

SANDRA ACCATINO*
JOSEFINA DE LA MAZA**

UN *TABLEAU VIVANT DE CAÍN Y ABEL*:
ESTUDIO DE UN CASO DE DIFUSIÓN DEL ARTE EUROPEO EN CHILE
A MEDIADOS DEL SIGLO XIX¹

RESUMEN

Este artículo reconstruye, a partir de los cartelones sobrevivientes y de los grabados y de las notas aparecidas en periódicos italianos, ingleses y estadounidenses, parte de la historia de la Compañía Keller y el aspecto de los *tableaux vivants* que componían el *Caín y Abel* que la Compañía exhibió en noviembre de 1865 en el Teatro Municipal de Santiago. La elección de las referencias pictóricas y escultóricas de los cuadros vivientes, el entusiasmo y los silencios de la prensa, las suspicacias morales y artísticas que despertaron sus poses plásticas, nos permiten atisbar desde un lugar, al mismo tiempo periférico y global, varios de los nudos que conformaron el epicentro de la discusión sobre las artes durante el siglo XIX. Arrojan luces, además, sobre los modos en que la cultura popular se apropió de la historia del arte y las formas poco convencionales de difusión del arte europeo en países sudamericanos.

Palabras claves: Chile, Santiago, siglo XIX, *tableaux vivants*, Teatro Municipal, arte académico, canon artístico, desnudo.

ABSTRACT

This article reconstructs, from surviving posters, prints, and Italian, English, and American press articles, part of the history of the Keller Troupe, and the aspects of its *tableaux vivants*' shows, of the Cain y Abel piece they presented in November 1865 in Santiago's Municipal Theater. The choice of the pictorial and sculptural references of the living pictures, the enthusiasm and silence of the press, and the moral and artistic suspicions that aroused their sculptural poses, allow us to glimpse from a place at the same time pe-

* Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Departamento de Arte, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado (Chile). Correo electrónico: sandracatino@gmail.com

** Doctora en Historia y Crítica de Arte, Stony Brook University. Centro de Investigaciones en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor (Chile). Correo electrónico: josefina.delamaza@umayor.cl

¹ Este artículo fue escrito en el contexto del proyecto "El ojo divagante. Pinturas de interiores de museos e iglesias de artistas chilenos en Europa". FONDART de Artes Visuales, línea de investigación, folio n.º 547905. Investigadora responsable: Sandra Accatino. Coinvestigadora: Josefina de la Maza.

ripheric and global, several of the knots that formed the epicenter of the discussion about the arts during the nineteenth century. They also shed light on the ways in which popular culture appropriated art history and the unconventional ways of disseminating European art in South American countries.

Keywords: Chile, Santiago, nineteenth century, *tableaux vivants*, Municipal Theater, academic art, artistic cannon, nude.

Recibido: Noviembre 2020.

Aceptado: Marzo 2021.

INTRODUCCIÓN

A fines de marzo de 1860, *El Mercurio de Valparaíso* publicó una pequeña nota a modo de queja sobre los usos del espacio público. El autor del texto hacía visible su molestia por el ataque a “la propiedad ajena ensuciando las paredes de los edificios con gruesas capas de engrudo y enormes cartelones”². Los cartelones a los que hacía referencia anunciaban una amplia gama de espectáculos, entre los que se encontraban obras de teatro, ópera, panoramas, linternas maravillosas y espectáculos de variedades que exhibían las habilidades de acróbatas, músicos y magos, entre otros. Al interior de ese repertorio de actos performáticos que asombraban y fascinaban al público se encontraban las presentaciones de *tableaux vivants* o cuadros vivos, escenas orquestadas donde un grupo de personas representaba una escena histórica, el pasaje de alguna escena literaria o una obra de arte.

El origen de esta práctica se ha rastreado hasta la Edad Media, en particular a la representación de escenas del Evangelio durante la celebración de fiestas religiosas³. A partir de ese primer momento, su horizonte de posibilidades se fue ampliando y con el paso de los siglos los *tableaux vivants* afianzaron un particular diálogo con la pintura, la escultura y el teatro. Un cuadro vivo era, desde este punto de vista —y si seguimos las ideas sobre el tema durante la Ilustración— una oportunidad que permitía tanto pensar e internalizar el lenguaje de las pasiones expresado a través del cuerpo, como ensayar e identificar los momentos pregnantes de una historia. Si bien los *tableaux vivants* se asociaron de modo paralelo con el espectáculo y el divertimento de las clases acomodadas en el espacio doméstico, su sustrato tenía una carga filosófica que reflexionaba sobre la naturaleza de las pasiones y una pedagógica asociada a la difusión del conocimiento.

Durante los primeros meses de 2020, los *tableaux vivants* volvieron a popularizarse convirtiéndose en un éxito en distintas redes sociales. La representación de obras conocidas de la historia del arte se asumió como un entretenimiento seguro en el contexto de la cuarentena asociada al COVID-19. El *Museum Challenge*, una iniciativa de la Getty

² “Cartelones”, en *El Mercurio de Valparaíso*, Valparaíso, jueves 29 de marzo de 1860, p. 3.

³ Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967.

Foundation y replicada por diversas instituciones, fue comprendida como un modo de mantener “vivas” las colecciones de los museos cerrados por la pandemia y de recordar la importancia del arte para la sociedad a través del vínculo entre las obras y el público general⁴. Para garantizar el éxito de un *tableau vivant* al interior del *museum challenge*, este debía ser reconocible. Más allá de los artilugios realizados por sus autores para representar una obra en el espacio del confinamiento doméstico, uno de los aspectos más importantes de un ejercicio como este era su rápida identificación con una obra conocida, inscrita en la memoria artística y cultural colectiva. El éxito del *tableau vivant* tenía que ver, entonces, y más allá de su ejecución, con la obra de arte seleccionada.

Esta identificación entre el cuadro vivo y una obra de arte popular, que hoy experimentamos como algo natural e inmediato, es el resultado de un largo proceso histórico. En él, ciertas obras fueron identificadas como ejemplares e incluidas dentro del canon debido al reconocimiento de su valor artístico y a negociaciones materiales, simbólicas, políticas y económicas que, *grosso modo* y en un arco temporal amplio, abarcan desde la formación del gusto y el desarrollo de juicios estéticos a la formación de colecciones, la especialización de la historia del arte y, como dice Francis Haskell, “las consecuencias económicas y políticas de las exposiciones” actuales⁵. Este artículo busca examinar algunos aspectos de ese proceso de naturalización a través del estudio de caso de un *tableau vivant* realizado a mediados de la década de 1860 por la Compañía Keller en el Teatro Municipal de Santiago. En esos años, esta compañía introdujo al público chileno un espectáculo que ya había tenido éxito en ciudades como Londres, Milán, Madrid, Nueva York, Washington, Nueva Orleans, La Habana, Lima y Bogotá, en el que representaban escenas de la *Biblia*, la mitología y obras de la historia del arte occidental, entre las que se encontraban pinturas de artistas como Rafaello Sanzio (1483-1520), Peter Paul Rubens (1577-1640) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). A través de esta primera aproximación al estudio de los *tableaux vivants* en Chile, esperamos reconstruir tanto la historia de la Compañía Keller como algunas de las asociaciones que el público local, sobre todo el familiarizado con el arte, pudo haber establecido en la década de 1860 entre esta práctica performática y la historia y la enseñanza de la pintura y de la escultura, con el objetivo de complejizar y enriquecer las fuentes disponibles para el estudio de la historia del arte chilena.

SOBRE EL ESTUDIO LOCAL DE LOS *TABLEAUX VIVANTS*

Si bien los *tableaux vivants* fueron una práctica popular en el siglo XIX europeo y americano, tuvieron una presencia breve y poco documentada en Chile. Su paso por el país de la mano de la Compañía Keller arroja luces, sin embargo, sobre algunos modos poco

⁴ William Smith, “Tableaux vivants Are Giving Us Life During the Pandemic”, in *Art in America*, May 8, New York, 2020. Disponible en www.artnews.com/art-in-america/features/tableaux-vivants-replicate-art-masterpieces-during-covid-19-quarantine-1202686492/ [fecha de consulta: 11 de agosto de 2020].

⁵ Francis Haskell, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 17.

convencionales de difusión del arte europeo en países sudamericanos. Por eso, estudiar la exhibición de esas pinturas en movimiento, en teatros locales, permite ampliar el registro de referencias utilizadas para escribir la historia del arte del siglo XIX chileno. Los cuadros vivos nos permiten evaluar, por lo mismo, de qué modo y bajo qué formatos se conoció el arte europeo en ciudades como Copiapó y Santiago; también nos permiten atisbar los modos en que la cultura popular se apropió de la historia de la pintura y nos dan señas acerca de los mecanismos de acceso al arte y la cultura en donde los *tableaux vivants* se exhibían.

De hecho, la historia de la pintura y la escultura se suele estudiar en Chile a partir de la biografía de los artistas del periodo y de los espacios asociados a su campo de acción: la Academia de Pintura y el Museo de Bellas Artes –fundados en 1849 y 1880, respectivamente–, las exposiciones y salones de arte –desarrolladas con distintos fines a partir de la década de 1850 y formalizados a partir de la década de 1880–, algunos géneros pictóricos como la pintura de historia y el paisaje, y el coleccionismo⁶. A pesar de que en estos últimos años la historia del arte ha ido ampliando su horizonte de interés hacia repertorios de la cultura visual y material⁷, ese es solo el comienzo de lo que debiera ser a futuro una reflexión sistemática sobre modos de producción, observación y circulación de diversos órdenes de objetos e imágenes. Uno de ellos son los *tableaux vivants* que, entre otras prácticas performáticas, permiten reconstruir rutas de circulación y distintos modos de ver y comprender el arte, y explorar un modo particular de pensar la difusión del arte europeo a través de espectáculos masivos a los que clases medias y altas asistían en las ciudades capitales del mundo moderno.

De los cuadros plásticos poco se ha escrito en Chile y varios aspectos asociados a su naturaleza permiten comprender la razón de esta desatención. Uno de ellos tiene que ver con su carácter efímero. Muchísimo más breves que una ópera o una obra de teatro, su temporalidad dificulta su aprehensión. En el Chile de mediados del siglo XIX, series de *tableaux vivants* podían presentarse como espectáculos en sí mismos o como escenas que se producían “entre actos” en funciones de la ópera o el teatro, cuestión que también plantea preguntas sobre la independencia de esta práctica con respecto a otras actividades de corte performático. Asimismo, son escasos los dibujos, bocetos o grabados de cuadros vivos antiguos, lo que impide conocer en profundidad el tipo de recursos

⁶ Véase, por ejemplo, de la bibliografía producida en estos últimos años, Sandra Accatino, Josefina de la Maza y Catalina Valdés, “Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile”, en *MODOS. Revista de história da arte*, vol. 3, n.º 2, Campinas, mayo de 2019, pp. 204-219. Disponible en www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4176 [fecha de consulta: 10 de julio de 2020]; Pablo Berríos et al., *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Estudios de Artes, 2009; Isabel Cruz de Amenábar, *Patrimonio artístico de Chile. De la Independencia a la República*, Santiago, Origo, 2016; Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno*, Santiago, Metales Pesados, 2014; Ximena Gallardo, *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015; Catalina Valdés, *Cuadros de la naturaleza en Chile*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014. A estas publicaciones se suman, entre otros, textos seminales como el de Eugenio Pereira Salas, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, Santiago, Universitaria, 1992.

⁷ De la Maza, *De obras maestras...*, op. cit.; Amarí Peliowski y Catalina Valdés (eds.), *Una geografía imaginada*, Santiago, Metales Pesados, 2014.

escenográficos utilizados, la cantidad exacta de personas que participaban, sus vestuarios, duración en escena, los fondos proyectados y los elementos que los acompañaban, fueran ellos, por ejemplo, alocuciones poéticas, descripciones de la escena representada o piezas musicales; en este sentido, es difícil tener una idea de su nivel de sofisticación y especialización.

Otro aspecto por considerar tiene que ver con el carácter multidisciplinar que convoca al estudio de los cuadros vivos: ellos pueden ser analizados desde la historia del arte, de la música, del teatro, del cine y de la literatura, y también desde los estudios culturales. En el caso chileno, sin embargo, ninguna de estas disciplinas se ha hecho cargo de ellos de modo profundo y sistemático, aun cuando existen menciones bien documentadas en investigaciones recientes⁸. Su condición escurridiza –asociada al espectáculo– y su carácter efímero, pueden haber contribuido a esa falta de atención, de la misma manera en que se cristalizó su percepción como una práctica “menor”. A lo ya comentado se suma un elemento adicional y que tiene que ver con la cita con la que comienza este artículo. En el caso de los cuadros vivos no solo el acto mismo es efímero, sino, también, la mayoría de sus fuentes impresas, en especial los “cartelones” que anunciaban los programas de estos eventos en las calles de la ciudad. La dificultad de encontrar fuentes primarias que permitan reconstruir estas presentaciones es uno de los principales desafíos de las investigaciones dedicadas a este tipo de objetos de estudio.

Más allá del primer impulso por relevar historias no contadas, investigar y reconstruir la práctica de los *tableaux vivants* permite cambiar el punto de vista desde el cual se estudia el arte del siglo XIX. Este punto de vista no es el de las instituciones o de los artistas inscritos en el precario campo del arte chileno de mediados de siglo. Al contrario, es uno vago y difuso que se construye a partir de elementos móviles donde la imagen creada se mantiene quieta y precisa solo por algunos minutos.

LA COMPAÑÍA KELLER

A las ocho de la tarde del jueves 30 de noviembre de 1865, la Compañía Keller dio inicio, en el Teatro Municipal de Santiago, a la tercera función extraordinaria de sus *tableaux vivants* (Fig. 1).

⁸ Al respecto, es necesario destacar el trabajo de Carmen Luz Maturana. Si bien sus textos han estado más bien enfocados a los teatros de sombras y a lo que ella denomina como “efectos precinematográficos”, sus investigaciones recogen y documentan la existencia de los *tableaux vivants* de la Compañía Keller en Chile, como parte de la rica y compleja visualidad del siglo XIX. Véase, Carmen Luz Maturana, “La Comedia de Magia y los efectos visuales de la era pre-cinematográfica en el siglo XIX en Chile”, en *Aisthesis*, n.º 45, Santiago, 2009, pp. 82-102 y *Teatro de sombras. Asia-Europa-Chile*, Santiago, Equilibrio Precario, 2009.

difícil reconstruir la historia de estos primeros espectáculos también por la condición precaria de los edificios dedicados a estos fines, afectados por terremotos e incendios. Por ejemplo, el Teatro Municipal, inaugurado en septiembre de 1857, se incendió y se redujo a escombros en 1870, solo unos años después de la presentación de la Compañía Keller en Santiago¹⁰. Recomponer la presencia de los *tableaux vivants* en la capital es una invitación a imaginar, también, un edificio que ya no existe.

A través de los textos y de las imágenes aparecidas en notas de prensa y cartelones, podemos reconstruir, en parte, la visualidad del espectáculo que la familia Keller mostró en ese teatro municipal. Un grupo variable de artistas –mujeres y hombres, niños y jóvenes– formaron la Compañía. Aunque en el primer viaje a Estados Unidos, a mediados de noviembre de 1849, *The New York Herald* consignó que esta estaba integrada por veinticuatro hermosas mujeres; y en su gira de 1856 el *Evening Star* de Washington menciona a veintisiete artistas¹¹, es posible que las giras sudamericanas de la Compañía incluyeran menos participantes. Tanto en Santiago como en las otras ciudades en las que mostraron sus *tableaux vivants*, al inicio del programa y en los entreactos, orquestas o artistas locales presentaban piezas musicales, bailes y comedias. En Valencia, por ejemplo, el cartelón de la exhibición del 31 de enero de 1854 anunciaba, además de los diez “cuadros mímico-plásticos y aéreos” de los Keller, dos sinfonías, una comedia de una compañía local y el baile *La Farfarella* interpretada por “la primera pareja Montañés-Perales”¹². En sus exhibiciones en Washington en octubre de 1856, los Keller montaron, además de sus cuadros plásticos, “el espectacular drama ‘Azael’”, y fueron acompañados por una orquesta y un cuerpo de *ballet*¹³. Un año más tarde, en Nueva Orleans, los diarios locales indicaron la fusión de los Keller con otras dos compañías, “un joven cuerpo de *ballet* americano y la fascinante bailarina, Madeimoselle Christina”, que sumaron en conjunto un total cercano a los sesenta artistas¹⁴. Cuando la Compañía Keller se presentó en Copiapó en agosto de 1865, alternó sus *tableaux vivants* con los “experimentos físicos” y la “caja encantada” del señor Blanetty, que prometía “la desaparición de una persona”¹⁵.

¹⁰ Alfonso Escudero, “Apuntes sobre el teatro en Chile”, en *Aisthesis*, n.º 1, Santiago, 1966, p. 24; Orlando Álvarez Hernández, *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia, 1827-2013*, Santiago, El Mercurio / Aguilar / Universidad Diego Portales, 2014, pp. 29-59.

¹¹ Los Keller exhibieron en noviembre 1849 su espectáculo en Nueva York, tal como consigna *The New York Herald*, el 14 de ese mes. Louis Keller se habría mostrado con su “troupe of 24 beautiful ladies, now the best of the world. Female minstrels, Dancers, Acrobats [...]”. La gira de 1856 incluyó exhibiciones en Nueva Orleans, Nueva York, Boston, Filadelfia y Washington. En 1857 volvieron a realizar funciones en Nueva Orleans y en 1858, en Washington, según registran *The Picayune*, *The Washington Union* y *The Evening Star*. El detalle de la cantidad de artistas de la gira de 1856 apareció el 4 de octubre en un anuncio del *Evening Star*.

¹² Cartelón, “Grande y extraordinaria función”, Teatro Principal, Valencia, 31 de enero de 1854. Disponible en <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Grande%20y%20extraordinaria%20funci%F3n%20para%20el%20martes%2031%20de%20enero%20de%201854> [fecha de consulta: 14 de junio de 2021].

¹³ “National Theatre”, in *Evening Star*, Washington, D.C., October 4, 1856, p. 3; y “National Theatre”, in *Evening Star*, Washington, D.C., October 6, 1856, p. 3.

¹⁴ “[...] a young American ballet corps, and the fascinating danseuse, M^{lle} Christina” [traducción de las autoras]: Kaye de Metz, “Theatrical Dancing in Nineteenth-Century New Orleans”, in *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, vol. 21, No. 1, Louisiana, Winter 1980, p. 32.

¹⁵ Cartelón, “5ª y grandiosa función de la Compañía Keller”, 27 de agosto de 1865, en Biblioteca Nacional de Chile, Periódicos, afiches y volantes. Es posible que el Sr. Blanetty sea el mismo nigromántico palermitano Blanetti que el 14 de junio de 1876 anunció, en *La Reforma de La Paz*, sus funciones en el “salón encantado o mansión de los secretos del Diablo Cagliostro, donde [presentará] compuestos de magia negra y

En las distintas críticas realizadas a las exhibiciones de los Keller en Italia durante 1847 y 1848, en los cartelones que promocionaron sus presentaciones en Bogotá, el 12 de enero de 1863¹⁶, y en el Teatro Municipal, en 1865, se señalan, en cambio, solo espectáculos musicales en la apertura y en los entreactos. Los programas de la compañía en Santiago mencionan fragmentos y escenas de varias de las óperas de Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, la mayoría de las cuales se presentaron ese mismo año en el Teatro, interpretadas por la Compañía Lírica Italiana y algunos de los cantantes que formaban parte del elenco habitual del Municipal: Emigdio Ballerini, Giuseppe Bertolini, Ida Vitali, Pedro D'Antony, José Boranelli, Anna Bazzuti y el director Tulio E. Hempel¹⁷.

Al igual que la alianza con músicos, acróbatas, magos y compañías líricas y de *ballet* locales, también los motivos y temas abordados en los cuadros plásticos de los Keller se mantuvieron en el tiempo. Uno de los primeros programas anunciados en Londres, el de la *Passion Week*¹⁸, incluía una secuencia de escenas narrativas extraídas del Génesis y del Nuevo Testamento, las mismas que representaron en sus giras por Italia, España, Estados Unidos y Sudamérica. Estas secuencias inspiradas en la *Biblia* se combinaban con una serie de motivos alusivos a la Antigüedad clásica: “El triunfo de Ariadna”, “El triunfo de Galatea”, “El triunfo de Baco”, “Prometeo encadenado”, “El triunfo de las Amazonas”, “Eneas contando la batalla de Troya a Dido” y escenas con ninfas sorprendidas por sátiros. Aunque algunos de los cuadros plásticos eran anunciados como creaciones de los Keller, la mayoría de ellos hacían referencia a célebres pinturas de Rafael Sanzio, Pedro Rubens, Bartolomé Murillo, Tiziano Vecelli (1490-1576) o Paolo Veronese (1528-1588); y a las esculturas de Claude David (1650-1722), Antonio Canova (1757-1822), Bertel Thorvaldsen (1797-1838) y Johann Heinrich von Dannecker (1758-1841). Unas y otras conformaban parte del canon académico, y su circulación a través de grabados y copias aseguraba su fácil reconocimiento por parte del público.

Dependiendo de las localidades en las que exhibían sus *tableaux vivants*, los Keller incorporaban, además, escenas alusivas a la coyuntura política. En 1848, en Turín, por ejemplo, la Compañía montó una alegoría de “La unión italiana”¹⁹; mientras que, en 1854, en Valencia y en Madrid, uno de los cuadros plásticos recreó el Sitio de Zaragoza de 1808²⁰. En 1856 y 1858, en Estados Unidos, alternó las exhibiciones de alegorías de “El Genio de América”, de “El templo de la Libertad” y de las elecciones presidenciales, con recreaciones de *Washington cruzando el Delaware*, la emblemática pintura que Emanuel Leutze (1816-1868) había terminado unos años antes y cuya primera exhibición pública

blanca, magnetismo, sonambulismo, electricidad, quiromancia, hechicería, demonología, estigio”: Gervacia Santusa Marca Morales, *Fotógrafos en la ciudad de La Paz, 1840-1899*, tesis presentada para la obtención del Grado de Licenciada en Historia, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 2016, p. 57.

¹⁶ Imagen 31: Anónimo, cartel de aplazamiento de función, Compañía Keller (2 x 1 m), dos pliegos, 1870-1878, en Jairo Alfredo Bermúdez Castillo y Claudia Patricia Delgado, “Carteles impresos en Bogotá durante el siglo XIX. Exploración y análisis”, en *Revista Kepes*, año 14, n.º 16, Caldas, 2017, pp. 219-267.

¹⁷ Álvarez, *op. cit.*, pp. 292-300.

¹⁸ Richard Daniel Altick, *The Shows of London*, London, Harvard University Press, 1978, p. 346.

¹⁹ Luigi Cicconi, “Rappresentazioni plastiche di L. Keller”, in *Il Mondo Illustrato*, n.º 28, Torino, 15 luglio 1848, pp. 440-441.

²⁰ Cartelón, “Grande y extraordinaria función”, Teatro Principal, Valencia, 31 de enero de 1854; *Gaceta de Madrid*, n.º 446, Madrid, 22 de marzo de 1854, p. 4; *Gaceta de Madrid*, n.º 451, Madrid, 27 de marzo de 1854, p. 4; *La España*, n.º 1889, Madrid, 27 de mayo de 1854.

en Nueva York, en 1852, había sido visitada por más de cincuenta mil personas²¹. En Bogotá, Copiapó y Santiago de Chile, los Keller mostraron el cuadro plástico “Cristóbal Colón, descubridor del Nuevo Mundo”. En medio de la guerra entre Chile y España, montaron en Santiago, además, “La joven América” y “El templo de la Libertad”, y ofrecieron la alegoría de “La Unión Americana” a la sociedad liberal que llevaba ese nombre y que había sido fundada en 1862 con el objetivo explícito de defender la independencia y promover la unión de las repúblicas en el continente.

Al mismo tiempo que los Keller incorporaban a su repertorio nuevas piezas o modificaban algunas ya montadas para que adquirieran, dependiendo de la locación, nuevos significados, adecuaban sus programas a los distintos contextos culturales de los países. Si en Londres y en Italia los programas habían incluido en su mayoría representaciones de esculturas, pinturas y motivos literarios vinculados a la Antigüedad clásica, en España y América estos fueron igualados en número y muchas veces superados por los *tableaux vivants* de escenas bíblicas, adaptándose de esta manera a sociedades más conservadoras y también, en el caso de Latinoamérica, al paso del tiempo sobre el cuerpo principal de la *troupe*, entre las primeras presentaciones y las últimas, separadas por veinte años.

DESNUDOS EN ESCENA

Sin importar el tema que abordaran los Keller en sus cuadros plásticos, lo que los aunaba era –tal como notó el “Amante del Arte” que firmó un breve texto en la revista *Art Union*, de Londres, en enero de 1848– “la exhibición masiva de la desnudez femenina a una masa indiscriminada de gente”. Si bien no encontró “falta en la disposición de sus programas, que se llevan a cabo con aparente decoro y con mucho gusto”, y “los temas son, en su mayor parte, además, clásicos y de buen gusto”, “hay una evidente preferencia en la elección por los motivos que, al ofrecer la mayor oportunidad para mostrar la forma, han sido pensados para atraer al peor tipo de audiencia”²². En ajustadas mallas de color carne, los actores de la Compañía Keller imitaban la desnudez de las esculturas y las pinturas que le servían de inspiración para sus poses. Las “vivas desnudeces” de los Keller –había escrito unos meses antes *Il Vaglio* de Venecia– “más que veladas se dirían desveladas por las mallas”²³.

Apenas separados de una forma leve de *striptease* por el frágil linde del arte²⁴, los Keller –tal como señaló el agudo crítico del *Foglio di Verona*– se valían de los nombres

²¹ Véanse, entre otros, “Broadway Theatre - The Keller Troupe”, in *The New York Herald*, New York, April 1, 1856; “National Theatre”, in *Daily American Organ*, Washington, D.C., October 9, 1856; “Washington Theatre”, in *The Washington Union*, Washington, D.C., May 16, 1858.

²² “[...] the *Poses Plastiques*, or *Tableaux vivants* which are now so popular in London [...] against the wholesale display of female nudity to an indiscriminate mass of people [...]. I do not find fault with the arrangement of their plans, which are conducted with apparent propriety, and got up with much taste; the subjects are, for the most part, moreover, classical and tasteful; but there is an evident preference in the choice of subjects to such as, by affording the most opportunity for display of the form, are the more calculated to attract the worst sort of audience” [traducción de las autoras]: “A Lover of Art, ‘The poses plastiques’”, in *Art Union*, vol. 9, London, January 1, 1848, p. 24.

²³ “Luigi Keller ci capitò con le sue vive nudità, più che velate direi svelate dalle maglie, tanto queste secondano il color delle carni” [traducción de las autoras]: “Il nudo finto e il nudo vero”, in *Il Vaglio. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti*, n° 35, Venecia, 28 agosto 1847, p. 273.

²⁴ Altick, *op. cit.*, p. 345.

de obras maestras bien conocidas y de “pomposos enunciados para atraer y entretener al culto público de los espectáculos diurnos”²⁵. Presentaban sus *tableaux vivants*, como se puede leer en el anuncio del *Daily American Organ* de Washington del 2 de octubre de 1856 (Fig. 2) con frases entre comillas y palabras en francés e italiano que se asociaban al refinado mundo del arte. Los cuadros vivientes, señala la invitación, imitan las más “afamadas *chef d’œuvre*”, “fascinan con el ‘hechizo de la belleza’” y causan “un *furore* de deleite incontenible y un ferviente entusiasmo que solo excita el AMOR POR LO BELLO”. No se trata de cuerpos casi desnudos, sino de “la encarnación del espíritu intangible de la belleza”, de ahí que –afirma el anuncio– “el mundo del arte literario e imitativo haya competido en calidez y plenitud con las alabanzas intuitivas del Pueblo”²⁶.

FIGURA 2
Fragmento del anuncio de la Compañía Keller
(Washington, 2 de octubre de 1856)

The Manager is pleased in announcing to his patrons of Washington a brief engagement with the world-renowned

KELLER TROUPE!

Comprising twenty-seven Artists, who, aided by a complete Dramatic Company, will render those wonderful and mind-enebating

TABLEAUX VIVANTS!

Living pictures, and Dramatic illustrations of the world-famed *chef d’œuvres* of

POETRY, PAINTING AND SCULPTURE,

Which have fascinated with “beauty’s spell” the refined tastes of both hemispheres, creating at the leading Theatres of New York, Boston, and Philadelphia, a *furore* of unrestrainable delight and earnest enthusiasm, which

LOVE FOR THE BEAUTIFUL

Alone excites. Wherever they have yet appeared, the world of literary and imitative art have vied in warmth and fullness with the intuitive praises of the People, declaring in effect that the intangible spirit of beauty had been caught and rendered incarnate with a vitality of

POWER, HARMONY OF EFFECT,

And

STATUESQUE GRACE,

Never before thus realized. The illustrations and Tableaux are incidental to a series of

PECULIAR DRAMAS AND DRAMATIC VISIONS!

Their initial performance will be given
On Monday Evening, October 6, 1856,
oct 2—2t

Fuente: *Daily American Organ*, Washington, D.C., October 2, 1856.

²⁵ “Li pomposi Enunciati poi valgano pure ad attrarre ed intrattenere il colto publico de’ spettacoli diurni [...]” [traducción de las autoras]: “Solazzo e sventura” (seconda parte), in *Foglio di Verona*, n° 149, Verona, 13 dicembre 1847, p. 595.

²⁶ “National Theatre”, in *Daily American Organ*, Washington D.C., October 2, 1856.

Al igual que sus cuadros mimo-plásticos, en los que los actores realizaban sutiles movimientos en las poses hasta volver a detenerse o animaban el pasaje de un *tableau vivant* al siguiente, los Keller hicieron, en pocos años, calculadas transformaciones en el relato de sus propias vidas. Si en los primeros tiempos de la compañía en Londres, Louis Keller se introdujo como “Professor Keller”, un profesor de gimnasia de la Universidad de Berlín²⁷, se presentó luego como un discípulo polaco de Bertel Thorvaldsen, el famoso escultor neoclásico, asentado en Roma²⁸. En Italia, donde esta versión hubiera sido difícil de sostener, Louis Keller siguió haciéndose llamar “Professore” y afirmó en un artículo del *Cosmorama Pittorico* de la ciudad de Milán que, a pesar de su humilde origen en la ciudad prusiana de Magdeburgo, había destacado desde muy temprano en la escultura y perfeccionado su arte en Copenhague, la ciudad de Bertel Thorvaldsen²⁹.

Aunque la supuesta formación de Louis Keller como escultor y la referencia a temas de la Antigüedad clásica y a las obras maestras del Renacimiento, Barroco y Neoclásico cubrían con una veladura de cultura la abierta exhibición y contemplación de los cuerpos en los *tableaux vivants*, estos aspectos expusieron a la Compañía a las exigencias y polémicas radicadas en las mismas academias de bellas artes. Al interior de la formación que en ellas se impartía, la copia y la imitación de pinturas y esculturas era parte fundamental del currículum y la correcta representación de los cuerpos desnudos comprendía la traducción y la educación gestual de los sentimientos y pasiones que movían y volvían comprensibles los relatos. La presencia de la copia, fundamental en la pintura académica, era evaluada conforme a la conveniencia y el decoro de las poses y la composición, a la consecución de una belleza ideal y a la verosimilitud. En la medida que fueron juzgados desde estos criterios, los cuadros plásticos de los Keller fueron criticados por la alteración de las obras maestras que evocaban sus *tableaux* y por errores en la composición y acabado de sus piezas: por las variaciones en las poses, por la recreación de las esculturas sin el blanco sublime del mármol, por el excesivo número de actores en la escena, por la falta de verosimilitud al vestir con velos y no con hojas de los árboles la desnudez de Adán y Eva, por la falta de coherencia temática en las programaciones y por la exhibición de las composiciones de Pedro Rubens, Bartolomé Murillo y Rafael Sanzio con una distinta distribución de luces y sombras y desde ángulos diferentes al de las pinturas originales, debido a la rueda giratoria en la que se montaban sus actos³⁰.

A pesar de los juicios encontrados que suscitaron los espectáculos de los Keller, muchas de las notas de prensa aparecidas en Londres y en las distintas ciudades de Italia y Estados Unidos en las que se presentaron, los valoraron como representaciones “que no solo estaban enteramente libres de objeciones morales, sino que mezclan en un conjunto

²⁷ Altick, *op. cit.*, p. 345.

²⁸ Elena Stevens, *Striking an Attitude: Tableaux vivants in the British Long Nineteenth Century*, Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Southampton, University of Southampton, December 2017, note 24, p. 78. La autora cita el recorte de diario, sin fecha, conservado en la sección “Theatrical Miscellaneous - Tableaux” del Harvard Theatre Collection.

²⁹ Francesco Zappert, “Luigi Keller”, in *Cosmorama Pittorico*, n° 27, Milano, 3 luglio 1847, p. 215.

³⁰ Véanse, entre otras, Luigi Cicconi, “Teatri”, in *Il Mondo Illustrato*, n° 8, Torino, 26 febbraio 1848, p. 127; Dott. Verità, “Mio caro signor Francesco”, in *Il vaglio*, n° 38, Venezia, 12 settembre 1847 y 18 settembre 1847, p. 304; y las recensiones del *Foglio di Verona*, “Solazzo e sventura” (parte prima), n. 147, giovedì 9 dicembre 1847, p. 583 y su segunda parte, en *Foglio di Verona*, n° 149, Verona, 14 dicembre 1847, pp. 593-595.

de indescriptible hermosura los elementos más refinados y activos de sentimiento y de la forma de la belleza”³¹. En lugares en los que las galerías de pinturas “no son ricas ni accesibles a todos como en Florencia o en Roma”, escribió Luigi Cicconi en *Il Mondo Illustrato* de Turín, los *tableaux vivants* suplieron esas ausencias al reproducir “las más queridas imágenes del arte”. A través de ellas, se ofrecieron las “representaciones de bellas artes” en esas localidades más alejadas “donde es necesario cultivar el sentimiento de lo bello”³². Si bien Luigi Cicconi se refería a aquellas ciudades y pueblos europeos alejados de los centros de la cultura y el arte de la época, sus palabras hacían eco de opiniones similares, emitidas en Santiago por esos mismos años, pero referidas a la necesidad de importar a Chile copias de pinturas y esculturas europeas.

“Cultivar el sentimiento de lo bello” era una idea que se repetía de manera constante en columnas escritas a lo largo de la década de 1860 en periódicos y revistas santiaguinos³³. Esta idea apelaba a estimular el desarrollo de las bellas artes y, por medio de la adquisición del gusto estético, promover conductas cívicas y modernas en el espacio público. Las dificultades asociadas a la obtención de buenas copias de obras de artistas europeos notables para organizar las colecciones de las primeras galerías y museos de arte parecían ser resueltas, con rapidez y eficacia, aunque de modo efímero, por la Compañía Keller. Para los que desconocían las obras presentadas, los *tableaux vivants* podían convertirse en un curioso punto de partida para desarrollar un interés más profundo por el arte. Por otro lado, para los que las conocían a través de reproducciones de grabado o fotográficas, era un modo de reafirmar su apuesta por el conocimiento del arte y de la cultura. Para los que habían visto esas obras “en vivo” en museos europeos, el espectáculo de los Keller era una oportunidad no solo para discutir las obras a partir de una experiencia vivencial —y tal vez erudita— sino, también, para reafirmar la condición de clase asociada a esa experiencia. Cualquiera de esas opciones reconocía que el *show* era “una pura escuela de arte” en la que los actores se presentaban “para gratificar al ojo sin ofender al mismo tiempo el sentido de la moral”, como había indicado *The New York Herald* casi diez años antes³⁴. Validados por el “permiso de la Vicaría romana y el permiso de la autoridad arzobispal de varios países” y por “el mayor entusiasmo” que habría manifestado “su Santidad” en Roma cuando “asistió a varias exhibiciones de esos grandiosos cuadros”³⁵ —como señala el cartelón encontrado en los fondos de la

³¹ “[...] not only entirely free from any moral objectionable feature, but blend in an ensemble of indescribable loveliness the most refined and active elements of the sentiment and the form of beauty [...]” [traducción de las autoras]: “Keller’s Troupe”, in *Daily American Organ*, Washington, D.C., October 6, 1856.

³² “Noi torniamo volentieri col pensiero ai quadri di Keller perchè sono rappresentazioni di belle arti, e feconde di giovamento ne’paesi ov’è d’uopo coltivare il sentimento del bello. Le gallerie dei quadri in Torino non sono ricche n è accessibili a tutti come in Firenze e a Roma [...]. Onde lodiamo il pubblico che non lascia negletto uno spettacolo in cui si riproducono le più care immagini dell’arte” [traducción de las autoras]: Luigi Cicconi, “Quadri plastici di L. Keller”, in *Il Mondo Illustrato*, n° 20, Torino, 22 luglio 1848, p. 456.

³³ Véase De la Maza, *De obras maestras...*, op. cit., pp. 98-109.

³⁴ “As a pure school of art [they perform] to gratify the eye and at the same time not to offend the moral sense”: “Broadway Theatre - The Keller Troupe”, in *The New York Herald*, New York, April 1, 1856.

³⁵ La referencia a los permisos mencionados en el texto del cartelón, fueron señalados también en “Teatro”, en *El Copiapino*, n.º 4.592, Copiapó, 14 de agosto de 1865, p. 3, tal como se indica en Maturana, op. cit., pp. 99-100.

Biblioteca Nacional de Chile– la Compañía Keller arribó al país después de haber hecho presentaciones en La Habana, Caracas, Bogotá, Lima y otras ciudades latinoamericanas.

PASIONES EN ESCENA:
EL *CAÏN Y ABEL* DE LA COMPAÑÍA KELLER

Dentro de su supuesta formación académica como escultor, Louis Keller afirmó que había realizado una secuencia de cartones en los que la historia de Caín y Abel era reducida a “puntos dramáticos de bellissimo efecto”. En el relato de su vida que modeló conforme a la leyenda del artista y en la que convergían la temprana pobreza, el talento innato, el prematuro descubrimiento por un maestro, grandes obstáculos y la oportunidad de “frecuentar las más elevadas clases de la sociedad y estudiar asiduamente las bellas artes que refinan el alma”, esa secuencia de dibujos académicos de cuerpos masculinos desnudos y entrelazados en acciones extremas, tuvo un papel iniciático y fundamental³⁶. Al volver de Copenhague “nació en su mente la idea de presentar a sus conciudadanos el espectáculo de la naturaleza rendida al arte con todos los refinamientos de este”. Estudió, entonces “esos bocetos de su ingenio; aplicó a la inmovilidad de la cosa esculpida, una mímica llena de energía y de expresión” y compuso una secuencia de siete cuadros plásticos que montó en su primer espectáculo, en 1834. Repitió esas mismas escenas o partes de ellas, siempre con elogios, en sus exhibiciones en Londres, Italia, España, Estados Unidos, Cuba y también en Chile, la noche del 30 de noviembre de 1865.

El traspaso de los supuestos bocetos de Louis Keller a la secuencia de *tableaux vivants* que componían su *Caïn y Abel*, estaba en directa relación con los estrechos diálogos que existían desde el siglo XVIII entre el teatro, la pintura y la escultura. De modo particular, la incorporación de alusiones a obras de arte reconocibles en el montaje de piezas teatrales del relato de Caín y Abel era, hacia mediados del siglo XIX, una práctica ya instalada o que contaba, al menos, con algunos ejemplos importantes, tal como se puede leer en el tomo V de la *Galerie du Musée de France*, en la descripción de Joseph Lavallée de la pintura de *La muerte de Abel* de Adrien van der Werff. En la nota descriptiva que acompaña al grabado, Joseph Lavallée recuerda el estreno de *La mort d’Abel* de Gabriel-Marie Legouvé, en marzo de 1792 en el Théâtre de la Nation. En ella,

“[...] la pantomima teatral, a la que los actores de hoy otorgan tal vez demasiada importancia, ha copiado a veces esta pintura. Se recordará que M.^{lle} Raucourt y M. Vanhove, encargados de los papeles principales en la tragedia de M. Legouvé, fingieron agruparse en torno al cuerpo de Abel, como los agrupó Van der Werff. No decidiré si este tipo de imitaciones son felices y si no sería más adecuado para el arte escénico buscar las situaciones en la naturaleza más que en una pintura”³⁷.

³⁶ Estas y las siguientes citas sobre la vida de Louis Keller, aparecieron en su biografía redactada por Zappert, *op. cit.*, pp. 215-216. Sobre la leyenda del artista, Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.

³⁷ “La pantomime théâtrale à laquelle les acteurs tragiques d’aujourd’hui attachent peut-être un peu trop d’importance, a copié quelquefois ce tableau. On se rappelle que M.^{lle} Raucour et M. Vanhove, chargés des

A este vínculo entre las obras de arte y el teatro hay que sumar un elemento adicional. El motivo de Caín y Abel tenía, entre los ejercicios académicos, una larga tradición. Al encontrarse en el Antiguo Testamento, la historia del fratricidio era bien conocida e identificable por la casi total desnudez de las dos figuras y el agreste paisaje en las que están ubicadas. La justificada ausencia de vestidos permitía poner en evidencia la anatomía y la tensión de los distintos músculos y trazar escorzos de los violentos movimientos de Caín y del cuerpo defendiéndose o ya sin vida de Abel, tal como mostraban los cuadros sobre el tema de Pedro Rubens (1609) y el *Caín y Abel* de Tiziano en la iglesia de Santa Maria della Salute, en Venecia (1543-1545). Esta última tenía como referente principal el desaparecido fresco *Caín asesina a Abel*, del Pordenone (Giovanni Antonio de'Sacchi, 1483-1539) en el claustro de Santo Stefano, en la misma ciudad; una pintura que Pedro Lira mencionará, años después, en su *Diccionario biográfico de pintores* (1902). En 1882, el mismo Pedro Lira expuso en el Salón de París la pintura *El remordimiento de Caín* y, más tarde, durante uno de sus viajes a Europa, Ramón Subercaseaux compró, por encargo de la Comisión de Bellas Artes, dos pinturas de Padovanino (Alessandro Varotari, 1588-1649) del mismo tema³⁸.

Las acciones que se desencadenan en las breves líneas que el Génesis dedica a la historia del fratricidio permitían, además, la representación de pasiones extremas a través del estudio de las expresiones faciales y de las fisionomías de los personajes. De acuerdo con el cartelón de su función en el Teatro Municipal de Santiago y con las apreciaciones de la prensa italiana, en la escena mímica compuesta por Louis Keller, estas pasiones extremas –“La Envidia”, “El Ataque”, “La Muerte”, “El Remordimiento”, “La Desesperación”, “La Huida” y “La Maldición”– marcaron e identificaron los cuadros plásticos que la integraron.

En las notas y artículos que le dedicaron los periódicos y revistas italianas al *Caín y Abel* de la Compañía Keller, se destacó la correcta consecución del decoro, la naturalidad y la verosimilitud en las poses, las mismas dificultades que, según veíamos, habían hecho del relato de Caín y Abel un tema frecuente en los certámenes de las academias de bellas artes. Así, por ejemplo, el crítico del *Foglio di Verona* señaló que los cuadros se exhibieron sobre la plataforma giratoria “casi siempre con justa expresión, con precisión y compostura de gestos y sin el mínimo esfuerzo”³⁹.

En julio de 1848, seis meses después del estreno del *Caín y Abel* en Verona, la Compañía exhibió la escena mimo-plástica en Turín. En los extensos encomios que escribió

rôles principaux dans la tragédie de M. Legouvé, affectaient de se grouper autour du corps d'Abel, comme Vanderverff les a agroupés lui-même. Je ne déciderai pas si ces sortes d'imitations sont heureuses, et s'il ne serait pas plus convenable à l'art scénique de chercher les situations plutôt dans la nature que dans un tableau” [traducción de las autoras]: Antoine Michel Filhol et Joseph Lavallée, *Galerie du Musée de France*, Paris, Filhol, 1814, tomo V, quinquagésimo noveno libro, p. 1.

³⁸ *El remordimiento de Caín*, de Pedro Lira, fue reproducido en un grabado en F. G. Dumas (ed.), *Catalogue Illustré du Salon*, Paris, L. Baschet, 1882, p. XLVI (La pintura aparece consignada con el n.º 1689). Sobre las pinturas del Padovanino, véase Fernando Guzmán, “Alessandro Varotari, il Padovanino. *Caín y Abel*”, en AAVV., *(en)clave masculino*, Santiago, MNBA, 2016, pp. 180-185. Disponible en www.surdoc.cl/registro/2-2049 [fecha de consulta: 9 de junio de 2021].

³⁹ “[...] con quasi sempre giusta espressione, con precisione e compostezza di modi, e senza il minimo stento. Bravi li signori Keller e compagno!” [traducción de las autoras]: “Solazzo e sventura” (segunda parte), *op. cit.*, p. 595.

entonces el ya mencionado médico y poeta Luigi Cicconi en *Il Mondo Illustrato*, puso énfasis tanto en la máxima castidad de los actores como en los beneficios que podía obtener el público al asistir al espectáculo de sus “poses académicas”. Celebró que “la quisquillosa censura” no hubiera “alterado, por esta vez, los cuadros de Louis Keller [...]. Los hombres tienen el torso completamente desnudo, por lo que los pliegues de la camiseta no estropean la nitidez de los contornos”⁴⁰. A pesar de esta desnudez y de la exposición de sus “nervudos brazos y torso”, de acuerdo con la nota de Luigi Cicconi, Louis Keller se presenta a los espectadores “lejos de todo pensamiento voluptuoso, [...] como una imagen de la historia o una estatua o una pintura”⁴¹.

La alusión a la “nitidez de los contornos” de los cuerpos masculinos jóvenes, inmóviles y desnudos tenía, en las artes del siglo XIX, una resonancia que quizá hoy se nos escapa. El historiador del arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) había escrito frases muy similares en su célebre *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755), un texto fundamental en la enseñanza académica de las artes. En él, alabó los nítidos contornos de las esculturas griegas, no interrumpidos por las adiposidades o por los vestidos que entorpecían la contemplación y el desarrollo de los cuerpos perfectos. La idea de que el espectáculo de las esculturas vivientes de Louis Keller estaba exento de pulsiones y deseos eróticos también encontraba un sustento en la forma en que Johann Winckelmann se refería a la contemplación de esculturas famosas de la Antigüedad clásica, como el *Torso* o el *Apolo Belvedere*⁴².

En su escrito sobre la imitación de las obras griegas, Johann Winckelmann señaló que el origen de la concepción de la belleza que emanaba de ellas se debía a la posibilidad que habían tenido los artistas de contemplar cuerpos atléticos desnudos: “La escuela de los artistas estaba en los gimnasios, donde los jóvenes, a cubierto del pudor del público, realizaban sus ejercicios corporales totalmente desnudos. [...]. Se aprendía el movimiento de los músculos, los giros de los cuerpos, se estudiaba su silueta o su contorno [...]”⁴³. Siguiendo, sin mencionarlo, las reflexiones del historiador del arte alemán, Luigi Cicconi advertía en su artículo de *Il Mondo Illustrato*, el efecto benéfico sobre las artes que podía tener la contemplación de los cuadros de la Compañía Keller. En sus ajustadas mallas, casi desnudos, los actores exhibían unos cuerpos que se acercaban al de esos antiguos griegos.

“Hoy, cuando falta la costumbre, habitual entre los antiguos, de los ejercicios atléticos donde el hombre se contemplaba desnudo, puede esta ser sustituida por los cuadros plásticos, para

⁴⁰ “La permalosa censura non ha questa volta alterati i quadri del Keller. [...]. Gli uomini hanno il torso affatto ignudo, onde le pieghe della maglia non guastano la nettezza dei contorni” [traducción de las autoras]: Cicconi, “Quadri plastici...”, *op. cit.*, p. 458.

⁴¹ “[...] lontano d’ogni voluttuoso pensiero, si presenta alla donna come un’immagine della storia, o come una statua o un dipinto” [traducción de las autoras]: Cicconi, “Quadri plastici...”, *op. cit.*, p. 456. Luigi Cicconi ya había escrito un texto sobre Louis Keller en el mismo periódico, el 8 de mayo de 1847.

⁴² Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte de la Antigüedad*, Madrid, Akal, 2011.

⁴³ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008. Sobre el homoerotismo de Johann Winckelmann, véanse Mario Praz, “Winckelmann”, en Mario Praz, *Gusto neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 64-85 y Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven & London, Yale University Press, 1994.

los artistas a los que les ha sido negado el hábito del espectáculo de la naturaleza humana [...]. No es sobre un cadáver impreso y desmembrado que es bello el estudio de la anatomía, sino en un hombre viviente, como Keller, que con la electricidad de la voluntad anima de varias maneras sus músculos, para que no solo admiren la arquitectura del cuerpo humano, sino el espíritu que alberga e irradia a su exterior, poniéndose en relación con lo creado⁷⁴⁴.

Las palabras de Luigi Cicconi vinculaban de un modo directo los *tableaux vivants* de los Keller con la importancia del dibujo del cuerpo humano, base de la enseñanza académica de la pintura y de la escultura. Aunque, una vez más, el autor escribió pensando en los lugares del norte de Italia, alejados de los grandes centros artísticos o privados de museos públicos, sus reflexiones se pueden proyectar también en las ciudades que la Compañía Keller visitó varios lustros después, en América.

En Chile, la Academia de Pintura había sido fundada en marzo de 1849 y desde esa fecha había tenido una existencia precaria, asociada a las dificultades de enseñar arte académico en un contexto donde no se contaba con los suficientes insumos básicos vinculados a esa tarea, como copias escultóricas, álbumes y láminas ilustradas, catálogos de exposiciones, reproducciones en grabado de obras antiguas y una biblioteca especializada en arte y temas afines⁴⁵. El currículum de la Academia, expresado de modo conciso en su reglamento –un documento clave para la historia del arte chileno– estaba centrado en el dibujo del cuerpo humano⁴⁶. En los primeros cursos este era copiado por fragmentos a partir de copias escultóricas y grabados; y, una vez que el estudiante había demostrado su habilidad, pasaba a la etapa siguiente, que comprendía el estudio del cuerpo humano “al natural”⁴⁷. En esta etapa de especialización, vinculada a la “composición histórica”, el estudiante debía aprender a expresar, por medio del estudio del cuerpo humano y de sus movimientos y emociones, las pasiones que eran la base de la educación filosófica e intelectual de la pintura y la escultura.

Si bien este currículum seguía, en líneas generales, los programas de estudio de instituciones similares en América y Europa, no parecía tener éxito en Santiago. Una de las principales dificultades en el contexto chileno tenía que ver –además del limitado número de modelos disponibles– con el rígido y autosuficiente sistema de enseñanza del director de la institución, el napolitano Alessandro Ciccarelli (1811-1879), quien no permitía el fácil ascenso de sus estudiantes a las clases superiores, frustrando las aspiraciones de sus alumnos⁴⁸. En otras palabras, los estudiantes de la academia pasaban

⁴⁴ “Oggi che manca l’uso, fiorente presso gli antichi, degli essercizi atletici ove l’uomo si contempla ignudo, possono surrogarsi a quelli I quadri plastici di scuola agli artisti a cui negano i costume lo spettacolo della natura umana. [...] Non è sopra un cadavere inciso e sbranato che è bello lo studio dell’anatomia, ma in un uomo vivente, come il Keller, che coll’electricismo della volontà anima in varii modi i suoi muscoli, onde non solo ammiirate l’architettura del corpo umano, ma lo spirito che vi alberga e che raggia al di fuori ponendosi in relazione col creato” [traducción de las autoras]: Cicconi, “Quadri plastici...”, *op. cit.*, p. 458.

⁴⁵ Véase Josefina de la Maza, *La inauguración de la Academia*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

⁴⁶ “Reglamento de la Academia de Pintura”, en *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 6, Santiago, 4 de enero de 1849, pp. 105-117.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 4.

⁴⁸ Para una revisión de las críticas de los estudiantes a la gestión de Alessandro Ciccarelli, véase Josefina de la Maza, “Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX

sus años de estudio copiando yesos y láminas sin enfrentarse al momento cúlmine de su formación: los “modelos vivos”. Es probable, además, que una de las pocas pinturas de desnudos masculinos a los que los estudiantes de la academia estuvieron expuestos durante sus años de formación fuera el *Filoctetes abandonado*, de Alessandro Ciccarelli, una copia a escala de un original del mismo artista, realizada en 1839, perteneciente a la colección del Museo Capodimonte en Nápoles, Italia, y que el mismo Alessandro Ciccarelli debió haber introducido a sus estudiantes como un modelo a seguir⁴⁹.

Hacia 1862, tres años antes de la llegada de los Keller a Santiago, se produjo el primer concurso de pintura de la Academia⁵⁰. En él se enfrentaron dos estudiantes: Manuel Mena y Luciano Lainez, quienes formaban parte de un pequeño grupo matriculado en la Academia entre 1848 y 1849, para competir por la primera beca que entregaría el gobierno para que uno de ellos continuase sus estudios en Europa⁵¹. El anuncio del concurso indicaba que al menos Manuel Mena y Luciano Lainez habían pasado de manera satisfactoria la etapa de dibujar y pintar el cuerpo humano al natural y, además, que estaban en una fase de su formación en la cual ya estaban ensayando composiciones propias a partir de temas conocidos de la historia, la mitología y la religión.

El tema elegido por Alessandro Ciccarelli fue la muerte de Abel; y la obra ganadora del certamen fue la de Luciano Lainez⁵². Como indica Pedro Lira, unos años después las obras fueron expuestas en la Galería de Pinturas de la Academia y ahí quedaron por varios años, hasta que se les perdió el rastro⁵³. Lo único que queda de esas obras son los registros que de ellas existen en los folios administrativos de la Academia y en las breves notas de prensa que se publicaron a propósito del concurso. Si bien ya no es posible saber cómo lucía la obra ganadora de Luciano Lainez —en la que por primera vez un joven artista chileno probaba suerte con el tema de Caín y Abel— contamos, de modo oblicuo, con fuentes primarias que permiten mapear referencias posibles. En esa línea, la elección del tema por parte de Alessandro Ciccarelli invita a pensar en los diferentes modos en que circulaban motivos como el de Caín y Abel, los que incluían desde la enseñanza académica, pasando por la pintura, la escultura, el teatro y el grabado, hasta los *tableaux vivants*.

Ambas obras, la de Luciano Lainez y la de Louis Keller, tienen en común su actual condición casi fantasmal: podemos apenas aproximarnos a ellas tratando de reconstruir

chileno”, en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*, Santiago, Universidad Adolfo Ibáñez / Museo Histórico Nacional / CREA, 2012, pp. 218-220. Para una lectura de los planes de estudio de los primeros años de la Academia, véase Josefina de la Maza, “Entre modelos y copias: reconstruyendo la cultura visual y material de los primeros años de la Academia de Pintura de Santiago en el siglo XIX”, por aparecer en Deborah Dorotinsky y Rian Lozano (eds.), *Cultura visual en América Latina*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁴⁹ Josefina de la Maza, “Alessandro Ciccarelli, Filoctetes abandonado”, en AA.VV., (*en*) *clave masculino*, Santiago, MNBA, 2016, p. 119. Véase, para información adicional, la ficha de registro de la obra disponible en SURDOC, www.surdoc.cl/registro/2-3292 [fecha de consulta: 9 de junio de 2021].

⁵⁰ “Certamen artístico”, en *El Ferrocarril*, Santiago, 21 de noviembre de 1861, p. 2.

⁵¹ Una reconstrucción de este concurso se puede leer en De la Maza, “Entre modelos y copias...”, *op. cit.*

⁵² Si bien el tema elegido por el director fue la muerte de Abel, Manuel Mena decidió pintar para el concurso otra escena del Antiguo Testamento: la lucha entre David y Goliat.

⁵³ Pedro Lira, “Las bellas artes en Chile”, en *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 28, Santiago, 1866, p. 287.

sus posibles contextos de producción, exhibición y recepción. Los días previos al montaje de la escena mimo-plástica de *Caín y Abel*, Louis Keller pudo haber visto *La muerte de Abel* de Luciano Lainez en la Galería de Pinturas de la Academia y, en ese caso, quizás la hubiera vinculado a su propia escenificación del relato bíblico. De acuerdo con las noticias que tenemos, Louis Keller mostró interés por las obras que se habían exhibido con éxito en las ciudades que visitó y solía incorporar en sus espectáculos *tableaux vivants* de ellas. En Estados Unidos recreó, como ya comentamos, la pintura *Washington cruzando el Delaware* de Emanuel Leutze y diez años antes, en febrero de 1846, en Londres, reprodujo las tres pinturas que habían resultado ganadoras en el concurso de cartones para la decoración del nuevo Palacio de Westminster⁵⁴. En esa misma ciudad realizó, dos años después, un espectáculo de sus “esculturas vivientes” para un grupo de artistas⁵⁵.

A diferencia de la desaparecida obra de Luciano Lainez, y a pesar del carácter efímero de la actuación de la Compañía Keller, podemos hacernos una idea muy cercana de la secuencia de siete cuadros plásticos del *Caín y Abel* que vio el público del Teatro Municipal en 1865. Aunque en esa oportunidad no haya sido actuada por Louis Keller —que tenía para entonces cerca de 47 años— sino por el “eminente artista” y tenor Emigdio Ballerini, y otro artista, los siete momentos descritos en el cartelón coinciden con la descripción del *Caín y Abel* aparecida en junio de 1847 en el periódico *Cosmorama Pittorico* de Milán:

“Sobre ese rostro que mira de reojo al pobrecillo Abel sometido por la robusta mano del fratricida, lee al mismo tiempo la rabia, el rencor, el miedo del delito aún no consumado [*La Envidia*]: golpeada la víctima la fisonomía del asesino expresa momentáneamente aberración [*El Ataque*]: luego al tocar al hermano muerto desesperación inaudita [*La Muerte*]: luego, furioso arrepentimiento [*El Remordimiento*]; hasta que se le contraen los miembros, los cabellos se le erizan sobre la cabeza y se desploma [*La Desesperación*]. Pero no puede morir, no puede llorar, no puede sino huir y desesperarse: corre de un lado a otro [*La Huida*], se confina en las cavernas, se esconde de la faz de la tierra [*La Maldición*]. La impresión que recibes de un cuadro semejante, tanta es la verdad, que te cubre de terror y angustia; saludables, si quieres, porque enseñan las consecuencias del pecado”⁵⁶.

⁵⁴ La incorporación de estas pinturas en el programa de la Compañía Keller es mencionada en *Blackwood's Lady's Magazine and Gazette*, London, February, 1846, p. 89. Al igual que el concurso en el que participaron Manuel Mena y Luciano Lainez, el certamen londinense de 1843 para la decoración del nuevo palacio buscó fomentar el desarrollo de una escuela nacional británica de pintura histórica, y premió a tres jóvenes y desconocidos pintores: Edward Armitage, George Frederick Watts y Charles West Cope, quienes realizaron *La primera invasión de César a Gran Bretaña*, *Caractaco es conducido por Roma* y *El primer juicio con jurado*, en Thomas Sherrer Ross Boase, “The Decoration of the New Palace of Westminster, 1841-1863”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17, No. 3/4, London, 1954, pp. 319-358.

⁵⁵ Sobre la invitación a artistas a ver su espectáculo, Altick, *op. cit.*, p. 346, a propósito de la ya mencionada nota “The poses plastiques” firmada por “A Lover of Art”, en el vol. 9 de la revista mensual *Art Union*, de 1 de enero de 1848, p. 24.

⁵⁶ “Su quel volto che guarda bieco al poveretto Abele sottoposto alla robusta mano del fratricida, leggi insieme la rabbia, al livore, lo spavento del delitto non ancora consumato: percossa la vittima, la fisionomia dell'assassino esprime momentanea aberrazione: poi al tocco dell'ucciso fratello, disperazione inaudita: poi furioso rimorso; finchè gli si contraggono le membra, i capelli gli si drizzano sul capo e s'irrazza. Ma non può morire, non può piangere, non può che fuggire e disperarsi: corre di balza in blaza, si caccia nelle caverne,

En esta nota del *Cosmorama Pittorico* escrita por el actor Francesco Zappert, cada uno de los siete cuadros es descrito a partir de la pasión y de las acciones y reacciones que esta provoca en el perpetrador y en el cuerpo herido o exangüe de la víctima. En las composiciones pictóricas y escultóricas, los momentos que implicaban una mayor complejidad por el dinamismo y los escorzos que exigía la pose –por el entrelazamiento de los cuerpos y el contraste de las pasiones– eran “El Ataque” y “La Muerte”. Estas dificultades dan luces sobre el momento del relato posiblemente elegido por Luciano Lainez en el certamen pictórico de 1862, y son los mismos que fueron fijados en las xilografías que acompañaron las primeras notas de Francesco Zappert y Luigi Cicconi sobre los *tableaux vivants* de Louis Keller, en el *Cosmorama Pittorico* (Fig. 3) y en *Il Mondo Illustrato* (Fig. 4).

FIGURA 3
Caín y Abel (xilografía)



Caïno ed Abele.

Fuente: *Cosmorama Pittorico*, n° 25, Milano, 19 giugno 1847, p. 193.

s'asconde alla faccia della terra. - L'impressione che ricevi da simil quadro, tanta n'è la verità, ti comprende di temora e d'angiscia; salutari, se vuoi, perchè insegnano le conseguenze del peccato" [La traducción y la identificación de los cuadros entre corchetes son de las autoras]: Francesco Zappert, "I nuovi quadri del signor Keller al teatro Re", in *Cosmorama Pittorico*, Milano, 26 giugno 1847, pp. 202-203.

FIGURA 4
Caín y Abel (xilografía)



Fuente: *Il Mondo Illustrato*, secondo anno, nº 8, Torino, 26 febbraio 1848, p. 128.

Podemos imaginar también, en relación con esos dos momentos de la historia, cómo los estudiantes de la Academia pudieron haber visto —en el caso de que hayan tenido la oportunidad de ir al Teatro Municipal de Santiago a presenciar el espectáculo de la Compañía Keller— los *tableaux vivants*. Es probable que su propia percepción de la representación de la historia cambiara y, de modo especial, que vieran con otros ojos la pintura de su antiguo compañero, Luciano Lainez. Los movimientos pausados en escena, la lucha cuerpo a cuerpo, los estiramientos y contorsiones de los actores y la expresión de la envidia, la desesperación y el remordimiento, deben haber sido una lección tangible y completa de lo que estudiaban a diario en la Academia.

Aunque Louis Keller se atribuyó a sí mismo la invención de las poses que integraban *Caín y Abel*, la xilografía que muestra el momento en que el fratricida comete el asesinato reproduce una imagen cercana a la escultura *Sansón matando a un filisteo* (c. 1562) de Giambologna (Fig. 5); la misma que había sido copiada, con mínimas alteraciones, por el escultor inglés John Cheere en 1756, bajo el nombre de *Caín y Abel* (cfr. Fig. 3).

FIGURA 5
Giambologna, Sansón matando a un filisteo (c.1562)
 (mármol, 210 cm)



Fuente: Victoria and Albert Museum©,
 London.

También el cuerpo de Abel en la siguiente pose, con ambos brazos extendidos, recuerda la escultura del *Abel muriente* (Fig. 6) con la que el escultor italiano Giovanni Dupré obtuvo el reconocimiento de la Academia de Bellas Artes de Florencia en 1842, y la medalla de oro de la primera clase en la Exposición Universal de París de 1855. Esta escultura, inspirada, a su vez, en la figura sin vida de Polites en el bajorrelieve *La muerte de Príamo* (1787-1792) de Antonio Canova (Fig. 7), se volvió una referencia visual importante durante la segunda mitad del siglo XIX⁵⁷. De esta manera, también en la ejecución de la “escena mimo-plástica” que Louis Keller anunció, desde inicios de su

⁵⁷ Matteo Gardonio, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, tesi di dottorato, Trieste, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia Dipartimento di Storia e Storia dell'Arte, 2008, p. 112.

carrera, como su más distintiva y personal creación, se reflejan los tenues umbrales que separaban y las oscilaciones que afectaban, en la formación artística académica, a la copia, la imitación y la creación propia.

FIGURA 6
Giovanni Duprè, "Abel muriente" (1844)
(mármol, 1 235 cm)



Fuente: Hermitage, San Petersburgo.

FIGURA 7
Antonio Canova, "La muerte de Príamo" (1787-1792)
(yeso, 268 × 140 cm)



Fuente: Museo Correr, Venecia.

Al igual que los escultores y los pintores de las academias, Louis Keller se basó, para componer su secuencia de esculturas vivientes, en el acervo de imágenes que sus contemporáneos relacionaban con el relato de Caín y Abel, y con otras historias en que pasiones semejantes desencadenaban la acción y modelaban los cuerpos de los protagonistas. En su artículo, Luigi Cicconi puso particular énfasis en que en la práctica del estudio del cuerpo humano y de la observación de cómo actúan en él las pasiones no era solo “necesario para quien se beneficia de él en las artes”, sino que era “útil para toda persona educada”. A través de la contemplación de los *tableaux vivants*, los espectadores podían identificar y educar “la naturaleza de los movimientos donde se actúan las pasiones” y “los variados modos correspondientes a las afecciones del ánimo”⁵⁸, de una manera similar a la forma en que las violentas pasiones del amor eran puestas en escena en las arias de las óperas que antecedían o sucedían la ejecución de los cuadros mimo-plásticos de los Keller en el Teatro Municipal de Santiago.

Representadas sobre el escenario por cuerpos jóvenes y atléticos, filtradas por el imaginario de la historia del arte y por los efectos teatrales de las luces, de la música y de los velos, detenidas en distintos momentos de su acontecer, las pasiones eran capturadas por los *tableaux vivants* de una manera más espectacular y vivencial que la que entregaban las pinturas y esculturas en los museos, galerías de pinturas o en los grabados que las reproducían. Quizá por esta razón, Francesco Zappert, que había ilustrado su primer artículo sobre la Compañía Keller con la xilografía del cuadro plástico del asesinato de Abel, se vio casi obligado a volver a él en el siguiente artículo: “Ese bosquejo no me basta: volví a ver esa pose y es necesario que hable de ella nuevamente”, escribió⁵⁹. En su descripción, “la rabia, el rencor, el miedo”, “la momentánea aberración”, “la desesperación inaudita”, el “furioso arrepentimiento” vuelven, desde la distancia que crean las palabras, al fratricidio. En una Europa convulsionada por las revueltas y guerras nacionalistas, la representación del enfrentamiento entre hermanos y las radicales consecuencias que este había tenido en la víctima, en el perpetrador y en los sobrevivientes, debió cobrar un particular significado. La difusión en distintos idiomas del poema en prosa *La muerte de Abel* (1758) de Salomon Gessner y la ya mencionada obra teatral del mismo nombre, de Gabriel-Marie Legouvé, estrenada en 1792 en París, pocos meses antes de la caída de la monarquía, enmarcaban estas escenas en una actualidad que, en Chile, bien pudo haber sido relacionada con las revoluciones de 1851 y 1859.

Las descripciones e ilustraciones de los espectáculos de la Compañía Keller, aparecidas en notas de prensa en Europa y Estados Unidos, nos han permitido reconstruir el aspecto que pudo haber tenido la secuencia de poses plásticas que componían el *Caín y Abel* exhibido en el Teatro Municipal de Santiago. Las elecciones de los motivos representados, los énfasis y los silencios de la prensa, el entusiasmo lírico, las censuras y las suspicacias morales y artísticas que despertaron sus poses plásticas en Turín, Verona,

⁵⁸ “Lo studio del corpo umano, necessario a chi se ne giova nelle arti, è utile ad ogni colta persona [...] per la natura de’ movimenti onde si atteggiano le passioni. [...] Come Keller con varii modi corrispondenti alle affezioni dell’animo mostra in quante pose il corpo umano si presenta!”: Cicconi, “Quadri plastici...”, *op. cit.*, p. 458.

⁵⁹ “Or bene: quel cenno non mi basta: rividi quelle pose, e bisogna che ne parli di nuovo”: Zappert, “I nuovi quadri...”, *op. cit.*, p. 202.

Milán, Washington, Nueva York, La Habana y Mendoza nos permiten atisbar desde un lugar al mismo tiempo periférico y global, varios de los nudos que conformaron el epicentro de la discusión sobre las artes durante el siglo XIX: la consagración de unas obras maestras provenientes de la estatuaria grecorromana y neoclásica, y de pinturas del Renacimiento italiano y del Barroco europeo; la tensión entre el decoro y la verosimilitud en el relato de una historia, y la gestualidad pasional que esta implicaba; el fluctuante límite que separaba el deseo erótico de los fines académicos del desnudo; la puesta en escena de una historia antigua y las implicancias que podía tener su montaje respecto a hechos recientes.

Asimismo, imaginar la presentación de la secuencia de cuadros mimo-plásticos sobre Caín y Abel en la ciudad de Santiago ilumina historias que no han sido contadas en profundidad. Esas historias son las de la Academia de Pintura de Santiago, sus primeras generaciones de estudiantes, sus procesos de trabajo, sus influencias y, de modo especial, sus primeras obras, hoy desaparecidas. Intentar fijar la mirada en las poses de los cuadros vivos, también nos invita a recordar que el arte no es un mundo cerrado en sí mismo, sino que está abierto y en constante diálogo con otros repertorios de imágenes y referencias. Los límites que dividían el arte del espectáculo eran, y siguen siendo, porosos. Como un caleidoscopio, las referencias a Caín y Abel eran múltiples, y los estudiantes de la academia, Luciano Lainez, Manuel Mena y sus compañeros, estaban expuestos a ellas. En un contexto como el chileno, donde los materiales destinados a la enseñanza del arte eran exigüos, no podemos menospreciar la importancia de las referencias de la cultura material y visual y los modos en que esas referencias se iban entretejiendo sutilmente en la historia del arte chileno. Identificar y dar sentido a esos repertorios es una tarea lenta, que ayuda a contrarrestar la obsolescencia de objetos, imágenes, obras e historias, y que permite revisar y repensar la historia del arte hoy.