia, es decir, una promoción y un aumento. Así es como Laura Rodig, de 22 años (y no 17), se une a Mistral en Punta Arenas, nominalmente para enseñar caligrafía. Como la miembro más joven del personal, Rodig se convierte en la persona-de-todo-servicio.

## Deseo y Decoro: Punta Arenas, 1918-1920

LAS NUEVAS MAESTRAS TIENEN DOS TAREAS EN PUNTA ARENAS. Primero, reorganizar el Liceo de Niñas, clasificado como “malo” ese año. Y en segundo lugar, “chilenizar” esta región estratégica, la mitad de cuyos residentes nacieron en otros lugares, teniendo el mayor número de millonarios per cápita de la nación, más periódicos en más idiomas que cualquier otro lugar de Chile y una activa presencia de obreros organizados.

En Punta Arenas, Mistral aplica a la poesía las complejas lecciones de decoro sobre el amor que había absorbido en una importante correspondencia que había comenzado en los primeros meses de su relación con Laura. En la primera de sus cuatro cartas sobrevivientes al poeta modernista *queer* y diplomático mexicano Amado Nervo, Mistral expresa su gratitud: “Con sus versos en la boca, fui yo al amor; ellos me ayudaron a querer y cuando se fue el amor ellos me ayudaron a sollozar de modo sosegado y acerbo”<sup>20</sup>. A menudo aplica lo que aprende de los hombres *queer* (Nervo, Nin-Frías) en su correspondencia con Magallanes Moure, donde el deseo es tan retorcido como el *Árbol Muerto*, escrito en la Patagonia en páginas que Laura ilustró con ternura.

Las prácticas o estrategias del decoro en la literatura de principios del siglo XX “son un punto de partida útil para estudiar la retórica del homoeroticismo... Tales estrategias son: la naturaleza como metáfora, el eufemismo, los puntos suspensivos, los cambios drásticos de focalización y las alusiones mitológicas”<sup>21</sup>. La poesía de Mistral en Punta Arenas emplea ampliamente todo esto, cambiando solo “las alusiones mitológicas” por su revisión descolonizadora de la misma: la cultura europea tal como la percibe una poeta externa que la vuelve *queer* y la transforma. Dichas estrategias marcan la legibilidad lésbica y homoerótica en *Desolación*.

17 Mistral, Gabriela (1916). Carta a Eduardo Barrios, U. Notre Dame.

18 Maino Prado, Valeria; Elizalde Prado, Jorge; Ibáñez Santa María, Adolfo (1976). *Los diez en el arte chileno del siglo XX*.

Santiago: Instituto Cultural de Providencia.

19 La exposición parece haber vendido por lo menos 9 obras, según las noticias publicitarias en *El Mercurio*, 19 de julio de 1916, p. 7; 20 de julio de 1916, p. 5; 26 de julio de 1916, p. 9; 27 de julio de 1916, p. 9.

20 Mistral, Gabriela (1916). Carta a Amado Nervo. En J. Loveluck (1970). “Documentos: Cartas de Gabriela Mistral a Amado Nervo”, *Revista Iberoamericana* 36, pp. 495-508

21 Jaramillo-Zuluaga, José Eduardo (1994). *El Deseo y el decoro*. Bogotá: T-M Editores.

Mistral le dedicó a Rodig el poema *El Pensador de Rodin*, ubicado al umbral de *Desolación*. El apellido de Rodig, casi idéntico a Rodin, difiere en una sola consonante: la “n” nasal francesa alveolar se convierte en la “g” fricativa velar muda. La estatua del escultor francés de la figura sentada del poeta-artista alude a Dante en el umbral del infierno. Encaramado, inclinándose hacia adelante, el poeta se asoma a los círculos de los condenados. Casi un alma condenada en un cuerpo torturado, decidido a trascender su sufrimiento a través de la poesía, el poeta medita sobre aquellos que viven sin amor en el pozo helado creado por la orgullosa rebelión y caída de Satanás.

En la *Vita Nuova* de Dante, un libro que Mistral leyó y anotó en Punta Arenas, el amor cortés es una armadura sobre la cual el poeta construye alegorías espirituales eróticas, basándose en metáforas como la persecución, la mujer-pantalla y el Dios del Amor. Rodig es a la vez musa e interlocutora imaginada para los diálogos alegóricos en *Motivos de la Pasión*, donde los hábiles dedos de “el alfarero” hacen hablar a la arcilla sorda y muda. El alfarero tiene la última palabra: “*Todos los vasos tienen sed - siguió diciéndome el alfarero-; esos como los míos, de arcilla perecedera. Así los hicieron, abiertos, para que pudieran recibir el rocío del cielo, y también jay!, para que huyera presto su néctar*”<sup>22</sup>.

A medida que se acerca el segundo invierno polar, Mistral recibe y desarrolla tres ofertas de trabajo en Argentina, buenas posiciones con ganancias muy superiores a las de Chile. Ella confía sus planes a Barrios: “*a la Arjentina [sic] no iría sola. Me llevaría a la hermana de mi ex jefe, que es más madre, en sus cuidados conmigo, que mi propia gente. La Laura me ha acompañado aquí, con mucha bondad, con mucha abnegación. Algo le podrá conseguir en Santiago la señora Labarca, su amiga, o yo también. Tiene talento i tiene corazón*”<sup>23</sup>. Pero la última parte del plan fracasó, porque Mistral no poseía nada que Amanda Labarca, una educadora “científica”, codiciara<sup>24</sup>. Aún así, su amenaza de mudarse a Argentina hizo que las dos mujeres fueran transferidas de la nevada Punta Arenas a la lluviosa Temuco.

22 Mistral, Gabriela (1922). *Desolación: Poemas*. New York: Instituto de las Españas.

23 Véase Carta de Gabriela Mistral a Amanda Labarca, entre 1917 y 1919, Punta Arenas. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

24 Mistral, Gabriela (1919). A Eduardo Barrios, 16 nov. U. Notre Dame.

## Temuco, Santiago, 1920-1922: una campaña larga y agotadora

EN 1920, LOS AÑOS MÁS INESTABLES EN LA HISTORIA DE CHILE DEL SIGLO XX, Temuco es un bastión izquierdista, a dos días de viaje al sur de Santiago donde los estudiantes se unieron a los trabajadores para luchar contra el *statu quo* conservador, respaldado por la policía. A lo largo de las elecciones presidenciales violentamente disputadas de ese año, y sin resolverse durante más de 100 días, el régimen conservador utilizó como pretexto la “noticia falsa” de una inminente invasión de Perú para así declarar ley marcial y llevar a cabo redadas masivas y detenciones arbitrarias de trabajadores, hombres y mujeres de clase media que,

“[...] SALÍAN A LAS CALLES PARA PROTESTAR CONTRA EL ATAQUE A LA FECH Y EN DEFENSA DE LA LIBERTAD PARA EXPRESARSE Y HACER HUELGAS. TAMBIÉN DEFENDEMOS SU DERECHO A ESTAR EN LAS CALLES. EN EL CONTEXTO DE TRANSFORMACIONES URBANAS BASTANTE DRAMÁTICAS, SURGÍAN LAS PREGUNTAS SOBRE QUIÉNES TIENEN DERECHO A LA CIUDAD. ‘¿QUIÉNES TENÍAN DERECHO A LAS CALLES?’ (UNA PREGUNTA QUE HABÍA SIDO PRIORITARIA EN LA ACTIVIDAD ORGANIZATIVA ANARQUISTA). MUCHAS DE LAS PERSONAS ARRESTADAS LA ÚLTIMA SEMANA DE JULIO ESTABAN DETENIDAS NO SÓLO POR LO QUE SUPUESTAMENTE HABÍAN DICHO, SINO POR DÓNDE LO HABÍAN DICHO”<sup>25</sup>.

Cuando terminó 1920, Mistral se preparó para formular su reclamo, su derecho a la ciudad. Aprovechando la ayuda significativa pero poco visible de Laura Rodig, Mistral lanzó una campaña para dirigir el Liceo de Niñas más nuevo y prestigioso de Santiago. Las notas de Laura transmiten la emoción de esa aventura, nombrando a los amigos y lugares donde estuvieron en el sur: “Pablo [Neruda] - montaña. Gallinetas. Poemas de la Madre. Navegando por el río. Loncoche. Laura Polizzi: Los árboles. Copihues. Nuestros paseos. La Frontera. Osorno. Winter. El Budi. La Selva. Lluvia... Las furias del viento. La lluvia. Líos”. Laura evoca la memoria, cantando los nombres: “Ana Alba-la, Isabel Cruz, Familia Ruy, Luisa Fernández. Siempre prestaba libros a los muchachos. Neruda = Neftalí, aclaración”<sup>26</sup>.

Las visitas fluyeron a Temuco. “Desde Santiago iban a verla”, escribe Laura<sup>27</sup>. Ella y Gabriela dieron una bienvenida especial al joven anarquista

25 Craib, Raymond (2018). *Santiago subversivo 1920: Anarquistas, universitarios y la muerte de José Domingo Gómez Rojas*. Tr. Pablo Abufom Silva. Santiago: LOM.

26 Rodig, Laura (1954). Op. Cit.

27 Ibidem



José Santos González Vera (“santo muy de nuestra devoción”, según Laura). Las redadas convencieron a González Vera y a otros líderes estudiantiles a huir de la ciudad, a diferencia de otro visitante, el crítico Alone, otro buen amigo con quien Mistral tuvo un largo pacto de apoyo mutuo. Sus impresiones del grupo en Temuco en *Diario de un caminante* emplean el eufemismo de “familia espiritual” para indicar que Rodig y Luisa Fernández son, como él mismo, más que empleados estatales, aliados atraídos por su carisma: “Son su familia espiritual y pensamos no sin sorpresa en el admirable trío que dirige el Liceo de Temuco...”<sup>28</sup>.

Cuando Alone regresó a Santiago, Mistral hizo la siguiente movida en su plan más amplio: ella y Rodig viajaron a Concepción a visitar a Enrique Molina, quien terminaba su segundo año como rector de la Universidad. Más tarde recordó su primer encuentro con Laura:

“UNA MAÑANA DE LAS VACACIONES DE VERANO TUVE LA MÁS EXTRAORDINARIA DE LAS SORPRESAS Y DE LAS MÁS GRATAS A LA VEZ. SIN HABERSE ANUNCIADO PREVIAMENTE, DESCENDIÓ GABRIELA DE UN COCHE DE POSTA A LA PUERTA DE MI CASA. VENÍA DE PENCO, DONDE ESTUVE VERANEANDO, Y TRAÍA EN LA MANO UNA GRAN BOLSA DE TELA BLANCA LLENA DE YESO. LA ACOMPAÑABA UNA JOVENCITA DE REGULAR ESTATURA, DELGADA, PERFECTO EL OVALO DEL ROSTRO Y LA TEZ PÁLIDA... LAURA RODIG... DESPUÉS DE SALUDARNOS Y PRESENTÁNDOME A SU COMPAÑERA ME DIJO GABRIELA: ‘AQUÍ LE TRAIGO ESTA NIÑA PARA QUE LE HAGA UN BUSTO. TIENE UN GRAN TALENTO DE ESCULTORA QUE HASTA AHORA NO HA APROVECHADO BIEN POR FALTA DE PRÁCTICA.’ DIFÍCILMENTE CABÍA PARA MÍ UNA COSA MÁS AGRADABLE”<sup>29</sup>.

Entonces apareció el hijo de Molina: “Su cabeza le interesó mucho a Laura se puso de preferencia a reproducirla. Mas pronto ambos bustos quedaron terminados en forma magnífica y figuran entre las pocas y auténticas obras de arte que poseemos”<sup>30</sup>.

Dejando a Rodig con Molina, Mistral regresó a Temuco, donde confiesa sus preocupaciones sobre Laura en una carta a Molina: “Se trata de una muchacha con verdadero talento, que ha vivido dolorosamente y a quien más dañaron que ayudaron los desorientados y malévolos corrillos artísticos de Santiago. Su desengaño la hizo seguirme para hallar otro daño: durante los dos años en Magallanes, no pudo trabajar; en el año de Temuco ha hecho

algo, poco, por la esclavitud de su empleo administrativo. Todo esto, la forzada adaptación al ambiente escolar, que no es para ella, la consideración de que pierde su único camino, que es el del arte, y algunas cosas tristes de su familia, la han deprimido mucho...”<sup>31</sup>.

Espejo, espejo: todos los talentos, penas y desilusiones que Mistral atribuye a Rodig se aplican igualmente a la poeta, con una excepción: el apoyo de Rodig había permitido la asombrosa productividad de Mistral a pesar de “la forzada adaptación al ambiente escolar”<sup>32</sup>. Ilógicamente, Mistral le pide a Molina que empuje a Laura a trabajar más duro, “a pesar de su empleo, que sienta la verdad de su vocación y le permanezca fiel... yo creo que en uno o dos años más, podría ir a estudiar fuera del país. Es una niña de una altura moral rara en los artistas, con vuelo de espíritu, pero casi abúlica y con una actividad dispareja, que viene de los altos y bajos de su estado de ánimo. Yo, que tengo defectos parecidos, hasta mayores, no puedo influirla personalmente; la sola aproximación al espíritu de usted le ha sido un manifiesto bien”<sup>33</sup>. Mistral se apresura a agregar que Laura necesita apoyo espiritual, no financiero. Uno se pregunta si Laura habría estado de acuerdo. Mientras tanto, Mistral escribió a un amigo en común en la capital: “Es probable, casi seguro, que la Laura se va a Santiago del todo”, el poeta le dijo a Félix Armando Nuñez, un joven poeta y maestro: “Se la encargo. Cuando la vea, alégrela y levante su ánimo”<sup>34</sup>.

## Apostando por Santiago

TAN PRONTO COMO LAURA RODIG REGRESÓ DE CONCEPCIÓN, tomó un tren a Santiago para la próxima fase de la campaña. En diciembre de 1920, Mistral había publicado *Escultura chilena: Laura Rodig* en la *Revista Zig-Zag*, recomendando a la ex niña prodigio como una trabajadora seria. El artículo de Alone aparece en enero de 1921. En febrero de 1921, Laura va a Santiago como heraldo de Mistral, y su belleza, inteligencia y honestidad le abren puertas mientras va de oficina en oficina de políticos: primero Pedro Aguirre Cerda, luego dos diputados, Domingo Matte y Alejandro Rengifo. Años más tarde, Laura explicaría: “En esas vacaciones yo me vine a contar nuestras adversidades y a poner en conocimiento el hecho de que Gabriela estaba casi

<sup>31</sup> Mistral, Gabriela (1921). Op.Cit.

<sup>32</sup> Ibidem

<sup>33</sup> Ibidem

<sup>34</sup> Mistral, Gabriela (1921). A Félix Armando Nuñez, en Gabriela Mistral (2013), *Caminando se siembra, prosas inéditas de Gabriela Mistral*. Ed. Luis Vargas Saavedra. Santiago: Lumen, pp. 485-490.

<sup>28</sup> Alone (1921). “Diario de un caminante,” *Revista Zig-Zag*, 14 enero.

<sup>29</sup> Molina Garmendia, Enrique (2013). *Lo que ha sido el vivir: Recuerdos y reflexiones*. Concepción: Editorial de la Universidad de Concepción.

<sup>30</sup> Ibidem

postrada ya que Argentina estaba proponiéndole excelentes condiciones de trabajo y en el clima que ella eligiese”<sup>35</sup>. Cuando Laura regresa a Temuco, ella y Gabriela vuelven a cambiar de lugar. Mistral sube al tren mientras Rodig se queda en el Liceo amargamente dividido. “Yo de directora. A reorganizar un infierno”, escribe Rodig<sup>36</sup>.

Antes de abandonar Temuco, Mistral había rechazado a un pretendiente, “modesto, casi un campesino”<sup>37</sup>. Una carta de esa época de Mistral a Nuñez describe a un hombre muy parecido al pretendiente en la historia de Rodig de “Santiago Aste”, un verdulero que había visto a Mistral siete años antes, sin saber de su fama. Aunque apenas sabía leer y escribir, inició una correspondencia cuando las dos mujeres se mudaron al sur. Laura lo animó y prosperó. Mistral parecía desinteresada hasta que un día anuncia, de repente, que lo invitaría a Temuco, “A ver lo que pasa”<sup>38</sup>. Su conclusión: “He pensado algunas veces, tocada de sentimentalismo, en darle mis días. He visto a tiempo mi error. Lo he tenido un mes cerca de mí y me he convencido que no es posible que yo sea su mujer...”<sup>39</sup>. Mistral usa la anécdota para presentarse como la protagonista inocente y herida en el aria dramática demasiado familiar de “las dos veces [que] me han humillado y me han herido... Siento todavía en mí la impresión de haber sido pisoteada y de haber estado en la tierra bajo el tacón de la injuria y del desprecio. ¿Qué más he de ensayar? Me quedará sola”<sup>40</sup>. Mistral compone estas líneas después de haber rechazado al pretendiente sin nombre mientras que Laura, musa y recadera, realiza mandados en la ciudad, donde sale en la carta como la pareja perfecta, idealizada, de la que canta la poeta: “llevaré a esta alma limpia que me ha sido leal, si me voy lejos, para tener, si me enfermo, quien me amortaje, para tener, si caigo en la miseria, quien me dé de su mismo alimento”<sup>41</sup>. La lealtad demostrada por Laura, “esta alma limpia”, es superior a un pretendiente a quien la poeta no puede amar, cuyo deseo amenaza con violencia, violación: “Quererlo no. Él sabe que no puedo quererlo, que no es posible, que nunca será para mí sino un amigo que no ha de levantar su deseo hasta mi cuerpo ni pretender entrar en mi alma”<sup>42</sup>.

Mucho después de que ella y Gabriela se separaron, Laura insinúa estar dispuesta a contarlo todo: “Han pasado 40 años en que solo ella habló. Algún día no lejano alguno lo haré. Sus reacciones y enojos terribles y duraderos, interpretaciones, emociones-resentimientos inmoderados. Se creía olvidada. La hostilidad se la rodeaba”<sup>43</sup>.

35 Teitelboim, Volodia (1991). *Gabriela Mistral pública y secreta*. Santiago de Chile: BAT.

36 Rodig, Laura (1954). Op. Cit.

37 Mistral, Gabriela (1921). A Félix Armando Nuñez. Op. Cit.

38 Rodig, Laura (1954). Op. Cit.

39 Mistral, Gabriela (1921). A Félix Armando Nuñez. Op. Cit.

40 Ibidem

41 Ibidem

42 Ibidem

43 Rodig, Laura (1951 y 1954). Gabriela [manuscrito], Punta Arenas y Santiago. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

*Laura Rodig*  
*y las redes de las mujeres disidentes*

Claudia Cabello Hutt<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Claudia Cabello Hutt (Santiago, 1977) es profesora asociada de literatura y cultura latinoamericana y estudios de género de la Universidad de Carolina del Norte, Greensboro. Es autora de *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra* (2018), Purdue University Press. Su investigación se enfoca en la modernidad Latinoamericana, historia intelectual, redes transnacionales y transatlánticas, estudios de género y teoría *queer*. Sus artículos han aparecido en *Ínsula*, *Cuadernos de Literatura*, *Revista Iberoamericana*, *Meridional* y *Tulsa Studies in Women's Literature*. Actualmente está escribiendo un libro acerca de redes de mujeres artistas y escritoras disidentes sexuales entre 1920-1950.

ESTA INTERVENCIÓN PROPONE ACERCARSE A LAURA RODIG A TRAVÉS DE SUS RELACIONES con mujeres que jugaron un rol decisivo en su carrera y en su vida personal a partir de un conjunto extenso de cartas inéditas. Hay muchos vacíos en la biografía de Laura Rodig y lamentablemente la mayoría de sus papeles, como su correspondencia, está perdida. El estudio de las mujeres disidentes sexuales, que no vivieron sus vidas según esquemas temporales (soltería, matrimonio, maternidad) ni mandatos patriarcales (dependencia, sexualidad reproductiva heterosexual, renuncia a su libertad), plantea muchas veces desafíos para las investigadoras. Rodig, al igual que otras mujeres independientes y disidentes de su tiempo, viajó y vivió en muchos lugares, no tuvo descendencia que conservara su legado y, ni su arte ni sus papeles, recibieron la atención suficiente de las instituciones que pudieron haberlos resguardado. Tampoco se puede descartar, como ha pasado con mujeres lesbianas o rebeldes al mandato patriarcal, que sus archivos hayan sufrido censura por parte de familiares o de las instituciones. Este oscurecimiento progresivo obliga a ampliar la búsqueda, a indagar en otros archivos, en legados de otras personas, entrevistas a descendientes, archivos familiares, prensa, entre otros. Esta tarea invita así a reflexionar críticamente acerca de los vacíos y pérdidas que afectan los archivos de sujetos disidentes. La violencia de la destrucción, el abandono y los intentos de silenciamiento que marcan estos archivos (materiales e inmateriales) no significan una imposibilidad de recuperar las vidas, las relaciones y la producción cultural de mujeres como Laura Rodig y de otras que participaron de su red de relaciones. Es necesaria una comprensión fuera de la rigidez de las estructuras binarias o de categorías fijas como relaciones de amistad, románticas o profesionales, pues los vínculos que se develan aquí resisten categorizaciones fáciles y funcionan en muchos niveles simultáneamente.

La relación más conocida y documentada de Laura Rodig hasta el momento, es con Gabriela Mistral. Es necesario mencionarla, aunque sea brevemente, para luego pasar a una relación mucho más desconocida que impactó la vida y la obra de la artista desde finales de los años veinte. La artista da testimonio de su convivencia con Mistral en el valioso documento que se incluye en *Anales de la Universidad de Chile* en 1957, donde señala que ambas tuvieron “10 años de vida en común” (desde principios de 1916 hasta fines de 1925)<sup>2</sup>. Llegan juntas a Madrid en 1924, lo que incluso fue destacado por los periódicos de la época: “En aquel viaje acompañaba a Gabriela la gran

escultora, Laura Rodig, que hizo una exposición en Madrid con gran éxito y el gobierno le adquirió su bellísima estatua ‘India mexicana’ que se conserva en el Museo de Arte Moderno”<sup>3</sup>. Un ejemplo claro del efecto que ese viaje, y por lo tanto su relación con Mistral, tuvo en su carrera como escultora. Un impacto que no es unidireccional, ya que es posible ver la huella también de Rodig en algunos temas de los poemas que Mistral escribe en Punta Arenas y que formarán parte de *Desolación*, como por ejemplo *El pensador de Rodin*, que la poeta dedica a la escultora. Rodig siempre reconoció la importancia de Mistral en su vida, luego de la muerte de Mistral, en una carta a Doris Dana, expresa su amor por la poeta y el impacto de sus años juntas: “La acompañé a Ella un buen trecho de su vida en plenitud. Época para siempre inolvidable”<sup>4</sup>. Sin embargo, fue en 1925 cuando sus vidas se separan y comienza para Rodig un periodo de estadía en Europa donde otra mujer chilena va a tener una influencia decisiva en su vida y obra.

Esta mujer, Consuelo Lemetayer Richard, quien todavía es mayormente desconocida en la historia cultural chilena, nació en Valdivia en 1891. En 1918 salió de Chile, recién separada de su marido con dos hijas pequeñas en una travesía que la llevará a México, San Francisco, Los Angeles y Nueva York<sup>5</sup>. En 1923 participó como delegada en el Congreso de la Federación Internacional de Mujeres Trabajadoras (IFWW) en Viena<sup>6</sup>. Pero es a partir de 1928 que vive en París, estadía que financia gracias a sus negocios y propiedades en Chile. Es allí donde se relaciona con numerosos artistas, por ejemplo Camilo Mori, asiste a exposiciones, se escribe con intelectuales y artistas, entre ellos José Carlos Mariátegui, con quien colabora gestionando las suscripciones para la revista *Amauta*. Además de viajar, escribir cartas y cuidar a sus dos hijas, esta mujer apoya y gestiona la carrera artística de Laura Rodig con quien vive en París. La primera investigación que trata la relación de Laura Rodig con Consuelo Lemetayer se basó en 21 cartas de Consuelo Lemetayer a la norteamericana Anna Melissa Graves entre 1928 y 1931<sup>7</sup>. Ahora contamos

3 (1957). “Una dolencia de tipo canceroso ocasionó la muerte de Gabriela Mistral”, *ABC*, viernes 11 de enero, Madrid.

4 Véase Carta de Laura Rodig a Doris Dana, enero, 1957. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

5 Quisiera agradecer especialmente a Bernardita Mandiola, curadora de arte y bisnieta de Consuelo, los datos e historias aportadas que han permitido reconstruir la biografía de Consuelo Lemetayer.

6 Consuelo Lemetayer aparece como delegada fraternal (no representante de un sindicato de trabajadores afiliado) en el boletín del Sindicato Nacional de Mujeres de América. *Life and Labor Bulletin*. Vol. II, Noviembre 1923. Su participación en el Congreso de Viena también es anunciada en la revista argentina *Caras y Caretas* en 1923 (Vol. 26).

7 Anna Melissa Graves (1875-1964) estudió en la Universidad de Columbia, fue escritora, viajera y activista. Viajó por África, gran parte de Latinoamérica, China, Europa y el Medio Oriente. Visitó Perú por 10 meses en 1922 y trabajó junto a feministas peruanas. Se desempeñó como maestra en varios países y publicó cuatro colecciones de correspondencia con personas de

2 Rodig, Laura (1957). “Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)”. En *Homenaje a Gabriela Mistral*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile. p. 282

con 73 cartas de Lemetayer a Graves que van desde 1928 a 1949, además de 12 cartas de Rodig a Graves entre 1928 a 1936. Estos epistolarios revelan una red de mujeres independientes, “rebeldes”, lesbianas, disidentes, que establecen vínculos afectivos, creativos, profesionales, eróticos y colaborativos que impactan el campo de la cultura y se perfilan como modos alternativos de asociatividad en oposición a modelos hetero-patriarcales. Mujeres como Lemetayer, Mistral, Graves y Rodig viajan, se desarrollan intelectualmente y viven vidas que ponen en cuestión nociones conservadoras de familia nuclear, sexualidad, reproducción y dependencia económica.

En este breve texto me interesa compartir una pequeña muestra de la representación que las cartas hacen de estas relaciones para ilustrar algunas de las funciones que tienen en particular en el caso de Laura Rodig. La primera carta que Rodig escribe desde París a Graves el 15 de noviembre de 1928 parte desde una primera persona plural “Hoy hemos tenido la gracias de unas palabras tuyas”. En el segundo párrafo pasa a la primera persona plural para hablar de su arte y sus proyectos:

“HE ESTADO HACIENDO ESCULTURA Y ESTOY FELIZ COMO REVIVE EN MÍ LA FACULTAD DE ANIMAR LA MATERIA. EN MEDIO DE ESTA ALEGRÍA CONSCIENTE DESEARÍA CUMPLIR UN VIEJO ANHELO. CREE UD. QUE SERÍA IMPOSIBLE EL QUE YO PUDIERA HACER UNA CABEZA DE ROMAIN ROLLAND? SI UD. PUDIERA CONSEGUIRME ESTO!!! SÉ QUE UD. ME COMPRENDE.... NO ES PUES UN RETRATO, LO QUE YO PRETENDO HACER, ES VIVIR UN MOMENTO SU PRESENCIA E IMPRESIONARME DE SU PERSONALIDAD”<sup>8</sup>.

Rodig espera que Graves pueda conseguir que Rolland le dé una hora de su tiempo durante el viaje de la chilena a Suiza. Es interesante destacar que no solo se gestan oportunidades a través de estas redes sino que también hay espacio para expresar ideas estéticas, estados de ánimo y circunstancias que afectan la producción de arte. En mayo de 1929 Rodig comparte con Graves algunas de las circunstancias que están afectando su capacidad de trabajar en el busto de Rolland o en cualquier otro gran proyecto mientras

Consuelo está en Chile y ella en París cuidando a su hija que se recupera de una cirugía: “Yo espero a Consuelo que tal vez llega en julio y casi seguro que iremos a Alemania. ... Yo mi amiga querida, he vivido en una serie grande de preocupaciones todo este tiempo tanto que aun me ha sido imposible retener la actitud de espíritu necesaria para realizar en buen material esa admirable cabeza de nuestro venerado Romain Rolland”<sup>9</sup>. La carta continúa detallando los problemas de salud de la hija de Consuelo y la situación en general para luego darle a Graves las últimas novedades en su carrera: “Le adjunto ahora esa revista que reprodujo ahora mi cuadro del Salón de Otoño. El tuvo un éxito grande. Con las muchas cosas bien que dijeron diarios y revistas de aquí y que Consuelo para mostrar en Santiago pidió –el Gobierno de Chile tomando en cuenta que yo he trabajado me incluyó en los pensionados a Europa con dos mil trescientos francos mensuales cosa que me ha venido a solucionar problemas y me da la casi certeza que podré realizar muchos bellos proyectos”<sup>10</sup>. Esta misma noticia le llega a Graves una semana después por medio de una carta de Lemetayer: “Buena noticia: El gobierno de mi país acaba de comisionar a Laura para que estudie en Europa tres años más con una renta de 2,300 francos mensuales—algo es algo. Annie querida y yo estoy feliz por este triunfo de mi niña”<sup>11</sup>. Este breve intercambio entre estas tres mujeres revela cómo estas redes son espacio de circulación de afectos, ideas, oportunidades y apoyo que determinan las condiciones de producción cultural que a su vez afectan la vida y obra de sus participantes, pero también la historia del arte.

Al estudiar estas cartas destaca la dimensión intelectual en la relación entre Rodig y Lemetayer junto con el interés de esta última por apoyar a la artista en su carrera. Consuelo le lee a Laura una novela mientras ella pinta y luego la discuten: “Con Laura hemos empezado a leer de nuevo el Juan Cristóbal de Romain Rolland”<sup>12</sup>. También Lemetayer aparece preocupada por promover la carrera de Rodig y ayudarla a conseguir oportunidades. Le expresa a Graves su frustración cuando Rodig no recibe crédito por su trabajo: “Le mando ese Monde donde Barbusse ha ilustrado su novela inédita con un dibujo original de Laura. Ignoro por qué el nombre de Laura no figura. Ha sido olvido simple?

los lugares que había visitado. Dio charlas y escribió artículos a favor de la paz y en contra del racismo; fue miembro activo de la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad (WILPF). Nunca se casó. Fue amiga y mecenas del intelectual peruano Víctor Raúl Haya de la Torre. Mantuvo también una amistad a través de cartas con Gabriela Mistral desde el comienzo de la década de 1920 hasta los años 1950. Ver Cabello Hutt, Claudia (2017). “Redes queer: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo xx.” *Cuadernos de Literatura* 42, pp. 145-160.

8 La ortografía de las cartas está revisada. El uso de mayúsculas, subrayados y otros es fiel al original. Véase Carta de Laura Rodig a Anna Melissa Graves, 15 de noviembre de 1928. En Rodig, Laura. *Cartas a Anna Melissa Graves. 1928-1936*. Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, 1919-1953.

9 Carta de Laura Rodig a Anna Melissa Graves, 14 de mayo de 1929. En: Laura Rodig. *Cartas a Anna Melissa Graves*, Op.Cit.

10 Ibidem

11 Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, 25 de mayo de 1929. En Lemetayer, Consuelo. *Cartas a Anna Melissa Graves. 1928-1949*. Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, 1919-1953.

12 Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, 14 de septiembre de 1929. En Lemetayer, Consuelo. *Cartas a Anna Melissa Graves*. Op.Cit.

*Esto me servirá para hacer introducir a Laura mas profundamente en Monde porque considero ese contacto muy importante para ella*<sup>13</sup>. Graves tenía una relación epistolar con Barbusse, fundador y director de *Monde* y Lemetayer quiere hacerle llegar su reclamo. Ambas chilenas asisten juntas a reuniones donde se discute de política y de arte: “*La otra tarde nos reunimos en nuestro ricón [sic] de Cachan para tomar una taza de te, Henríquez, Haynes y Bazán,*<sup>14</sup> *por supuesto que nuestros mejores recuerdos fueron para la amiga ausente. [ . . . ] Estuvimos conversando largamente sobre la famosa APRA, conversación que tuvo algo de contradicción porque yo y mi Laura no estamos de acuerdo con ella y la consideramos no una causa noble sino una mera plataforma personal donde magnificas energías se diluyen*”<sup>15</sup>. Consuelo mantiene informada a Graves acerca de los éxitos de Rodig; logros que ella vive con orgullo:

“EN ESTE MOMENTO MI NIÑA, MI NIÑA **GRANDE**, TRABAJA CON GRAN ENTUSIASMO Y CONTRACCIÓN EN DOS CUADROS QUE PIENSA PRESENTAR AL SALÓN DE OTOÑO. A MÍ, COMO TODO LO DE ELLA, ME PARECEN SIMPLEMENTE ENCANTADORES....SE TITULAN: MOTIVOS AMERICANOS. UNO DE ELLOS —EL QUE MÁS GUSTA A LAURE— ESTÁ BASADO SOBRE LAS COSTUMBRES DE MÉJICO —GRUPO DE MUJERES ALREDEDOR DE UNA FUENTE—Y EL OTRO, EL MIO, ES UN RINCÓN DE NUESTRA TIERRA, CHILE: MERCADO DE CHILLÁN....DESPUÉS QUE MI LAURE TERMINE SU TRABAJO, PENSAMOS IR UNOS QUINCE DÍAS A LA BRETAÑA PARA QUE SU FUERZA SE REPONGA DEL EXCESO DE TRABAJO QUE ÚLTIMAMENTE HA TENIDO; ASÍ TAMBIÉN TENDRÁ OCASIÓN DE CONOCER EL ESPLÉNDIDO TIPO BRETÓN, QUIZÁS EL MÁS INTERESANTE DE LA VIEJA FRANCIA”<sup>16</sup>.

Esta carta es sin duda una de las más interesantes de la colección, como testimonio de esta relación, las lecturas y actividades que nutren el arte de Rodig y la imaginación de Lemetayer, su próxima mudanza juntas y el modo en que este vínculo se intersecta con otras relaciones importantes de una manera alternativa a modelos pauteados por la normatividad. Lemetayer quiere dedicarse en ese momento a apoyar más activamente a Rodig, pero ve que su rol puede cambiar en el futuro: “*Ahora es mi niña grande quien me*

*necesita, es el calor de mi ternura y mi comprensión lo que haré su obra más fácil; ya una vez que ella llegue a la meta y tal vez no me necesite, iré yo donde Ud. Annie dear*”<sup>17</sup>. Aparece aquí y en otras cartas una función que podría leerse como maternal, de cuidado, de figuración secundaria, de apoyo silencioso, frecuente en las biografías de artistas varones que tienen una mujer en su vida, pero que sin embargo es siempre distinta cuando estudiamos relaciones entre mujeres. Un hecho que caracteriza esta diferencia es que esos roles se invierten, cuando por ejemplo Rodig se queda en París cuidando a las hijas de Lemetayer mientras ella viaja a Chile para resolver asuntos familiares y de negocios. Compartir estas responsabilidades plantea un modelo *queer* de familia, que fuera del esquema heterosexual crea otro modo de división de labor doméstica y de posibilidades de libertad y desarrollo personal.

Otra diferencia fundamental es que al no participar de una relación normativa como un matrimonio heterosexual, es más factible cambiar los términos de la relación, como ocurre finalmente con ellas alrededor de 1931. Solo tenemos la versión de Lemetayer del final de esta relación, las razones del quiebre y el impacto de esos años en la vida de ambas: “*... desgraciadamente comprendí que mi exceso de cariño me tornaba casi tiránica y la hacía desgraciada. Yo quise a Laura con toda la fuerza de mi alma, su felicidad, su provenir de artista pasó siempre primero que cualquier satisfacción mía*”<sup>18</sup>. De Rodig sabemos que mantuvo luego una relación de amistad con Lemetayer y sus hijas por muchos años, como también con su amiga norteamericana Anna Melissa Graves.

A modo de conclusión, quisiera proponer que al estudiar las vidas de mujeres artistas, escritoras y gestoras culturales disidentes, no normativas en su sexualidad o género, aparecen relaciones que resisten clasificaciones normativas como: amistad, amor romántico, sexuales, intelectuales. Estas relaciones, a su vez, exceden las diadas, extendiéndose en una red que entrega apoyo y recursos (materiales y simbólicos) que mitigan las pérdidas frecuentemente asociadas a la ruptura con las lógicas heterosexuales y patriarcales de familia, sexualidad y reproducción. Su estudio nos acerca a la gran diversidad y la realidad de condiciones de producción y las vidas de mujeres y otros sujetos disidentes en el campo cultural de la primera mitad del siglo XX.

<sup>13</sup> Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, 13 de agosto de 1930. En Lemetayer, Consuelo. *Cartas a Anna Melissa Graves*. Op.Cit.

<sup>14</sup> Armando Bazán (1902-1962) escritor peruano, comunista. Amigo y biógrafo de José Carlos Mariátegui.

<sup>15</sup> Carta de Consuelo Lemetayer a Laura Rodig, 14 de septiembre de 1928. Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers.

<sup>16</sup> Lemetayer frecuentemente se refiere a Laura Rodig como ‘Laure’ en sus cartas. Una variación francesa de Laura. Véase Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, 14 de septiembre de 1928. En Lemetayer, Consuelo. *Cartas a Anna Melissa Graves*. Op.Cit.

<sup>17</sup> Ibidem

<sup>18</sup> Carta de Consuelo Lemetayer a Laura Rodig, 18 de septiembre de 1931. En Lemetayer, Consuelo. *Cartas a Anna Melissa Graves*. Op.Cit.



*Más allá de un siglo llega  
hasta el presente:  
La expresión artística y  
política feminista de Laura Rodig*

Francisca Marticorena<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Francisca Marticorena Galleguillos. (Santiago, 1985) es antropóloga y profesional del Archivo Nacional de Chile. Curadora de *Nos/otras: en la calle, en la casa y en la cama* (2016) y *Las malportadas: crimen y devoción en el norte de Chile* (2017). Coordinadora de *Compañeras memchistas: mujeres y memoria histórica en la correspondencia del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile* (Fondart, 2017) y autora en colectivo de los artículos "La creación del Archivo Mujeres y Géneros en el Archivo Nacional de Chile (2016) en *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres, Ibero museos*; "Museos Chilenos: consignando ausencias, emprendiendo caminos. Experiencia en el fin del mundo" (2014) En *Museos, Arqueología y Género*, ICOM. Investigadora de *LAURA RODIG. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo* (2020), Museo Nacional de Bellas Artes.

AGENTES DEL SERVICIO DE INVESTIGACIONES, identificación y pasaportes, órgano creado en junio de 1933 por Arturo Alessandri Palma, informaban el 12 de septiembre de ese mismo año acerca de una reunión convocada por la Federación de las Mujeres de Chile. Entre las asistentes, identifican a Aída Silva, Felipa Araya, una mujer de apellido Contreras, Marta Vergara y Laura “Rodin”.

De acuerdo con la información del organismo policial, discutían sobre cómo lograrían acercamientos con sindicatos u organizaciones femeninas para promover su participación en la convención que realizarían a fines de septiembre de 1933. Estaban abocadas a incentivar la asistencia a tal encuentro y a las acciones que emprenderían luego de este, y que consideraban debían dirigirse a mujeres de diferentes sectores de la sociedad chilena, no solo de la ciudad, sino también en el campo, formulando ideas para establecer contacto con estas últimas sin dejar de considerar los eventuales conflictos que pudieran generarse con los dueños de los fundos en los que laboraban.

En este contexto, habría sido “Rodin” quien propusiera pedir autorización para pintar paisajes de los fundos, aduciendo que con ello “conseguiría el acercamiento de las campesinas que llegarían hasta ella atraídas por la curiosidad”<sup>2</sup>. Por lo tanto, si asistía alguna duda sobre el alcance de nombre y la diferencia en la escritura de su apellido, la referencia a la estrategia planteada por la artista nos confirma que, efectivamente, en tal reunión se encontraba presente Laura Rodig. Otro antecedente que nos permite identificar con exactitud y comprender su participación en este contexto es la confluencia de Rodig y Vergara, amigas entrañables, con un largo historial de seguimientos de la policía, enfrentamientos y detenciones previas a la formación del Frente Popular y del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH).

Marta Vergara, en su *Diario de una mujer irreverente*, lo comprueba incluso describiendo una detención de ambas junto a otras mujeres de orígenes y edades diversas, entre las que se encontraban obreras, maestras y “*madres con niños menores*”<sup>3</sup>, que participaban en una reunión convocada por un grupo obrero para analizar lo recientemente ocurrido en lo que más tarde se llamaría la Masacre de Ránquil, hecho en que las fuerzas del orden habrían asesinado a personas de origen campesino y mapuche, que según diversas fuentes podrían haber llegado a una cifra entre 200 a 500 personas.

Durante esta detención, Laura Rodig y Marta Vergara se habrían rehusado a ser puestas en libertad, no aceptando “*el privilegio de tener puntuales en otra clase social*” diferente a sus compañeras de celda<sup>4</sup>.

A partir de una revisión del periodo anterior y posterior de la documentación que nos da cuenta del seguimiento a la Federación de las Mujeres de Chile, es posible advertir que, en abril de 1933, el llamado Comité Nacional Pro Derecho de la Mujer fundado en el mismo año, también era objeto de persecución, tal como se muestra en el memorándum de la policía, el cual informa sobre reuniones sostenidas en un teatro en La Cisterna, cuyo objeto sería unificar a las mujeres por la emancipación social, la conquista del derecho a sufragio y sus derechos civiles, así como los problemas de las mujeres en las cárceles<sup>5</sup>. Ambos grupos, si bien compartían participantes, tenían identidades de clase diferente, apareciendo Rodig mucho más vinculada al primero integrado por comunistas, obreras sin partido y estudiantes.

Sin embargo, más allá de las diferencias, las problemáticas analizadas por las organizaciones descritas anteriormente y también sus estrategias se reunirían luego en el programa con que se erigiría el MEMCH, organización cuyos principios declararían como base el pluralismo y la representación territorial en búsqueda de la emancipación jurídica, económica y biológica de las mujeres, con una visión mucho más amplia que la lucha por el voto femenino y de marcada tendencia antifascista. Es en este contexto donde se aprecia una participación directa de Laura Rodig y su práctica artística y política feminista, que se plantea de manera indisoluble.

Si bien Rodig no aparece formalmente en el libro de registro del MEMCH de 1936, a partir de la revisión de la correspondencia del organismo y la documentación de Elena Caffarena, secretaria general y fundadora del movimiento, es posible determinar el rol fundamental que cumplió desde su inicio. En una carta enviada en 1936 por Elena Caffarena a Ana Guzmán, presidenta del Comité Local del MEMCH de la ciudad de La Serena, menciona a Laura Rodig por su participación y colaboración en el diseño del ícono del movimiento plasmado en estandartes, timbres, insignias, documentos y publicaciones, que se suman a la franja de tela blanca con letras rojas y que, en conjunto, constituyen la base de la imagen pública de las mujeres memchistas, elementos a su vez cohesionadores. Junto con ello, las obras de

2 Memorándum Sociedades N° 255. 12 de septiembre de 1933. Federación de Mujeres de Chile. Fondo Ministerio del Interior, Vol. 8382. Archivo Nacional de la Administración.

3 Vergara, Marta (1974 [1962]). *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral. p. 150

4 Ibidem

5 Memorándum Sociedades N° 99. 09 de abril de 1933. Comité Nacional Pro Derecho de la Mujer. Fondo Ministerio del Interior, Vol. 8382. Archivo Nacional de la Administración.

Rodig también forman parte del espacio privado de la organización, siendo sus cuadros protagonistas en su mítica sede de Delicias 860. Sumado a ello, las pinturas de la artista incluso son vendidas para reunir fondos, tal como ocurre con una exposición realizada en el Banco de Chile, que permite recaudar dinero para la lucha antifascista a nivel mundial y que desde el MEMCH se expresa en una donación para la situación de los niños y las niñas en España.

Llama la atención que, además de su propuesta gráfica, considerada por sus compañeras “una verdadera obra de arte realizada por la pintora y escultora señorita Laura Rodig”<sup>6</sup>, la artista pinta personalmente cada uno de los estandartes de los comités locales del MEMCH formados a lo largo del país, por lo menos hasta la década de 1940. De hecho, muchas de las cartas de la correspondencia señalada tienen como objeto coordinar las solicitudes y envíos de los estandartes, junto con los ejemplares de *La Mujer Nueva* y los carnés de socias. Estos envíos algunas veces tardaban por las múltiples tareas de Rodig, como la organización de la connotada exposición de *Niños pintores*. Así lo describe Graciela Mandujano: “Hasta el momento no he podido ponerme al habla con Laura Rodig, pues cuando ella trabaja se aleja del mundo y no hay manera de llegar hasta ella. Sin embargo tendremos este reclamo muy presente para hacérselo llegar e informarlas a Uds”<sup>7</sup>.

Otro elemento importante que visibiliza la participación de Laura Rodig en el MEMCH lo constituye la exposición de actividades femeninas *La mujer en el progreso nacional*, que se realizó en Santiago entre diciembre de 1939 a enero de 1940, en las salas destinadas para el Museo Histórico en el edificio de la Biblioteca Nacional, donde actualmente está ubicado el Archivo Nacional, y que sabemos itineraria en Viña del Mar y Valparaíso. La realización de tal exposición estuvo a cargo de una comisión que generó los contenidos para esta y, a su vez, produjo al detalle la realización de un evento que debía coordinar desde el negociar la gratuidad de la electricidad con la compañía para iluminación de las salas, la solicitud de vitrinas a la Escuela de Artes Aplicadas, la instalación de stand de divulgación cultural, la asistencia de las mujeres de los comités locales, hasta el lanzamiento de libros pertinentes, como es el caso de *Mujeres chilenas* de Marta Elba Miranda, editada por Nascimento.

6 Carta de Elena Caffarena a Ana G. de Olivares. Santiago, 16 de noviembre de 1936. MEMCH.C1.C3.100. Archivo Mujeres y Géneros. Archivo Nacional de Chile.

7 Carta de Graciela Mandujano a Ema Taborga de Torres. Santiago, 19 de octubre de 1944. MEMCH.C4.C14.864. Archivo Mujeres y Géneros. Archivo Nacional de Chile.

La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Amanda Flores de Perotti. Laura Rodig asumió la “*decoración de la sala*”, que contempló la pintura del telón de fondo de la exposición y escenas de mujeres nortinas en la pampa. Junto a ellas, las temáticas centrales fueron desarrolladas por Clara Williams de Yunge, “La mujer en la producción”; Felisa Vergara, “Organizaciones femeninas”; Olga Acevedo, “Sección literatura” y Marta Elba Miranda, quien elabora biografías y realiza encuestas. Además participaron Aída Yavar de Figueroa y Florencia Berríos, Olga Poblete, Raquel Iribarren de Bunster, Felisa Vergara, Aurora Muñoz, Genoveva Ramon y Clementina Hernández. Esta exposición buscaba diferenciarse de lo que habían sido otras instancias previas, buscando un “reconocimiento amplio” de la mujer chilena, “*pasando desde las más conocidas hasta la más humilde y anónima*”, alejándose de la representación de las mujeres que desarrollaban “*labores*”<sup>8</sup> que culturalmente le habían sido asignadas al género femenino en el campo de lo público. Es por esta razón que genera resistencia desde sectores conservadores, tal como se expresa en una publicación del 20 de diciembre de 1939 en *El Mercurio*, en la que se apela a la narrativa de la exposición, argumentando que no existe en ella una aparición explícita de la mujer chilena católica o con alguna orientación religiosa. Y pese a que se destaca el progreso de la enseñanza femenina fiscal, se ignora lo alcanzado por la enseñanza femenina particular.

La vigencia de Rodig a lo largo de la historia del MEMCH, como lo hemos señalado, no solamente tiene que ver con el campo artístico, sino también con sus propias capacidades políticas, como lo demuestra una carta enviada desde Concepción a Santiago en mayo de 1939, en la que expresa una problemática tan vigente: la inequidad social y el clasismo. En esta línea fue que desde el Comité Local penquista solicitaron la presencia de una mujer con méritos conocidos en la región, que colaborara en la convocatoria de mujeres de sectores medios y altos en una zona ya que el movimiento territorialmente tenía una fuerte identidad obrera. Para tal misión proponen a Laura Rodig y Saray Cortés como candidatas. Las socias señalan de manera explícita:

“EN NUESTRA CIUDAD, COMO EN LA MAYORÍA DE NUESTRO PAÍS, IMPERA TANTO EN LA CLASE MEDIA COMO EN LAS CLASES ELEVADAS, UN SENTIMIENTO COLONIAL CON UN PROFUNDO DESPEGO POR LAS CLASES

8 (1939). Recorte de prensa sección “Que hubo”. Fondo Elena Caffarena. Archivo Mujeres y Géneros. Archivo Nacional de Chile.

(1939) *El Comercial de Curicó*, 16 de noviembre. Fondo Elena Caffarena. Archivo Mujeres y Géneros. Archivo Nacional de Chile.



TRABAJADORAS. NO ES POSIBLE HACER INTERESARSE A LAS CLASES DE ARRIBA POR LOS ORGANISMOS DE CARÁCTER EXCLUSIVAMENTE POPULAR. COMO DESGRACIADAMENTE LAS CLASES QUE COTIZAN SON: LA MEDIA Y LA ALTA, ES NECESARIO HACER PROPAGANDA ENTRE ELLAS A BASE DEL MÉRITO PERSONAL DE NUESTRAS SOCIAS”... “LA PRESENCIA DE LAURA RODIG, VENDRÍA MUY BIEN. SU CONDICIÓN DE ESCULTORA, PINTORA Y CONFERENCISTA, ES AMPLIAMENTE CONOCIDA. SU VENIDA NOS SIGNIFICARÍA LEVANTAR EL ENTUSIASMO ENTRE LAS SOCIAS EXISTENTES Y AUMENTAR LA CONSCRIPCIÓN DE ELLAS”<sup>9</sup>.

El reconocimiento de Laura Rodig fuera de Santiago da cuenta de su interés vital por el tránsito y búsqueda de problemáticas que hoy llamaríamos interseccionales, y que se desplazan del “centro”, “*rastreadora de las artes populares y las creaciones espontáneas*”<sup>10</sup>, como diría su compañera Marta Vergara. En este sentido, su preocupación por la educación y la diversidad cultural aparece en la documentación del MEMCH a través de la realización de cursos populares dictados por la artista y su participación en instancias vinculadas a mujeres mapuche.

El gesto de resignificación de la iconografía del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (1935-1953) por el movimiento feminista actual expresado en los pañuelos verdes, es una evidencia del poder que tiene el ejercicio genealógico. Levantado desde la memoria, este ejercicio se constituye como una necesidad y, a la vez, como una respuesta que constata la complejidad que enfrentamos ante los cambios culturales. Revisar la documentación que nos permite visibilizar la participación de Laura Rodig en el movimiento feminista de su época remece por su contemporaneidad, donde su práctica situada, vincula el arte y la política, de tal manera que “rastrearla” en los archivos transforma a estos acervos en una especie de “matriz” y a la acción investigativa en una práctica que no puede esquivar su sentido político y emotivo.

Este tipo de documentación resguardada por el Archivo Nacional y su Archivo Mujeres y Géneros da cuenta del *continuum* que subyace a las llamadas olas del movimiento feminista, en donde la emergencia histórica de la marejada rebelde se antecede por un conjunto de acciones que, con cierta permanencia, desarrollan diversas mujeres y organizaciones. A lo largo del siglo XX muchas de ellas se mantienen vigentes de manera visible e invisible, empujando al siglo XXI ciertas luchas que —aunque parezcas nuevas— no lo son. Entre estas mujeres con amplio campo de acción durante su vida, pero con márgenes restringidos de visibilidad impuestos hacia el presente, se encuentra Laura Rodig.

<sup>9</sup> Carta de Yolanda de Moraga a Elena Caffarena. Concepción, 10 de mayo de 1939. MEMCH.C3.C11.632. Archivo Mujeres y Géneros. Archivo Nacional de Chile.

<sup>10</sup> Vergara, Marta (1974 [1962]). Op. Cit.



*Catálogo*







*Judith Alpi*  
Laura Rodig, ca. 1915  
Retrato de la escultora Laura Rodig



*Laura Rodig*  
Flores  
Flores





*Laura Rodig*  
*Sin título (Flores)*  
*Columnas de sueño*  
*Paisaje nevado, ca. 1928*  
*Paisaje nevado, ca. 1928*





*Laura Rodig*  
*Ropa tendida*  
*Huaso a caballo*  
*Cabritos*  
*Farellones costeros*



*Laura Rodig*

Caleta Juan Bautista, ca. 1953



*Laura Rodig*

Desde el Valle Lord Anson, ca. 1953





*Laura Rodig*

*Busto de Judith Alpi, ca. 1915*

*Cabeza (Jorge Oteiza?), ca. 1935*

*Cabeza de niña*

*Retrato I, 1949*



Alfredo Molina Lahitte  
Laura Rodig, 1930  
Fotografía  
Biblioteca Nacional

Manos de la escultora Laura Rodig,  
1936  
Fotografía  
Biblioteca Nacional



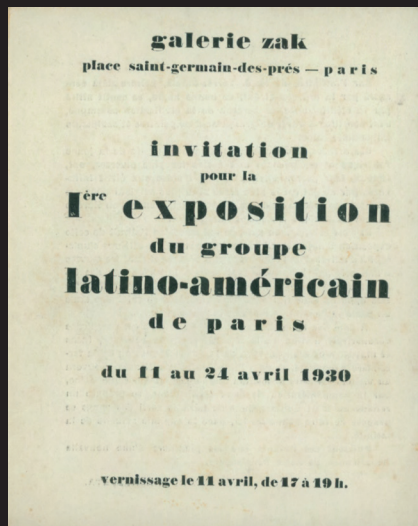
"Laura Rodig par elle-même",  
Les Artistes D'Aujourd' Hui, París, 1935



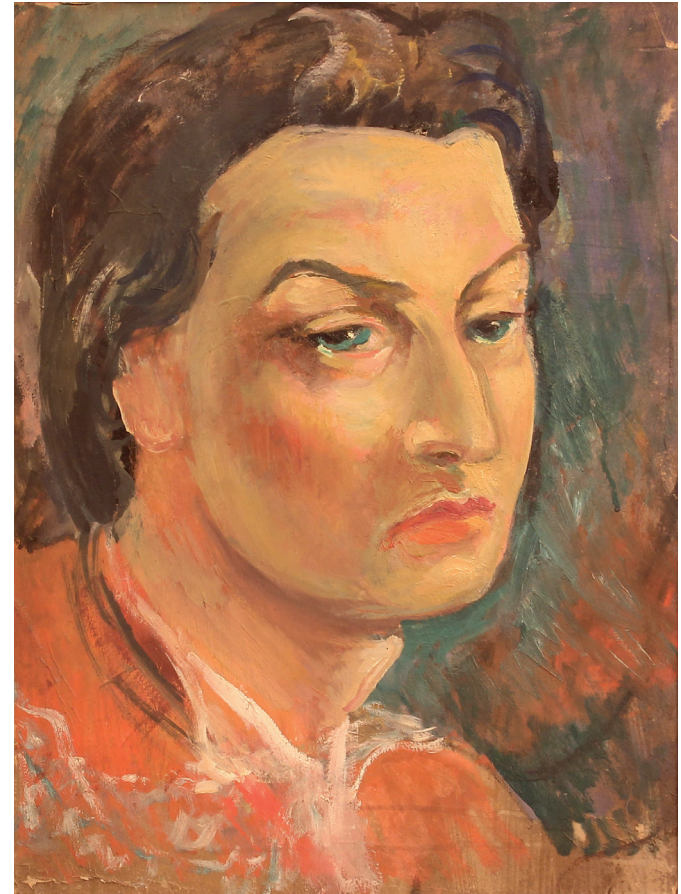
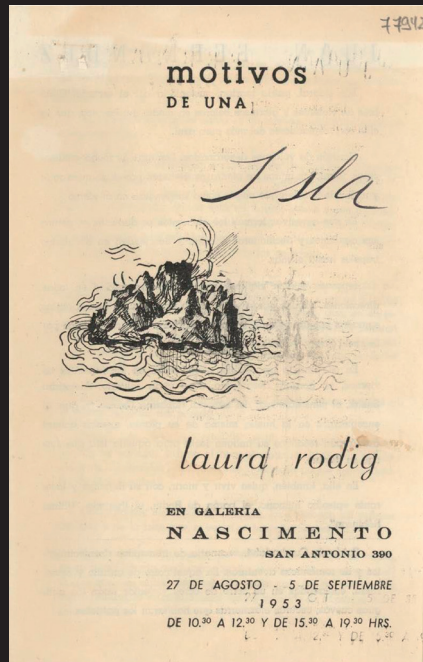
Luis Lattapiat, "Laura Rodig.  
La gran escultora desaparecida",  
Revista En Viaje, junio de 1973, N° 469



*1er Exposition du groupe  
latino-américain de Paris,  
Galerie Zak, 1930*



*Motivos de una isla, Laura Rodig,  
Galería Nacimiento, 1953*



*Laura Rodig*  
*Retrato de Gabriela Mistral, ca. 1918-1920*





*Laura Rodig*  
 Molde Rostro Gabriela Mistral  
 Mano de Gabriela, ca. 1954



*Autor sin identificar*  
 A bordo del vapor "Santa Isabel", Laura Rodig toma  
 impresión en yeso de la mano derecha de Gabriela Mistral, 1954  
 Fotografía  
 Biblioteca Nacional

*Laura Rodig*  
*El Niño y su perro*  
*Retrato*





2  
sidad de mi pena. —

Pasa muchos años, también tiene el privilegio de conocer, y por más de siete años con la cunadora tan amada, fue necesario de perder.

Me llamo Laura Rodig y soy chilota y me gusta rural. La he conocido en los últimos años en las regiones, Antofagasta e Islas de Chilo.

La acompaña a ella un buen trecho de su vida en plomitos. Es para siempre inolvidable.

Más repararon, después, culpas mías y también ajenas. Rayones e fatigas, pero ya para siempre quedaron detrás del muro...

Por, transido de pena, a veces lo que me reconforta y me consuela. Me a quien a penas le noto pero tengo a la lado.

Unos juntos al Suroeste que yo tengo.



### Carta de Laura Rodig a

Doris Dana, Nueva York, 28 de enero de 1957

Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional

### "Como veo a Gabriela",

Revista Pro Arte, 31 de agosto de 1951,

Nº 142, Año 3

### Domingo Ulloa

Monumento a Gabriela Mistral por  
Laura Rodig, París, ca. 1954-1967

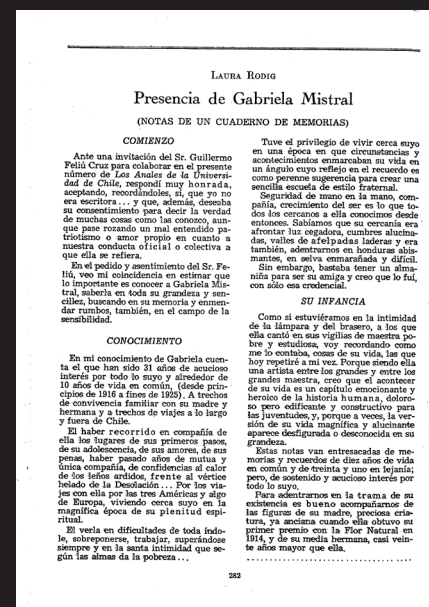
Fotografía

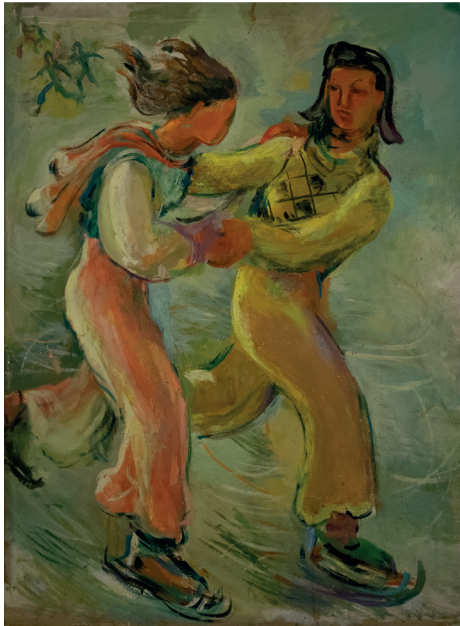
Biblioteca Nacional



### Laura Rodig, "Presencia de Gabriela Mistral",

Anales de la Universidad de Chile, 1957





*Laura Rodig*  
*Pareja de niños*  
*Focas, ca. 1953*  
*Exposición niños de Magallanes, 1950*



*Laura Rodig*  
*Islotes, ca. 1953*





La Isla de San Fernando, mural sobre papel realizado por niños de 8 a 14 años, pequeño equipo de escuelas primarias de la única escuela que existe en la Isla de Robinson Crusoe, y que estudiaron allí con Laura Rodig.

Los niños nos enseñan  
por Laura Rodio

[illegible][illegible][illegible]

*Laura Rodig,*  
*"Los niños nos enseñan", Revista de Arte,*  
*septiembre-octubre de 1955 N°2*

*Autor sin identificar,  
Laura Rodig pintando un mural  
en la Escuela Superior de Niñas N°2,  
la acompaña la magallánica Estrella Palma,  
ca. 1948*  
Museo Regional de Magallanes

*Mural Escuela Superior de Niñas N°2*  
Punta Arenas  
Museo Regional de Magallanes

*Laura Rodig, monitores para  
visitar museos, 1962*  
Museo Regional de Magallanes



*Laura Rodig*  
*Mapa de Chile, 1941-1942*  
*El Cabrito* [varios números]  
Memoria Chilena



*Laura Rodig [ilustraciones].*  
Mi tierra, Silabario para adultos,  
Dirección General de  
Educación Primaria, Sección Pedagógica,  
Ministerio de Educación, 1949

*Catálogo exposición de niños pintores, 1937 y 1938.*

Cor 1969, carpeta 14, caja 18, Fondo de archivo institucional MAC (FAIMAC).

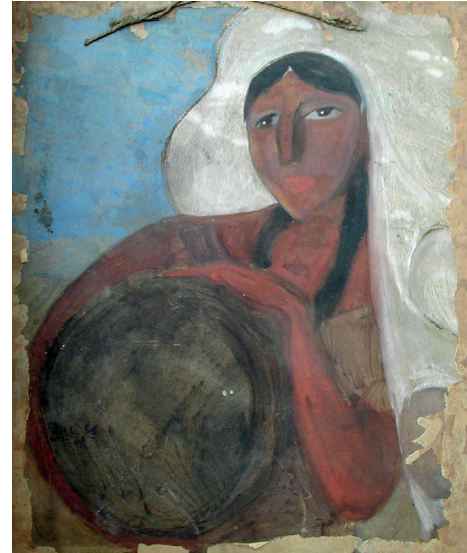
Museo de Arte Contemporáneo,  
Universidad de Chile







*Laura Rodig*  
India mexicana, 1924



*Laura Rodig*  
De la serie Tipos Mexicanos, ca. 1924  
La fuente y sus mujeres. 1928

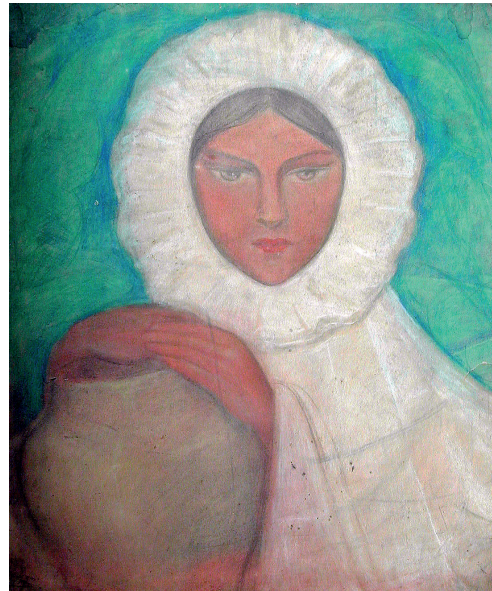
*Laura Rodig*

*De la serie Tipos Mexicanos, ca. 1924*

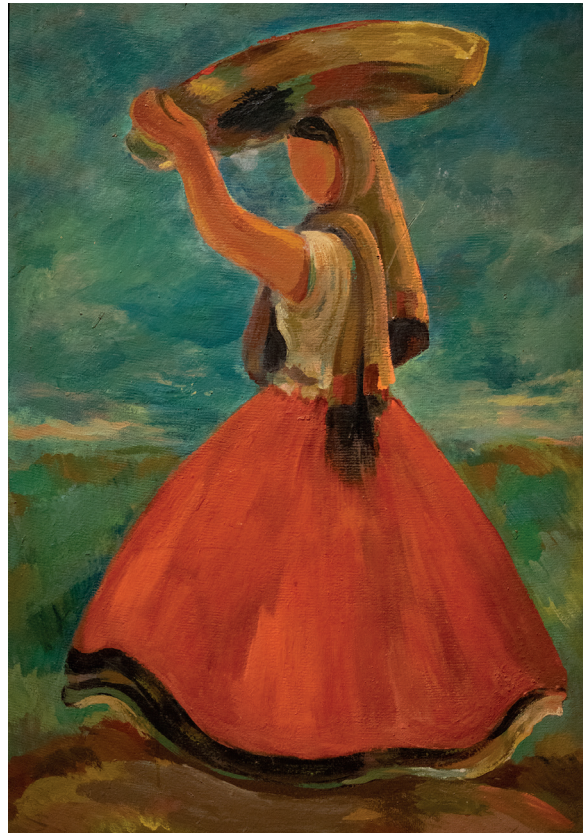
*Escena Mexicana, ca. 1924*

*Mujeres Aguadoras, ca. 1924*

*Mujeres Aguadoras, ca. 1924*







Laura Rodig

Mujer con bandeja sobre la cabeza, ca. 1924



"Laura Rodig en París",

Revista Zig Zag,

12 de enero de 1929, N° 1247

"Mujeres interesantes. Laura Rodig",

Revista Zig Zag, , 4 de abril de 1925,  
N° 1050, Año XXI



*Autor sin identificar*

Laura Rodig en exposición en la Universidad de Chile, ca. 1927  
Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile

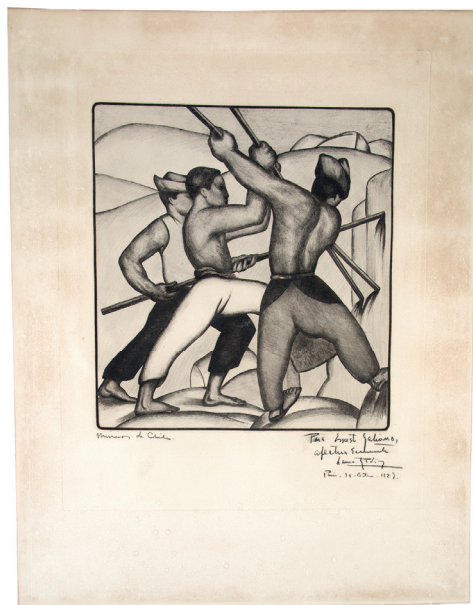




*Laura Rodig*

*Estibadores en el muelle, ca. 1948*





*Laura Rodig*  
 Mineros de Chile, 1929  
 Paisaje invernal  
 Retrato de Matilde Sotomayor





*Laura Rodig*  
*Maternidad*, ca. 1964  
*Desnudo de mujer*, ca. 1937  
*Retrato II*  
*Maternidad*, ca. 1940





*Laura Rodig*

Volante Primer Congreso Nacional del MEMCH, 1937

Museo Histórico Nacional

SURDOC 3-37410



*Laura Rodig, "La mujer  
en el progreso nacional",  
La Mujer Nueva, septiembre 1940*



*Autor sin identificar*

Laura Rodig [Sentada en la 1ª fila],  
junto a Olga Poblete y Amanda Flores de Perotti  
[última a la izquierda], 17 de agosto  
1948. Fondo Olga Poblete. Archivo  
Mujeres y Géneros. Archivo Nacional  
de Chile.





# LISTADO DE OBRAS / JUDITH ALPI

Laura Rodig, ca. 1915  
47 x 57 cm / Pastel sobre tela  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-70

Retrato de la escultora Laura Rodig  
123 x 100 cm / Óleo sobre tela sobre madera  
Pinacoteca Universidad de Concepción  
Nº de inventario 10010161041  
Ingresado a la Pinacoteca en 1992  
Donación

# LISTADO DE OBRAS / LAURA RODIG

Flores  
95 x 70 cm / Óleo sobre tela  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-269

Flores  
51 x 65 cm / Óleo sobre tela  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-5516

Sin título (Flores)  
54,7 x 69,6 cm / Óleo sobre tela  
Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

Columnas de sueño  
46 x 38 cm / Óleo sobre cartón  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-4272

Paisaje nevado, ca. 1928  
88 x 103 cm / Óleo sobre madera  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-5514

Paisaje nevado, ca. 1928  
106,8 x 74,7 cm / Óleo sobre madera  
Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

Ropa tendida  
81 x 99 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-270

Huaso a caballo  
115 x 82 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-275

Cabritos  
84 x 83,5 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de la Educación Gabriela Mistral  
Surdoc 12-2047

Farellones costeros  
66 x 90 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-265

Calea Juan Bautista, ca. 1953  
61,2 x 64,5 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-266

Desde el Valle Lord Anson, ca. 1953  
81 x 84,3 cm / Óleo sobre tela  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-267

Busto de Judith Alpi, ca. 1915  
58 x 47 x 32 cm / Moldeado en yeso  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-5315

Cabeza (Jorge Oteiza?), ca. 1935  
45,5 x 32,5 x 34,5 cm / Vaciado en yeso  
Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

Cabeza de niña  
36,5 x 19,5 x 20 cm / Yeso  
Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

Retrato I, 1949  
68,5 x 76 x 35,5 cm / Bronce patinado  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-1446

Retrato de Gabriela Mistral, ca. 1918-1920  
56 x 43 cm / Óleo sobre cartón  
Museo Regional de Magallanes  
Surdoc 16-1501

Molde Rostro Gabriela Mistral  
40 x 27 cm / Vaciado en yeso  
Museo Gabriela Mistral de Vicuña  
Surdoc 19-1583

Mano de Gabriela, ca. 1954  
5,4 x 18 x 21 cm / Vaciado en yeso  
Museo Gabriela Mistral de Vicuña  
Surdoc 19-909

El Niño y su perro (Yin Yin?)  
102 x 74 cm / Óleo sobre tela  
Museo de la Educación Gabriela Mistral  
Surdoc 12-23

Retrato  
115 x 82 cm / Óleo sobre tela  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-362

Pareja de niños  
110 x 82 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-361

Focas, ca. 1953  
77,8 x 96 x 4,7 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-264

Exposición niños de Magallanes, 1950  
65 x 90 cm / Óleo sobre tela  
Museo de la Educación Gabriela Mistral  
Surdoc 12-22

Islotes, ca. 1953  
67 x 37 x 3 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-360

India mexicana, 1924  
90 x 55 x 60 cm / Escayola patinada  
Vaciado  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Depositada en el Museo Municipal de Escultura al Aire  
Libre de Leganés, Leganés-Madrid (España)  
Nº Inventario AS00351

De la serie Tipos Mexicanos, ca. 1924  
80 x 66 cm / Óleo sobre cartón  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-4872

La fuente y sus mujeres, 1928  
130 x 162 cm / Óleo sobre tela  
Museo de Bellas Artes Palacio Vergara  
Surdoc 58-0413

De la serie Tipos Mexicanos, ca. 1924  
80 x 66 cm / Óleo sobre cartón  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-4869

Escena Mexicana, ca. 1924  
68 x 86 cm / Óleo sobre tela  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-5515

Mujeres Aguadoras, ca. 1924  
109 x 77 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de la Educación Gabriela Mistral  
Surdoc 12-2046

Mujeres Aguadoras, ca. 1924  
74 x 87 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de la Educación Gabriela Mistral  
Surdoc 12-2045

Mujer con bandeja sobre la cabeza, ca. 1924  
110 x 75 cm / Óleo sobre cartón  
Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca  
Surdoc 7-263

Estibadores en el muelle, ca. 1948  
80 x 90 cm / Óleo sobre tela  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-4873

Mineros de Chile, 1929  
64,8 x 49,8 cm / Grabado sobre papel  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-5062

Paisaje invernal  
70 x 90 cm / Óleo sobre cartón  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-272

Retrato de Matilde Sotomayor  
55 x 72 x 35 cm / Vaciado en yeso  
Gentileza Luis Montes

Maternidad, ca. 1964  
78 x 55 cm / Papel, Óleo, Lápis grafito  
Museo de Arte y Artesanía de Linares  
Surdoc 13-273

Desnudo de mujer, ca. 1937  
80 x 67 cm / Óleo sobre tela  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-2212

Retrato II  
76 x 68 x 30 cm / Vaciado en yeso  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-5518

Maternidad, ca. 1940  
125 x 65 x 65 cm / Piedra reconstituida  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Surdoc 2-2078

Volante Primer Congreso Nacional del MEMCH, 1937  
Museo Histórico Nacional  
Surdoc 2-37410

Consuelo Valdés

**MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO**

Emilio de la Cerda

**SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL**

Carlos Mailet Aránguiz

**DIRECTOR SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL**

## CRÉDITOS EXPOSICIÓN

### CURADORA

Gloria Cortés Aliaga

### INVESTIGACIÓN

Francisca Marticorena

Yocelyn Valdebenito

### COLECCIONES

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile

Museo de Arte y Artesanías de Linares

Museo de Bellas Artes Palacio Vergara, Viña del Mar

Museo de la Educación Gabriela Mistral

Museo Gabriela Mistral de Vicuña

Museo Histórico Nacional

Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca

Museo Regional de Magallanes

Pinacoteca de la Universidad de Concepción

Archivo Nacional

Archivo Andrés Bello, Universidad de Chile

Biblioteca Nacional

### MUSEOGRAFÍA

ESTUDIO PEDRO SILVA:

Camila Menares

Flavia Eloy

Felipe Saldías

María Esperanza Álvarez

Nicolás de la Fuente

### MONTAJE

Pedro Fuentealba

Sebastián Jatz

Marcelo Céspedes

## CRÉDITOS CATÁLOGO

### TEXTOS

Gloria Cortés Aliaga

Claudia Cabello

Elizabet Horan

Francisca Marticorena

Yocelyn Valdebenito

### DISEÑO

Wladimir Marinkovic

### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Stephan Aravena

### COLABORA

Centro Nacional de Conservación y Restauración

Subdirección Nacional de Museos

Bienal de Artes Mediales

INVITA



PARTICIPA



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición Laura Rodig *Lo que el alma hace al cuerpo el artista hace al pueblo* presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde el 15 de enero hasta el 26 de abril de 2020.

Impreso en febrero de 2020, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



## EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

### DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Fernando Pérez Oyarzun

### SECRETARÍA DIRECCIÓN

Verónica Muñoz Mora

### EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

### CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

### COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

Paula Celis Díaz

### RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

### RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

### DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

### MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti

María José Cuello González

Matías Cornejo González

Constanza Nilo Ruiz

Mariana Vadell Weiss

### DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

María José Escudero Maturana

Eloisa Ide Pizarro

### INVESTIGACIÓN

Jaime Cuevas Pérez

### ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri

Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili

Carlos Alarcón Cárdenas

Roxana Vargas Navarro

Ignacio Gallegos Cerda

Elizabeth Ronda Valdés

Hugo Sepúlveda Cabas

### AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco

### MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Jonathan Echegaray Olivos

### MUSEO SIN MUROS

Patricio M. Zárate

### BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Nelthy Carrión Meza

Juan Pablo Muñoz Rojas

Segundo Coliqueo Millapán

Soledad Jaime Marín

Katia Venegas Foncea

### ÁREA DIGITAL

Érika Castillo Sáez

Nicole Iroumé Awe

Gonzalo Ramírez Cruz

### SONIDO Y MONTAJE

Francisco Leal Lepe

Stephan Aravena Manterola

### SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Warner Morales Coronado

Vicente Lizana Matamala

Patricio Vásquez Calfuén

Rodrigo Espejo Villanueva

Héctor Lagos Fernández

TELEGRAMA

7186

ALLAMERICA = L C GABRIELA  
MISTRAL EMBAHILE PETROPOLIS

= 041=38=16=1055 ==

ção de origem, número do telegrama, número de palavras, data e hora da apresentação.

DO SEU TELEGRAMA A HORA EM QUE  
CIA, AUXILIARÁ O DEPARTAMENTO NA  
ELEGRAMAS.

HACE POR SU CUERPO ES LO QUE EL  
BLO SU ANGEL ME SONRIO LE VISPORA  
LE MI RECDO INMENSO =LAURA RODIG

*Handwritten signature*

