

INUGURACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA*

Por Francisco Fernández Rodella**

*Documentación y comentario
de Gonzalo Arqueros*

“En el principio de los tiempos no había, a decir verdad, ni ciencia, ni virtud, ni arte, tres cosas que implican la idea de un esfuerzo. En vez de la ciencia, de la virtud i del arte, que son la reproducción de lo *verdadero*, de lo *bueno* i de lo bello, el hombre tenía el instinto pacífico de lo verdadero, la inocencia, la posesión y el goce de lo bello. Pero pronto Dios se alejó de su criatura caída; i el hombre,

*Este comentario al discurso de Ciccarelli circuló en la Revista de Santiago, tomo II, 1849, p. 377. Como el texto constituye un documento, hemos conservado la gramática y la ortografía originales, sólo se ha corregido un par de evidentes errores de impresión, corrección que en ningún caso altera el sentido del escrito. Asimismo en la nota siguiente, el breve comentario biográfico sobre Fernández Rodella, es reproducción fiel del artículo que consigna su nombre en el Diccionario Biográfico de Etranjeros en Chile de Pedro Pablo Figueroa, publicado por la Imprenta moderna, Santiago de Chile 1900. P. El paréntesis en cursiva del final es nuestro.

** Francisco Fernández Rodella. Escritor. Oriundo de Francia, se radicó en Chile desde muy joven. Desempeñó el Consulado de la República de Chile en París i fue director de la Imprenta Nacional. Adicto a las letras, publicó en Santiago varias obras

privado de esta segunda vista que lo acercaba a su ideal divino, no estando guiado por esos ideales misteriosos que se armonizaban con las miras de la sabiduría eterna, no vió en adelante mas que la armonía de la materia.

“Entónces fue cuando nació el arte antiguo. El mármol de Páros modelóse en contornos voluptuosos bajo el sensual cincel de Fidias. Pigmalion se inflamó de un ardor insensato por su estatua de marfil, El acanto de líneas graciosas floreció sobre los admirables paralelógramos de los templos paganos. Pero todo era letra muerta; ni un soplo de vida animaba esos prodijios mudos del arte antiguo; nada imprimía el calor vital en esos elegantes santuarios de donde Venus Afrodita había arrojado el espíritu de Dios. I cuando hubo agotado la forma, cuando hubo recorrido todos los espacios de lo finito, el arte antiguo debió morir de consuncion sobre las ruinas del paganismo.

“Entónces el *Verbo* descendió a la tierra, i dió vida a ese arte nuevo que el hijo de Dios i la reina de los cielos consagraron con sus dolores terrenales. La tela y el mármol, animados por el amor i la fé, en adelante solo se dirijieron al corazon. El bello ideal había por fin destronado al *bello plástico*. I Miguel

con el seudónimo de FERNAN ALLEDOR, entre las que podemos citar las tituladas “El Kaleidoscopio”; “La Mano de Dios”. Colaboró en *El Ferrocarril* de Santiago. Falleció en Santiago en 1884. Don Julio Bañados Espinoza dedicó a su memoria un artículo crítico en su libro “Ensayos i Bosquejos”. Era un noble ilustrado francés que amaba a Chile como a su patria. (Fue además editor de “El correo de la Exposición” y colaborador entusiasta de “*El Picaflor*”).

Anjel, Rafael, el Ticiano i Veronese, olvidando las tradiciones griegas, dieron al arte toda la pureza, toda la elevacion del cristianismo de que se hallaban inspirados. Sondearon todas las profundidades del alma, i la descubrieron a los ojos maravillados del hombre. Por esta razon fueron creadores inmortales.

“En este siglo indiferente, a quien la fé parece abandonar, no son todavía los asuntos relijiosos los que mas nos mueven? Hace apénas un año que la muchedumbre ávida se agolpaba en las galerías del *Louvre* para admirar una obra moderna i del todo cristiana. Paréceme todavía ver ese maravilloso cuadro de *Ary Scheffer*, que no me cansaba de contemplar: —*San Agustin i Santa Mónica* están sentados a las orillas del mar, con la mirada sumerjida en el espacio sin limites; convidados a las sublimes meditaciones del infinito por la grandeza i la sencillez de un horizonte siempre puro, tratan de penetrar cuál será para los santos esa vida eterna que los ojos no han visto, que el oido no ha percibido, i adonde no alcanza el corazon del hombre; cuánta paz i ardor al mismo tiempo en sus miradas! ¡Cómo han olvidado el pasado! ¡Cómo devoran el horizonte del porvenir! ”
¡Que cabeza de santa mujer tan admirable: ¡qué bien reúne la dulzura i la firmeza! ¡qué humilde i digna! ¡qué verdadera nobleza! ¡qué sentimiento místico tan elevado!...

“San Agustin ilusiona menos i medita mas: ¡cuanta fé i cuánto jenio en esta figura ascética! Se vé que ha dudado, que dudará

quizá; poco há todavía luchaba contra las enseñanzas de San Ambrosio, pero a pesar de estas ligeras trazas de incertidumbre i de *lójica*, se percibe que pertenece a Dios.

“Mr. Ary Scheffer es un gran pintor, porque nadie mejor que él ha comprendido el secreto de las grandes obras, la paciencia: ¡ojalá que el entusiasmo inspire i la paciencia sostenga a los jóvenes chilenos que se preparan a entrar en esta gloriosa carrera en la que debe guiarlos el Sr. Ciccarelli, uno de los mas distinguidos profesores de la Italia! Pero ante todo es necesario que se hallen animados de ese amor al arte, de esa relijiosa pasion que debe sostenerlos en sus solitarios i laboriosos estudios. No olviden que el jenio se desarrolla en esos combates del hombre con la sociedad, i que los sufrimientos i la lucha son las fuentes vivas de la ciencia i de la fuerza. Vivan en el intimo comercio de los verdaderos i grandes modelos: lean a Bossuet, a San Agustin; mediten asiduamente la Biblia i el Dante que inspiraron a Miguel Ángel dos obras maestras imperecederas (*el juicio final i Moises*). Sus corazones se depurarán, se iluminarán con esas gloriosas antorchas, i llegarán a ser a su vez grandes modelos, el orgullo de la patria y la admiracion de la posteridad.

“Habiendo ya dado cuenta todos nuestros cofrades de la prensa de la imponente solemnidad que atrajo el jueves diez de Marzo, lo mas escojido de la sociedad chilena a la sala de la universidad, nos resta poco que decir.

“El Sr. Ciccarelli ha abierto la sesion con un sentido y docto discurso que nos ha probado,

no solamente que el hábil profesor conoce a fondo todos los recursos de su arte, sino que tambien posee un alma llena de ardor i poesía.

“El señor Don Jacinto Chacon, jóven poeta con cuyos cantos tiernos i delicados tanto gozamos, ha leído hermosos versos dirigidos al director de la academia, dignamente coronados con un justo homenaje al primer majistrado de la República, cuyo celo ilustrado por el bien del pais le da nuevos lauros a su gloriosa carrera.

“Despues de la sesion, la multitud se ha agolpado largo tiempo alrededor del magnifico cuadro del señor Ciccarelli que representa al *Rei de Nápoles i al Archiduque Cárlos pasando una revista*.

“Celebramos infinito no tener mas que elojios que dirigir a esta brillante composicion. Todos los personajes estan colocados con un arte que revela un pincel ejercitado. El dibujo es irreprochable el colorido suave i armonioso, el cútis i la carne modelados con esquisita delicadeza, i los jéneros detallados con maravillosa fidelidad. Los dos personajes del primer plan llevan un sello de individualidad fuertemente caracterizado en todas sus facciones, i sobre todo en la en la expresion de los ojos. No nos hemos cansado de admirar, en la colocacion de los brazos en *escorzo* de ámbos príncipes, la facilidad con que el pintor ha evitado uno de los más terribles escollos del arte: en una palabra, el señor Ciccarelli ha demostrado un talento superior a la ejecucion de los detalles, así como en el conjunto jeneral de la composicion.

Nuestro amor al arte nos obliga a ofrecer un justo tributo de admiración a un maestro tan distinguido como el señor Ciccarelli, i aunque estemos poco interesados en la cuestión, deseamos, de todo corazón, que el Gobierno chileno sea siempre tan feliz en la elección de los hombres llamados a auxiliarlo en los nobles esfuerzos que hace por la prosperidad i la ilustración del país.

He dicho que el artista no tenía más que un instante, pero que ese instante puede subsistir con las huellas del instante que ha precedido y los indicios del que vendrá a continuación. Todavía no degüellan a Ifigenia, pero veo cómo se acerca el victimario con el enorme barreño que va a recibir su sangre y este accesorio me hace estremecer.

Denis Diderot

Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía.

No cabe duda de que reconocer una condición performativa en la textualidad de los documentos, como este breve artículo de Francisco Fernández Rodella, hace posible imaginar y aún ensayar el desborde crítico de los efectos de clausura que

los relatos de la Historia del arte chileno han ejercido sobre sus objetos y lecturas. Este efecto se deja sentir especialmente en el *tono* y en el talante *historicista* de los discursos. Sin embargo, el peso específico de esta tonalidad, como también el efecto del historicismo, se hace aún más sensible en la medida en que se vuelve cada vez más evidente cómo los historiadores, desde Antonio Romera hasta Ivelic y Galaz, han reproducido sistemáticamente el discurso de la inscripción del Arte chileno, o más precisamente, de la Pintura chilena, en la Historia de la pintura universal.¹

Remontar entonces la textualidad de los discursos, trabajar su dimensión performativa y fáctica para localizar en su más problemática movilidad el núcleo de la discursividad documental, para destrabarla de la temporalidad inerte, homogénea y vacía.

Una posibilidad concreta de focalizar y revelar este núcleo se encuentra, por de pronto, en la lectura y relectura de los documentos menos frecuentados, en aquellas obras, papeles y episodios declarados marginales, anecdóticos o inaparentes. Radica en reconocer y considerar antes que nada la índole paradójica y fragmentaria de los documentos. En reconocer y comprender que lo propiamente documental se puede encontrar precisamente donde menos se lo espera; en la condición menor de aquello que, por no tener historia, pasa inadvertido. Es decir, no en la

1. Nótese cómo en su obra *La pintura en Chile*, las series de fenómenos y procesos que representan las transformaciones que más significativamente constatan en el arte el paso de la

presencia absorta e impávida del sentido que encierra el monumento, sino en el retorno de lo menor, en la inmensa dispersión de fragmentos sobre los cuales se ha ido amontonando el silencio de la historia²

Una de las características más sorprendentes de la historiografía del arte chileno es que no está construida sobre la base de un estudio sólido, sistemático y acucioso de sus fuentes y documentos. No existe un *archivo*, un corpus documental cuya lectura se reconozca en la elaboración de los relatos posibles. El efecto de esta carencia se deja sentir directamente sobre la construcción de la historia, pues, todo intento de historiar queda doblemente gravado con un déficit material. Primero, porque cada nuevo intento historiográfico debe suplir la ausencia de este corpus, generando uno nuevo, insuficiente y siempre apurado. Y segundo, porque las carencias no se refieren tan sólo a las fuentes y materiales documentales, sino

colonia a la república, son descritas y analizadas bajo una óptica historicista y evolutiva que los asimila respectivamente a los grandes períodos de la historia del arte universal, en este caso la Edad Media y el Renacimiento. Ver especialmente M. Ivelic y G. Galaz *La pintura en Chile* (desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González) Ediciones Extensión Universitaria. Universidad de Chile, Santiago de Chile 1975. Capítulo primero Pág. 19 y sig.

2. En efecto, historiadores como los ya citados, parecen, si no ignorar, al menos sí obviar o evitar detenerse en la pesquisa y la lectura de los más variados documentos. Respecto del comentario de Fernández Rodella, sólo Eugenio Pereira Salas lo menciona, pero tampoco se demora en ello más que unas cuantas líneas. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago 1992. P. 65.

también a su lectura histórico-crítica y a la lectura crítica de las lecturas de que éstos han sido objeto. En este sentido, un archivo histórico no es un mero almacenamiento de información y datos, es también y muy fundamentalmente un corpus constituido de la estratificación múltiple de las series de lecturas que los compulsan.

En suma, esta pobreza de un corpus documental, la carencia de *archivo*, tiene su correlato más significativo en la ausencia absoluta de una tradición crítica en que se hayan confrontado y discutido los diversos discursos y perspectivas que conforman la historia del arte chileno.

Se trata, sin duda, de una historia que no hace historia de sí misma, de una historia que no se ha oído críticamente. Sin embargo, no se trata de la simple desmemoria, sino de una cuestión aún más compleja y de la cual el olvido es, quizá más que un efecto, un operador con el que será necesario contar, una materia más que se productiviza. Se trata de una obediencia ciega, de la aceptación acrítica de los parámetros y los lineamientos del historicismo.³

3. No se intenta aquí tan sólo la proposición de una perspectiva analítica y de un lenguaje diferentes, sino la tarea más compleja de repensar completamente los supuestos y principios que han regido la construcción historiográfica del arte chileno. Tarea crítica que se hace posible a fuerza de remontar porfiadamente los discursos históricos en una perspectiva ya no historicista sino más bien genealógica. Una perspectiva que hace posible poner en discusión los lenguajes y las categorías que han sustentado los análisis e interpretaciones de la historia más tradicional.

Lo que está en foco, lo que se puede entrever en este documento es justamente aquello que se olvida, a saber: el espesor, la trama de los relatos del discurso inaugural de la Academia de Pintura de Santiago, la estructura de aquello que transforma la mera documentalidad en acontecimiento y autoriza su verosimilitud histórica. En este sentido, por ejemplo, el discurso pronunciado por Alejandro Ciccarelli, se puede entender como un habla, y en cuanto habla como una sonoridad. Mas no como una sonoridad sorda y perpleja, una sonoridad más allá del tiempo y del espacio, clausurada para siempre en la mudez sin sombra del origen, sino como una auténtica vibración, es decir, como una escucha. El acontecimiento será entonces, la presencia de esta vibración diseminada en el documento: como el habla que la oye repitiéndola, el oído que la repite olvidándola y la mano que la olvida escribiéndola.

El documento que reproducimos es un comentario y también una respuesta al discurso inaugural, y constituye apenas un fragmento de esa escucha. Sin embargo en su lectura se repite, como un negativo, la traza del diseminado relieve de la textualidad de Ciccarelli, dejando ver en su enrarecida turbiedad, dos veces, el tono y el acento de esa habla. Deriva de la voz que inscribe señales, sobreimprime huellas, traza rastros, afecta síntomas, materializa hitos; de una voz que promete, pero que también transita interrogativamente, el cuerpo del relato al hacer sensible, en series completas de huellas, indicios y fragmentos, la textualidad de que se conforma el acontecimiento.

Los tópicos estéticos y los autores citados, las referencias históricas incompletas y los artistas que ahí se nombra; el exaltado comentario del cuadro del pintor Ary Scheffer⁴, el motivo de ese cuadro

4. Ary Scheffer, Pintor academicista francés de la primera mitad del siglo XIX. Viejo *salonier* que había obtenido gran éxito pintando temas de Goethe, o más bien “haciendo traducciones de Goethe a la pintura” como escribe el gran crítico Jules Champfleury, y que en el Salón de 1846 presenta el cuadro citado por Fernández Rodella *Saint Agustin et sainte Monique*. De este cuadro (nº 1601 con m. 2,00 X 1,60, en el registro del salón), el crítico A. Etex escribió: “Este tema debió cautivar a Ary Scheffer. Conociéndolo mucho mejor de lo que creía se exhibió a sí mismo, moralmente, en esta obra: santa Mónica es la madre de Scheffer y él posa para san Agustín. Lo que explica la verdadera importancia de esta pintura, pese a todo el amor que Scheffer sentía por su madre y por sí mismo, es que él era protestante y sin lugar a dudas un protestante de buena fe”. A pesar del esfuerzo interpretativo que A. Etex despliega en este fragmento del catálogo de *l'Exposition Ary Scheffer* que tuvo lugar en el *boulevard des Italiens* en 1859, tanto Champfleury como Charles Baudelaire criticaron duramente a Scheffer en sus respectivos Salons. Champfleury comenta: “El señor Scheffer cree poder expresar en pintura lo vago y lo inasible, y lo único que consigue es mostrarnos personas achacosas, con los ojos hundidos, listas para ser enviadas al hospital.” (“Salons 1846 — 1851” en *Champfleury Su mirada y la de Baudelaire*). Editorial Visor colección La balsa de la Medusa. Madrid 1992. Pág. 111. Baudelaire va aún más lejos, declarando a Scheffer un “girondino del arte”, agrega: “Después de haber imitado a Delacroix, después de haber remedado a los coloristas, a los dibujantes franceses y a la escuela neocristiana de Overbeck, el Sr. Ary Scheffer se ha dado cuenta —un poco tarde sin duda—, de que no había nacido pintor. A partir de entonces era preciso recurrir a otros medios; y pidió ayuda y protección a la poesía.” Y, aún más ácidamente, Baudelaire concluye: “Un método sencillo para conocer el alcance de un artista es examinar su público. Delacroix tiene con él a los pintores y a los poetas; el Sr. Decamps, a los pintores; el Sr. Horace Vernet, a las guarniciones, y el Sr. Ary Scheffer a las mujeres estéticas que se vengan de sus fluidos blancos haciendo música religiosa.” (“Del Sr. Ary Scheffer y de los remedadores del sentimiento” en Charles Baudelaire *Salones y otros escritos sobre arte*. Editorial Visor colección La balsa de la Medusa. Madrid 1996. Pág. 163 y sigs.

y su interpretación⁵; la ortografía arcaica que deja en evidencia el corrimiento del habla y el relieve que la acentuación dibuja y que a su vez hace sensible las diferencias de tono y composición, ... etc.

Se trata, en una palabra, de remontar la escritura y profundizar deshilando un tejido hecho de hebras perdidas y puntos corridos. Se trata, no de buscar a Ciccarelli en el comentario de Fernández Rodella, sino de oír a éste en su lectura, de reconocer cómo Ciccarelli es oído, es decir, cómo es recibido, traducido y asimilado. Se trata de abrir en la historia los sentidos que la textualidad del documento disemina.

5. Es necesario, por ejemplo, excavar en la retórica encendida y monumental con que Fernández Rodella describe este cuadro, especialmente en este pasaje, en el que parafraseando unas líneas de las *Confesiones de San Agustín*, dice: "¡... cuánta paz i ardor al mismo tiempo en sus miradas! ¡cómo han olvidado el pasado! ¡cómo devoran el horizonte del porvenir!". En el escenario litoral del cuadro de Scheffer, en el énfasis con que se refiere a las miradas de los personajes, en el sentido teológico de su comentario, creo posible vislumbrar la sombra, el filón perdido de una idea de la historia. Pero una idea enredada en la pasión y en el deseo más que en la lúcida trama del discurso, una idea no plenamente moderna de la historia. Es decir, un discurso que, a diferencia de los de Baudelaire y Champfleury, aún no se organiza en torno a la producción, pero en el cual se enredan y desplazan, ambigua e intrincadamente, los hilos con que se trama la modernidad. Esta paradójica indefinición, traza el mapa de un territorio inconstituído y dibuja el perfil de un campo en el que, sin embargo, aún es posible hallar las huellas y las ruinas de lo acontecido y de lo por acontecer. Tal paradoja desvía nuestra mirada hacia aquella imagen benjaminiana de "el ángel de la historia". La diferencia se encuentra en que mientras la circunstancia que describe Walter