

Femeninas o feministas, aristocráticas o desclasadas. Asociaciones artísticas femeninas en Chile (1914-1927)
Gloria Cortés Aliaga
Boletín de Arte (N.º 17), pp. 1-9, septiembre 2017. ISSN 2314-2502
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FEMENINAS O FEMINISTAS, ARISTOCRÁTICAS O DESCLASADAS

ASOCIACIONES ARTÍSTICAS FEMENINAS EN CHILE (1914-1927)

FEMALE OR FEMINIST, ARISTOCRATIC OR LONER

FEMININE ARTISTIC ASSOCIATIONS IN CHILE (1914-1927)

Gloria Cortés Aliaga

cortes.gloria@gmail.com

Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. Chile

Recibido: 06/02/2017 | Aceptado: 28/05/2017

RESUMEN

Adentrarse en los territorios de las relaciones, en las redes de filiación y de circulación en las que se instalaron las artistas chilenas, especialmente al interior de las asociaciones femeninas, es el objetivo de la presente investigación. Queremos identificar los puntos de conflicto que surgen entre 1914 y 1927 que implican no solo asuntos de género, sino, también, de diferenciación social, económica y subjetiva sobre el concepto de clase. ¿Cómo se relacionan las artistas en este periodo? ¿Qué lugar ocupan en las discusiones contemporáneas sobre el feminismo? La identificación de sus discursos visuales e intelectuales nos permite considerar la producción femenina como un escenario de profundas discusiones que alteraron el orden simbólico del canon establecido hasta entonces.

PALABRAS CLAVE

Feminismo; arte chileno; historias de las mujeres; estudios de género

ABSTRACT

The purpose of this paper is to study thoroughly the territory of relations, networks and circulations established among Chilean women artists, especially within various women's associations. We intend to focus on the conflicts that emerge between 1914 and 1927 which not only involve the issues of gender but also social and economic differences as well as the concept of class. How do women artists relate between each other during that period? What is their position within the contemporary discussions about feminism? The identification of their visual and intellectual discourses makes it possible to perceive the female artistic production as a space of wide-ranging discussions that altered the symbolic order of the established canon.

KEYWORDS

Feminism; Chilean art; women's history; Gender Studies



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En 1927 se desarrolló en Chile la gran Exposición Femenina en el marco del cincuentenario del Decreto Amunátegui (1877), precepto que permitió a las mujeres rendir exámenes para optar a un diploma profesional e ingresar a la Universidad. La exposición incluía secciones dedicadas a la educación, la beneficencia, el arte decorativo y la industria, así como a la música y el *arte puro*. Todas ellas eran acompañadas de actividades, entre las que destacaron canciones y bailes coloniales y criollos por la señora Camila Bari de Zañartu, cuadros de la vida de Santa Teresa de Jesús con acompañamiento musical de la señorita Marta Canales y la «colaboración de numerosas señoritas de nuestra sociedad» (*Zig-Zag*, 1927: s/p) [Figura 1].

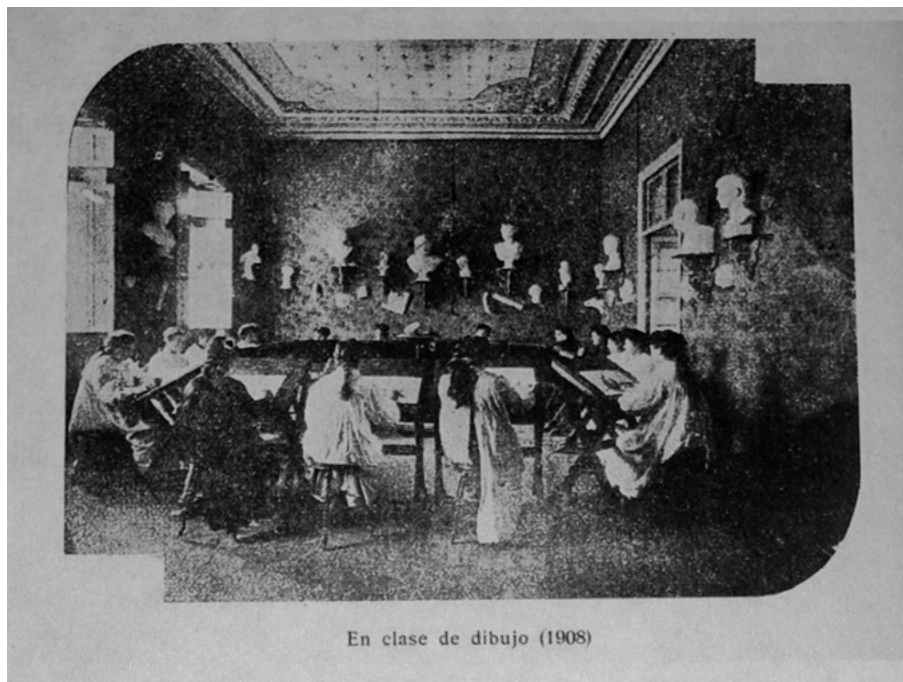


Figura 1. En clase de dibujo (1908). Fotografía publicada en *Actividades femeninas en Chile*, publicación oficial de la Exposición Femenina (Guerín, 1928)

La Exposición de 1927 fue el resultado de una serie de iniciativas de la alta burguesía, que se habían iniciado en 1914 con la creación de la Sociedad Artística Femenina y que venían a reforzar otras instancias de participación de las mujeres de sociedad en el espacio de lo público. Este feminismo aristocrático (Subercaseaux, 2004) estaba alojado aún en el cristianismo, las buenas costumbres, la familia y la filantropía, y encontró un importante apoyo político en los sectores conservadores del país. En el contexto de la Exposición, Laura Jorquera escribía: «Mujer, será tan bella, tan sublime tu misión / Si eres pura, si eres buena / Si eres toda generosa abnegación» (*Zig-Zag*, 1927: s/p). Las palabras de quien era secretaria de la sección artística del evento responden a ese modelo de mujer que se condice con la idea de la instrucción femenina en pos de fortalecer el bienestar de la familia y, con ello, de la sociedad. Es decir, «feministas, pero perfectamente femeninas» (Vicuña, 2001: 130). De este modo, las asociaciones femeninas de la elite emprenden, al menos en sus inicios, un camino paralelo a la lucha de las intelectuales de clase media que, aunque herederas de las anteriores, abogan por la reivindicación de derechos ciudadanos y laborales, combinados con un desarrollo fuertemente ideológico.

¡No se alarmen ustedes, señoras mías! Precisamente hace tiempo que tenía yo deseo de pronunciar en público, delante de ustedes, la temerosa palabra: *feminismo*, y de darles a ustedes sobre ella unas ligerísimas explicaciones que disipen de una vez para siempre, el temor que ese vocablo-fantasma despierta en tantos corazones bien intencionados, en tantas timoratas conciencias (Martínez Sierra [1917] 1922: 3).¹

María Martínez Sierra declamaba, en 1917, a las mujeres españolas republicanas. Parte de sus conferencias y de sus cartas fueron publicadas por la revista *Familia* en Chile en 1922. Así cerraba el discurso transcrito en la publicación de corte *magazinesco*: «No les dé rubor proclamarse de una vez para siempre feministas. Están ustedes obligadas a serlo por ley de la naturaleza» (Martínez Sierra [1917] 1922: 3). La revista *Familia* se orientaba a la labor doméstica de las mujeres e incluía una serie de artículos referidos al cuidado del hogar, mezclados con proclamas feministas en las que se reunían los intereses de las mujeres de la elite, como Luisa Lynch o Inés Echeverría, y las intelectuales de clase media, como Amanda Labarca. Lo anterior llevó a que pronto la publicación se convirtiera en órgano oficial de la emancipación femenina. Diversos artículos, notas de prensa y entrevistas a las actoras de las artes chilenas eran difundidas en la revista que, de esta manera, se convertía en un espacio para la difusión de las artistas que no tenían otro lugar donde promover sus acciones. «Ni mi familia ni mis amigas me estimulan a producir el arte serio que yo deseo. Me ponen toda clase de obstáculos, cuando no me zahieren o me ridiculizan», señalaba una joven pintora en *La Revista Azul* en 1914 (Cenicenta, 1914: 109), dando cuenta de las dificultades que enfrentaban las mujeres a la hora de profesionalizar el quehacer artístico.

Si bien otras publicaciones periódicas, como *Zig-Zag* o *Pacífico Magazine*, incluían notas sobre los salones anuales, nacionales y femeninos —además de críticas sobre las exposiciones o textos dedicados a pintoras o de escultoras destacadas—, lo interesante del magazine femenino era que incorporaba, también, la escritura de las propias mujeres en dichas actividades literarias. Ello permitió la conjunción de una escena en la que mujeres escribían sobre mujeres, a la vez que las artistas y sus mecenas femeninas establecían una red de filiaciones que ha sido escasamente abordada por la historiografía chilena.

Yo a las veces me digo que si el hombre tuviese que luchar, como la mujer y como la joven de cierto rango social, sobre todo, contra el medio, contra los prejuicios, la hostilidad ambiente, acaso no tendría la entereza suficiente, la fuerza de voluntad, el valor moral para enfrentar el vituperio, la burla cruel, el ridículo que se cierne, sobre la que abandona el camino trillado, como sobre su legítima presa (Kismet, 1915: 8).

Ante el escamoso camino emprendido por María Ibáñez de veinte años, en 1915 Kismet señala sobre la pintora: «El mundo se resiste a creer en ese fenómeno inaudito: que la mujer pueda rivalizar en el arte con el hombre. ¡Oh, qué osadía!» (1915: 8). La experiencia de las artistas a inicios del siglo XX subraya las limitaciones que enfrentaron en el acceso a la formación artística y sus convenciones, las distinciones de género realizadas por los críticos de la época y que deriva, finalmente, en la invisibilización al interior de las narrativas hegemónicas. Ante el rechazo de una de sus obras para participar en el Salón de 1915 por ser considerada demasiado *negra*, Raquel González se lamenta: «Eso es lo que me ha producido más dolor y desconsuelo porque revela una cruel incompreensión, una negación total de mi modo de ser, de mi sentir» (González en De la Cruz, 1923: 44).

Las experiencias de la subjetividad femenina son consideradas una debilidad, derivadas de las emociones siempre cambiantes de las mujeres, según lo definía la medicina de la época. Sin duda, uno de los espacios que permitía el intercambio de imaginarios, influencias y transferencias entre las jóvenes fue el taller, que promovía la autoconfiguración femenina sobre su propio lugar en el arte y la función que decidieron ocupar en la escena nacional. La construcción de los lugares de lo femenino, de pertenencia y de identificación desde una perspectiva colectiva generaba nexos afectivos que las relacionaban con las cuestiones sociales, el desamparo, la maternidad y los espacios de subjetividad e intimismo. Desde ese territorio, las relaciones entre las artistas de la época, en donde operaban los afectos, quedaban expresadas en la producción de redes fuera de la institucionalidad.² Rebeca Matte Bello y María Teresa Terea Gandarillas ingresaron juntas a la Académie Julian mientras se encontraban en París. Su *hermana espiritual* no solo compartía el espacio de formación y creación con Matte, sino, también, el lugar de «la piedad, la modestia, la delicadeza y las demás virtudes heredadas de sus madres» (Reyes, 1915: 3), que las ubicaba en un lugar de independencia, pero lejos del «feminismo exagerado», según consignaba *Familia* en 1915.

En París también establecían redes de solidaridad Laura Rodig, Marta Vergara, Henriette Petit, entre otras, que se encontraban en la metrópolis europea en períodos de posguerra. Diversos retratos realizados entre las artistas surgieron en este período, entre ellos, uno ejecutado por Elmina Moisan

en 1915 a la pintora Dora Puelma y que presentaba en el Salón Femenino, pero que desconocemos en la actualidad. En el mismo año nos encontramos con un retrato doble realizado por Judith Alpi en el que está plasmada, en una parte, la imagen de Laura Rodig, y en la otra hay un escorzo femenino ilustrado, pero que la artista localiza boca abajo. Un gesto de desacato al modelo establecido por el canon sobre el cuerpo femenino y las normas académicas que las artistas transgredían desde los espacios de intimidad.

Una de las principales agrupaciones de mujeres de estas décadas era la Sociedad Artística Femenina [Figura 2] conformada por diversas pintoras y escultoras, entre las que se encontraban Dora Puelma Francino de Fuenzalida, presidenta de la Asociación, y Esther Ugarte, secretaria, junto con otras *señoras y señoritas*, todas ellas reunidas para «ayudarse mutuamente en el cultivo de las artes» (Backhaus, 1916: s/n). Su primera exposición se realizó en los salones del diario *El Mercurio* en 1914 donde se destacaban las mencionadas Puelma y Ugarte con dos retratos femeninos, además de Dora Alcalde con un bodegón con flores, Elmina Moisan con un retrato de niña y la escultora Blanca Merino con *Margarita* y *Busto de mujer*.

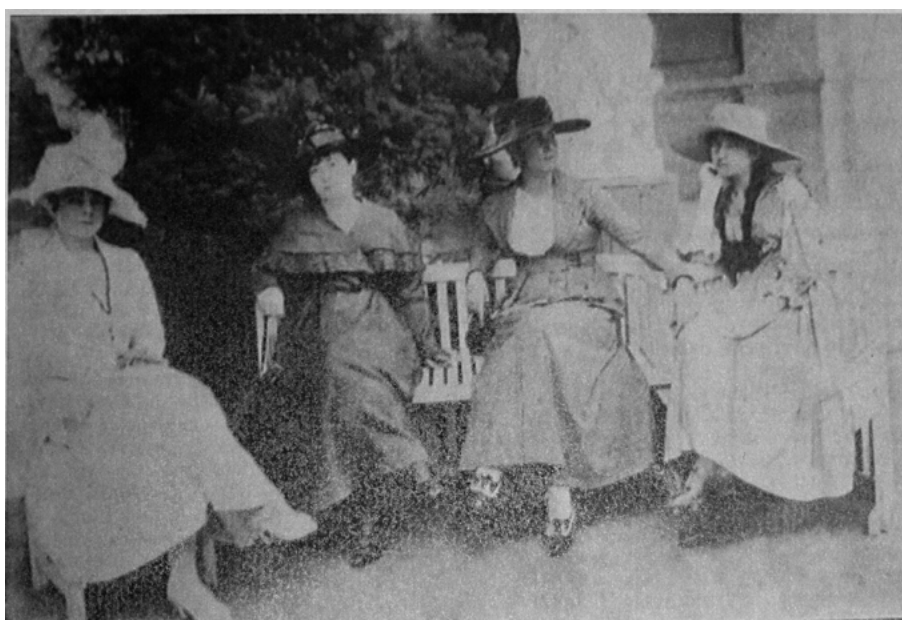


Figura 2. Directorio de la Sociedad Artística Femenina: presidenta, Dora Puelma Francino de Fuenzalida; vicepresidenta, Sofía Barros de Jara; secretaria, Ester de Ugarte (*Pacífico Magazine*, 1917)

El éxito de la muestra fue «muy superior a lo que era dado esperar en los comienzos de la cultura artística de la mujer» (*Zig-Zag*, 1914: s/n), se replicó en 1916. Nuevamente, se repetían los nombres de las artistas mencionadas, a los que se sumaban el de Henriette Petit y Judith Alpi, dentro de la cincuentena de cuadros presentados ese año. En la sección de esculturas, se destacaba la presencia de algunas jóvenes, «apenas niñas», entre las que se encontraba Laura Rodig de catorce años, pero «de extraordinario talento y que es toda una promesa para el arte patrio» (*Familia*, 1916: s/n). A excepción de esta última, quien se enunciará posteriormente como una de las artistas más militantes de su generación, la mayoría de las participantes correspondían a la alta burguesía chilena. Las diferencias sostenidas entre unas y otras marcaban escenas de desarrollo artístico tanto en sus espacios de circulación como en sus componentes visuales. Mientras unas establecían discursos sobre lo femenino mediante los modelos de representación modernos asociados al canon académico, otras lo hacían desde su asociación a las vanguardias periféricas. En ambos casos aludían a un discurso de colectividad femenina. Aunque la participación de estas artistas en los escenarios de difusión y de creación no alcanzó, en el mayor de los casos, ribetes políticos, asumieron funciones activas y públicas en defensa de la mujer. En esta afirmación de lo femenino y sus imaginarios reside un foco de subversión sostenida en la configuración de sistemas de autorrepresentación y autolegitimación

que, prontamente, pondrá en cuestión el canon patriarcal y la tradición masculina en el ejercicio de las artes y la creación.

La Sociedad permitía a las artistas ejercer libremente su profesión y desarrollar sus potenciales creativos, además promovía la circulación de sus obras y las ubicaba en el mercado del arte en un período poco favorable para las mujeres. «Templo cerrado a nuestras miradas, envuelto en nubes de prejuicios y falsos temores, no era la Escuela un centro para señoritas» (Formas, 1917: 3). Esto declaraba Ema Formas para dar cuenta del escaso acceso a la formación que presentaban las artistas a inicios del siglo XX. Amanda Labarca aduce que la discusión sobre la diferencia hombre/mujer ha sido «sostenida durante el último siglo por las ciencias positivas y experimentales, y apenas barnizada ella con una mezcla de cultura a la violeta y una instrucción artística de pacotilla» (1914: s/p). El acceso a la cultura, especialmente durante la década del Centenario de la República, otorgaba nuevas posibilidades a estas mujeres, reforzadas por un nuevo contexto socio-político, como las luchas por el sufragio femenino, los movimientos obreros, las sociedades en torno a la emancipación y las publicaciones periódicas femeninas. Estos elementos transformaron el imaginario femenino relacionado con la cotidianidad de lo doméstico, para abrir paso a la incorporación de elementos asociados al espacio público y la conciencia simbólica del medio en el que se desarrollaban.

YO DESPRECIO A LOS RICOS

«A nuestra mayor sorpresa ha aparecido una clase media que no sabíamos cuándo había nacido, con mujeres perfectamente educadas, con títulos profesionales y pedagógicos, mientras nosotros apenas sabíamos los misterios del rosario. Entonces sentimos el terror de que si la ignorancia de nuestra clase se mantenía dos generaciones más, nuestros nietos caerían al pueblo y viceversa.»
Inés Echeverría (1918)

La escritora e intelectual chilena Inés Echeverría —«Iris»— definía de ese modo el acceso de un nuevo contingente femenino a la escena cultural y el modo en que la elite reaccionaba ante la convergencia de nuevos imaginarios y discusiones puestas en escena. La creación de asociaciones femeninas de la elite de principios del siglo fue la respuesta más inmediata, pero cuyo ánimo no estaba destinado a frenar la incorporación de las mujeres de clase media al escenario de la educación y la ilustración, sino, más bien, a ser parte fundante de su fortalecimiento mediante la tradición del auxilio monetario y como mediadoras del diálogo social con aquellas mujeres que comenzaban a conformar un cuerpo de liderazgo intelectual importante, como es el caso de Amanda Labarca.³ Además de la mencionada Sociedad Artística, aparecieron otras agrupaciones femeninas como el Círculo de Lectura y su periódico de difusión, *Acción Femenina* —liderados por Labarca— y el Club de Señoras de 1916 —presidida por las aristocráticas Delia Matte y Luisa Lynch— [Figura 3].



Figura 3. Entrevista a Luisa Lynch sobre el Club de Señoras (*Familia*, 1915: 3). Están en la imagen María Cenicenta con la señora Luisa Lynch

Alojadas en las discusiones sobre la importancia de la incorporación de las mujeres en la vida social y cultural del país, el discurso de estas sociedades no se alejaba todavía de las actividades vinculadas a la beneficencia. Lugar de lo femenino por excelencia, especialmente durante el siglo XIX, la caridad abrió un espacio de participación en la vida pública para las mujeres de la elite. Ello se vio reflejado en una serie de instituciones lideradas por señoras de renombre social, quienes instalaron discusiones que llegaron incluso al parlamento sobre políticas públicas referidas a la sanidad, la infancia, la protección social y el trabajo femenino.

En Chile se ejercita la caridad en gran de escala; las más grandes señoras se ocupan de los pobres, proporcionándoles, como los recursos lo permitan, hogar aseado, comida, asilos para los ancianos y dementes, hospitales, escuelas, cunas, etc., etc.; toda esa caridad viene a dar alivio a los pobres, ella es sublime y santa! (*La Revista Azul*, 1915: 430).

Luisa Lynch, en una entrevista a la *Familia* en 1915, declaró lo siguiente respecto de la función del Club de Señoras sobre la labor de caridad en el espacio cultural: «¿Practicarían ustedes la beneficencia?», preguntó la entrevistadora. «Sí —señaló— pero en un campo y una forma distintas a las que hasta ahora se han usado entre nosotras» (Lynch en Cenicienta, 1915: 3-4). Y luego se extendió sobre la situación de una joven artista chilena:

Se trata de una niña, una de las primeras pintoras que hemos tenido. Fue a Europa y allí casó con un francés. Vino la guerra y con ella la pobreza, la miseria casi. Desolada, ella recuerda que en Chile tiene unas pequeñas propiedades y deudores que no le han cubierto el precio de muchos cuadros. Regresa llena de ilusiones y aquí se encuentra con que no hay compradores para sus propiedades, que los deudores han desaparecido, que las puertas de sus antiguas amistades están cerradas, las clases de pintura acaparadas por otros, toda oportunidad escatimada. Si el Club de Señoras funcionara ya, la habría podido amparar, presentar sus cuadros, hacerle atmósfera en la sociedad, ayudarla de mil maneras discretas, sin apelar a la limosna que los espíritus elevados rechazan aunque se encuentren en las más aflitivas circunstancias (Lynch en Cenicienta, 1915: 3-4).

La *alta moralidad* y la *femenina beneficencia* permanecían como bastión de domesticidad, pero sobre esas nociones estas mujeres intentaban reformular las relaciones de género albergadas en el bien social, aumentando los niveles de instrucción, la cultura y la inserción económica más allá del hogar. El Club «tendrá su caja de beneficencia para auxiliarlas y, cuando sea posible, les dará asilo en casa confortable» (*La Revista Azul*, 1915: 431) al estilo de las sociedades ilustradas europeas tendientes a la estetización de la sociedad y de la vida cotidiana. Sin embargo, resulta interesante cómo el enfrentamiento ideológico y de clases surgía en el interior de estas mismas relaciones. Con relación a esto, Luisa Lynch le escribió a su hija, Wanda Morla, lo siguiente sobre su encuentro con la pintora chilena Celia Castro, quien en ese momento residía en París:

Celia Castro vino a Bayard el día del inventario [...] Llegó como acostumbra con aire zafado, su voz dura, sus decires amargos, sus sentencias apocalípticas. «Usted podía haber hecho eso. Yo tengo mi opinión... las ricas... botan el dinero». [...] «Jamás han hecho nada por mí». «Yo desprecio a los ricos, nunca han pensado en mí...» (Lynch en Díaz, 2013: 517-518).

Asimismo, Augusto Thomson denunciaba situaciones similares cuando ponía en duda la autoría de las obras de la *joven y aristocrática* Rebeca Matte, al tiempo que situaba la posición privilegiada de la artista a la hora de enviar sus obras desde Europa a los salones chilenos: «Se comprenderá que Simón González el cual no posee fortuna, se vea privado de introducir en el país sus últimos trabajos» (1901: s/p). También Henriette Petit se negó a participar en la Exposición Femenina de 1927 y le escribió a su amiga, la también artista María Tupper: «Por favor, María, ¡nunca lo hagas! Me cargan las exposiciones de señoritas y más en Chile!» (Petit en Díaz, 2010: 395). La carta fue enviada mientras trabajaba como enfermera en el hospital psiquiátrico parisino Rouselle, desde donde derivaban sus mujeres oscuras, de sexualidad subvertida y hasta resistida. La cuestión de la clase aparecía en los círculos femeninos en comentarios como el que realizan «Las Morla», hijas de Luisa Lynch, sobre otra de las artistas de la época, Celia Castro, describiéndola en

su precaria condición al aparecer en las reuniones sociales «[...] con su mismo sombrero de piel, mismo velito amarillento, su mismo paltó largo y sus mismas botas enormes» (Díaz, 2013: 65). Castro proviene de la ciudad de Valparaíso e ingresó a la Academia de Bellas Artes de forma tardía. Viuda de Ramón Allende Padín, un notorio médico dirigente del Partido Radical y fundador del primer colegio laico en Chile —conocido como «el Rojo Allende» por el color de su cabellera y por sus ideas revolucionarias—, Castro se destacó en la escena nacional bajo el alero del pintor Pedro Lira con quien viajó a París en 1889 con motivo de la Exposición Universal. La temprana obra pictórica de Castro dejó entrever temas de interés social derivados del liberalismo popular, en el que realizó ejercicios de denuncia sobre la situación de las víctimas del desenfundado progreso industrial y la desprotección del Estado. El mismo año en que fue becada a Europa (1908) nació su nieto Salvador Allende, futuro Presidente de la República de Chile durante la Unidad Popular, cuyo gobierno se vio violentamente interrumpido por el golpe de Estado de 1973.

Celia Castro irrumpió en el escenario artístico junto con otras artistas provenientes de la clase media, como lo hizo Laura Rodig una década después. Nacida en la ciudad de los Andes, Rodig se relacionó con la poeta e intelectual chilena Gabriela Mistral, con quien viajó a México en 1922. Educadora, artista, comunista y lesbiana, Laura Rodig se transformó en un ícono de la lucha feminista, pero esta vez del mundo obrero a través de su incorporación en el Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) [Figura 4]. Las obras de Rodig revelaban sus preocupaciones sociales en la representación de madres indígenas y obreras; la precariedad de sus soportes complementaron y sostuvieron, literal y simbólicamente, la toma de posición política de la artista.



Figura 4. Laura Rodig con *Tipos Mexicanos* (1922). México. Fuente: Archivo Andrés Bello. Universidad de Chile

En 1915, *La Revista Azul* arremetió, nuevamente, respecto de la labor social del Club de Señoras sobre las jóvenes artistas provenientes de la baja burguesía:

[...] La clase social a que nos referimos y que es la que despertó, en almas buenas e inteligentes, la idea a que nos hemos referido es la de las jóvenes que habiendo recibido instrucción vasta en los liceos o escuelas de Gobierno o de iniciativa privada adquirieron al mismo tiempo ideales, anhelos, ambiciones despertadas en el ambiente sano y culto en que se educaron. [...] A esas jóvenes pintoras, escultoras, con grandes disposiciones literarias; músicas, cantatrices, etc., etc., son a las que el Club femenino quiere cobijar bajo su intelectual protección y salvándolas, ennoblecíerlas por el arte y el trabajo (*La Revista Azul*, 1915: 429-430).

Del relato anterior se desprendería la idea de la mujer como clase social, teoría que se desplazó al mundo contemporáneo a través de la vertiente del feminismo radical de Shulamith Firestone

(1976), basada en la dialéctica del sexo como motor de la historia y en el que la lucha no se daba entre las clases sociales, sino entre varones y mujeres. Estas últimas fueron llamadas a llevar a cabo la revolución de una sociedad sin desigualdades (Astelarra Bonomi, 1978). Dicha teoría se aplicaba en los encuentros entre mujeres de la elite, de la burguesía y del proletariado en la lucha unificada por las reivindicaciones femeninas, las mejoras salariales y la salud pública, originados en instancias como el Congreso de 1910 en Argentina y los organizados por el MEMCH en Chile en la década del treinta.

Nuevamente, María Martínez Sierra instaba a las señoras de la alta sociedad española a realizar actos que procuraran «trabajo honrado y retribuido en su justo valor a mujeres necesitadas, en vez de darles un socorro como limosna [es así que] hacen ustedes obras de puro feminismo» (Martínez Sierra [1917] 1922: 3). Si bien el Club de Señoras no se declaraba feminista en sus inicios, ya que no tenía por objeto nada que se acercara a *feminismo*, a alejarse de sus casas o a formar *marisabidillas* (Vicuña, 2013), esto parecía ser más una estrategia de negociación política con las instituciones —como la Iglesia— que una negación al movimiento. Prontamente expresan que sus fundadoras habían realizado un «desinteresado esfuerzo [que] permitirá a sus nombres, vivir para siempre en los capítulos de la historia del feminismo» (Ovalle, 1918: 8). La labor del Club de Señoras y de la Sociedad Artística Femenina permitió —a pesar de las diferencias de clases— encauzar la práctica de las artistas chilenas y, así, asegurar su independencia y su circulación. A partir de la exclusión, la insubordinación instalada y protegida en el halo de la alta burguesía chilena, en el desarrollo intelectual, creativo y social, se instalaron nuevos discursos en el sistema de las artes nacionales. De este modo, emergieron nuevos imaginarios en los que el cuerpo femenino fue abordado por las artistas desde la autorreflexión, el reconocimiento, la huella, la violencia, el amor y el abandono.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astelarra Bonomi, Judith (1978). «La mujer... ¿Clase social? Algunos antecedentes históricos». *Papers. Revista de Sociología*, (9), pp. 267-291. España: Editores Universitat Autònoma de Barcelona.
- Backhaus, José (1916). «La exposición de arte femenino». *Revista Zig-Zag*, s/p.
- Cenicenta, María (1914). «De arte. Una maestra de la pintura». *La Revista Azul*, pp. 109-110.
- Cenicenta, María (1915). «Con la señora Luisa Lynch de Gormaz. Directora del Club de Señora». *Revista Familia*, pp. 3-4.
- Cortés Aliaga, Gloria (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno*. Santiago: Origo.
- De la Cruz, Isolé (1923). «Raquel González Acevedo». *Revista Familia*, pp. 44-45.
- Díaz Garcés, Joaquín (1917). «Señoras». *Revista Pacífico Magazine*, pp. 3-8.
- Díaz Navarrete, Wenceslao (2010). *Bohemios en París. Epistolario de artistas chilenos en Europa: 1900-1940*. Santiago: RIL Editores.
- Díaz Navarrete, Wenceslao (2013). *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Echeverría, Inés (1918). «¿Cómo se fundó el Club de Señoras?». En Ovalle, Francisco Javier (ed.). *Mis pensamientos sobre el Club de Señoras de Santiago de Chile* (pp. 41-48). Santiago: Escuela Tipográfica La Gratitud Nacional.
- Familia (1916). «De uno a otro año». *Revista Familia*, s/p.
- Firestone, Shulamith (1976). *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*. Barcelona: Kairós.
- Formas, Ema (1917). «Desarrollo del arte pictórico». *Revista Familia*, p. 3.
- Guerin, Sara (comp) (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: La Ilustración.
- Kismet (1915). «Los cuadros de María Ibáñez». *Revista Familia*, pp. 7-8.
- Labarca, Amanda (1914). «Notas literarias y artísticas. Actividades femeninas por la señora Amanda Labarca Huberston». *Revista Sucesos*, s/p.
- Labarca, Amanda (1915). «La vida del espíritu. Conversando con la señora Inés Echeverría Larrain». *Revista Familia*, pp. 3-5.
- La Revista Azul (1915). «El de lectura y el proyectado club de señoras». *La Revista Azul*, pp. 429-431.
- Martínez Sierra, María (1922, enero). «De feminismo». *Revista Familia*, pp. 5-6.

Ovalle, Francisco Javier (1918). *Mis pensamientos sobre el Club de Señoras de Santiago de Chile*. Santiago: Escuela Tipográfica La Gratitude Nacional.

Reyes, Rosario (2015). «La guerra. Obra escultural de la artista chilena Rebeca Matte de Iñiguez». Revista *Familia*, pp. 3-4.

Thomson, Augusto (1901). «El salón de 1901». Revista *Instantáneas de Luz i Sombra*, s/p.

Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III: El centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria.

Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Sudamericana.

Zig-Zag (1914). «Exposición de arte femenino». Revista *Zig-Zag*, s/p.

Zig-Zag (1927). «Cincuentenario del Decreto Amunátegui». Revista *Zig-Zag*, s/p.

NOTAS

1 El texto fue leído en la conferencia realizada por María Martínez Sierra en España el 2 de febrero de 1917 en el primero de los Festivales Artísticos celebrados en el Teatro Eslava a beneficios de la «Protección al trabajo de la mujer», posteriormente fue publicado en el compendio *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) en Madrid, bajo el nombre de Gregorio Sierra.

2 Al respecto, ver Gloria Cortés (2013). Es interesante cómo las artistas conforman alianzas femeninas que les permiten subvertir el patriarcado de la Escuelas de Bellas Artes, especialmente ante la escasa posibilidad de participar en las clases al dibujo al natural y, por tanto, del cuerpo y sus significaciones.

3 Amanda Labarca es una destacada escritora, educadora, intelectual y feminista chilena. En 1919 asumió la cátedra de Psicología Pedagógica en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y entre 1927 y 1931 fue la jefa de la Dirección General de Educación Secundaria del Ministerio de Educación. En 1945 fue representante de Chile ante las Naciones Unidas y veinte años después, fue distinguida como Miembro Académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile y de la Academia de Ciencias Políticas, Sociales y Morales del Instituto de Chile.