



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

MAGISTER EN TEORIA e HISTORIA DEL ARTE

TESIS

“LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CHILENA A PARTIR DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889”



Por

MARIANA MILOS MONTES

**Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile para optar al grado de
Magister en Teoría e Historia del Arte.**

Profesora guía

Constanza Acuña Fariña

Santiago, Noviembre 2014

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Constanza Acuña, por su importante apoyo a lo largo de todo el Magíster y el entusiasmo con el cual acompañó el proceso de esta tesis como profesora guía.

A Daniel Beca, por su amor, paciencia y comprensión, que fueron claves en ciertos momentos, así como por sus consejos y permanente escucha.

A mis padres, María Isabel y Juan Domingo, gracias por su colaboración en esta investigación y por haberme inculcado un profundo respeto e interés por nuestra identidad, el patrimonio y el arte.

Finalmente agradezco y dedico esta tesis a Antonio, que acompañó este proceso de una manera tan especial, y muchas veces me dio la fuerza y la energía que me estaba faltando.

TABLA DE CONTENIDOS

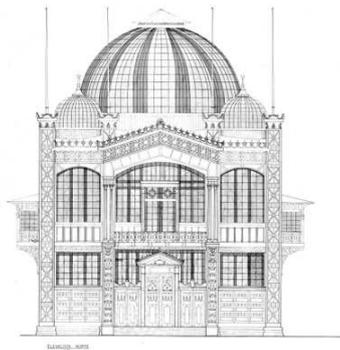
Resumen	4
Introducción	5
Hipótesis	15
Objetivos	16
I. La construcción del Estado-nación en Chile a fines del siglo XIX	17
a. El concepto de identidad y sus principales componentes	17
b. La situación de Chile durante el siglo XIX y la conformación de su nueva identidad	23
c. La Patria Vieja como origen mítico y el poder de la elite durante el siglo XIX	28
d. El tiempo fundacional y la Exposición del Coloniaje de 1873	31
e. Nuevas iniciativas liberales en educación hacia un arte nacional	38
f. El “buen estado” del arte chileno hacia el Centenario de la República	45
II. Chile en la Exposición Universal de París de 1889	52
a. Las Exposiciones Universales como fenómeno y el fenómeno de los <i>Zoológicos Humanos</i>	52
b. La gran Exposición del siglo y la oportunidad para Chile	60
c. El Pabellón París y los requerimientos de su comitente	65
d. La <i>Section chilienne</i> en exhibición, proceso de gestación y reconocimientos otorgados	75
e. La opinión que se tuvo del Pabellón chileno en Chile y el extranjero	86
f. La <i>Fundación de Santiago</i> como obra emblemática de la sección chilena	95
g. El retorno a Chile del Pabellón París y su instalación en la Quinta Normal de Agricultura	105
h. La irrupción del Pabellón París en la escena arquitectónica con miras al Centenario de Chile	112
Conclusión	121
Bibliografía	133
Primaria	133
Secundaria	136

RESUMEN

La presente investigación indaga en la conformación de la identidad cultural chilena y la participación que en ella tuvo la influencia francesa, manifestada en las artes y la arquitectura del siglo XIX. Se tomará como caso de estudio la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889, ocasión para la cual fue construido el Pabellón París y fueron llevadas desde Chile diferentes obras de arte y productos para ser exhibidos en su interior.

El edificio Pabellón París será considerado como un documento o vestigio de la propaganda estatal que emprendieron las elites dominantes en ese momento histórico, para instalar en el extranjero la idea de un país próspero, confiable y en pleno desarrollo artístico, postulados que se apoyaban en las obras de arte exhibidas. También serán considerados los efectos del desplazamiento del edificio desde París a Chile y su posterior reconstrucción en la Quinta Normal de Agricultura, en 1894.

Algunos de los conceptos claves a trabajar serán: influencia francesa, identidad nacional, arte nacional, exposiciones universales, pabellones de exhibición, mirada extranjera, periferia, exotismo, arquitectura metálica, Quinta Normal de Agricultura y celebraciones del Centenario.



Plano elevación norte Pabellón París. En www.artequin.cl

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra en el proceso de conformación de la identidad cultural chilena, y su manifestación en el arte y la arquitectura, tomando como punto de partida la segunda mitad del siglo XIX, momento en que se viven importantes transformaciones políticas e ideológicas en Chile y América y el tema toma plena vigencia. Asimismo, la investigación se instala desde un área poco trabajada, que es la historia de la arquitectura vista a partir de la historiografía del arte, dialogo que a su vez nos permitirá discutir aspectos más sociológicos como es el proceso de construcción de identidad y sus múltiples matices, intentando llevar la discusión hasta el día de hoy, para descubrir qué aspectos de nuestra identidad actual podrían tener sus antecedentes en el caso de estudio propuesto.

Desde que Chile deja de ser colonia española, a inicios del siglo XIX, comienza a intentar despojarse de su marcada herencia hispana y a buscar nuevos modelos o referentes en los cuales basar sus directrices. En esa trayectoria, que va de la mano con el nacionalismo y la construcción de identidad, no exenta de contradicciones, el Estado-nación considerará progresivamente como modelo a Francia, país que desde su capital, París, lideraba sin duda la escena cultural y artística a nivel mundial.

Seguir sus parámetros e intentar imitar sus directrices, tanto en el ámbito político, social y artístico, nos permitiría dejar atrás el modelo español y el oscuro recuerdo de la represión sufrida durante la Colonia, sinónimo de barbarie y escaso desarrollo artístico e intelectual.

Esta identificación con la cultura francesa se enmarcó en el proyecto de modernización, común a todos los países americanos, que buscaban ir dejando atrás su origen indígena y mestizo, para aproximarse lo más posible al modelo europeo, basándose en la creencia de que la ciencia y el progreso eran el camino hacia el desarrollo, y que los logros alcanzados en las bellas artes y la arquitectura eran su reflejo.

Francia presentaba también el modelo político a imitar y se buscó replicar sus ideas republicanas y libertarias en nuestra nueva nación. Al poco tiempo la influencia francesa llegó a todos los ámbitos de la vida, particularmente entre las clases dirigentes del país. Los miembros de la elite tenían un enorme poder a la hora de determinar qué era "lo nacional" y qué constituía entonces nuestra identidad. Esto

fue especialmente notorio cuando se tuvo la oportunidad de que Chile participara en un evento internacional de particular importancia, el cual aborda esta investigación.

Para analizar nuestra construcción identitaria a partir de un hecho concreto, se tomará como caso de estudio la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889 y se analizarán los dispositivos de exhibición a través de los cuales el país se mostró al mundo en aquella ocasión, entendiendo por ello el edificio “Pabellón París”, construido en Francia, y la selección de obras de arte y productos nacionales que fueron exhibidos en su interior.

El fenómeno de las Exposiciones Universales funciona como una clara manifestación de la modernidad, de los cambios programáticos y perceptuales que sufren las ciudades hacia fines del siglo XIX. En ese sentido es clave lo que pasa en capitales como Londres, Berlín o París, que justamente se transformará en el modelo de ciudad para Santiago.

Analizar la arquitectura gestada en torno a estas exposiciones sirve para entender cómo las decisiones de diseño (materialidad, forma, funcionalidad) están relacionadas con estos nuevos *tiempos modernos*. Esto considerando además que la tipología del pabellón se presentó desde sus inicios como uno de los territorios más fértiles para la experimentación arquitectónica y artística.

Este caso de estudio también nos permitirá comprender como la arquitectura se convierte o puede convertirse en medio de internacionalización de la cultura chilena, generándose, en diferentes ocasiones, la discusión sobre qué tipo de arquitectura puede representar la identidad de Chile, si los pabellones construidos son o no contemporáneos a las tendencias extranjeras. Algunos de estos casos han sido el ya mencionado Pabellón París, pero también el pabellón diseñado por Juan Martínez para la Exposición de Sevilla del año 1929, el pabellón para la Exposición de 1992, también en Sevilla, de Germán Del Sol y José Cruz, o el pabellón de Juan Sabbagh para la Exposición de Shanghai del 2010.

El Pabellón París representa a su vez un momento clave de transición entre el pasado y la modernidad. Anuncia los cambios que traerá consigo el siglo XX, pero en su configuración está presente la confusión y transición propia de un edificio que podríamos llamar “bisagra” entre dos tiempos, ya que afloja de cierta manera las rígidas normas del léxico neoclasicista e incorpora los métodos constructivos del momento, así como elementos *Art Nouveau*. Esto nos reafirma la estrecha alianza o relación que existe entre el lenguaje arquitectónico y los edificios representativos de su época.

Este edificio es de arquitectura metálica, por lo que presentó ciertas condiciones que lo hicieron único y lo convirtieron en un importante vestigio de los cambios culturales de este momento histórico. En palabras de la arquitecta Montserrat Palmer: "La arquitectura del acero es la primera que recibe y traduce las tendencias sociales del periodo histórico por ser una arquitectura dependiente directamente de los procesos industriales, prefabricada por su misma naturaleza a la que se recurre en la emergencia que produce la presión social".¹

Es justamente esta condición transitoria y el particular contexto en que fue creado, lo que releva su interés como tema de estudio. En él se presenta claramente el contradictorio perfil decimonónico, ya que "pertenece a la historicidad de su tiempo, pero están en él presentes los valores que trae consigo el espíritu maquinista, insinuando las bases del discurso expresivo del siglo XX: la racionalidad, la economía de medios, la eficiencia y la estandarización por una parte; pero también una concepción estructural ligada al uso masivo del hierro y una creciente libertad formal".²

Pabellón y exposición son dispositivos de claras significaciones culturales que, en su conjunto, manifestaban la iniciativa de promoción o propaganda que emprendió el gobierno de aquellos años como una apuesta por consolidar la construcción identitaria del momento, en una fase de nuestro proceso histórico en la que su presencia y clara manifestación se volvían imprescindibles.

Participar de una Exposición Universal de tal magnitud se convertía en una oportunidad única para exhibir "lo mejor de lo nuestro" ante la mirada extranjera y validarnos como un país rico en materias primas, confiable, próspero, civilizado, en el cuál se podía invertir sin riesgo o incluso emigrar a iniciar una nueva vida. Diferentes citas de la prensa de aquel entonces, o de la Comisión que estuvo a cargo de su organización, así lo demuestran. Se consideró necesario reunir todos los objetos y productos que dieran cuenta de "nuestro poder industrial y productor, nuestras artes y nuestro desarrollo, todo lo que pueda dar en el extranjero una idea de las condiciones de nuestro suelo y nuestro clima, de nuestra civilización y nuestras fuerzas, de las inmensas riquezas que aquí aguardan la acción vivificante del trabajo".³

¹ Palmer, Montserrat. *50 Años de Arquitectura Metálica en Chile, 1920-1970*, Depto. de Diseño Arquitectónico y Ambiental, FAU, 1971, pág. 12.

² Farrú, Raúl, en: Basáez, Patricio; Amadori, Ana María. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989. Presentación del libro.

³ El Mercurio de Valparaíso, *Chile en la Exposición Universal*, sábado 21 de enero 1888.

La ocasión debía ser aprovechada al máximo y la decisión de qué se mostraría y de qué manera, distaba mucho de ser ingenua. Cada país se exhibía ante el mundo través de una cuidada selección de productos, que integraba objetos característicos, materias primas y muestras de sus avances en diferentes áreas, como la industria, la ciencia, la educación o las artes. En ese contexto las obras de arte eran mensajes visuales de fuerte presencia, escogidos para dar forma a la imagen de nuestro lejano país.

La gestión de la exposición chilena en París conllevó un largo y dificultoso proceso, así como una importante inversión económica por parte del Estado. Entre las principales etapas del proceso podemos mencionar una acuciosa selección de obras y productos que serían llevados a Francia (que hoy llamaríamos curatoría), el financiamiento de dos viajes en barco entre Chile y Francia para el traslado de estos objetos, el llamado a un concurso en París para escoger el proyecto del Pabellón que sería construido, el desmontaje del edificio al finalizar la Exposición y el embalaje de sus cientos de piezas en cajas, e incluso la reconstrucción de éste, cuando fue transportado en barco desde Francia al puerto de Valparaíso, luego en tren a Santiago y reconstruido en la Quinta Normal de Agricultura.

La Quinta Normal tiene a su vez importantes significaciones, ya que en ese momento -al igual que el país- presentaba un interesante contraste entre pasado y futuro, al ser todavía espacio de experimentación agrícola, y a su vez un lugar de innovación. Este gran parque contaba con antecedentes de ser un nicho cultural y relacionado a las Exposiciones Universales, si consideramos que fue la sede de la Exposición Internacional que Chile gestionó en 1875 y el lugar escogido para trasladar el Museo Nacional de Pinturas, al edificio Partenón en 1887. Sus diferentes usos lo presentan como un lugar que sirvió de sede para otros adelantos importantes y por lo tanto no es casual que se haya querido instalar en él este Pabellón de arquitectura metálica, novedoso e innovador para la época.

Para este caso de estudio se realizará una investigación basada en los principales documentos existentes hoy en día respecto a este hecho histórico, entendiendo por ello el análisis del Pabellón París y de las principales obras de arte expuestas en su interior, los alcances de la Exposición Universal de 1889 y lo que significó participar en ella para el Estado chileno de aquel entonces.

El interés de incorporar al Pabellón París como fuente primaria de investigación radica en que fue la cara visible que representó a nuestro joven país y por lo tanto se convierte en un claro ejemplo de la imagen emblemática a través de la cual nos queríamos mostrar al mundo. Su colorida arquitectura metálica, tipo mecano, y sus detalles *Art Nouveau*, daban la impresión de que como nación poseíamos una escuela artística avanzada y actualizada con los sistemas constructivos del momento. La realidad era bastante diferente, ya que el Estado chileno solo lo había financiado a partir de un concurso generado entre diferentes firmas francesas, en París, y no necesariamente poseía la capacidad constructiva y el desarrollo del estilo arquitectónico para haberse hecho cargo en ese momento de un proyecto de tal envergadura.

La idea de llamar a este concurso surge justamente cuando Francia solicita a los países americanos que sus pabellones fueran realizados en el estilo característico de la arquitectura local, lo que problematizó al Estado chileno, al no existir todavía la conciencia de una arquitectura que pudiera llamarse de estilo local. Exhibir nuestra exposición en un edificio de estilo francés fue una manera de “comprar” la apariencia de nación establecida, que estaba a la vanguardia arquitectónica y artística, con un gran futuro, como una "pequeña Francia".⁴

De las obras expuestas analizaremos con mayor profundidad el gran óleo *La Fundación de Santiago*, del pintor chileno Pedro Lira, obra en la cual representó nuestro territorio como un paraíso idílico y pacífico al momento de la conquista española, mostrando la doblegación del pueblo mapuche ante el conquistador, que dista mucho de la verdad histórica. Este hecho presenta ciertas coincidencias con el mismo Pabellón París, a la hora de construir una ficción de la identidad nacional que de alguna manera mejorara la visión que se tenía de nuestro país en el extranjero.

La investigación se sustentará en la revisión bibliográfica de los principales autores que han trabajado el tema de la identidad nacional, su proceso constructivo y sus manifestaciones a través del arte y la arquitectura. Otro grupo de autores será considerado por su conocimiento especializado en aspectos arquitectónicos o históricos más puntuales, como es el análisis estilístico del Pabellón edificio o la historia de su reubicación en la Quinta Normal de Agricultura.

⁴ Cabe mencionar que el Pabellón chileno fue ubicado muy cerca de los pies de la Torre Eiffel, construida para dicha Exposición Universal, y que si bien compartían el mismo sistema constructivo y estilo artístico, la diferencia de escala y magnificencia era evidente.

Resulta importante clarificar que en esta investigación la construcción identitaria será comprendida como un constructo cambiante, un proceso de construcción dinámica que se completa cuando un “otro”, en el que nos vemos representados y del cual esperamos obtener validación y reconocimiento, nos reconoce como lo que somos, o queremos ser.

Dicha participación o reafirmación se vuelve crucial para que el proceso de construcción de identidad sea finalmente completado. Una de las variables a investigar, por lo tanto, será la valoración que obtuvo la participación chilena en esta instancia, reflejada en la opinión que los franceses tuvieron al visitar la *Section chilienne* en el contexto de la Exposición. Se considerarán para ello las posibles expectativas que podía generarles la exhibición de un país joven, lejano y exótico como era Chile entonces, y el posible cumplimiento de éstas. También se investigará sobre la evaluación que los propios chilenos hicieron de los resultados obtenidos. Con este fin se consultarán archivos de prensa, cartas, discursos, catálogos, críticas de arte, reportajes e imágenes, generados tanto en Chile como en Francia.

Existen textos en la Biblioteca Nacional de Francia, como *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, de Alfred Picard, que explicitan la decepción que los asistentes franceses sintieron al ver nuestra exhibición, encontrándose con una copia mediocre del arte francés y no con el exotismo salvaje que esperaban encontrar. Desde las fuentes chilenas del siglo XIX un texto pilar será *Les Beaux-Arts au Chili* de Vicente Grez, que, por el contrario, ensalza con optimismo los logros que el arte nacional había alcanzado en los últimos años, como son la ejecución permanente del Salón, las exposiciones y publicaciones artísticas o las diferentes iniciativas y gestiones de artistas como Pedro Lira.⁵ En esta investigación se analizará en particular la relevancia de la figura y obra del pintor, demostrando de que manera sus ideas y obras son emblemáticas respecto a la idea del progreso artístico que se intentaba impulsar a fines del siglo XIX.

⁵ Este texto es un compendio de diferentes escritos anteriores del autor y sólo uno de sus capítulos fue escrito concretamente para la Exposición Universal de 1889, lo que resulta interesante como un completo paneo o evaluación de la incipiente escena artística chilena, escrito desde la voz oficial que el Estado seleccionó para ello.

Sobre el Pabellón París sólo existe bibliografía relacionada a su arquitectura, siendo *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, de Patricio Basáez y Ana María Amadori, el documento más completo, ya que, escrito para el centenario del Pabellón, reúne antecedentes de la arquitectura metálica en Chile, imágenes del edificio en su función original y actual y valiosa información sobre cómo se compuso y gestionó la exposición.

Será de interés incorporar la etapa en la que el Pabellón París se traslada desarmado a Chile para luego ser emplazado en la Quinta Normal de Agricultura. Estas dos etapas de su historia nos recuerdan, de manera metafórica, el diálogo que se requiere entre dos entidades para que se complete el proceso identitario. Este "ir y venir" entre Chile y Francia se constituye como uno de sus aspectos más característicos e interesantes.

Para comprobar cuan influyente fue su presencia en la conformación de la identidad chilena, se hará necesario rastrear los efectos que produjo su llegada entre los arquitectos chilenos y si transformó de alguna manera la escena artística de aquel entonces.

El Pabellón París es todavía un edificio activo, con fines expositivos y culturales, ya que en él funciona, desde 1993 y hasta el día de hoy, el Museo Artequín⁶. Este uso ha permitido una recuperación del inmueble, que durante la primera mitad del siglo XX vivió etapas de importante deterioro. Su rescate lo convierte en una fuente primaria de incalculable valor. Algunos de los documentos allí conservados son planos, registros fotográficos de restauraciones recientes (1992 y 2012), postales antiguas, fotos, catálogos y el expediente para el concurso de reconstrucción patrimonial, que -generado por Amelia Saavedra, arquitecta y actual directora del Museo-, resultó ganador el 2011 y se enfocó en reparar los daños del terremoto del 2010.

La investigación bibliográfica se basará en una selección de autores, que desde diferentes áreas irán enriqueciendo el marco teórico. Para la contextualización histórica se consultarán historiadores y pensadores de diferentes épocas, que desde su mirada humanista hayan reflexionado sobre el tema de la identidad nacional o bien sus ideas nos ayuden a enmarcar este caso de estudio en el contexto ideológico del mundo occidental a fines del siglo XIX. Algunos de ellos serán José Victorino Lastarria,

⁶ Resulta interesante observar que el Museo Artequín centra su labor en la exposición de réplicas fotográficas del arte europeo, sin exhibir piezas auténticas. Esta paradoja será abordada nuevamente hacia el final del segundo capítulo.

Miguel Luis Amunátegui, Benjamín Vicuña Mackenna, Eugenio Pereira Salas, Bernardo Subercaseaux, Armando de Ramón y Gabriel Salazar.

Sobre el contenido y la gestión de la Exposición, se cuenta con cartas, decretos y catálogos de la Comisión chilena que estuvo a cargo de organizarla. Mediante estas fuentes se investigarán los antecedentes que hicieron posible la participación de Chile en esta Exposición, y de las prioridades que tenían los organizadores, tanto en el momento de su organización como de su realización.

Otras fuentes relevantes, que aportarán desde la mirada sociológica, serán *Identidad Chilena* de Jorge Larraín y *La nación como problema* de Elías Palti, texto que resulta "obligado para comprender la naturaleza eminentemente política de los procesos de gestación y transformación de las ficciones de identidad"⁷, uno de los conceptos claves de esta investigación.

De igual manera serán fundamentales los textos de la autora Carmen Norambuena, que ha investigado el tema de la identidad nacional manifestada en las Exposiciones Universales y de Josefina de la Maza, quien a través de diferentes escritos reflexiona sobre el verdadero estado del arte nacional durante el siglo XIX y la implicancia de los artistas y teóricos de su tiempo en esta construcción.

Finalmente las fuentes bibliográficas se complementarán con entrevistas realizadas a personas vinculadas a la historia de Santiago, quienes desde la historia, la arquitectura y el patrimonio, puedan analizar los alcances que la influencia francesa llegó a tener en nuestro desarrollo cultural. Algunos de ellos serán Roberto Amigo, Patricio Basáez, Emma de Ramón, Luis Alegría, Amelia Saavedra y Hernán Rodríguez.

⁷ Palti, Elías. *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. Fondo de Cultura económica, México, 2002.

La tesis ha sido organizada en dos grandes capítulos que reúnen los siguientes temas:

El primer capítulo, titulado ***La construcción del Estado-nación en Chile a fines del siglo XIX*** tiene por objetivo dar a conocer el concepto de identidad en el cual se enmarca la investigación y analizar el contexto político, económico y cultural del siglo XIX en Chile, en especial a partir del cambio de paradigma entre el Chile colonial y la República independizada, con el fin de comprender mejor la idea que se tenía de la identidad nacional, los impulsos que se estaban dando a las bellas artes desde mediados del siglo y con ello las circunstancias que influyeron en la gestación y participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889.

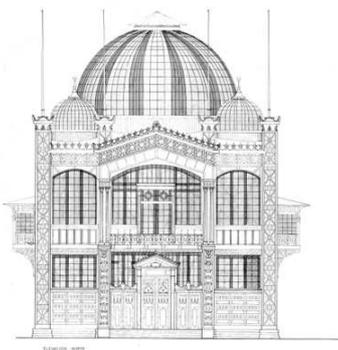
En el segundo capítulo, titulado ***Chile en la Exposición Universal de París de 1889*** se expondrán las particularidades de las Exposiciones Universales como espacios de intercambio cultural y la significativa oportunidad que supuso para Chile finisecular participar en la Exposición Universal de París de 1889. Será analizado el fenómeno de los *Zoológicos Humanos* como vestigio de la glorificación del colonialismo vivida entonces, para luego describir en qué consistió la sección chilena que se presentó, contemplando tanto el edificio como la muestra en su interior.

En este capítulo se profundizará en la pintura *La Fundación de Santiago*, expuesta en un lugar protagónico del Pabellón chileno, constituyó un claro ejemplo de los conceptos que el Estado chileno buscaba instalar a través de su exhibición. Se reflexionará en como su autor, el pintor Pedro Lira, se convirtió en una de las voces fundamentales de su tiempo y defendió con ahínco la importancia de la participación chilena en este evento de talla mundial, señalando que “el triunfo obtenido por los artistas chilenos en la Exposición Universal de París coloca á nuestra escuela en una situación preponderante en toda la América latina”.⁸

Para comprobar la validación que logró (o no logró) Chile mediante su participación en esta Exposición se evaluarán los resultados obtenidos a partir de las opiniones emitidas en Chile y el extranjero que establezcan algún juicio de valor, principalmente a través de críticas y archivos de prensa. Otro punto de evaluación será la comparación con otros pabellones latinoamericanos que apelaban a los mismos registros.

⁸ Lira, Pedro. *El salón de 1889*, Revista de Bellas Artes, Santiago de Chile, diciembre 1889, número 3, pág. 65.

Finalmente se revisarán los antecedentes del traslado y reconstrucción del Pabellón París en la Quinta Normal de Agricultura, así como los posibles efectos de su nueva presencia entre los arquitectos nacionales que a fines del siglo XIX lideraban la escena. Este momento histórico estaba lejos de ser neutral, al acercarse las celebraciones del Centenario de la República, lo que generaba la necesidad de contar con una identidad nacional ya más definida y omnipresente, manifestada con claridad en las bellas artes.



Plano elevación norte Pabellón París. En www.artequin.cl

HIPÓTESIS

La hipótesis de esta investigación se centrará en demostrar cómo una construcción -entendiendo por ello el Pabellón París y sus componentes-, que primero fue impuesta por la elite dominante, se termina transformando en el discurso oficial hegemónico que manifiesta nuestra identidad real y concreta, en el contexto sociocultural de fines del siglo XIX. Se intentará clarificar si esta iniciativa impactó más allá del hecho concreto de la Exposición Universal de París, alcanzando otras dimensiones culturales, como la influencia en los arquitectos chilenos de la época o el haberse convertido en uno de los principales referentes de arquitectura metálica en Chile, teniendo en cuenta que pocos años más tarde se integraría como el sistema constructivo imperante en torno a las celebraciones del Centenario de Chile y la obra pública que se edificó entonces.

Finalmente, la investigación pretende dilucidar si el Pabellón París puede considerarse una alegoría de la fragilidad y el artificio de nuestra identidad cultural actual, la que tendría sus antecedentes en éste hecho concreto, como ejemplo del desfase y la apropiación forzada de los modelos extranjeros, impulsada por la imposición de una ideología imperante.

Es esperable que en el proceso de la investigación surjan nuevas interrogantes: ¿Nos consolidamos como país de cultura occidental ante la mirada extranjera? ¿Qué autoridades chilenas estaban detrás de las decisiones y gestiones que permitieron esta gran hazaña artística e ingenieril? ¿Qué buscaban obtener realmente? ¿Lo obtuvieron? ¿Qué impacto ocasionó la reconstrucción del Pabellón París en un entorno agrícola como la Quinta Normal a fines del siglo XIX? ¿Cuál será la presencia actual de la influencia francesa en nuestra sociedad?, ¿Hoy hemos cambiado nuevamente de modelo, siguiendo al norteamericano? El origen de nuestra identidad cultural, que actualmente parece ser frágil, fragmentada y poco consistente, ¿tiene un importante antecedente en esta etapa de construcción identitaria? A lo largo de la investigación se intentará dar respuesta a éstas y otras preguntas que pudieran surgir, o bien irán perfilando inquietudes para futuras investigaciones.

OBJETIVOS

a. Comprobar la influencia que llegó a tener la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889 en la construcción de nuestra identidad cultural, analizando para ello el estado de la arquitectura y el arte chileno a fines del siglo XIX, antes y después de este evento cultural, entendido como espacio de exhibición, intercambio y consumo de identidades culturales.

b. Analizar las condiciones sociales y políticas que generaron y sustentaron la idiosincrasia afrancesada que se vivió en Chile a fines del siglo XIX, expresada a través de las normas, hábitos, estética y gusto artístico de las clases políticas dirigentes, quienes imitaron el modelo francés como una decisión política e ideológica.

c. Comprender la construcción identitaria chilena de fines del XIX como un proyecto estatal llevado a cabo por las clases políticas dirigentes y determinar qué elementos quisieron instalar y cuales dejar afuera de dicha construcción, considerando para ello las influencias recibidas de los intelectuales del siglo XIX, respecto a la valoración o negación que manifestaron del periodo colonial y de su propia época.

d. Investigar los juicios de valor que, tanto franceses como chilenos, emitieron a partir de nuestra participación en la Exposición Universal de París de 1889, para comprobar si efectivamente el gobierno chileno logró la validación esperada de sus avances artísticos y arquitectónicos mediante su participación, acudiendo para ello a las fuentes que mencionan y establecen una valoración del Pabellón chileno y su exhibición.

CAPÍTULO I

La construcción del Estado-nación en Chile a fines del siglo XIX

a. El concepto de identidad y sus principales componentes

El concepto de identidad nacional está en permanente construcción y se transforma en cada época o territorio, siendo en casos tramado por las clases políticas o ensalzado por algún hecho histórico en particular; lo que complejiza su definición al ser sintomático de múltiples factores. Al ser un *constructo* social, no viene determinado de antemano ni es posible establecerlo de manera definitiva.

Diferentes autores han intentado definir el concepto de identidad nacional a partir de sus elementos o factores constituyentes, que se presentan y se evidencian con mayor fuerza en el momento de la formación de la nación.

A continuación revisaremos los componentes identitarios considerados por algunos de los principales autores extranjeros del siglo XX, al intentar definir lo que significa la identidad nacional; para ahondar luego en la visión que los intelectuales tuvieron de la identidad nacional chilena durante el siglo XIX y cuáles eran sus principales componentes.

Tomando en cuenta las visiones de cada uno de ellos, que, al ser más recientes, ya han absorbido los postulados de sus antecesores, y reuniendo opiniones de expertos en patrimonio y arquitectura, se va dando forma al concepto de identidad de esta investigación.

El historiador británico Eric Hobsbawm⁹ (1917-2012) reconoce en el proceso de conformación de una nación diferentes componentes, que abarcan desde el territorio, la entidad política (con su consecuente unidad administrativa), la lengua, las etnia originaria y la religión. Distingue también otros

⁹ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Ed. Crítica, Barcelona, 1992.

factores de orden más subjetivo, como la voluntad que remite a esta construcción y el sentimiento que empuja a sentirse parte de este colectivo.

Otros autores, como el británico Adrian Hastings¹⁰ (1929-2001), darán vital importancia al sustrato cultural de un grupo, considerándolo el fundamento o la base de la nación, llegando incluso a defender a las etnias originarias por significar el origen de su cultura. El anterior es el caso de países como México o Perú, que se consideran a sí mismos como los ricos herederos de las culturas ancestrales precolombinas, que existieron previamente en su territorio, aspecto que ensalzaron en su forma de presentarse en la Exposición Universal que revisa este estudio. Este componente de reivindicación étnica solo puede advertirse con mayor fuerza en Chile hacia el primer cuarto del siglo XX, en antecedentes como el *Grupo de los Diez*¹¹, y las primeras tendencias nacionalistas manifestadas por artistas y literatos.

Para el irlandés Benedict Anderson¹², (1936) una nueva nación construye su propia mitología de una manera funcional, imaginándose muchas veces a sí misma más antigua de lo que es o se atribuye ciertos valores arraigados. Sus componentes serían los compartidos en una *comunidad imaginada*, lo que conlleva ciertos peligros; “en la medida en que el vínculo deja de ser presencial pero se desenvuelve en un grupo determinado, limitado y soberano”.¹³ Debido a que la vinculación entre los miembros que componen esta comunidad es más bien abstracta, ésta se torna frágil, ya que requiere de continuidad y horizontalidad, que se haga presente en la sociedad y genere realmente un sustrato colectivo compartido. Este sustrato debería permitir que la nación sea realmente imaginada por todos, o al menos por una gran mayoría.

¹⁰ Hastings, Adrián. *La construcción de las nacionalidades*, Cambridge University Press, 2000.

¹¹ El Grupo de los Diez estuvo activo principalmente entre 1914 y 1917 y fue integrado por los siguientes artistas de diferentes disciplinas: Pedro Prado (poeta, pintor y arquitecto), Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista, pintor), Juan Francisco González (pintor), Armando Donoso (crítico literario, periodista), Alberto García Guerrero (músico), Alberto Ried (poeta, cuentista, escultor, pintor), Acario Cotapos (músico), Augusto D'halmar (novelista, cuentista), Alfonso Leng (músico y compositor), Julio Ortíz de Zárate (pintor), Ernesto A. Guzmán (poeta y ensayista), Eduardo Barrios (novelista y dramaturgo) y Julio Bertrand Vidal (arquitecto y pintor). Todos ellos se propusieron reivindicar la mirada hacia lo nacional y no sólo absorber las influencias extranjeras.

¹² Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*, Fondo de Cultura económica, México, 1991.

¹³ Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008, pág. 9.

Ya unos años antes el autor Bernard Joseph, también británico, señalaba: "No es fácil imaginar que una nacionalidad exista como tal antes de que sus propios miembros tengan conciencia de su unidad y se sientan a sí mismos formando una comunidad (...) Así, en la medida en que la nacionalidad se basa en el sentimiento, la existencia de este sentimiento de conciencia grupal constituye un factor de importancia primaria en la constitución de la nacionalidad".¹⁴

Bajo las premisas anteriormente señaladas será cuestionable la validez y presencia de la identidad nacional chilena que las elites dominantes hacían manifiesta a través de diferentes canales, en relación a lo que ella representaba efectivamente, a una *comunidad imaginada*, pero imaginada y anhelada por un grupo cerrado y determinado; cuyo alcance no era transversal de ningún modo.

Acercándonos a las ideas que surgen desde el contexto nacional resulta interesante revisar la postura de ciertos autores latinoamericanos y chilenos, que durante el siglo XX instalaron el tema de la identidad como una de sus principales preocupaciones, especialmente entre 1920 y 1940.

Los intelectuales de los años 50' parecieran haber encontrado el problema ya resuelto al ser los herederos de un pensamiento americanista que ya era tradición. Sus ideas nacen luego de un siglo de reflexión sistemática, en el que han surgido diferentes interpretaciones sobre la identidad cultural, desde la generación post-independentista que no cuenta aún con una perspectiva histórica, a los autores que escriben posteriormente a los profundos efectos de las guerras mundiales.

Algunos de los principales cambios de paradigma que se fueron gestando durante el siglo XX fueron las antinomias románticas, que planteaban a América Latina en la disyuntiva entre civilización o barbarie; o a partir de los diagnósticos positivistas de los males endémicos que nos aquejaban como continente, mientras otros basaron sus reflexiones en la comparación o contraste de nuestra identidad cultural con la europea y angloamericana. Finalmente otros intelectuales, como Mariano Picón Salas, trabajaron sobre la universalidad de la cultura latinoamericana y apostaron por la reivindicación de latinidad o autoctonía indígena, al proponer un tipo de desarrollo para las naciones que fuera compatible con el respeto y la dignidad a los habitantes.

¹⁴ Joseph, Bernard, *Nationality: Its Nature and Problems*, Londres, 1929, pág. 126, citado en Palti, Elias, *La Nación como problema*, pág. 17.

Uno de los autores latinoamericanos que propone algo nuevo en relación a sus antecesores, es José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976), quien, en sus conferencias dictadas en La Habana en 1957 – recogidas en su libro *La Expresión Americana*-, propone una noción de identidad americana más amplia, que incorpora a Estados Unidos, lo que no dejó de sorprender en un momento de bastante complejidad política entre Norteamérica y Cuba. También propone una visión histórica comparándola con la forma de devenir de un paisaje, término que se manifiesta muchas veces a través del arte e incluye en sí mismo a la naturaleza; por lo tanto este devenir -para Lezama Lima- tiene espiritualidad y se presentaría como un importante componente estructurador de identidad.

Es el paisaje compartido, ese mismo paisaje exótico y rebelde, que al presentar planicies y una importante anchura en gran parte del territorio, se presta para la transculturación, como un “espacio propicio para el surgimiento pleno de su cultura (...) El espacio gnóstico es la naturaleza espiritualizada, plena de dones en sí, que aguarda, para expresarse, la mirada del hombre a fin de iniciar el dialogo inmediato (de espíritus: el humano y el natural) que impulsa a la cultura”.¹⁵

Dentro del contexto chileno resulta muy clarificadora la postura del sociólogo Jorge Larraín, quien señala en su libro *Identidad chilena*: “La identidad no es sólo una especie de herencia inmutable recibida desde un pasado remoto, sino que es también un proyecto a futuro. Además, por su naturaleza misma, una identidad nacional no sólo va cambiando y construyéndose, sino que va creando versiones plurales sobre su propia identidad”.¹⁶

A pesar de que el concepto de identidad es complejo, como ya lo hemos planteado, existen algunos acercamientos que podrán ayudarnos a definirlo, como son los tres componentes, propuestos por Larraín:

El primero, que presenta varias similitudes con las *comunidades imaginadas* de Anderson, sería la identificación de cada individuo con ciertas categorías sociales compartidas (raza, religión, lenguaje, clase social, etc.), que al enraizarse en contextos colectivos, daría pie a la identidad cultural. Como señala el autor:

¹⁵ Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Fondo de Cultura económica, México, 1993, págs. 15-16.

¹⁶ Larraín, Jorge. *Identidad chilena*, 2001, pág. 10.

“Un significado más adecuado de identidad deja de lado la mismidad individual y se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse -"identificarse"- con ciertas características".¹⁷

En relación a esta idea, podemos deducir que en el momento histórico que se investiga, el punto de conexión para muchos chilenos, al menos para la elite dominante, era justamente la identificación con Francia, sus valores, su arte, sus costumbres, e incluso su moda, que era importada y seguida de cerca.

El segundo componente será la posesión material, como el propio cuerpo y otras posesiones, que deja una barrera muy delgada entre el *mí* y *lo mío*, como propone William James en 1890: “Es cierto que entre lo que un hombre llama *mí* y lo que simplemente llama *mío* la línea divisoria es difícil de trazar...En el sentido más amplio posible...el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo”.¹⁸

Lo anterior es una asociación entre mis posesiones –claramente adquiridas con la finalidad de ser expuestas- y lo que yo creo que soy: “Al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas, se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen”.¹⁹

Si lo aplicamos al caso de estudio de esta investigación, el edificio “Pabellón París”, en cuanto bien de consumo, era una propiedad estatal, pero también la *presencia chilena*, era, al menos aparentemente, el conjunto de los chilenos ante la mirada extranjera. Una construcción desarmable y modular, de gran calidad arquitectónica, nos representó ante los demás, nos permitió exponer una cuidada selección de "lo chileno" en el extranjero e instaló la idea de que Chile tenía ya un camino avanzado en cuanto al uso de la arquitectura metálica, técnica clave en el desarrollo industrial de las naciones.

¹⁷ Larraín, op. cit., pág. 11.

¹⁸ James, William. *The Principles of Psychology*, Ed. Macmillan, Londres, 1890, pág. 291, citado en Larraín, pág. 26.

¹⁹ Larraín, Jorge. *Identidad chilena*, 2001, pág. 27.

Su función expositiva y representacional se complementó cuando, una vez recuperado el edificio para un posterior uso como espacio cultural en Chile, fuera reinstalado y por lo tanto se aseguraba la recuperación de la inversión efectuada y se permitía que fuera conocido también por los chilenos, reafirmando de alguna manera el orgullo que significaba el haber formado parte de este encuentro mundial.

El tercer componente propuesto por Larraín tiene relación con la construcción del “sí mismo” que hace necesaria la existencia de “otros”, de los cuáles absorberemos las ideas o apreciación que tienen de nosotros y, de este modo, confirmaremos las características de nuestra identidad. Al mismo tiempo, son aquellos respecto a quienes nos identificamos o diferenciamos, dependiendo del caso: “El sujeto se define en términos de cómo lo ven los otros. Sin embargo, sólo las evaluaciones de aquellos otros que son de algún modo significativos para el sujeto cuentan verdaderamente para la construcción y mantención de su autoimagen”.²⁰

Para los fines de esta investigación, comprenderemos la construcción identitaria cómo un proceso dinámico, cambiante, que no se resuelve simplemente a partir del deseo de lo que quiero llegar a ser, o cómo quiero ser visto por los demás; lo que en este caso, significa ser poseedores del nivel de progreso y cultura esperados, sino que necesita de la participación de un “otro”, con quién me identifico y cuya opinión valoro, como constituyente de mi identidad. Requeriremos de su reafirmación para que el proceso identitario sea completado, por lo que muchas veces éste se tensiona, al no ser tan evidente o positiva la respuesta, como ocurrirá de alguna manera con la sección chilena en la Exposición Universal de París, analizada al final del segundo capítulo.

Teniendo en cuenta que la imagen identitaria no es nunca un fenómeno natural, sino cultural e ideológico, será interesante analizar el para qué -y para quién- necesitábamos construir esa “autoimagen”, ¿qué mirada queríamos satisfacer pareciéndonos lo más posible a Francia?, ¿era para nosotros mismos, quizás por necesidad política o autocomplacencia?, ¿para dejar atrás el recuerdo de la influencia española o su herencia colonial?, o bien, ¿Francia se presentó como la posibilidad de modelo más idónea y cercana?

²⁰ Larraín, op. cit., pág. 28.

Todas estas preguntas se irán respondiendo a lo largo de la investigación, pero será necesario establecer primero las características socioculturales y el contexto político que gestaron este cambio en nuestra conformación identitaria.

b. La situación de Chile durante el siglo XIX y la conformación de su nueva identidad

Los procesos de independencia que viven los diferentes países colonizados por España en el primer cuarto del siglo XIX -de manera prácticamente paralela-, surgen a partir de diferentes factores. Uno de ellos fue la importante crisis monárquica española de 1808, debido a la invasión napoleónica. Fue necesario reorganizar el poder en juntas de gobierno provisorio, las que se replicarían luego en Latinoamérica, aprovechando la situación de caos y el vacío de autoridad que se generó en la administración colonial.

Este será el primer paso de un cambio fundamental, que derivará en las construcciones de las naciones modernas de América Latina, las que iniciarán un complejo proceso político para conquistar su independencia, aspirando a formar parte del mundo occidental en igualdad de condiciones.

Es indudable que los países latinoamericanos vivieron una intensa transformación al iniciar su vida política autónoma, lo que es aun más claro si consideramos que en muchas de estas naciones no existieron procesos de preparación previa para enfrentar estos acontecimientos, sino que más bien respondieron a la contingencia de la crisis española, por lo tanto su acontecer político estuvo atravesado por un matiz de urgencia, inexperiencia e incertidumbre hacia el futuro.

La homogeneidad y relativa eficacia del sistema colonial llegó a su término y cada país se abrió paso a un proceso de reflexión y generación de una identidad propia, en el cual se manifestarían y contrapondrían diversos intereses, tanto como país en particular y como país inserto en el conjunto de naciones que habían conquistado su independencia.

Este proceso comenzó a vivirse con mayor fuerza hacia mediados del siglo XIX, una vez que los conflictos bélicos del proceso independentista estuvieron resueltos y existió cierta paz establecida, que permitió al Estado ocuparse de los asuntos culturales. Como señala el arquitecto chileno Fernando Riquelme: "Las preocupaciones estuvieron centradas en la guerra de la independencia hasta bien

avanzado el siglo, y solo a mediados del actual [siglo XIX] se pudo apreciar una política, de la naciente república, tendiente a otorgarle al Estado una imagen arquitectónica que lo representara".²¹

En este marco, los países hispanoamericanos reflexionan sobre su propia identidad y las características que hacen diferente a cada país en relación al resto del continente. Construyen, a través de diversos medios, sus imaginarios de naciones independizadas. Así queda descrito por grandes historiadores y pensadores del siglo XIX, tales como Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackenna en Chile o Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento en Argentina, autor del famoso texto *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*²² (1845), que propone esta dicotomía como el conflicto central de la cultura latinoamericana, dando forma a una polémica que comenzó en el periodo colonial, tomó gran fuerza durante el siglo XIX y que continúa hasta el presente.

Una meta fundamental de la configuración identitaria de estos países fue alcanzar la anhelada modernidad, que se presentó como un nuevo horizonte que se deseaba lograr desde los albores de la Independencia, momento en el cual América Latina se abre de manera abrupta al proyecto modernizador, al que antes -bajo la dominación española-, no había tenido acceso.

El proceso de modernización que se vivió en Chile nace de las ideas de progreso que se fueron inculcando en los jóvenes aristócratas hispanoamericanos pertenecientes a la elite de su tiempo, contexto en el cual accedieron a viajes o largas estadías en Europa. Distinguimos en ellos la influencia de ideas europeas, antes de volver a liderar nuestra independencia, la que, por lo tanto, no puede considerarse una revolución propiamente social, considerando que desde su gestación fue mentada por la clase social dominante, cuyo accionar fue indiferente a las grandes mayorías mestizas, que quedaron excluidas del proceso. En los orígenes del proyecto modernizador impulsado por las elites existen importantes omisiones, tanto de nuestras raíces como de nuestro pasado reciente, al cuestionar o incluso negar el valor de la innegable influencia española recibida durante la Colonia. El arquitecto chileno Cristián Fernández definió así este origen:

²¹ Riquelme, Fernando, en: CAD Centro de Arquitectura, Diseño y Geografía. *De Toesca a la Arquitectura Moderna, 1780-1950, la huella de Europa*, Editado por Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996, pág. 13.

²² Texto clave de Domingo Faustino Sarmiento, (1811-1888), escrito en 1845 y publicado originalmente en París, por Librería Hachette y Cía., el año 1874. Una publicación más reciente y accesible es la de Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Buenos Aires, Biblioteca Quiroga, 2007.

“Los primeros vientos de modernidad que Hispanoamérica empezó a recibir en la segunda mitad del siglo XVIII, todavía en pleno período colonial, no fueron endógenamente gestados ni provinieron de una España española, sino que más bien de una corona española afrancesada, por cuya vía indirecta y amortiguada, nos llegó la ilustración en la versión *elitesca* del despotismo ilustrado.”²³

Si consideramos que este despotismo, ejercido por las clases dominantes durante el siglo XIX, buscaba orientar a las masas populares mediante las ideas filosóficas de la ilustración, vemos que las iniciativas ejecutadas hacia mediados del siglo XIX para enriquecer la educación, las artes y la arquitectura, son coincidentes con la idea de formar una sólida imagen de nuestro desarrollo cultural en el extranjero.

Pero antes de que Chile pudiera pensarse y enriquecerse culturalmente, dando origen a diferentes iniciativas educativas y artísticas, tuvo -al igual que sus países vecinos- complejos asuntos que solucionar al momento de construir su Estado nacional.

Una vez consolidadas las instituciones republicanas, lo que se logrará hacia 1840, existían problemas e importantes desafíos a resolver, como impulsar la economía local, lo cual dio inicio a relaciones económicas internacionales. Como nuevo país independiente, Chile necesitaba del intercambio con otros países para asegurar su crecimiento y desarrollo. Las condiciones geográficas de nuestro territorio, que lo hacían de difícil acceso, así como el pasado reciente de violentas batallas y barbarie, volvían aun más relevante este punto y Chile tuvo que levantar, o más bien crear, con mucho esfuerzo, la imagen de un país próspero y confiable ante la mirada mundial.

Existía plena conciencia del peligro que significaba la falta de contactos comerciales con otros países, tal como señalaba El Mercurio de Valparaíso en 1888: “El aislamiento comercial trae como un formado corolario la indiferencia política, la falta de simpatía de otros pueblos, y todas las dificultades que de ahí brotan en las horas de angustia, que son inevitables en la existencia de todas las naciones.”²⁴

²³ Fernández, Cristián, *Identidad, cultura y arquitectura en Chile*, en: *Chile Vive*, catálogo de la exposición homónima realizada en Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 1987, pág. 43.

²⁴ El Mercurio de Valparaíso, *Chile en la Exposición Universal*, sábado 21 de enero 1888, Biblioteca Nacional.

Otro problema, no menos importante, fue la falta de población en ciertos territorios del país, a lo que el Estado encontró solución facilitando la inmigración de europeos, que vinieran a establecerse en nuestro país, reforzando culturalmente lo aportado por España y originando nuevas industrias. Desde el punto de vista de nuestra constitución racial, su presencia supondría una “mejora” sustancial de la raza chilena. En ese sentido, se consideraba que era necesario aminorar la presencia de sangre indígena y generar una población homogénea de ciudadanos “útiles” para el proyecto civilizatorio. Prueba de ello son las palabras de Vicuña Mackenna, cuando en 1867 comparaba a Chile con México, diciendo que "aunque somos sólo dos millones de almas, representamos una población casi tan grande como la de México, que tiene seis millones de indios, enteramente inútiles para la civilización, i, por consiguiente más inclinados a combatirla que a aceptarla".²⁵

A raíz de esta necesidad el Estado pondrá en acción diferentes iniciativas bajo el estandarte del progreso, compartiendo líneas de pensamiento y objetivos comunes a los países latinoamericanos, definidos en las siguientes palabras de Carmen Norambuena:

"Estos países se propusieron instalar en el Viejo Mundo una imagen de progreso y modernidad que resultara atractiva para los inmigrantes y los capitales que se requerían para impulsar el crecimiento económico e insertar sus economías en el mundo. Se trataba de transmitir confianza y seguridad, mostrando en general países que tenían mucho de Europa y poco de América Latina. Esa fue la opción que escogió la clase dirigente para posicionar a estos países en el extranjero".²⁶

Parte de este posicionamiento decía relación con renovar los modelos institucionales, económicos y culturales que constituirían a futuro las directrices de estas nuevas naciones. Era necesario desterrar el recuerdo del dominio español y varias de las jóvenes naciones latinoamericanas basaron sus constituciones en el modelo francés, para generar Repúblicas independientes donde cada ciudadano fuera libre e igual en sus derechos. De igual manera adoptaron su modelo económico e imitaron sus costumbres. No obstante, estos cambios sociales y políticos, no llegarían a constituir un nuevo imaginario nacional, sin el aporte y la mirada que podían generarse a través de un significativo avance en las bellas artes y la arquitectura, que apoyaran y reforzaran el ideario del Estado.

²⁵ Vicuña Mackenna, Benjamín. *Conferencia ante el Club de los Viajeros sobre la condición presente i porvenir de Chile*, en: *Diez meses de misión en Estados Unidos*, 1867, Tomo I, apéndice, documento B, pág. 15.

²⁶ Norambuena, Carmen. *Imaginario nacional latinoamericano en el tránsito del siglo XIX al XX*. Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, n.9, revista digital, Mendoza, 2007. Revisado en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php> el 5.2.14.

Para asegurar dicho avance en las diferentes artes, se quiso dejar atrás la influencia del arte colonial, transmitida a través de obras, artistas y artesanos provenientes especialmente de los talleres de Lima, Cuzco y Quito. Se adoptó entonces el modelo francés, tanto en la enseñanza académica del arte como en el desarrollo de obras concretas. A través de diferentes canales esta influencia se fue instalando, para lo cual fue clave la presencia de los artistas viajeros, como Raymond Monvoisin, o los arquitectos franceses que permanecieron largas temporadas en el país, estableciendo su impronta a través de construcciones estatales. En las temáticas del arte también se siguieron los dictámenes de la Academia francesa y los géneros artísticos de mayor presencia fueron los mitológicos, históricos o paisajísticos. Hasta las primeras décadas del siglo XX era muy inusual incorporar el costumbrismo o cualquier indicio alusivo a nuestras raíces indígenas como tema válido para una obra de arte.

La pasión, seriedad y exigencia con las que Chile siguió de cerca los dictámenes de la academia francesa no resultan sorprendentes al tener claro como este país lideraba la escena artística a nivel mundial. Así lo confirma el arquitecto Fernando Riquelme:

"El distanciamiento con España, a causa de la guerra, lleva naturalmente a una aproximación hacia aquellos países que aparecían como sus aliados: Inglaterra, Estados Unidos, y Francia, entre estos destaca la estrecha relación que se establece en todo orden de cosas con la Francia libertaria y revolucionaria. Especialmente atractiva resultaba la presencia del pensamiento galo en nuestro medio, en relación con las artes, la arquitectura y las ciencias, dado el prestigio que las manifestaciones del intelecto habían alcanzado en ese país europeo."²⁷

Esta *adopción* forzada produjo una adecuación artificial de este modelo al contexto nacional, con su consecuente desfase, temporal y conceptual. Además supuso la negación del pasado y la exclusión de muchas voces de la sociedad. El modelo académico francés se vio reflejado en la identidad adoptada por un sector social particular -no representativo de una amplia mayoría-, y por lo tanto fue dando origen a una identidad fragmentada y frágil al mismo tiempo.

²⁷ Riquelme, Fernando, en: CAD Centro de Arquitectura, Diseño y Geografía. *De Toesca a la Arquitectura Moderna, 1780-1950, la huella de Europa*, editado por Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996, pág. 13.

Respecto a esto, Larraín señala: “En Chile, la modernidad tanto como la identidad cultural son procesos que se van construyendo históricamente. Se desprende de esta idea que nuestra identidad ha sido y es cambiante, se ha construido de manera fragmentada y desvinculada muchas veces a nuestras propias raíces, tanto por desconocimiento como por su poca valoración en relación a toda influencia extranjera”.²⁸

Resulta claro que el arte y la arquitectura son claves en esta construcción identitaria, que se quería hacer más consciente y visible, tanto para mostrar una imagen consolidada hacia el exterior, que atrajera inmigrantes y diera una idea de solidez a futuros inversionistas, como también para que los propios chilenos sintieran orgullo de pertenecer a su nación; sentimiento que, como ya se ha adelantado, estaba muy ligado a la aceptación y aprobación que obteníamos desde el extranjero. Los discursos ideológicos que el Estado adopta tienen su base en la búsqueda del progreso y la modernización del país, para lo cual se vuelve fundamental contar con un “arte nacional” creado por artistas chilenos y muchas de las decisiones públicas de la época nacerán de ésta premisa.

c. La Patria Vieja como origen mítico y el poder de la elite durante el siglo XIX

Desde los primeros aportes historiográficos del siglo XIX el origen de la nación se situó en la Patria Vieja (1810-1814). Será considerado como el periodo iniciático de la nación y con el tiempo irá tomando matices míticos, en función de elaborar, a partir de este momento original, una memoria colectiva o sustrato en el que se sustentara la identidad nacional.

En este primer periodo se gestaron las ideas republicanas y liberales que irán dando forma a la nación, pero de manera depurada, dejando fuera, omitiendo, el recuerdo del traumatismo del periodo de la Conquista o el temor permanente a la anarquía que se vivió durante la primera mitad del siglo XIX. Como señala Bárbara Silva: “Cuando una situación histórica fundacional adquiere un carácter mítico, se olvidan, o al menos se relativizan, las contradicciones, ambigüedades, vacíos, arbitrariedades, etc., que son parte tan constitutiva de tal situación como aquello que se rescata”.²⁹

²⁸ Larraín, Jorge. *Identidad chilena*, 2001, pág. 42.

²⁹ Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008, pág. 10.

Es así como fue posible que las capas sociales de los mestizos y pobres, actores con roles menos visibles en la construcción identitaria, quedaran invisibilizadas o incluso marginados de estos procesos. Resultaba fácil que se olvidaran los preceptos iniciales que motivaron el proceso de independización de España, como pudo ser, en éste caso, la búsqueda de una sociedad democrática, con principios de igualdad para todos.

La mirada del arquitecto chileno Cristián Fernández resulta ilustradora en este tema, ya que distingue la supremacía de las élites dominantes como un rasgo común a diferentes etapas y naciones americanas, supremacía que en Chile sería aun más marcada e influyente. En sus palabras:

“Posiblemente a causa de nuestros antecedentes religiosos políticos y culturales, centralizados, tanto por el ancestro hispánico cómo el aborigen, lo cierto es que la extremada influencia de las élites hispanoamericana en el conjunto de la sociedad es uno de los pocos hechos que guardan un importante grado de continuidad en nuestra historia (imperios precolombinos, alta jerarquización de las culturas aborígenes locales, centralismo colonial, despotismo ilustrado, caudillismo, paternalismo político oligárquica, élites progresistas, élites revolucionarias, dictaduras de derecha, dictaduras de izquierda, etc.), de aquí que el papel de las élites hispanoamericanas y concretamente chilenas, tanto en sus aciertos como en sus errores, tienen una influencia en el conjunto social decisivamente alta y desacostumbrada en otras regiones culturales. Quien no acepta o no comprende este hecho evidente, al menos como datos de partida, corre el riesgo de malinterpretar sustantivamente lo que sucede en América Latina.”³⁰

La elite criolla de este periodo será sin duda la que se posicione con mayor fuerza en su nuevo poder político, ejerciendo acciones en el proceso de construcción nacional que han sido estudiadas a lo largo de la historia chilena desde la mirada de diferentes historiadores, que se han centrado en su actuar, pero dejando fuera lo que estaba sucediendo en la población en general, lo que generó importantes omisiones. La opinión de las clases populares y su visión de lo que significaba ser chileno no dejó de incidir en el proceso, pero presenta mayores dificultades para ser historiada, al menos de la manera tradicional, ya que son escasos los documentos oficiales o canales establecidos que den cuenta

³⁰ Fernández, Cristián. *Identidad, cultura y arquitectura en Chile*, en: *Chile Vive*, catálogo de la exposición homónima realizada en Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 1987, pág. 43.

de ella y por lo tanto se hace necesario recurrir a otras fuentes, como fotografías, emblemas, música, poesía, etc.³¹

Es importante resaltar que el proceso de construcción de las naciones, y de la identidad que se desprendería de ellas, no pasaba por ser simplemente una decisión de las elites o las clases dirigentes. El tiempo demostraría que no bastó con intentar copiar el ideario europeo e imponerlo en nuestro continente, de hecho, una diferencia crucial radica en que en Europa este ideario modernizador se basaba en una tendencia igualitaria, que fue facilitando procesos de cambio social que jamás se habrían producido en los sistemas tradicionales anteriores. Como señala Silva: “Al aplicar esta fórmula en Latinoamérica no se produce ese cambio social ni el progreso económico como efecto inmediato, ni tampoco en el mediano plazo”.³²

A partir de esto, se puede concluir que el mismo ideario dará distintos resultados según el escenario donde sea aplicado, y el componente fundamental de la identidad será dado por la mentalidad colectiva que subyace en dicho escenario, es decir por el componente o factor humano de las naciones, “comprendiéndola [a la identidad] como el modo en que los miembros se apropian del *constructo* de la nación, y que a la vez transforman tal *constructo*”.³³

En el ámbito de la mentalidad colectiva -subjetivo por definición-, las imágenes provenientes de las diferentes ramas del arte impactarán en ocasiones de manera más profunda que los mismos discursos oficiales, a los que no todo el mundo tenía acceso, sabiendo que el ideario de las clases dirigentes se expresaba a través de medios escritos y en una incipiente opinión pública, cuyo acceso estaba reservado en primera instancia a las elites, ya que la población chilena todavía estaba escasamente alfabetizada.

³¹ Al respecto uno de los autores más validados será el chileno Gabriel Salazar, que en textos como *La historia desde abajo y desde dentro* (2003) estudia justamente estos sectores de la sociedad, los cuales fueron olvidados por la historia “tradicional”.

³² Silva, Bárbara, *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008, pág. 8.

³³ *Ibid.* Silva, pág. 8.

La particularidad de las artes, en relación a otras áreas del desarrollo humano, reside en su capacidad de hacer visible un concepto a través de un canon estético³⁴ y tener la posibilidad de llegar a más estratos sociales dependiendo de donde sean expuestas. Este aspecto se hace más evidente a través de los edificios o monumentos instalados en el espacio público, como será el caso del Pabellón París cuando se instale en Chile.

Así, mediante distintas expresiones artísticas, pinturas, esculturas, monumentos o edificios, se generaron imágenes reconocibles por los chilenos, referentes a nuestro paisaje, a hitos o personajes clave de nuestra historia y cultura, las que a su vez se constituyeron como las primeras imágenes a través de las cuales nos haríamos conocidos en el extranjero.

Las clases políticas dirigentes fueron conscientes del poder de las imágenes y las utilizaron a su favor de diferentes maneras, invirtiendo muchas veces importantes recursos y energía en su obtención y difusión. Se hacía necesario que la población se identificara en torno a un imaginario colectivo, para que de esa manera la normativa del Estado, y el control que éste esperaba imponer, se pudieran hacer extensivos a todos los chilenos.³⁵ Política, manifestada en una ideología que guía las acciones, y la cultura, expresada en un conjunto de códigos artísticos, funcionan entonces como una dualidad inseparable, conformadora de identidad.

d. El tiempo fundacional y la Exposición del Coloniaje de 1873

Teniendo presente la subjetividad que existe al percibir que es lo constituyente de identidad, es interesante comprobar cómo ciertas iniciativas estatales, y el mismo proceso histórico de la independencia, fueron marcando las mentalidades de la época que comenzaban a cuestionarse sobre

³⁴Dicho canon estético provendrá también del academicismo francés encarnado en la enseñanza artística en Chile y jugó un rol relevante en ese nuevo imaginario.

³⁵Norambuena, Carmen. *Imaginarios nacionales latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX* : "En efecto, desde 1810, nuestro país se empeñó en construir su Estado y Nación con particular energía, tratando de elaborar un proyecto nacional que involucrara a todos los "chilenos". Este proyecto otorgaría identidad y permitiría a la clase gobernante hacer extensiva a toda la población la normativa del Estado. Este Estado nacional se inspiró en un imaginario que se fue elaborando a partir de la misma Independencia. Tempranamente, nuestra intelectualidad y clase dirigente "pensó" a Chile de una manera, hasta transformar su idea en esa suerte de "comunidad imaginaria".

que significaba “lo chileno”. Si bien la respuesta a esto será diferente en las diversas capas sociales, hacia fines del siglo XIX existían ciertos puntos en común que intentaremos dilucidar.

El autor chileno Bernardo Subercaseaux, analizando el problema de nuestra identidad, distingue cinco etapas en nuestra historia, a partir de diferentes escenificaciones del tiempo histórico nacional, concepto que toma del filósofo y antropólogo francés Paul Ricœur (1913-2005). La vivencia colectiva del tiempo nacional, sería constituida a partir de una trama de representaciones, relatos, e imágenes con un eje semántico común, y que, por lo tanto, van más allá de un conjunto de hechos históricos agrupables bajo cierto criterio. Las cinco etapas que Subercaseaux distingue son: mundo precolombino, colonia, tiempo fundacional, tiempo de integración y tiempo de transformación.

La etapa que coincide con el periodo histórico de esta investigación es sin duda la del tiempo fundacional, que abarca desde comienzos del siglo XIX y hasta la crisis de 1890. En esta etapa el proceso de Independencia será decidor, ya que no abarca solamente la independencia política de España, tomada con las armas, sino también un proceso de independencia mental, que es quizás menos notorio, el cual calará profundo en la mentalidad de la época y traerá diferentes consecuencias. Las corrientes de pensamiento más importantes serán la ilustración, el liberalismo, el republicanismo clásico y el romanticismo.

El autor identifica este periodo con el nacimiento de la nación, momento de ruptura radical con el pasado, con un "ayer" hispánico y un *ancien régime* que se rechaza; ya que se considera como un residuo, que es necesario regenerar. El tiempo histórico nacional del siglo XIX necesita emanciparse del mundo colonial, desprenderse de su legado, de las ideas vetustas, para emprender con mayor libertad el camino hacia el futuro, que tendría sus estandartes en la educación y el progreso.

El discurso identitario de esta etapa se constituirá fuertemente desde la negación de este pasado, con el peligro que eso conlleva, al omitirse elementos que son constituyentes. Como señala Subercaseaux:

"A comienzos del siglo XIX; en el tiempo de fundación, una perspectiva nacional y americanista construida en la negación del pasado colonial; luego, con la construcción de la nación en una perspectiva liberal: la concepción de una identidad homogénea o monoidentidad, asumiendo un

concepto de identidad nacional que, desde el paradigma de la civilización europea, niega al "otro", sea este indio, negro o subalterno".³⁶

Este nuevo paradigma será inculcado y difundido de la mano de jóvenes intelectuales que influenciaban directamente al Estado, especialmente hacia mediados del siglo XIX, momento en el cual las ideas liberales se instalarán con mayor fuerza en nuestro país. Entre ellos podemos mencionar la importante labor de José Victorino Lastarria, quién también veía necesario este quiebre con el pasado colonial para asegurar el avance del país. Así lo defenderá con firmeza en las ideas manifestadas en su célebre *Discurso de Incorporación a la Sociedad de Literatura*, de 1842:

“La fuerza que debiéramos haber empleado en llegar a esa madurez, que es la ilustración, estuvo sometida tres siglos a satisfacer la codicia de una metrópoli atrasada, y más tarde ocupada en destrozar cadenas, y en constituir un gobierno independiente. A nosotros toca volver atrás para llenar el vacío que dejaron nuestros padres para hacer más consistente su obra, para no dejar enemigos por vencer y seguir con planta firme la senda que nos traza el siglo.”³⁷

Ahora, no todos los pensadores del periodo defendían con ahínco esta idea de quiebre con el pasado reciente que era el periodo colonial, sino que existieron también mentalidades más inclusivas, como la de Benjamín Vicuña Mackenna, quien propusiera aprender de las falencias del periodo, dando muestra a través de diferentes iniciativas cómo era importante hacerlo para seguir avanzando³⁸. Una de las iniciativas más novedosas que impulsó, desde su cargo de Intendente, fue justamente la Exposición del Coloniaje, de 1873; un recuento retrospectivo de objetos, muebles y obras de arte coloniales realizado en el Palacio de los Gobernadores de Santiago, en Plaza de Armas, en el lugar donde hoy existe el Correo Central.

³⁶Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo II: Fin de siglo XIX, la época de Balmaceda, pág. 16.

³⁷Lastarria, José Victorino. *Discurso de Incorporación a la Sociedad de Literatura*, Imprenta de M. Rivadeneyra, Valparaíso, 1842, pág. 6.

³⁸ Es importante destacar que a pesar de que Vicuña Mackenna fue inclusivo en relación al periodo colonial, no mantenía esa misma actitud en relación al pasado precolombino de nuestro territorio, sino que establecía claramente un “antes y después”, manifestado por ejemplo en el hecho de haber incluido en la exhibición a un grupo de fueguinos que ilustraban ese contraste.

Este encuentro fue concebido como la segunda parte de la exitosa Exposición Nacional de Artes e Industrias que se inauguró en el nuevo edificio del Mercado Central (construido entre 1869 y 1872), apenas éste estuvo terminado y antes de que asumiera su función comercial.³⁹

La exhibición fue dividida en doce secciones: retratos históricos y cuadros de familia, muebles y carruajes; trajes y tapicería, objetos de culto, objetos de ornamentación civil; útiles de casa, joyas, placas y decoraciones personales, colecciones de monedas; objetos y utensilios de la industria chilena colonial, armas, manuscritos autógrafos; objetos y utensilios de la industria indígena anterior a la conquista; objetos y artefactos de la industria chilena colonial, armas, manuscritos, autógrafos y árboles genealógicos, reuniendo un total aproximado de 600 objetos diferentes.

La oportunidad de ver todos estos elementos en un solo conjunto, y valorados en el cuerpo de una exhibición, permitió a la elite de aquel entonces ver que sus propias pertenencias y bienes (muchas veces facilitados o donados para este evento) constituían parte del patrimonio nacional y a su vez, el pueblo, o más bien las clases medias que pudieron acceder a la exposición, pudo ver un patrimonio que podían reclamar como suyo en el pasado que representaban estos objetos.

Resulta interesante comprender esta exposición como parte de la gran oleada de exposiciones, nacionales e internacionales, que estaban aconteciendo desde mediados del siglo XIX en el mundo occidental. De hecho, la Exposición del Coloniaje en Chile presenta varias características similares a las exposiciones europeas, realizadas en diferentes formatos, en las que a partir de 1870 se había hecho costumbre incorporar la exhibición de cuerpos vivos, en estado “natural”, fenómeno hoy conocido como *Zoológicos Humanos*⁴⁰.

En aquella ocasión Vicuña Mackenna gestionó la exhibición de un grupo de indígenas fueguinos, hecho que se repetiría en la Exposición parisina de 1889, (no como iniciativa chilena, sino de un ballenero belga que los expuso separadamente al Pabellón chileno). Esta incorporación reforzó la

³⁹ Resulta interesante revisar este antecedente ya que el Mercado Central fue el primer edificio de arquitectura metálica en Chile, bajo un diseño de Edward Woods y Charles Henry Driver. Sus piezas fueron fundidas en Glasgow (Escocia) por la compañía de ingeniería Messrs Laidlaw & Sons. En el proyecto también participaron los arquitectos chilenos Manuel Aldunate y Fermín Vivaceta. Su resultado fue tan moderno y sorprendente para la época que quiso aprovecharse como espacio antes de su inauguración, utilizándolo como sede de la Exposición mencionada, lo que nos demuestra una temprana asociación entre la arquitectura metálica y los espacios culturales de exhibición.

⁴⁰ Este tema será trabajado con mayor detención al inicio del segundo capítulo, en el contexto de las Exposiciones Universales.

diferenciación de clases, entre la elite y pueblo, ya que para las clases dominantes constituyó una demostración concreta y pública del linaje ilustre de sus antepasados españoles, por contraste a estos indígenas, que a simple vista parecían ser menos evolucionados culturalmente. Como señala Carmen Hernández: “se teatralizó la herencia colonial con la recreación de supuestos escenarios del pasado reciente que incluían la narración de hazañas de algunos sobrevivientes de las batallas independentistas y también se incorporó a la exhibición algunos indios fueguinos que fueron presentados como especímenes de feria por la supuesta condición de antropófagos que se les atribuía en la prensa de la época”.⁴¹

En este contraste cultural está implícita la violencia simbólica contra aquello que representa lo contrario. Se instala un discurso hegemónico, que jerarquiza las diferencias, ya sean éstas territoriales, étnicas o culturales. Este grupo de fueguinos se conformó como la antítesis del mundo civilizado que se buscaba instalar, constituyendo la otra cara del espejo, que además añadía un elemento de espectáculo a la exhibición, resaltado por la prensa de la época⁴², que publicó crónicas sobre los diferentes males, enfermedades y accidentes que les fueron ocurriendo en su estadía santiaguina y su supuesta condición de antropófagos. Esto por supuesto los situaba como seres pertenecientes a otra etapa evolutiva, más cercanos a los animales que a los ciudadanos que visitaron esta exposición.

Volviendo a los efectos generales que la Exposición del Coloniaje habría tenido en la sociedad chilena resulta clave resaltar que la muestra alertó a la intelectualidad de la época sobre la necesidad de conformar un Museo Histórico, que funcionara de manera permanente y diera cuenta de nuestro pasado. Fue así como la Exposición del Coloniaje, que duró un mes, fue el principal antecedente del Museo Histórico Indígena, creado al año siguiente en el Cerro Santa Lucía, a partir de algunas donaciones de los objetos que formaron parte de ella.

⁴¹ Hernández, Carmen, *Chile a fines del siglo XIX: Exposiciones, museos, y la construcción del arte nacional*, en Andermann, J. y González-Stephan, B. (Eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina, Estudios Culturales*, 2006, pág. 246.

⁴² Un ejemplo de este tipo de crónicas puede encontrarse en *El Mercurio* del 29 de septiembre de 1873, pág. 3., que señala: “Los patagones y fueguinos después de haberse exhibido, parten a su tierra antes que el clima y la falta de carne humana los haga perecer. Una patagona, a pesar de que se halla enferma de alguna gravedad, parece que ha revivido a la noticia de que volvería luego a la tierra de los hielos y de su nacimiento”.

Este Museo, inaugurado por Vicuña Mackenna en 1874 en el Castillo Hidalgo, será una de las grandes hazañas logradas a partir de su emblemática remodelación del Cerro Santa Lucía, que, revirtiendo su aspecto de peñón rocoso y su recuerdo de violentas batallas entre españoles e indígenas, podía convertirse en un nuevo espacio urbano consecuente con las ideas de progreso del Intendente. En sus palabras: “el nuevo paseo generaría el desarrollo de formas higiénicas de recreación pública, las cuales facilitarían a su vez la propagación de valores modernos y progresistas entre los habitantes de la ciudad ilustrada, vale decir, entre las clases media y alta”.⁴³

La creación de este Museo resulta muy clarificadora del pensamiento del intendente y de las gestiones que realizó para concretar su ideal de rescatar y valorizar el pasado colonial. Como señala Constanza Acuña en su texto *Perspectivas sobre el Coloniaje*, refiriéndose al valor del *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*, que Vicuña Mackenna escribiera en 1875:

“Permite, además, entender las diferencias de fondo de su pensamiento con el resto de los intelectuales liberales, en su afán de borrar los tres siglos de historia colonial. Para el Intendente, en cambio, era fundamental, tomar como punto de partida esa realidad, pues a través de la conservación y el estudio de los vestigios del coloniaje se podían comprender las causas de los males sociales y políticos que, según sus palabras “todavía nos aquejan” y reflexionar desde esa experiencia los derroteros para el futuro.”⁴⁴

Hacia 1876 el Museo aumentó su colección, gracias al interés del Ministro Miguel Luis Amunátegui por ir constituyendo una narrativa de la historia chilena por medio de objetos, muebles, pinturas y esculturas. Resulta increíble que, apenas diez años después, en 1886, tras la muerte de Vicuña Mackenna, el Museo Histórico Indígena comenzara a vivir un fuerte declive y sus colecciones se dispersaran en diferentes instituciones públicas y depósitos del Estado. La despreocupación y el desinterés general terminaron por destruir el proyecto del intendente y convirtieron al Castillo Hidalgo en una bodega municipal, que actualmente funciona como un centro de eventos privado.

⁴³ Vicuña Mackenna, Benjamín. *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Santiago, Sudamericana, 2001, pág. 45.

⁴⁴ Acuña, Constanza. *Perspectivas sobre el Coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013, pág. 49.

Las iniciativas por contar con un Museo de la historia del país solo serían retomadas al acercarse las celebraciones del Centenario de la República, en manos de Luis Montt Montt, por entonces director de la Biblioteca Nacional, que fallece en 1909 sin poder concretar su idea. Fueron otros intelectuales quienes le dieron curso, dando origen a una exposición en la antigua mansión de la familia Urmeneta, con una colección de objetos mayor a la exhibida en la Exposición del Coloniaje y contando con un gran éxito de público.

Esto, junto al sentimiento propio de las celebraciones del Centenario, motivó a los organizadores a impulsar la creación del Museo Histórico Nacional, en mayo de 1911, siendo Presidente de la República Ramón Barros Luco. El museo transitó durante décadas por las dependencias del Palacio de Bellas Artes y la Biblioteca Nacional antes de tener su propia sede, recién en 1982, en el contexto de la restauración e implementación de las salas del antiguo edificio de la Real Audiencia, en Plaza de Armas.



Museo Histórico Indígena en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía. El montaje de las obras de arte y objetos, altamente saturado, utilizando hasta lo alto de los muros puede asimilarse a la forma de montar las pinturas en los Salones de París. Imagen consultada en <http://www.museohistoriconacional.cl> el 6. 07.14.

e. Nuevas iniciativas liberales en educación hacia un arte nacional

Junto a estas primeras iniciativas por reunir, conservar y exhibir el legado de la historia nacional, y por lo tanto darle un lugar e importancia a nuestro reciente acervo patrimonial, resulta clave distinguir otras iniciativas que el Estado fue generando en el camino de constituir su identidad y de hacerla tangible a la población.

Desde mediados del siglo XIX podemos notar un notable incremento de proyectos educacionales, que derivan de la influencia de diferentes pensadores de inicios del siglo, que habían concretado nuevas ideas liberales y desde diferentes áreas se habían convertido en líderes de pensamiento, entre ellos podemos mencionar a Simón Bolívar, José de San Martín, Bernardo O'Higgins, Camilo Henríquez, Manuel de Salas y Juan Egaña.

En la generación siguiente aparecerán nuevas energías e ideas, de la mano de los ya mencionados José Victorino Lastarria y Benjamín Vicuña Mackenna, pero también realizarán su aporte Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Miguel Luis Amunátegui y Andrés Bello, quién, al igual que Vicuña Mackenna, buscó articular una conexión con el pasado y aminorar el olvido de la época colonial, como postulaban algunos de sus coetáneos.

Existía en estos pensadores la idea de un país que florecería, que al fin daría sus frutos luego de una larga espera y por ello no es casual que aparecieran en sus textos alusiones repetitivas a fenómenos de la vegetación, o bien términos como *aurora* para referirse a ese anhelado despertar, que vendría de la mano del desarrollo en educación y de la instalación más definitiva del modelo francés ya descrito.

Desde la segunda mitad del siglo XIX estos intelectuales miraban hacia el inicio de siglo y veían como el primer impulso de instalar una República democrática no pudo ejecutarse por completo, y como de alguna manera le correspondía a ellos, la generación siguiente, completar esta ardua tarea. Se consideraban a sí mismos como los hijos de los padres de la Patria, de próceres como O'Higgins. En el mismo discurso ya citado Lastarria señalaba:

“Ya veis, señores, que Chile, así como las demás repúblicas hermanas, se ha encontrado de repente en una elevación a que fue impulsado por la lei del progreso, por esa lei de la naturaleza, que mantiene a la especie humana en un perpetuo movimiento expansivo...Nuestros padres no labraron

el campo en que echaron la democracia, porque no pudieron hacerlo, se vieron forzados a ejecutar sin prepararse; pero la generación presente, más bien por instinto que por convencimiento, se aplica a cultivarlo; parece que se encamina a completar su obra.”⁴⁵

En este camino resultarían claves las iniciativas estatales en educación que aseguraran la formación de los futuros ciudadanos que la República requería: “El discurso de la elite escenifica la construcción de una nación de ciudadanos: se trata de educar y civilizar en el marco de un ideario ilustrado, en sus vertientes republicana y liberal.”⁴⁶

Existía la claridad de que los primeros pasos debían darse en el campo educativo, partiendo por las clases dirigentes para luego llegar “al pueblo”, como indica la siguiente cita del texto *Raíces de una ciudad. Santiago: Siglo XVI-XIX*:

"Si bien la independencia produjo menos cambios de los que corrientemente se suele creer, no hay duda de que en lo cultural significó una ruptura consciente con el pasado. En efecto, ella representó una modificación en los hábitos mentales y una apertura hacia las novedades intelectuales y hacia lo extranjero, de preferencia los Estados Unidos, en un primer momento, y Francia más adelante. En los miembros mejor dotados de la sociedad santiaguina, la formación ilustrada que poseían, fuertemente anclada en los tópicos del siglo XVIII, los hizo especialmente receptivos a innovaciones de todo orden. La idea del progreso se percibe ahora como factible y de pronta ejecución. Para ello debe, en primer término educarse al sector dirigente y también al pueblo".⁴⁷

Una de las primeras iniciativas que puede observarse en la primera mitad del siglo es la creación del Instituto Nacional, en 1813, que es a su vez el primer intento por crear un sistema nacional de educación. El Instituto nace de la fusión de cuatro instituciones coloniales⁴⁸, de las cuales tres tenían un marcado carácter religioso, lo cual no resultó incompatible con los nuevos objetivos de la República, que buscaban aunar parte de la tradición colonial -rescatando lo mejor que ella había dejado-, con las ideas que habían surgido a partir de la renovación ideológica de la Independencia.

⁴⁵Lastarria, José Victorino. *Discurso de Incorporación a la Sociedad de Literatura*, Imp. de M. Rivadeneyra, Valparaíso, 1842, pág. 5-6.

⁴⁶Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo II: Fin de siglo XIX, la época de Balmaceda, pág. 13.

⁴⁷Banco de Santiago. *Raíces de una ciudad. Santiago: Siglo XVI-XIX*, Ediciones Mar del Sur, Santiago de Chile, 1980, pág. 30.

⁴⁸El Convictorio Carolino, el Seminario de Santiago, la Real Universidad de San Felipe y la Academia de San Luis.

El plan de estudios del Instituto comprendía diversas materias, tales como matemáticas, física, leyes, medicina, latín, filosofía, teología, elocuencia y dibujo. Respecto a esto último, se siguieron realizando los mismos cursos de dibujo que se realizaban desde 1797 en la Academia de San Luis, e incluso se trasladaron los objetos y materiales que servían a este fin. Su enseñanza se consideraba esencial para formar a los futuros artesanos que hicieran progresar las industrias y dignificaran los diferentes oficios. Incluso existía la noción de que mediante el dibujo se formaría el gusto estético: "Con la idea de que el dibujo —o el arte— forma el gusto, idea que ya estaba presente en Manuel de Salas, nos encontraremos muchas veces durante el siglo XIX. Y podemos considerarla análoga, hasta cierto punto, a las voluntades de formar ciudadanos o formar la nación, más cuando tenemos en cuenta el cariz pedagógico de la idea de formación."⁴⁹

De forma paralela a estos avances, Lastarria y sus coetáneos instalaban poco a poco el discurso de la modernidad, a partir de diferentes acciones y escritos. Este discurso se ligaba a dos corrientes de pensamiento, las que, cómo se verá más adelante, se manifestarán claramente en las iniciativas educacionales emprendidas en vista al esperado desarrollo artístico:

Por una parte, desde la teoría de la dependencia, se explicaba la necesidad de nuestra nación de relacionarnos con los países más avanzados, a partir de una situación de periferia que aun no alcanzaba su desarrollo, ni se reconocía como tal. Por otra parte, desde la teoría de la representación cultural, se asociaba la imagen no a un objeto ni a una realidad concreta, sino a la representación que hacemos de ella. En este sentido las artes asumirán un importante protagonismo, como ya hemos mencionado.

A partir de estas ideas el Estado hizo propio el proyecto modernizador y facilitó su manifestación en imaginario. La necesidad de constituirse desde el plano artístico era clara a las clases dirigentes del país y, por lo mismo, estaban dispuestas a invertir en este aspecto, ya que "dotar a la incipiente imaginación nacional de un discurso poético era contribuir a consolidar el proyecto de país".⁵⁰ Resultaba importante verse reflejado como chileno en las imágenes que nos representaran, para reconocer a través de ellas un pasado común, una historia o relato que diera cuenta de nuestro origen, para sentirse

⁴⁹ Varios autores. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2009, pág. 47.

⁵⁰ Norambuena, Carmen. *Imaginarios nacionales latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX*. Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, n.9, revista digital, Mendoza, 2007. Revisado en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php> el 5.2.14.

parte de un territorio valioso, rico y llamativo, así como también identificar a través de estas obras nuestros elementos culturales más característicos, todo lo que iría generando un sentimiento de pertenencia.

Se consideraba relevante la construcción de una patria simbólica, que compartiera ciertos códigos visuales, manifestados en un conjunto de obras de arte y que a su vez se diera a conocer a través de estos en el extranjero. Como afirma el uruguayo Hugo Achugar: "Implícita en la publicación de tales proyectos poéticos estaba la afirmación de que los nuevos países tenían, además de leyes, su parnaso nacional; más aún, parnaso y nación iban de la mano: el parnaso era la nación y la nación era el parnaso. Al orden jurídico se sumaba el orden poético".⁵¹

Será así como, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, el Estado dará impulso a diferentes iniciativas que fomentaban el desarrollo del arte nacional, tanto en el financiamiento de obras públicas (que, sin embargo, muchas veces requirieron la presencia de profesionales extranjeros), como en proyectos educativos de largo alcance, que permitirían, en algunas décadas, contar con artistas y arquitectos chilenos preparados para crear obras al servicio de este imaginario requerido. Uno de los primeros pasos, por lo tanto, fue crear los espacios y oportunidades de formación para que estos futuros intelectuales y artistas pudieran concretizar este imaginario y alcanzar el nivel de arte académico que se manifestaba en las grandes potencias europeas, el cual era esperable de una nación civilizada⁵².

Una vez que el país contara con artistas nacionales formados como dictaba la academia francesa, sería posible encomendarles obras de arte y proyectos arquitectónicos que, de manera estratégica y premeditada, fueran exhibidos tanto hacia el interior del país como hacia al exterior, para obtener el apoyo y reconocimiento necesarios de los países más avanzados.

⁵¹Achugar, Hugo. *El Parnaso es la Nación o Reflexiones a Propósito de la Violencia de la lectura y el simulacro en La Biblioteca en Ruinas. Reflexiones Culturales desde la Periferia*. Montevideo, 1994, pág. 93.

⁵²La primera institución que incorporó algún tipo de enseñanza artística fue la Real academia de San Luís, creada en 1797. En el texto *Del taller a las aulas* encontramos la siguiente cita: "El 24 de julio del mismo año [1797] obtuvo una Orden Real que mandaba al Consulado a establecer una Escuela de Aritmética, Geometría y Dibujo, la que se inauguró el 6 de marzo de 1797, bajo la dirección del mismo [Manuel de Salas], en un edificio emplazado al costado poniente de la actual calle San Antonio, entre Santo Domingo y Esmeralda." Varios autores, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2009, pág. 38.

Entre las primeras iniciativas importantes podemos mencionar la creación de la primera Academia de Pintura en 1849 (más tarde Academia de Bellas Artes), la Escuela de Artes y Oficios creada el mismo año, la primera cátedra de arquitectura iniciada en 1850 y el Museo Nacional de Pintura fundado en 1880 (que adopta su nombre actual de Museo Nacional de Bellas Artes al trasladarse de manera definitiva al Palacio de Bellas Artes, en 1910).

Cada una de estas iniciativas significó un importante aporte en el camino progresivo de nuestra escena artística nacional, pero sin duda será la creación de la Academia de Pintura la que permitirá que 40 años después de su inauguración, el país contará con un grupo de artistas ya formados y con un nivel artístico que les permitía exponer su obra en París, cuna indiscutible del arte académico. La Academia permitiría el desarrollo del género histórico en la pintura, que cumpliría a futuro un rol fundamental en cuanto a la emotividad que provocaban en el espectador y el patriotismo que podían generar.

“Sin duda la Academia fue la primera impulsora de la visualidad como un elemento pedagógico. Los gobiernos entendieron que la inversión en materia del arte, tanto en las referencias de la escultura monumental como en la pintura histórica y alegórica, era fundamental. El arte debía subyugar, enternecer y provocar sentimiento de afinidad con la heroicidad; la pintura al óleo de gran formato un artefacto cultural de probada eficacia en su poder de impacto emocional”.⁵³

Ante la carencia de artistas chilenos con formación académica que pudieran dirigir dichas iniciativas, el gobierno venía solicitando, ya desde hace algunas décadas, a varios arquitectos y artistas de diferentes nacionalidades que se establecieran en Chile para cumplir estas tareas directivas o bien fundaran las primeras escuelas o academias artísticas ya mencionadas, como es el caso del pintor italiano Alejandro Ciccarelli, primer director de la Academia de Pintura, o los franceses Auguste François y Claude Brunet des Baines.

En otros casos estas solicitudes de viajes y largas estadías eran para encargarles proyectos arquitectónicos o artísticos. Fue el caso del pintor Raymond Monvoisin, quien, como muchos otros de los

⁵³ Gutiérrez, Ramón; Gutiérrez, Rodrigo. Historia del Arte Iberoamericano, Lunweg editores, Barcelona, 2000, págs.96-97, en Museo Histórico Nacional. *La pintura como memoria histórica*, ediciones Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2009, pág. 12.

artistas viajeros, permaneció largos años en Chile aprovechando la cantidad de obras que le eran encomendadas.

La figura del arquitecto Brunet des Baines resultaría clave en la instalación del imaginario francés en la sociedad santiaguina de mitad de siglo:

"La llegada a Chile, en 1850, del arquitecto francés Claude Brunet des Baines fue determinante en el cambio físico que empezó a experimentar la ciudad. Empapados los miembros del grupo dirigente santiaguino en la admiración por lo europeo y, en rigor, por lo francés, no fue extraño que aprovecharan el auge económico legado por la administración del presidente Manuel Bulnes para modificar los tradicionales espacios en que vivían. Variación que, por lo demás, fue paralela a otra más profunda en los modos de vida, en la sociabilidad y en las mentalidades".⁵⁴

Este afán de renovación artística se hará patente también en las construcciones arquitectónicas y en el urbanismo de la ciudad de Santiago, lo que muchas veces significó la destrucción de lo ya existente, que podían ser antiguos edificios coloniales; lo cual, de alguna manera, podría considerarse un primer indicio de la fragilidad de nuestro patrimonio y una prueba del resguardo que éste necesita. Como señala el historiador chileno Eugenio Pereira Salas: "El influjo europeo hizo que las elites en cierta manera se avergonzaran del fecundo pasado colonial, y la mayor parte de los edificios construidos en esos tres siglos fueran en parte destruidos, o sea transformados en su esencia, por el empeño de poner en marcha la doctrina del progreso, tan en boga en esa época optimista".⁵⁵

Por los mismos años de la llegada de Brunet des Baines, el historiador liberal Miguel Luis Amunátegui publicará en la Revista de Santiago su ensayo titulado *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile (1849)*, el cual debe enmarcarse dentro de la misma intención de dismantelar la herencia del mundo colonial y proyectarse hacia el futuro a través de una educación pública y laica⁵⁶.

Resulta interesante comprobar que en este texto el autor no pretende desechar todo lo logrado en la Colonia y distingue algunos aspectos rescatables, por ejemplo en la obra de algunos escultores

⁵⁴Banco de Santiago, *Raíces de una ciudad. Santiago: Siglo XVI-XIX*, Santiago de Chile, Ediciones Mar del Sur, 1980, pág. 18.

⁵⁵Pereira Salas, Eugenio, *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Edición Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965, pág. IX.

⁵⁶Estas ideas serán materializadas siete años más tarde, cuando en 1856, forme junto a otros intelectuales liberales como Vicuña Mackenna la Sociedad de Instrucción Primaria de Santiago.

coloniales, herederos del conocimiento traído por los artesanos alemanes a cargo del jesuita Carlos Haymbhausen, o la sólida arquitectura española:

“No somos tan pobres en arquitectura, pues la España ha marcado la huella de su dominación en nuestro suelo con esas sólidas y pesadas construcciones de carácter romano, propias de la nación de genio estacionario, que siempre ha intentado edificar para la eternidad. La Catedral, el Palacio de la Justicia, el Consulado, la Cárcel, la Moneda, el Puente del Mapocho, etc.: he ahí edificios que vivirán siglos todavía, antes que el tiempo logre hacerlos desaparecer”.⁵⁷

Su juicio no será tan optimista al referirse a las pinturas coloniales, especialmente a las de la escuela quiteña, que eran las más accesibles en Chile. Comenta que carecen de perspectiva, de modelado, de rigor anatómico en la figura humana. Reconoce que son llamativas en su colorido, pero presentan muchos errores, que serían los causantes del poco gusto existente en la sociedad de su tiempo y a su vez una “piedra de tope” para los verdaderos artistas que buscan abrirse camino, por interferir en el mismo mercado, todavía muy incipiente en Chile:

“Esta escuela [la quiteña] cuyos discipulos ignoran el dibujo, el empleo de la luz i de la sombra i los medios de adoptar bien el colorido, ha invadido la América con sus innumerables reproducciones i extendido el mal gusto, limitando el pedido de obras estimables que antes de hacia a Europa. Su imperio aun no ha caducado: nos llegan de cuando en cuando pacotillas bien surtidas de cuadros quiteños de todos tamaños, que atraen numerosos compradores (...) pues a causa de la baratura i del crédito que goza su jénero, no les es posible a los verdaderos artistas entrar con ellos en competencia”.⁵⁸

Cuando Amunátegui revisa las razones por las cuales no existe todavía en Chile un gran número de pintores nacionales, dirá que no es por falta de capacidad, sino que por la saturación del mercado artístico, que siendo aun pequeño se copaba con las obras quiteñas y por lo tanto los artistas no podían

⁵⁷Amunátegui, Miguel Luis. *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*, en: Acuña, Constanza. *Perspectivas sobre el Coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013, pág. 24.

⁵⁸ Amunátegui, op. cit., pág. 30.

esperar asegurarse la vida económicamente, o “mas bien quizá, porque han carecido de enseñanza: extranjeros diestros en el manejo del pincel y del lápiz han visitado a Chile, pero casi todos se han hecho acreedores al reproche de egoístas.”⁵⁹

En su texto, escrito el mismo año de la fundación de la Academia de Bellas Artes, aun no hace referencia a ésta, ni a los resultados que de ella se esperan. Podemos deducir que la causa de esto fue la falta de perspectiva temporal necesaria para poder evaluar sus logros, que sí se harán patentes en las décadas siguientes y serán destacados por diferentes autores hacia el último cuarto del siglo, como se verá en la última parte del presente capítulo.

f. El “buen estado” del arte chileno hacia el Centenario de la República

A fines del siglo XIX e inicios del XX, en vista de la proximidad de las celebraciones del Centenario, el Estado chileno se enfrentó a la necesidad de verse constituido como República independiente y evaluar los resultados y el estado de avance de los proyectos emprendidos, así como el impacto de las iniciativas de desarrollo artístico que se habían iniciado hacía la mitad del siglo XIX. Parte de esa evaluación, realizada por el estado, consistió en hacer más tangible o evidente la construcción identitaria que se tenía hasta ese momento.

El periodo histórico del Centenario está lejos de ser neutral para realizar este tipo de balance, como señala Silva: “La observación de la nación y de la identidad desde hitos representativos, como las conmemoraciones, en las que el tiempo parece decantar, ofrecen el escenario perfecto para entrever y cuestionar el proceso de construcción. Cuestionar, sea en sentido de crítica, sea en el sentido de reafirmar y celebrar lo que ya está hecho.”⁶⁰

La clase dominante finisecular tenía una opinión bastante favorable de dicha identidad, basada en los progresos alcanzados durante el último cuarto del siglo XIX, como las nuevas iniciativas educativas ya mencionadas, la renovación de los estilos arquitectónicos y las importantes acciones emprendidas en

⁵⁹ Amunátegui, op. cit., pág. 30.

⁶⁰ Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008, pág. 7.

el urbanismo de la ciudad, que fueron perfilando un nuevo aspecto de Santiago y dejando atrás el monótono semblante de la ciudad colonial.

En este ámbito, será protagónico el completo Plan de Remodelación de Santiago (1872-1875) emprendido por el Intendente Benjamín Vicuña Mackenna, bajo el mandato del presidente Federico Errázuriz Zañartu. Es sorprendente corroborar cómo, a pocos años de poner en marcha su plan, logra realmente cambiar la cara de Santiago, en un tremendo esfuerzo por homologarla a las ciudades europeas que había conocido en sus viajes. Justamente será en París donde conocerá las remodelaciones llevadas a cabo recientemente por el Barón Haussmann, las que marcarán profundamente su visión sobre lo que debe ser una ciudad moderna.⁶¹

Como señala la historiadora del arte María Elena Muñoz:

“La apropiación del modelo francés por parte de Vicuña, en nombre de la élite ilustrada, pretendía convertir a la capital chilena en el París americano; es decir en una ciudad modelo para otras en el mismo territorio e incluso en el continente, un ejemplo que más que solo incidir en la mera distribución de los espacios ambicionaba constituirse en una estrategia civilizatoria capaz de borrar los signos visibles de la barbarie, encarnada en los resabios coloniales y en la persistencia de la ignorancia, la insalubridad y la miseria”.⁶²

A estos cambios debemos sumar la mayor presencia de artistas extranjeros, la formación de artistas nacionales y los buenos resultados alcanzados por éstos, el nacimiento de un público que comienza a mostrar al fin un “buen gusto”, el origen de un mercado artístico y la periodicidad que llegan a tener las exposiciones artísticas en Chile (especialmente en Santiago).

⁶¹ Las principales iniciativas puestas en marcha por el intendente serán la forestación y hermosamiento del Cerro Santa Lucía, el alcantarillado subterráneo de la ciudad y el polémico Camino de Cintura, que separaba la ciudad civilizada de los arrabales.

⁶² Muñoz, María Elena. *Atisbos de una experiencia. Pintura chilena y vida moderna, 1880-1930*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014, pág. 8.

Todos estos logros son destacados hacia el final del siglo en el texto *Les Beaux-arts au Chili*, de Vicente Grez⁶³ (1847-1909), como indicios del “buen estado del arte nacional” al momento de ser invitado como país a participar de la Exposición Universal de 1889, estado que, según el autor, se vería reflejado en la buena calidad de la muestra que se decidió enviar a la exposición.

La mirada optimista de Grez al evaluar el arte chileno, y lo que podríamos llamar “escena artística nacional” estaba absolutamente imbuida en el contexto de las corrientes de pensamiento finisecular que hemos perfilado a lo largo del capítulo. Así lo indica Nicole Iroume en su tesina sobre este texto:

"Aquí reluce otro factor importante presente en la literatura de Grez, y que, como veremos, se halla latente en su obra. Éste se refiere a la influencia de las corrientes de pensamiento de la época que lo inspiraron, específicamente aquellas asociadas a las ideologías del progreso y la modernización. Que, como se verá más adelante, guardan una estrecha relación con su interés en el ámbito de las bellas artes, puesto que para Grez, la evolución de este último es sintomática del nivel de progreso alcanzado por una nación."⁶⁴

Resulta interesante comprobar, a través de este autor, el valor que se le otorgaba al desarrollo artístico, y la noción optimista que existía en torno a éste, la que sin duda impulsó la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889 y justificó la importante inversión económica en tal determinación.

En palabras de Nicole Iroume queda demostrada la relevancia y claridad que las artes cobraban al momento de medir dicho desarrollo:

“Vicente Grez comienza su discurso con una aseveración general, a modo de diagnóstico, respecto del nivel de progreso alcanzado por la Nación chilena, en la que plantea que si fuera posible afirmar

⁶³ *Les Beaux-arts au Chili* (1889) es el catálogo que le fue encomendado a Grez para comentar y acompañar a la sección chilena de Bellas Artes que fue enviada a la Exposición Universal de París de aquel año emblemático. El texto, que fue publicado en Francia, recorre el proceso de la institución de las Bellas Artes en Chile, en un momento en que el tema cobra importancia y se hace público, asociado por supuesto a la Academia de Pintura y otras instancias de exhibición, destacando especialmente el nacimiento de un mercado artístico y la trayectoria de exposiciones de arte que están ocurriendo en el país la segunda mitad del XIX.

⁶⁴ Iroume, Nicole. *Progreso y desfase: Vicente Grez y Les Beaux-arts au Chili*, Tesis Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2011, pág. 9.

que el progreso “general” de Chile se dirige hacia el camino de la civilización, hacia donde se habría dirigido efectivamente los últimos 40 años, sería en el ámbito de las bellas artes donde este proceso se volvería más evidente. Así, las bellas artes serían para Grez aquel punto ejemplificador del nivel alcanzado por el país. Y civilización se vuelve aquel estado avanzado de progreso, al que las naciones aspirarían. Para dar cuenta de esto, Grez describe los “logros” obtenidos en este terreno, entre los que se encuentran la fundación de la Escuela de Bellas Artes, la apertura del Museo de Bellas Artes, el establecimiento de exposiciones periódicas, premios y distinciones recibidos por artistas en el extranjero, entre otros.”⁶⁵

Otro ejemplo concreto del auge artístico que se vive previo al Centenario será la construcción del nuevo palacio que albergaría al Museo Nacional de Bellas Artes, a cargo del arquitecto chileno-francés Emile Jecquier⁶⁶ (1866-1949). El proyecto fue finalizado e inaugurado en septiembre de 1910 y su diseño arquitectónico se inspiró en el *Petit Palais* de París (construido para la Exposición Universal de 1900, al igual que el *Grand Palais*, situado frente a éste). En él la identificación con los valores y la estética francesa alcanzan su cúspide, como nos señalan los autores Alegría y Gutiérrez: “Sentirse en Europa, actuar y vestirse como europeos, apreciar y comparar el arte chileno como si fuera de Europa, son las claves del Centenario.”⁶⁷

⁶⁵ Iroume, Nicole. *Progreso y desfase: Vicente Grez y “Les Beaux-arts au Chili”*, pág. 14.

⁶⁶ Jecquier nació en Chile debido a que su padre, el ingeniero Enrique Jecquier se encontraba en el país, trabajando en ferrocarriles. La historia de ambos se relacionará a la Exposición Universal de 1889, siendo Jecquier padre el ingeniero supervisor de la construcción del Pabellón París (en Francia) y la ocasión en que Jecquier hijo, de 23 años en aquel entonces, diera a conocer su trabajo arquitectónico. Emilio Jecquier volverá a Chile en 1902 y se hará cargo de varias de las obras arquitectónicas encargadas en vista al Centenario de la República. Su relación con la arquitectura metálica se revisará hacia el final del segundo capítulo.

⁶⁷ Alegría, Luis y Gutiérrez, Cristián. *Revista Patrimonio Cultural “Centenario”*, pág. 17.



Inauguración Palacio de Bellas Artes, 1910, en www.mnba.cl

Ahora bien, este despliegue de nuevas construcciones y el sentimiento optimista de los logros alcanzados hacia el Centenario era la realidad que se vivía al interior de las clases aristocráticas, pero estaba lejos de ser la situación de todos los chilenos. En aquel momento se vivía una tremenda desigualdad entre las capas sociales, que se haría manifiesta con mayor fuerza en las primeras décadas del siglo XX, tanto en el acceso a necesidades básicas como vivienda, salud y educación, como a los bienes culturales.

Al respecto resulta muy interesante ver “la otra cara de la moneda” a través de quienes no eran tan optimistas respecto a nuestra situación y mantenían una actitud más crítica. Concretamente nos referiremos a la denuncia realizada por el médico Julio Valdés Canje, en misivas dirigidas al Presidente de la República Ramón Barros Luco. Este doctor, imbuido en la corriente positivista, expone al presidente una serie de datos concretos a partir del diagnóstico de la precaria realidad de la que era testigo diariamente en los hospitales, pero también analiza los diferentes aspectos sociales que requieren de urgentes mejoras.

En su texto *Sinceridad. Chile íntimo en 1910*, que reúne estas y otras cartas, demuestra como luego de la fiesta del Centenario se cree que Chile es próspero, pero hay una profunda crisis económica y moral (de lo cual son ejemplo los matrimonios de parejas separadas que siguen viviendo juntos, para

conservar las apariencias o por conveniencia económica), la poca inversión en salud o la injusta repartición de los recursos del país. La introducción del libro es una sentida carta “a la juventud” en la que confiesa: “He visto hasta el fondo el cieno y la podredumbre de nuestra historia en los últimos 30 años”.⁶⁸

Valdés Canje expresa firmemente su disconformidad con las fiestas del Centenario, que significaron un enorme gasto innecesario, sobre todo tomando en cuenta las necesidades de las clases sociales más desfavorecidas. Algunos de los datos que revisa en relación a estas celebraciones son la constatación de los 8 millones de pesos que el Estado gastó en total, la construcción de arcos en la Alameda de las Delicias que costaron 90.000 pesos, el aprovechamiento de las familias que arreglaron sus palacios particulares por cuenta del Estado (con el pretexto de recibir en ellos a delegaciones extranjeras), los costosos arriendos que fue necesario asumir, etc. Así lo describe:

“El Centenario ha sido una exposición de todos nuestros oropeles i de todos nuestros trapos sucios: las delegaciones extranjeras tendrán que ser, sin duda, los pregoneros que reparten a los cuatro vientos la noticia de nuestra creciente ruina económica y moral (...). Acabamos de celebrar nuestro Centenario y hemos quedado satisfechos, complacidísimos de nosotros mismos. No hemos esperado que nuestros visitantes regresen a su patria i den su opinión, sino que nuestra prensa se ha calado la sotana y el roquete, ha empuñado el incensario, i entre reverencia i reverencia, nos ha proclamado pueblo cultísimo i sobrio, ejemplo de civismo, de esfuerzo jiganteo, admirablemente preparado para la vida democrática, respetuoso de sus instituciones y de los sabios e intejérrimos políticos que lo dirijen, en una palabra, espejo milagroso de virtudes en que deben mirarse todos los pueblos que aspiren a ser grandes.”⁶⁹

El autor continúa su exhaustivo diagnóstico definiendo los diferentes males que nos aquejaban como sociedad: males en el orden económico (ruina de la agricultura, decadencia de la Minería, falta de industrias fabriles y un empobrecimiento paulatino del país); males en el orden político (decadencia y corrupción de los partidos); males en el orden administrativo; males en la Instrucción (atraso en la instrucción primaria, atraso en la instrucción secundaria, en la instrucción especial, en la Escuela de Artes y Oficios, deficiencias de la educación superior, y el estado lamentable de la enseñanza privada); males en la instituciones armadas (Ejército y la Marina); males en otros servicios públicos (la región salitrera),

⁶⁸ Valdés Canje, Julio. *Sinceridad. Chile íntimo en 1910*, pág. XIII.

⁶⁹ Valdés Canje, op. cit., pág. 10.

males en el orden social (alejamiento de las clases sociales), etc. Para todas estas problemáticas propone al presidente una serie de “reformas jenerales” en áreas tan diferentes como son el orden político, económico, administrativo, la enseñanza pública y privada, reformas en la instrucción superior, la reorganización del ejército y la armada y el orden social.

Las denuncias del Dr. Canje no hacen más que confirmarnos como en el Centenario de la República se expuso, a través de cuantiosa obra pública y despilfarros en los festejos, la idea de un país en periodo de bonanza, que ya había alcanzado un desarrollo importante en las artes y la arquitectura, aunque serán nuevamente autores extranjeros los que estén a cargo de las principales obras. Volveremos sobre este tema, cuando al analizar el contexto en el que el Pabellón París se rearma en Chile, analicemos el estado del arte y la arquitectura en Chile.

CAPÍTULO II

La Exposición Universal de París y el “arte nacional” en la sección chilena

a. Las Exposiciones Universales como fenómeno y el fenómeno de los *Zoológicos Humanos*.

Escoger como caso de estudio la participación chilena en una Exposición Universal para tratar el tema de la identidad nacional no es algo casual. Por el contrario, la elección se sustenta en la oportunidad que otorga el fenómeno “Exposición Universal”, entendido como una galería del progreso, en la que cada país muestra “lo mejor que tiene” y los discursos asociados a las diversas exhibiciones son a su vez generadores de identidad, en el contexto de las naciones en formación.

Las Exposiciones Universales comenzaron a realizarse durante la segunda mitad del siglo XIX, siendo la primera de ellas la de Londres de 1851, donde fueron invitadas todas las naciones europeas y como sede central se realizó la construcción del emblemático *Crystal Palace* en el *Hyde Park*, enorme edificio transparente de Joseph Paxton, quien era un experto constructor de invernaderos. Conjugó de manera sorprendente metal y vidrio en un pabellón de 580 metros de largo y 137 de ancho, con una altura de 34 m. Pero más allá de sus enormes dimensiones, lo revolucionario de este edificio fue la aplicación de una novedosa tecnología a partir de materiales íntegramente estandarizados, un sistema de estructura de hierro y cobertura de placas de vidrio, que aseguraban la total transparencia y luminosidad del espacio, haciendo partícipe el entorno del edificio y generando una relación con él.

La solución de Paxton daba respuesta a un programa nuevo de ideas para lo que se requería de un pabellón de exposiciones; luminosidad, espacio, tiempo breve de construcción y la posibilidad de ser desmontado y rearmado, dando origen a un nuevo concepto en el diseño arquitectónico.

El edificio fue desarmado tres años después de la exposición y reconstruido en *Upper Norwood*, al sur de Londres. Hoy sólo sobreviven algunas fotografías e ilustraciones del magnífico pabellón, ya que fue destruido por un incendio en 1936.



Crystal Palace from the northeast from Dickinson's Comprehensive Pictures of the Great Exhibition of 1851, 1854.

Los antecedentes históricos de esta Exposición pionera pueden identificarse plenamente con el origen de la Revolución Industrial, y por lo mismo no es casual que la primera versión se haya realizado en la capital inglesa, a lo que Francia no tardó en responder realizando su primera Exposición Universal en 1855, en un rápido intento por superarla, lo que se convertiría más tarde en una continua competencia entre las principales capitales o ciudades europeas que se presentaron como sede de diversas exposiciones de ésta índole.

En esta competencia, quien liderara a las naciones industrializadas sería la que dominara de mejor manera el uso del hierro, que se presenta como el gran material asociado al progreso, como señala el arquitecto chileno Patricio Basáez al describir las características que hicieron tan popular el nuevo uso de este material a fines del siglo XIX:

“Con los cambios que trajo la Revolución Industrial, fundamentalmente en el cambio del punto de fusión del hierro, que pasó de fundirse con madera a fundirse con carbón de minería coque, el hierro se presenta en el siglo XIX prácticamente como un material nuevo, sin serlo. Era altamente resistente para la época, ya que el anterior era muy quebradizo, y éste ya tenía una característica de firmeza. Se empleó fundamentalmente para salvar las luces de la estructura. Los arquitectos se dieron cuenta de que era un material que podía resistir muy bien con pilares muy esbeltos, de sección muy mínima. Influyeron también otros aspectos de la Revolución Industrial como fue la modulación, la prefabricación, la estandarización. Todos estos principios, de producir piezas en moldes que fueran conformando espacios mayores en la arquitectura, vienen de esta época, en la que la producción en

serie es característica. El golpe más certero de este tipo de construcción fue el Pabellón de Cristal de Londres de 1851, ya que abrió todo un mundo en la construcción que nunca había existido.”⁷⁰

Rápidamente las Exposiciones Universales se convirtieron en verdaderas glorias al progreso, representado en el crecimiento de la industria y los avances tecnológicos e innovadores que se hubieran realizado en el país durante los últimos años, tales como inventos, maquinarias agrícolas, mejoramientos en la utilización de recursos, etc. Las construcciones o pabellones que las exposiciones requerían tuvieron muchas veces un carácter efímero debido a que estos eventos duraban solo pocos meses, lo que habría generado en ellas un espacio que permitía la experimentación arquitectónica, como se irá demostrando a lo largo del capítulo.

Pero no solo los arquitectos tendrían la oportunidad de lucir sus adelantos en estos grandes encuentros. Como señala Carlo Giulio Argan: “Las grandes exposiciones-ferias que celebran el progreso industrial, son ocasiones de éxito social para los arquitectos, pintores y escultores y alientan la búsqueda de la calidad estética en los productos industriales”.⁷¹

La Exposición Universal como fenómeno se transforma en un espacio de consumo e intercambio de las identidades culturales de cada país, representadas en la selección de objetos que en ella se exhiben⁷². En ellas se da la oportunidad a las jóvenes naciones americanas de presentarse ante el escenario mundial, en una cierta “igualdad de condiciones” y mostrar sus capacidades y particularidades.

En palabras de Carmen Norambuena:

“Al organizar y clasificar el mundo como una exhibición, las ferias ahondaron las diferencias, tornando las culturas en objetos desplegados en vitrinas en el orden histórico evolutivo que reflejaba la hegemonía de Occidente o más bien de Europa. La idea de progreso, firmemente afincada en los hombres que manejaban el poder, fue la rectora de todas las iniciativas”.⁷³

⁷⁰ Basáez, Patricio. Entrevista realizada en el Instituto de Patrimonio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile el 25.08.14.

⁷¹ Argán, Carlo Giulio. *Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1998, pág. 195.

⁷² Volvemos a la idea de Jorge Larraín señalada al inicio del primer capítulo, expuesta en su libro *Identidad chilena*, respecto a los bienes de consumo como componentes y generadores de identidad.

⁷³ Norambuena, Carmen. *Imaginario nacionales latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX*. Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, n.9, revista digital, Mendoza, 2007. Revisado en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php> el 5.2.14.

Las Exposiciones Universales son, por lo tanto, oportunidades únicas en las que se pueden analizar diversos factores, tales como los procesos de formación de imaginarios nacionales, la posición que cada país ocupa respecto al escenario mundial, las mercancías o símbolos que cada país escoge como representativos de “lo propio” y los que deliberadamente decide omitir.

Desde la Exposición Universal de París de 1855, el registro de las exposiciones se amplió, ya que se incorporaron las Bellas Artes como parte de las exhibiciones, comprendiéndolas entonces como parte fundamental del progreso. Las obras expuestas solían ser de estricto gusto academicista, tomando como modelo nuevamente los dictámenes de la Academia francesa, expresados año a año en el exigente Salón de París, espacio expositivo que se había transformado en una meta tan anhelada por los artistas del siglo XIX.

De la misma manera, comenzaron a ser cruciales y muy valorados los proyectos arquitectónicos que cada país implementaba en sus pabellones de exhibición, debido a que la glorificación de las naciones pasaba también por la edificación de inmuebles que correspondieran a su estilo representativo, causaran curiosidad y dieran mejor lucimiento a sus exhibiciones. Estos solían ser costeados y organizados por los países participantes.

Al pasar los años, las Exposiciones, cada vez más concurridas y abarcadoras, se presentaron como el escenario perfecto para que los países dominantes pudieran mostrar al mundo sus logros como potencias colonizadoras y por lo tanto fue costumbre incorporar elementos etnográficos en las exhibiciones, tales como artesanías, frutos, objetos, instrumentos musicales o decoraciones autóctonas en el mismo Pabellón de exposición.

En la medida que crecía el interés y curiosidad por este tipo de exhibiciones, estas siguieron creciendo, buscando cada vez mayor impacto, llegando a exhibir indígenas, a los que se encerraba en jaulas o espacios cerrados que recreaban su sistema de vida, mediante la reconstrucción de sus viviendas, sembradíos o costumbres. Esta nueva costumbre llegó a conocerse como *Zoológicos Humanos* o *Exposiciones Etnográficas* y será interesante revisar sus antecedentes, comprender sus objetivos y vincularla al resto de elementos que se exhibían en la misma oportunidad.

A finales del siglo XIX, una gran gama de nativos, entre ellos aborígenes africanos o indígenas del sur de Chile, así como de regiones europeas, fueron sacados a la fuerza de su lugar de origen y llevados a diversas ciudades europeas para ser expuestos. Esta situación ocurrió en diversas exposiciones en Alemania, Inglaterra, Francia y Bélgica, dando inicio muchas veces a largos itinerarios por ferias y circos de diferentes países.

Los antecedentes más importantes pueden encontrarse desde la Exposición Universal de Londres de 1851, cuando Inglaterra exhibe hindúes en el Palacio de Cristal, ante más de 6 millones de visitantes. Luego en París, durante la Exposición Universal de 1878, 400 indígenas deportados de las colonias francesas e inglesas se exhibieron ante a 1.602.000 visitantes. Desde 1878, pueden apreciarse estas exhibiciones en todas las exposiciones y se convierten en parte fundamental de su éxito.

Otros ejemplos fueron la Internacional *Koloniale Uitvoerhandel Tentoonstelling* de 1883 en Amsterdam, cuando Holanda exhibió a los Galibis, nativos amerindios, o la exposición de la Indiana y Colonial de 1886 en Londres, que exhibe indios encerrados en los parques a más de 5,5 millones de visitantes. Pero sin duda el fenómeno de los *Zoológicos humanos* tuvo su momento de auge con el *Village noire*⁷⁴ realizado para la Exposición de 1889. Durante seis meses fueron 400 los aborígenes africanos exhibidos y se convirtieron en la atracción principal para los 28 millones de visitantes.

⁷⁴ Dicha exhibición se detalla más adelante en el punto b. del presente capítulo: La gran Exposición del siglo y la oportunidad para Chile.



Exhibición del rey de Nalou-Baga, de Baja Guinea, en la Explanada de los Inválidos, en 1889.
En: <http://www.deshumanisation.com/phenomene/expositions> revisado el 12.10.14.

Uno de los objetivos buscados en estas muestras era que los visitantes europeos pudieran acercarse al *mundo primitivo*, pero sin salir de su realidad, es decir “viajar estando en París”. La difusión de estas crueles exposiciones se potenció por el auge de ferias mundiales, teatros de variedades y circos que a fines del XIX se vivió en Europa y EEUU.

El tema ha recobrado interés a partir de dos investigaciones recientes realizadas en Francia y Chile. Se trata de *Zoos humains* (2002) de Nicolas Blancel⁷⁵ y *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuches en el Jardín de Aclimatación de París, siglo XIX*. (2006), de los autores Peter Mason y Christian Báez.

Otras fuentes de sumo interés para acercarse a esta cuestión son los registros audiovisuales, como *El baño de los negros* registrado en 1896 por los hermanos Lumière en el *Jardin d’Aclimatation* o los documentales más recientes, como *Zoos Humains* realizado por Pascal Blanchard y Eric Deroo⁷⁶. En este registro se expone el importante rol que jugó entonces Carl Hagenbeck, zoólogo y director del zoológico de Hamburgo. Desde este cargo potenció los *Zoológicos Humanos*, ampliando sus recurrentes

⁷⁵ Junto a Pascal Blanchard, Gilles Boetsch y Sandrine Lemaire.

⁷⁶ El documental recorre la historia de las exposiciones etnográficas organizadas en 1874 en diferentes ciudades europeas.

cacerías de animales exóticos a las de indígenas, enriqueciéndose mediante su venta posterior, a través de la empresa que fundara para este comercio en Hamburgo, en 1848. En 1874 abrió su propio zoológico y en el mismo espacio dio origen a las primeras muestras etnográficas de lapones y organizó exposiciones itinerantes por diferentes países. Uno de sus primeros clientes fue el director del *Jardin d'Aclimatation* de París, quien en 1877 inaugurara la muestra "Los nubios" que atrajo a muchos visitantes, pero también a científicos y antropólogos que pudieron estudiar a estos aborígenes y registrar sus descubrimientos, enmarcando este nuevo conocimiento en la curiosidad y vigor investigativo propio del positivismo.

Otra corriente de pensamiento que influyó en el fenómeno descrito, fue el darwinismo, especialmente en los postulados de selección natural, que señalan cómo en la naturaleza sobrevive el más fuerte gracias a la dominación del más débil. Bajo estos influjos los europeos llegaron a sentirse una raza superior, frente a estos otros humanos dominados y controlados tras las rejas, como animales. Había por lo tanto razas predestinadas a ser civilizadas y otras que por el contrario, estaban destinadas a liderar la civilización de las demás. Siguiendo este pensamiento se desarrolla la ideología y la política de la colonización y los Estados colonizadores usarán este nuevo recurso para lograr publicitar y conseguir fondos para sus campañas de colonización, buscando mostrar que éstas eran buenas y benéficas para ambas partes, como fue el caso de la aldea congoleña reconstruida en Bélgica para la Exposición Universal de 1897, que incorporaba una sección de niños y jóvenes del Congo ya civilizados mediante la educación cristiana. Estos vestían como occidentales y mostraban tener sus mismos modales.

Otra fuente clave es el documental *Calafate - Zoológicos Humanos*, realizado por Christian Báez y Hans Mülchi el año 2010 y que relata el emblemático caso de los once indígenas selk'nam (onas), que fueron encadenados y llevados a la fuerza por el ballenero belga Maurice Maître desde la Bahía San Felipe, Chile, a la Exposición de París de 1889, para ser exhibidos tras rejas.⁷⁷

⁷⁷ Al parecer el Estado chileno tuvo conocimiento y autorizó la captura y salida del país de este grupo. Estos nueve aborígenes (ya que dos murieron en el viaje de ida) fueron expuestos como animales tras las rejas, alimentados con carne cruda de caballo y se les negó la posibilidad de asearse para extremar su aspecto salvaje.

Así nos relatan sus autores el destino que tuvieron estos aborígenes:

“En Europa, los fueguinos fueron fotografiados y sus cuerpos medidos por los científicos. Sus exhibiciones se produjeron en lugares como la Torre Eiffel, el barrio de Westminster y el Parque Léopold, a los pies de la sede del actual Parlamento Europeo. Varios de ellos fueron víctimas de agresiones sexuales; enfermaron de sífilis, sarampión y viruela; otros murieron. Entre ellos estaba *Calafate*, un niño selk'nam de 9 años, que sobrevivió y volvió al Estrecho de Magallanes”.⁷⁸

De este grupo solo seis lograron llegar de vuelta a Chile, embarcados en Inglaterra, luego de que fueran llevados a Bélgica para ser también exhibidos y perdieran a dos más de sus integrantes. Cinco de ellos nunca regresaron a su tierra y fallecieron en Europa, permaneciendo allá sus restos, hasta su hallazgo el año 2008, como parte de la colección del Departamento de Antropología de la Universidad de Zurich. Comenzó entonces la lucha de sus últimos descendientes por traerlos de vuelta a Chile, la que se prolongó por dos años, hasta que en enero del 2010 pudieron “finalmente sepultarlos en el Estrecho de Magallanes, convirtiéndose, probablemente, en el último funeral fueguino de la historia de una etnia al borde de la extinción.”⁷⁹



Indios "Onas" llevados a París, Francia, por Mr. Maitre en 1889. Fotografía de Adolfo Kwasny, Punta Arenas, Chile.

⁷⁸ Revisado en <http://www.sociologianow.cl/zoologicos-humanos-documental> el 12.10.14.

⁷⁹ *Ibíd.* <http://www.sociologianow.cl/zoologicos-humanos-documental> el 12.10.14.

De este modo, en estas ferias se mostraban los grandes avances tecnológicos e industriales al lado de las últimas expresiones artísticas, que, como se ha mencionado, eran las aceptadas y visadas por la Academia francesa, cuyos códigos se replicaban en las diferentes naciones. Estos elementos se acompañaban de artesanías, productos naturales y elementos etnográficos, logrando así un gran *pout-pourri* de "lo mejor" del país, lo que constituye una fragmentación y ficción respecto a la reconstrucción identitaria de una nación por medio de una selección de objetos; sobre todo al considerar que al no tener cabida en dicha selección, muchos elementos y componentes de la identidad nacional quedan omitidos e invisibilizados.

Las potencias imperialistas exhiben a los nativos de sus respectivas colonias como los llamados "hombres primitivos" o en vías de domesticación, en un marco escenográfico de grandes palacios construidos específicamente para el evento. La exposición de aborígenes de los pueblos colonizados permite a Europa glorificarse de su supuesta supremacía sobre el mundo.

Estas exposiciones de seres humanos surgen de la necesidad constante de Occidente de deshumanizar a los pueblos vencidos. Europa piensa dominar la materia, la naturaleza y por extensión a todos los pueblos no europeos del mundo.

Las mentalidades europeas consideran que Occidente es la base de la civilización y así lo confirman los hombres, mujeres y niños expuestos en los pabellones. Las recreaciones de sus pueblos o las vestimentas que les obligaban a usar se construyen sin ninguna preocupación de autenticidad, sólo para cumplir con las expectativas de la imaginación occidental, exacerbando muchas veces su exotismo.

b. La gran Exposición del siglo y la oportunidad para Chile

La Exposición Universal de París de 1889 fue organizada para ser el gran hito del siglo XIX y efectivamente se convirtió en el evento cultural del siglo⁸⁰. Ese año se celebraba el Centenario de la Revolución Francesa y con ello los primeros cien años de vida republicana, por lo tanto la inversión y despliegue de recursos puestos en ella fueron realmente magníficos. Todo se organizó de tal manera que su magnitud no tuviera precedentes; lo mismo en relación a los participantes: por primera vez, prácticamente todas las naciones fueron invitadas a participar de este magno evento, de ahí el apelativo "Universal", que superaba a la nomenclatura "Internacional".

⁸⁰ Siendo la cuarta que se realizaba en París, Francia, las anteriores fueron en 1855, 1867 y 1878.

La Exposición buscaba a su vez reposicionar a Francia como la nación más poderosa y superar de alguna manera el resultado mediocre de la Exposición Universal de 1878, que había encontrado al país en una situación bastante inestable a nivel político. Su organización comenzó con bastante antelación para asegurar su éxito. La planificación se inició en 1883, y las obras de construcción en 1884.

Desde sus inicios la Exposición del Centenario estuvo marcada por la edificación de la Torre Eiffel, que sería el hito de entrada a la Exposición y la mejor demostración del virtuosismo francés en el dominio de la arquitectura metálica, ya que desafió a todas las construcciones anteriores por sus enormes dimensiones y su altura de 300 metros. En un inicio se había planificado que ésta fuera efímera⁸¹, pero durante los años siguientes a la Exposición se le fueron dando otros usos, especialmente en el campo de las comunicaciones, y finalmente nunca fue desarmada. Permaneció en su lugar, hasta llegar a convertirse en el gran símbolo de París y de Francia, como lo es actualmente.

La Exposición cubrió 96 hectáreas de terreno, incluyendo el Campo de Marte (*Champ de Mars*), el *Trocadéro*, la estación de Orsay, una parte de la orilla del río Sena, y la explanada de los Inválidos (*Hôtel des Invalides*). Otras construcciones emblemáticas de esta exposición fueron la Galería de las Máquinas y el Palacio de las Industrias.

En la organización de las áreas de exhibición fueron cruciales las teorías contemporáneas del sociólogo Pedro G. Leplay, quien definía tres instintos primordiales en el ser humano: comer, vestirse y cobijarse, los que una vez cubiertos, permitirían al hombre ir tras otros ideales a través del desarrollo y el progreso. A estas necesidades respondieron las grandes áreas de contenido: Agricultura, Industria y Bellas Artes.

Su duración fue del 5 de mayo al 31 de octubre de 1889. Fueron 35 los países participantes y la Exposición recibió más de 32 millones de visitas. Una de sus principales atracciones, como se ha señalado, fue el *Village nègre* (pueblo negro), recreación de la vida cotidiana en las colonias francesas en África, con más de 400 aborígenes que fueron traídos e instalados en un verdadero pueblo efímero, con casas, espacios de siembra, calles, etc. Ejemplo en menor dimensión de estas exhibiciones, llamadas *Zoológicos humanos*, es el ya mencionado de los once Selk'nam, expuestos en la misma ocasión.

⁸¹ El plan original indicaba que sería desarmada veinte años después, en 1910 aproximadamente.

La Exposición llegó a ser tan importante que resultaba fundamental para los países hacerse presente en ella. Así lo indica la siguiente cita de la Revista oficial de la Exposición, publicada en Francia:

"Una exposición universal, como la que se celebra en París, para la que se han hecho en todas partes tan meritorios esfuerzos, presenta dos características esenciales: celebrada en las postrimerías de un siglo laborioso cual ningún otro, ofrece en conjunto el cuadro detallado de la producción internacional de estos diez últimos años, y además un amplio resumen del movimiento intelectual y moral de todo un periodo secular".⁸²

Ante esta realidad era importantísimo para Chile, como joven nación independiente, participar activamente de este encuentro y poner todos sus esfuerzos en ello. Permitía al país dar cuenta de los progresos alcanzados e instalar la imagen de una nación desarrollada ante la escena mundial. Como señala el arquitecto chileno Patricio Basáez: "Cuando Chile va a la Exposición de 1889 no era para mostrarse de manera turística, sino que se responde a la posibilidad de atraer mercados y capitales extranjeros para producir un golpe industrial fuerte en la época. Era también un momento de cierta bonanza económica, estaban abiertas las salitreras del norte, había desarrollo de los minerales, había cierto desarrollo cultural interesante. El Pabellón era entonces una muestra del Chile de la época que lo contenía todo: la cultura, la sociedad, la industria."⁸³

A continuación revisaremos los principales antecedentes que acompañaron la gestión de la participación chilena, que no dejó de tener inconvenientes y dificultades, sabiendo que la situación cultural que se estaba viviendo en Chile por entonces dista mucho de la que se vivía en Francia por esos mismos años.

La invitación fue recibida en 1887, bajo el gobierno del presidente Balmaceda. Fue tarea de su ministro de Industrias y Obras Públicas, don Pedro Montt, responder a ella. A través del decreto n° 698 del 28 de octubre de ese año, se oficializó que Chile participaría de la Exposición y se conformó una Comisión Organizadora, a cargo de planificar, programar y reglamentar la sección chilena.

Desde un inicio fue claro que este gran evento podría traer muchos beneficios al país, como señalaba el Mercurio de Valparaíso en aquel entonces:

⁸² Dumas, François-Guillaume. *Revista de la exposición universal de París en 1889*, Francia, pág. 516.

⁸³ Basáez, Patricio. Entrevista realizada en el Instituto de Patrimonio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile el 25.08.14.

"Con esa aceptación nuestro gobierno ha creído interpretar los deseos de los productores chilenos de dar a conocer en aquel gran concurso internacional sus productos y la situación en que se encuentran las industrias en nuestra patria, como una manifestación del progreso de esta y del éxito alcanzado por los esfuerzos laboriosos de sus pobladores".⁸⁴

Esta Comisión se formó con 31 miembros, más el director de la Sociedad de Agricultura, Fomento fabril y Minería. Fue presidida por Rafael Larraín y su vicepresidente fue Vicente Dávila. Inició sus sesiones el 22 de noviembre de 1887 y se abocó primeramente a organizar la Exposición Nacional de 1888, verdadera antesala del viaje a París -como se verá más adelante-, que se inauguró el 25 de noviembre de ese año en la Quinta Normal de Agricultura, en Santiago.⁸⁵

En una de las primeras reuniones de la Comisión se exponía de la siguiente manera la importancia de lo que significaba esta oportunidad para Chile y el tipo de productos que se llevarían a la Exposición:

"Hoy no se trata solo de un gran certamen nacional en que rivalicen las producciones análogas de la nación, entre provincia y provincia; no, el llamamiento que luego haremos al país, tiene un significado más lato i un propósito que debe estimular mucho más a los productores, hoy necesitamos coleccionar muestras de nuestras producciones para que sean exhibidas en competencia con los mejores productos actuales de las ciencias, las artes, la agricultura, la industria y la minera de todas las naciones del mundo. Vamos a dar a conocer en aquel gran certamen universal e internacional, con nuestros productos lo que es este país, que si bien no es desconocido, es por lo menos mal apreciado por muchas de las naciones antiguas; vamos a poner de manifiesto que siquiera algo podemos i sabemos, i a reclamar, por tanto, un lugar entre las naciones de valer".⁸⁶

La inversión de recursos, tanto humanos como económicos, fue bastante significativa y nos demuestra la importancia que esta oportunidad representó para los fines del Estado, como señalan los

⁸⁴ El Mercurio de Valparaíso, Circular para sección de industria, Santiago, 25 de enero 1888 (aparecida el 17 de febrero de 1888).

⁸⁵ Los archivos provenientes de las diferentes reuniones de esta Comisión (cartas, actas y decretos principalmente) se encuentran en el Fondo de Industrias y Obras Públicas de los años 1888-1889, en el Archivo Nacional, bajo el título "Exposición Universal de París" y son de crucial interés para comprender la importancia que significó para el Estado de ese entonces la participación en la Exposición Universal y los recursos que en ello se invirtieron.

⁸⁶ Varios autores. *Exposición Universal de 1889 en París: comisión directiva Chilena*, nombrada por decreto supremo, editado en Chile, 1887, pág. 10.

autores Basáez y Amadori: “Las expectativas de desarrollo para nuestro país que el gobierno de Chile supuso en el caso de asistir como expositor a la Exposición Universal de París, debe haber justificado el alto costo organizativo y económico que ese compromiso significó”.⁸⁷

Además de los posibles beneficios económicos que se podrían esperar a partir de la participación chilena en la Exposición Universal, ésta se convertía, a su vez, en la posibilidad de establecer un relato fundacional “oficial” respecto al desarrollo de nuestro arte y mostrar los avances logrados en pocas décadas. Participar de éste encuentro mundial y presentarse a la altura de las naciones civilizadas, volvía crucial contar con un “arte nacional” que demostrara al mundo el nivel de progreso alcanzado.

Se requería para ello de un cierto nivel de desarrollo artístico, que Chile creía ya poseer, pero será interesante demostrar en este estudio si este nivel se había alcanzado realmente, basándonos para ello en las voces del siglo XIX y en análisis más actuales.

Como proceso paralelo a la participación chilena en esta exposición, se estaba viviendo en Chile un fuerte proceso de institucionalización de las artes, tanto por la presencia y crecimiento de la Academia de Bellas Artes, que ya contaba con 40 años de historia, como por la mayor oferta de espacios de exhibición e interés del público.

Estos avances nos dejaban en buenas condiciones para presentar obras de arte realizadas por artistas nacionales, que se exhibieran integradas al resto de la muestra, y dieran cuenta de nuestro progreso en las diferentes áreas del desarrollo humano, tal como hacían las naciones europeas. Así lo señala Nicole Iroume en su tesis *Progreso y desfase: Vicente Grez y Les Beaux-arts au Chili*:

“La Exposición de 1889 encarna en sí misma todos los ideales y paradigmas de los discursos de progreso y modernización. En la que las bellas artes conforman una sección paralela en importancia a la agricultura y las industrias, es decir, en el mundo del progreso éstas se vuelven fundamentales al igual que los avances tecnológicos e industriales de las naciones, en tanto, de la misma forma, dan cuenta del progreso de los países”.⁸⁸

⁸⁷ Basáez, P; Amadori, A.M. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, pág. 35.

⁸⁸ Iroume, Nicole. *Progreso y desfase: Vicente Grez y “Les Beaux-arts au Chili”*, pág. 32

A pesar de estas certezas, y del sentimiento optimista en relación al estado de avance que habían alcanzado nuestras bellas artes hacia fines del siglo XIX, los comentarios emitidos a partir de la sección chilena no fueron tan auspiciosos. Revisaremos a fondo este tema, luego de conocer la gestación del Pabellón y los requerimientos que el gobierno chileno impuso en lo referente a su arquitectura y estilo.

c. El Pabellón París y los requerimientos de su comitente

En el momento de extender la invitación a participar de esta Exposición Universal, Francia pidió a los países americanos que exhibieran sus muestras en pabellones representativos de su arquitectura tradicional, en general refiriéndose a los elementos propios de la arquitectura precolombina.

Esta solicitud estaba en línea con lo que Francia realizó aquel año en las exhibiciones de sus colonias, las que también fueron presentadas en pabellones de estilos de arquitectura tradicional, incluso decorados por artesanos traídos especialmente para ello. En este énfasis podemos reconocer el exotismo propio del romanticismo, que si bien ya había tenido su auge como corriente pictórica entre 1830 y 1850, persistía igualmente en este tipo de situaciones, como lo demuestran Basáez y Amadori:

“A pesar que el carácter rector de las Exposiciones Universales fue el industrial, el sentido romántico de la época se manifestó al incluir en la exhibición productos y objetos que caracterizaban culturas de países de bajo desarrollo industrial, pero que eran muy atractivos dado el nivel de su artesanía y la variedad de objetos que podían exhibir. Estos países aportaron gran diversidad de artículos y objetos realizados con materiales regionales y de diseños tan particulares como desconocidos para quienes asistieron a la Exposición. Máscaras talladas, ídolos, trajes típicos, tapices, alfombras, especies, semillas, conformaron parte de estas muestras.”⁸⁹

⁸⁹ Basáez, P; Amadori, A.M. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, pág. 42.

Otro antecedente que denota el interés de la época en culturas que resultaran lejanas, ya sea por su distancia geográfica o la barrera que impone el paso del tiempo, fue la muestra de casas históricas que le fue encargada al famoso arquitecto francés Charles Garnier, quien, tomando como base el libro de Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, proyectó réplicas de cada una de las viviendas de los antiguos pueblos o civilizaciones del mundo, entre las que también existieron reproducciones de casas mayas, aztecas e incas.

Muchas veces el conocimiento real que los arquitectos e historiadores europeos tenían de la antigua América era reducido, confuso o incluso errado. Aunque el arquitecto basara su imaginario en fuentes diversas y valiosas como la de Viollet-le-Duc, muchas veces el resultado final era una mezcla entre lo visto, lo leído, y sobre todo lo imaginado.



Pabellones de casas incas y mayas, en: Schávelzon, Daniel. *América Latina en París (1889)*. *Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889*, *Revista DANA n°18*, Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura, Resistencia, Argentina, diciembre 1984, pág. 65-70.

A pesar de los errores históricos que muchas veces se cometieron (una casa azteca con un techo maya o viceversa), el arquitecto argentino Daniel Schávelzon rescata esta iniciativa desde un aspecto positivo:

“De todas formas es notable que se hayan hecho viviendas, porque hasta ese entonces lo habitual era darle importancia solamente a las pirámides, templos y palacios, dejando de lado a la casa indígena. Aunque estas no fueron fiel reflejo de las reales, por lo menos evidencian una buena

intención y nos ubican en la realidad de la visión del mundo prehispánico que imperaba en Europa durante el siglo XIX.”⁹⁰

Junto a la realidad de progreso y desarrollo -manifestada de tantas maneras por Francia y las otras naciones europeas-, convivía entonces una nostalgia por el pasado y la curiosidad por el exotismo de las culturas lejanas. Cabe preguntarse si esta no fuera a su vez una estrategia para generar un claro contraste entre las naciones desarrolladas y las que estaban aún lejos de serlo, o bien en vías, como era nuestro caso. Esto resulta probable al reflexionar como las naciones modernas se percibían aun más desarrolladas si sus exhibiciones convivían al lado de estas casas indígenas o los zoológicos humanos ya descritos.

Volviendo al requerimiento realizado por Francia en relación al estilo arquitectónico de los pabellones, el gobierno chileno, consciente de la carencia de un estilo arquitectónico establecido, que fuera representativo de “lo chileno” y mereciera replicarse, se encontró en ciertas dificultades.

Esta carencia se hacía patente en relación a otros países americanos, que contaban con importantes centros ceremoniales o ciudades precolombinas aun en pie, de las cuales podían inspirarse al momento de escoger el estilo de su pabellón. Chile se vio, por lo tanto, en la necesidad de buscar otra solución a esta solicitud. Carlos Antúnez, ministro plenipotenciario de Chile en Francia (quién, por lo tanto, formaba parte importante del equipo a cargo de organizar la participación de Chile), declaró en una de sus cartas a Pedro Montt:

“No somos ni México ni Perú, con patrimonio azteca o incaico, fuentes de posible inspiración, ni es tampoco reproducible, en 500 metros cuadrados una casa solariega de tres patios, con el central convertido en jardín, que tanto impresionan al extranjero. No queda, por consiguiente otro recurso, a mi juicio, que construir un elegante pabellón adecuado a los fines que más adelante detallaré”.⁹¹

⁹⁰ Schávelzon, op. cit., pág. 65-70.

⁹¹ Basáez, P; Amadori, A.M. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, pág. 57.

Se llamó entonces a un concurso entre las firmas de arquitectos franceses, para el diseño y construcción de dicho pabellón. Una de las condiciones exigida a los concursantes fue que el edificio fuera desmontable, es decir construido a partir de piezas modulares que se pudieran desarmar y reensamblar, gracias a lo cual la inversión chilena sería recuperada una vez que finalizara la Exposición, rearmando el edificio en Chile, lo que no dejaba de ser una importante hazaña ingenieril que recalca el desarrollo industrial chileno. La valoración que se hacía de los arquitectos franceses y su *expertise* en las construcciones metálicas puede corroborarse en esta carta de Carlos Antúnez, principal promotor del Pabellón:

París, mayo 17 de 1888

"Señor Ministro:

(...) Hoy en Paris diversos establecimientos que se encargan exclusivamente de construcciones en fierro y es a ellos a quienes se ha recurrido. Estos establecimientos tienen arquitectos especiales a su servicio, familiarizados con las construcciones en metal, y se encargarán de presentar proyectos que ellos mismos habrán de ejecutar. Tendremos a la vez los estudios y las propuestas para su ejecución, con lo que se ganara tiempo, asegurando también un mejor resultado.

Le espera la presentación de estos proyectos para someter a la aprobación del Directorio de la Esposicion aquel que sea preferido por nuestra comisión.

Cuidare de informar a Ud. De la marcha que se siga en este negocio.

Dios cuide a Ud.

Carlos Antúnez".⁹²

Al respecto del carácter desmontable del edificio y las posibilidades que ello encerraba, Amadori y Basáez, los autores que más han estudiado el Pabellón, nos detallan: "La idea de considerar un proyecto de carácter desmontable, que hacía en gran medida recuperable la inversión realizada, debe haber resultado muy atractiva para el gobierno chileno. No hay constancia de quien proviniera esta idea, en todo caso a ella se debe el poder contar con este edificio en la ciudad de Santiago. No fue el criterio de otros países latinoamericanos de similares características que el nuestro, que optaron por edificaciones con sistemas constructivos y materiales tradicionales".⁹³

⁹² Archivo Nacional. Fondo Legaciones de Chile en Francia e Inglaterra n° 257, Carta de Carlos Antúnez n°550, pág. 7.

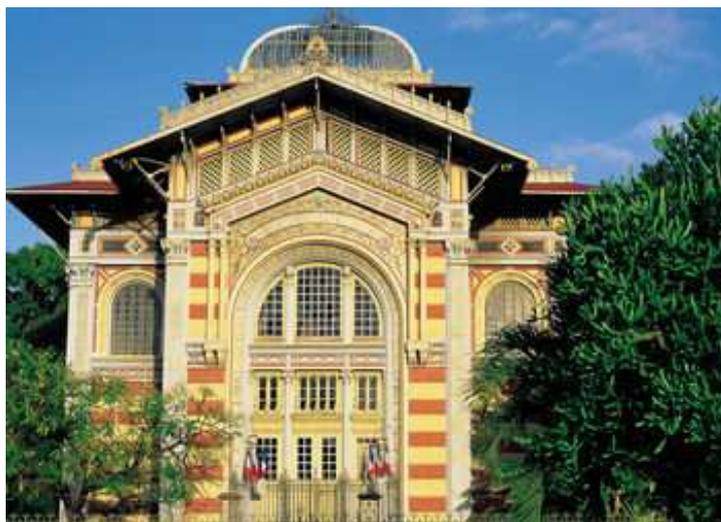
⁹³ *Ibíd.* Basáez y Amadori, pág. 58.

El proyecto que resultó ganador de este concurso fue el pabellón de arquitectura metálica llamado por los chilenos “Pabellón París”, del arquitecto francés Pierre-Henry Picq (1833-1911), quien recibió su formación del arquitecto Étienne Cordier y el ebanista Victor-Michel Cruchet, llegando a ser arquitecto de la ciudad de París y miembro de la Sociedad Imperial y Central de Arquitectos.

Su estilo se caracterizó por un delicado eclecticismo y el uso frecuente de las estructuras metálicas, que aplicó en pabellones, bibliotecas, iglesias y grandes mercados cubiertos. Para este proyecto contó con la colaboración de la compañía constructora M. Moisant, Laurent et Savey, cuya placa de bronce aun se exhibe al costado derecho de la entrada del edificio. Existen testimonios de lo evidente que fue la selección de este proyecto para la Comisión: “Fue unánime la opinión de la Comisión a favor del proyecto del Señor Moisant. Los planos ejecutados por el arquitecto Señor Picq a su novedad y buen gusto arquitectónico reúnen todas las condiciones de comodidad y solidez que es posible exigir en esta clase de construcciones”.⁹⁴

Resulta interesante revisar la experiencia previa del arquitecto en este tipo de construcciones de exhibición, ya que revela que contaba con la *expertise* ganada en la construcción del Pabellón egipcio de la Exposición Universal de 1878, una de sus obras tempranas. Junto con esta obra, que le habría significado el conocimiento de los requerimientos especiales de este tipo de espacios, el arquitecto también contaba con una experiencia anterior en la ejecución de edificios desarmables en arquitectura metálica, mediante la ejecución de la Biblioteca Schœlcher, previa pero muy cercana en su data al Pabellón chileno. Esta fue acabada en París en 1887, transportada ese mismo año y reconstruida en *Fort-de-France*, Martinica, en 1893. El edificio sorprende por la diversidad de sus inspiraciones, cuenta con un estilo egipcio-bizantino y decoración modernista. Estos referentes y su estructura metálica, proveniente de los talleres Eiffel, la convierten en un edificio muy similar al Pabellón París, lo que ha llevado a que sean considerados como “edificios hermanos”.

⁹⁴ Archivo Nacional. Fondo Legaciones de Chile en Francia e Inglaterra n° 257, pág. 200.



Biblioteca Schœlcher, *Fort-de-France*, Martinica. Fotografía de Canabi, Hugo. Consultada en www.viajesmichelin.es el 23.08.14.

Los ganadores del concurso tuvieron que respetar ciertas imposiciones del gobierno chileno: que el pabellón fuera un diseño original, inédito y no copia de otro edificio (lo que resulta un poco irónico al tratarse de un edificio de estilo totalmente francés y que tiene muy pocas características particularmente chilenas), que tuviera dos pisos de altura, con amplios espacios de exhibición y circulación, que contemplara su funcionamiento en un clima similar al italiano, que resistiera temblores y que además ofreciera un aspecto llamativo y artístico.

Estas peticiones fueron resueltas en un edificio de volumen simple, con dos balcones laterales en el segundo piso. El espacio central es de doble altura y en el segundo piso se dispuso una galería perimetral. Ambos aspectos tienen que ver directamente con la arquitectura de exhibición, pensada para la mejor disposición de los objetos y el tránsito de sus visitantes. Así también se le dio a la luz un rol protagónico en el edificio. Se planificó una iluminación natural, a través de un techo transparente conformado por 5 cúpulas y paños laterales vidriados, la que permitiría una mejor apreciación de los productos y obras de arte expuestos.

A través de diferentes testimonios podemos corroborar como quienes habían encargado el edificio estuvieron desde un inicio muy orgullosos de los resultados obtenidos con el proyecto de Henry Picq. Uno de los testimonios más completos era publicado por *El Mercurio* en 1888:

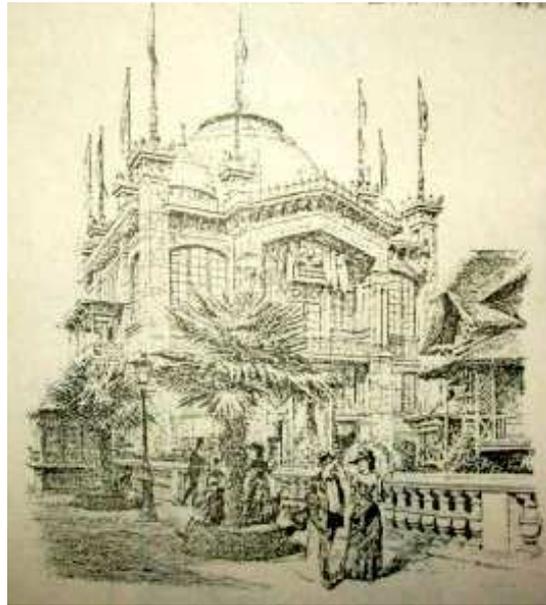
“Santiago.

El pabellón de Chile en la esposicion de Paris—En el boletín de la esposicion de Paris correspondiente al mes de julio ultimo, viene un hermoso grabado que representa el pabellón de Chile en que este pais exhibirá sus productos en la esposicion del 89. Este grabado fue presentado por el señor Michelin, constructor de Paris y premiado con dos mil francos por el jurado de Chile, habiendo obtenido la ejecución de la obra M. Moint-Sant.

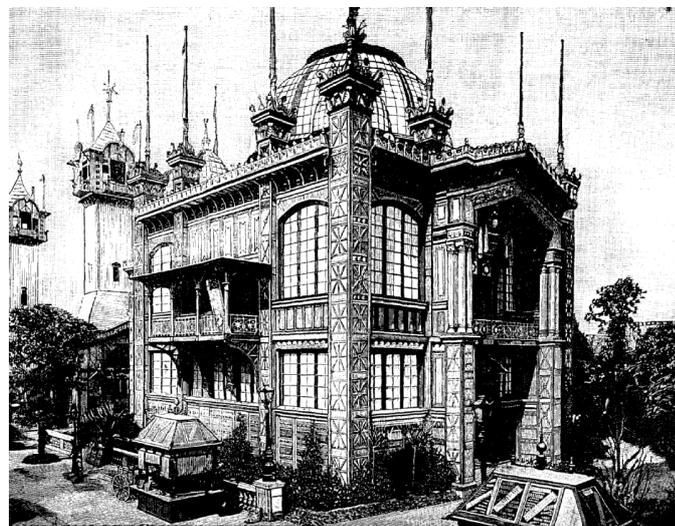
Los proyectos presentados por estos señores son irreprochables; tienen un bello aspecto decorativo y el carácter monumental exigido para una construcción de este jénero. Como se sabe, esta obra cuesta 140,000 francos y es de dos pisos, cubre un espacio de 500 metros cuadrados, construida sobre planos que facilitan su desarme para poder ser transportado y reedificado con los mismos materiales despues de la esposicion en algun lugar en Santiago.”⁹⁵

A continuación reproducimos el grabado mencionado en la cita, en el cual puede apreciarse el Pabellón en pleno funcionamiento, adornado con banderas, rodeado de palmeras, jardineras y con una pareja de paseantes. Esta fue de las primeras imágenes del Pabellón que pudieron conocerse en Chile. El grabado coincide bastante con la fotografía del Pabellón expuesta a continuación y con una litografía en el que se aprecian los colores originales del edificio, a pesar de haber sido realizado previamente a la exposición.

⁹⁵ El Mercurio de Valparaíso, viernes 5 de octubre de 1888.

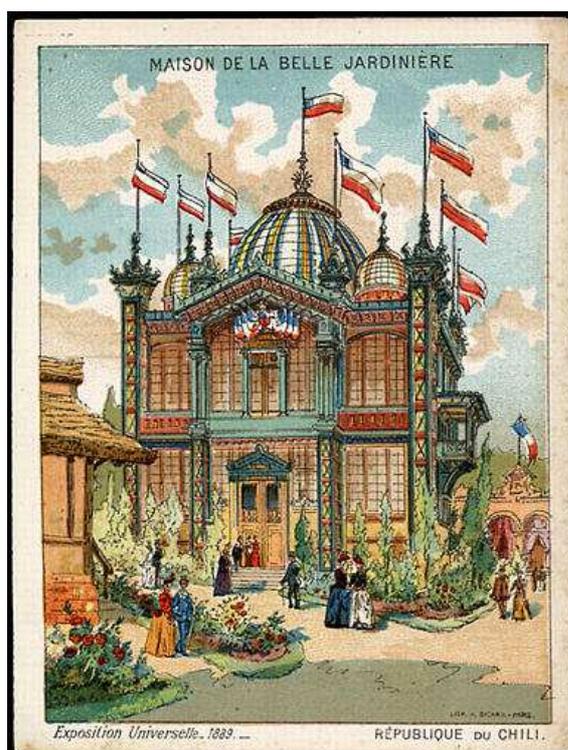


Pabellón chileno. Exposición Universal de París. Archivo fotográfico. Universidad de Chile.



PAVILLON DE LA RÉPUBLIQUE DU CHILI AU CHAMP DE MARS.

Pabellón chileno en la Exposición Universal de París de 1889, en *Les merveilles de l'Exposition de 1889: histoire, construction, inauguration, description détaillée*, Biblioteca Nacional de Francia.



Exposition Universelle 1889. République du Chili, grabado perteneciente al archivo de Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, en www.archivovisual.cl.

El edificio fue construido en estilo *Art Nouveau*⁹⁶, imperante en la época y representativo de la tendencia general de la exposición, cuyo ejemplo más notable es la Torre Eiffel. El hecho de que el principal material utilizado fuera el hierro nos ubicaba a la vanguardia de la arquitectura de aquel entonces, ya que sin duda fue el material primordial que acompañó el progreso agigantado iniciado en la Revolución Industrial y el sistema constructivo modular, que el hierro permitía, fue el protagonista en esta Exposición Universal. Así lo detalla *El Taller Ilustrado* en 1889, contabilizando los kilos de hierro utilizados en este evento mundial:

⁹⁶ En su célebre texto *El Arte moderno*, Carlo Giulio Argan propone la siguiente definición de *Art Nouveau*, que enfatiza en aspectos que como país estábamos aun lejos de alcanzar: "Expresión típica del espíritu modernista es el gusto o "estilo" al que se ha dado el nombre de *Art Nouveau* (...) Se produce en todos los países europeos y americanos que han alcanzado un cierto grado de desarrollo industrial; establece en ellos un régimen cultural y de costumbres prácticamente uniformes, a pesar de las leves variantes locales, y de carácter explícitamente moderno y cosmopolita. Es un fenómeno típicamente urbano que nace en las capitales y se difunde por las provincias". Pág. 188.

“(…) el de artes liberales, el de maquinas i de esposiciones diversas asciende a 29.000.000 kilogramos. Uniendo a esto el de las galerías de la agricultura, de los palacios de la Colonias, los de la Republica Arjentina, del Brasil, del palacio de Túnel, del de Méjico, de Bolivia, de Arjelia, panoramas, etc.; el hierro empleado en las edificaciones no baja de 40.000.000 kilogramos. A esta cifra pueden añadirse 6.792.073 kilogramos de la torre Eiffel, i resultan unos 75.792.073 kilogramos de hierro empleados en las obras para la Esposicion de Paris.”⁹⁷

El Pabellón es un excelente ejemplo de esta tendencia, ya que fue construido a partir de la notable combinación entre metal y vidrio y a la vez decorado con motivos florales y vegetales, inspiración en la naturaleza que es tan característica a este estilo. Es importante destacar que el arquitecto intentó incorporar símbolos nacionales en las decoraciones del Pabellón, como son la franja de copihues en sobre relieves que decoran los frisos del cielo en el edificio.

En su interior se expusieron objetos industriales, tales como maquinarias agrícolas, materias primas, muestras de tierra y agua, textos, junto con pinturas y esculturas, de las cuales destacan obras tan importantes como *La Fundación de Santiago* de Pedro Lira, de 1888, y *El Descendimiento de la Cruz* de Virginio Arias, de 1887. En ambas obras también puede sentirse la fuerte influencia de la Academia francesa, en cuanto a los cánones de representación y el uso de la técnica. Estas obras serán analizadas en el subcapítulo siguiente, así como la mención del conjunto expuesto.

Al finalizar la exposición el pabellón fue el primero en ser desarmado y sus innumerables piezas fueron trasladadas a Chile en barco, en 1890. Llegó al puerto de Valparaíso, luego en tren a Santiago y las piezas se guardaron en cajas en las bodegas del Instituto Barros Arana, cercano a su ubicación actual. Se reinstaló en la Quinta Normal en 1894, acogiendo la exposición de Minería y Metalurgia del mismo año. Luego pasó por varias instituciones y por etapas de importante deterioro.

El edificio fue declarado Monumento Nacional en 1986 y desde 1992 hasta la fecha alberga al Museo Artequín, que busca acercar el arte al público infantil, exponiendo reproducciones de arte europeo.

⁹⁷ El Taller Ilustrado. *El Hierro en la Esposicion de Paris*, Santiago, 11 de Marzo de 1889.

Los antecedentes de su devenir como edificio de exhibición, su relación con el entorno de la Quinta Normal y los efectos que causó su presencia en la escena artística y arquitectónica de la época, serán revisados hacia el final del presente capítulo.



Museo Artequin instalado en el antiguo Pabellón París, Quinta Normal de Santiago de Chile.
Consultada en Red franco-chilena del patrimonio arquitectónico, <http://arquifranchiachile.blogspot.com>.

d. La *Section chilienne* en exhibición, proceso de gestación y reconocimientos otorgados

Como sabemos, la invitación a participar en la exhibición francesa había sido recibida por el Estado chileno en 1887. Como una manera de prepararse, la Comisión a cargo decretó que al año siguiente, en la Exposición Nacional de 1888, a realizarse en el Palacio de la Exposición Internacional de 1875 (hoy Museo Nacional de Historia Natural), se decidiría que obras representarían a Chile en Francia, lo que generó gran competencia entre el grupo de artistas chilenos que reunían las condiciones para tan magno evento.

El hecho de tener que seleccionar las obras de mejor calidad, que fueran al mismo tiempo las más representativas de “lo chileno”, obligaba a preguntarse en qué consistía entonces el arte nacional y quienes eran sus artistas más representativos. Resulta interesante revisar entonces algunos antecedentes de la Exposición Nacional, que se convirtió en el gran hito previo a la Exposición en París y en el canal de selección de lo que sería su exhibición.



Museo Nacional de Historia Natural. Legado de R. A. Philippi a la educación científica en Chile, hacia 1890, en www.memoriachilena.cl, consultada el 3.08.14.

La Exposición Nacional se realizaba anualmente en la Quinta Normal de Agricultura y en esta oportunidad tomó un matiz diferente, al convertirse en el canal que permitiría a los artistas chilenos exponer en Europa, con todas las oportunidades y beneficios que aquello implicaba, cómo señala Josefina de la Maza en su texto *Por un arte nacional* :

"Con la noticia, la Exposición Nacional que año a año se realizaba en el Palacio de la Exposición de la Quinta Normal de Agricultura cobró nuevos significados. Para los participantes de la sección industrial, exponer en Europa abría la posibilidad de acceder a nuevos mercados, establecer contactos comerciales e instalar la imagen de Chile en el extranjero a través de los productos nacionales más representativos. Para los de la sección de bellas artes, en cambio, no sólo significaba obtener reconocimientos, establecer contactos o disfrutar la sensación de estar situados en el centro

del arte occidental. Exponer en París les daría oportunidad de responder a la pregunta –a esas alturas crucial– de qué tan “nacional” y “cosmopolita” era el arte chileno.⁹⁸

A pesar de la importancia de esta gran oportunidad, no se presentaron muchos artistas chilenos a la Exposición, sino más bien un grupo reducido, que provenía principalmente de la Academia de Pintura, la Academia de Bellas Artes, algunos ex-socios de la Unión Artística (que había fundado Pedro Lira en 1885) y otros de la Comisión de Bellas Artes, que estaba a cargo tanto de la organización del certamen en Santiago cómo de organizar la Sección de Instrucción y Bellas Artes de la Exposición Universal de París. Al parecer existió cierta apatía en esta participación, lo que complicó las gestiones de la Comisión a cargo:

“Los señores presidente i secretario de la comisión de Bellas Artes para la esposicion de Noviembre hacen el ultimo esfuerzo para despertar el animo adormecido de algunos hombres de trabajo, que en su culpable apatía, poco o nada se preocupan de una esposicion llamada a dar a conocer nuestro adelanto en el extranjero (...). Pero esto no es admirable: bien conocemos el patriotismo de nuestro colegas, los cuales pasan siempre por toda idea política o relijiosa cuando se trata de plantar bien alto el pabellón nacional mas alla de nuestras fronteras”.⁹⁹

Entre los artistas finalmente seleccionados para la Exposición destacaba el pintor Pedro Lira, y no fue entonces una gran sorpresa que su cuadro *La Fundación de Santiago*¹⁰⁰, titulado originalmente *Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén, el llano en que ha de edificar la ciudad de Santiago*, fuera de los que tuvo mejor acogida, destacando por su manejo técnico, enormes proporciones y por el acertado tratamiento del género histórico, que aun no tenía gran desarrollo entre los artistas chilenos, principalmente por la dificultad que presentaba su gran escala, el costo en materiales y tiempo de ejecución, la compleja composición con varios personajes y la técnica en general.

Junto con ganar el derecho a participar de la Exposición Universal de París, Lira obtuvo también reconocimientos más inmediatos en el contexto nacional:

"Tanto la institucionalidad artística como el gobierno dieron señales claras de respaldo a la apuesta de Lira: su cuadro obtuvo el primer premio en el “Certamen Edwards”, la medalla de primer orden

⁹⁸ De la Maza, Josefina. *Por un arte nacional*, pág. 296.

⁹⁹ El Taller ilustrado, Santiago, 1 de octubre de 1888.

¹⁰⁰ La obra se analiza iconográficamente más adelante.

en las premiaciones del salón y, además, fue adquirido por el gobierno en la histórica suma de 4.000 pesos, una rareza para el mercado artístico local.¹⁰¹

La Exposición Nacional de 1888 fue una de las más concurridas y competitivas de las que se tenga memoria en el siglo XIX. Junto a la obra ya mencionada de Lira, también fue escogida la escultura *El Descendimiento de la Cruz* de Virginio Arias, de 1887. Ambas obras cumplían los cánones que exigía la escuela academicista francesa y son fieles ejemplos de lo que se esperaba de un buen artista chileno en este momento histórico.

Ahora bien, no era fácil dar en el gusto a la mirada europea, que esperaba encontrar en nuestro arte una calidad técnica excelente y temáticas propias, que respondieran a elementos autóctonos, pero que al mismo tiempo se trataran en ellas temas que fueran comprensibles en el extranjero. Como ya habíamos recibido duras críticas por envíos artísticos a exposiciones anteriores¹⁰², la preocupación sobre la selección de obras fue mayor:

“Si la aspiración de la comisión organizadora era contar con la aceptación francesa y europea, los envíos nacionales debían cumplir simultáneamente con dos objetivos: ser “autóctonos” —o chilenos— y “cosmopolitas”. Optando por estudios “serios” —basados en grandes episodios de la historia de Chile y de la antigüedad— y alejándose de obras que no entrañaban “ninguna dificultad”, según las palabras de Jilbert, el país estaba tratando de evitar las críticas recibidas años antes por otros envíos latinoamericanos a Europa y Estados Unidos. Desde esta perspectiva, la preocupación de las bellas artes por lo “nacional” apuntaba a identificar aquellos aspectos que definieran la identidad del país para presentarlos bajos los paradigmas de una modernidad que marginaba todo aquello que no se ajustara a sus códigos.”¹⁰³

Teniendo en cuenta estas premisas la Comisión realizó una primera selección, la cual reproducimos aquí, de manera textual, a partir de su publicación en *El Mercurio*:

¹⁰¹ De la Maza, Josefina. *Por un arte nacional*, pág. 302.

¹⁰² Algunas voces más pesimistas anunciaban un nuevo fracaso en la Exposición de 1889, similar o peor incluso que el de 1878: “La esposicion del año 1867 fue llevada a cabo bajo la iniciativa particular. El resultado fue provechoso para todos. En vista de esto, el gobierno quiso en la de 1878 tener una ganancia mayor si no parecida. El resultado todos lo saben. No solo no ganó nada sino que perdió. La de este año todos creen que será otra pérdida, eso sí un poco mayor que en 1878. Larcos.”, en: *El Mercurio* de Valparaíso, miércoles 8 de agosto de 1888.

¹⁰³ De la Maza, Josefina. *Por un arte nacional*, pág. 303.

“Pinturas y esculturas para la esposicion de Paris—En vista del informe de la seccion de Bellas Artes, el consejo ejecutivo de esta comision ha acordado señalar los siguientes cuadros para la remisión a la esposicion de Paris:

La poda, por la señorita Celia Castro.

Jugando a las chapitas, por el señor Juan G. Harris.

Pedro de Valdivia elije desde la cima del Huelen el lugar en que ha de edificar la ciudad de Santiago, por el señor Pedro Lira.

Un paisaje, por el señor Carlos Vidal.

Id. id. id.

Retrato de la señora D. A. de O., por don Luis S. Lemoine.

Id. id. señora C. B. por Id. id.

En el bosque, por el señor Enrique R. Swinburn.

Una marina (numero 54), por id. id.

Retrato al natural (numero 59), por el señor D. Reveco.

Valle de Ocoa, paisaje, por el señor Onofre Jarpa.

El muelle fiscal, etc., por el señor D. Trubert.

Temporal, por id. id. id.

El trabajo, por el señor Rafael Correa M.

Cambios de fortuna, por la señorita Albina Elguin.

Pregunta por mí, por id. id. id.

Cabeza de estudio, por id. id. id.

Retrato al lápiz, del señor Guillermo Cordoba.

Escultura Busto del señor J. Castellón, por el señor Nicanor Plaza.

Escultura El nido, por el señor Lisandro A. Barrenechea.

Ninguna obra de las que espresa la nomina precedente, será enviada a la esposicion de Paris sin que sus autores manifiesten su deseo de que esto se haga.”¹⁰⁴

Finalmente el conjunto definitivo de obras cambió, debido a que varios de estos artistas esperaban que sus obras fueran compradas antes de ser enviadas a París, cosa que no ocurrió y que incluso hizo necesaria la publicación de nuevas cartas y decretos en esta misma fuente que aclararan el malentendido:

¹⁰⁴ El Mercurio de Valparaíso, jueves 3 de enero de 1889.

“Algunos de los esponentes creyendo que esta cantidad era para hacer la compra de las muestras de los productos que se enviaran a la esposicion de Paris, se han negado a remitir gratuitamente las muestras de sus productos en la esperanza de que han de comprarlos. Sabemos que la comision de esposicion no hará gasto alguno en este sentido y solo se limitara a comprar muestras a aquellos esponentes mui pobres.”¹⁰⁵

El listado completo de artistas nacionales que finalmente participaron en París se expone en el catálogo *Exposition Universelle: Paris 1889: catalogue de la section du Chili et notice sur le pays*, editado en Francia. Los números entre paréntesis indican el número de obras expuesto por cada artista, lo que nos da un total de 39:

Clase 1, pinturas al óleo:

Celia Castro (2 obras), Rafael Correa (3), Albina Elguin (3), Antonio De la Fuente (1), Juan Francisco González (1), Juan Harris (1), Albert Henningsen (2), Onofre Jarpa (3), Enrique Lynch (1), Pedro Lira (3), Enrique Swinburn (4), P. Alfredo Valenzuela (2), Carlos Vidal (2).

Clase 3, esculturas y grabados en medallas:

Virginio Arias (5), Simón González (1), Albert Henningsen (1), Carlos Lagarrigue (4).

En este listado no se especifican los títulos de las obras escogidas, pero en el texto de Patricio Basáez podemos acceder al detalle de algunas de ellas, reproducidas a continuación, y formarnos así una idea del tipo de obras que se expusieron y del conjunto que conformaron:

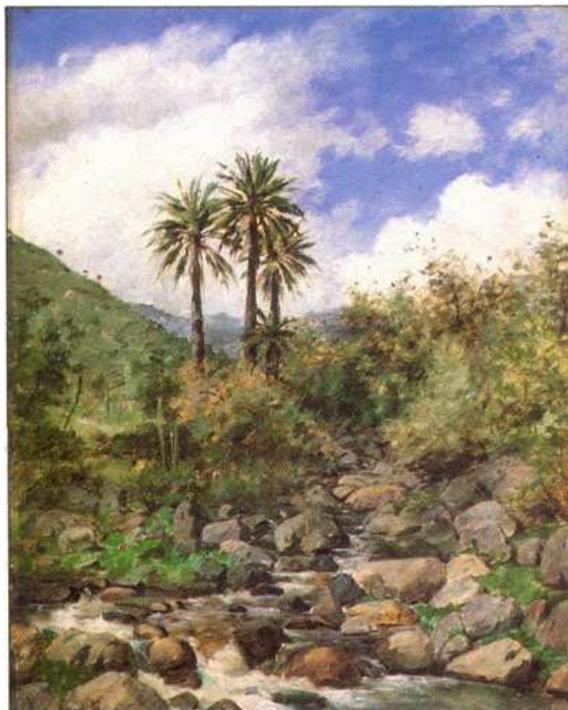
¹⁰⁵ El Mercurio de Valparaíso, sábado 5 de enero de 1889.



Ninfa de las cerezas. Pintura al óleo sobre tela. Alberto Valenzuela Puelma. En <http://www.udec.cl/>



La Trilla. Pintura al óleo sobre tela. Rafael Correa. En www.artistasplasticoschilenos.cl



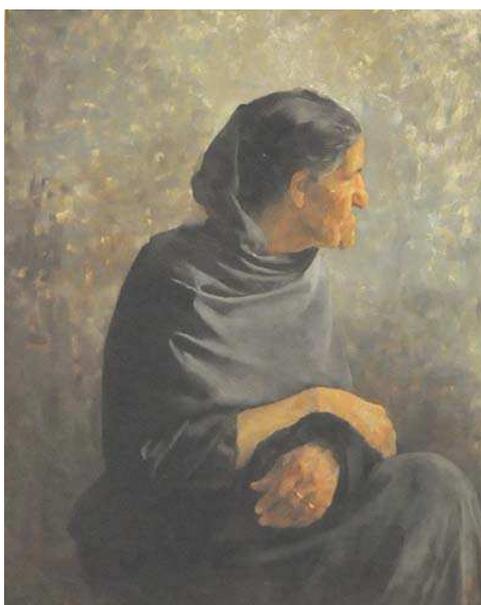
Palmas de Ocoa. Pintura al óleo sobre tela. Onofre Jarpa. En www.artistasplasticoschilenos.cl



El Giotto. Escultura en mármol. Carlos Lagarrigue. En www.artistasplasticoschilenos.cl



El Descendimiento de la Cruz. Escultura en mármol. Virginio Arias. En www.artistasplasticoschilenos.cl



Una vieja. Pintura al óleo sobre tela. Celia Castro. En www.artistasplasticoschilenos.cl

Como vemos, el participar de esta Exposición Universal fue un hito fundacional, al menos en la muestra de Bellas Artes, en cuanto la importancia del evento y el éxito obtenido en ella. La participación chilena fue exitosa si la juzgamos a partir de las medallas recibidas.

Los logros otorgados en París fueron tomados como una consagración, que permitió hablar ya de un "arte nacional", hecho que queda de manifiesto al leer el catálogo *Les Beaux-arts au Chili*, de corte bastante optimista respecto a los progresos que habíamos hecho como país en materia de desarrollo artístico, tanto en obras, espacios de exhibición y formación de público. Contar con pintores chilenos de talento se hacía imprescindible en la incipiente república, que requería de autores que tejieran el pasado imaginario de Chile, y fueran los generadores de las imágenes que serían mostradas al resto de los países y a las generaciones futuras.

Este texto clave es analizado por Nicole Iroume, quién desmiente de cierta manera el exitismo con que Grez quiso ver nuestra situación, al mismo tiempo que aclara muy bien que necesidades estaría intentando cubrir, desde la voz oficial seleccionada para hablar del arte nacional de su tiempo.¹⁰⁶

A pesar de la relevancia dada a la sección de Bellas Artes en el contexto general de la muestra, la exhibición artística se equiparaba en importancia a los demás objetos del Pabellón. En este sentido, obras de arte, inventos, maquinarias y objetos comparten el mismo objetivo: dar forma a la imagen de Chile e instalarlo como un país confiable, rico en materias primas y en posibilidades de desarrollo, para lo cual era necesario mostrar desde la mejor pintura realizada por un chileno, hasta la última innovación en maquinaria agrícola o la exposición de productos y recursos naturales.

En relación al éxito concreto que tuvo la sección de Bellas Artes existen versiones contradictorias. Por una parte si consideramos como único antecedente las medallas recibidas, podríamos considerar que sí tuvo logros concretos.

¹⁰⁶"El discurso [de Grez] sanciona la existencia de un arte nacional a partir del XIX. Hecho que, por una parte, permite plantearse a sí mismo como *texto fundacional*, asiéndose de este momento de inflexión a partir del cual se puede crear un discurso propio. Si se apela nuevamente el contexto, puede relacionarse a la necesidad de hacerse ver, de integrar la comunidad internacional, buscando lo propio desde patrones europeos. Pues plantea un arte nacional, pero un arte presentable en París: se ve entonces una noción muy ligada al arte "oficial", que podría en este caso tildarse de subordinado para los afanes del progreso y la modernización. En este sentido se comprende muy bien la participación de Grez en esta tarea, pues su figura está ligada al ámbito oficial del arte: como funcionario público y como crítico autorizado." Iroume, Nicole, *Progreso y desfase: Vicente Grez y "Les Beaux-arts au Chili"*, pág. 38.

Chile, como país expositor, recibió en total 270 medallas y menciones honoríficas, de las cuales solo 3 pertenecieron a la categoría de “grandes premios”, otorgados por sus minerales, productos de caza y pesca y otro por la calidad de sus vinos.¹⁰⁷ Las 267 restantes se repartieron en 28 medallas de oro, 78 medallas de plata, 86 de bronce y 75 menciones honoríficas. Los premios obtenidos nos ubicaron en el tercer lugar con respecto a los otros países sudamericanos, obteniendo Argentina 670 premios y Brasil 489.

La sección de bellas artes hizo su aporte al conjunto de medallas recibidas de la siguiente manera: la pintura *Una vieja* de Celia Castro obtuvo Medalla de Bronce-Tercera clase, *La Fundación de Santiago* de Pedro Lira obtuvo Medalla de Plata-Segunda clase y el grupo escultórico *El Descendimiento de la Cruz* de Virginio Arias obtuvo Medalla de Oro-Primera clase. La escultura *El Giotto* de Carlos Lagarrigue y la tela *Ninfa de las Cerezas* de Alfredo Valenzuela Puelma obtuvieron Menciones Honoríficas.

A partir de estos datos Basáez y Amadori señalan: “Es posible, por lo tanto, deducir que la muestra chilena en esta Exposición Universal, mereció el reconocimiento de los jurados franceses. El esfuerzo organizativo y económico que este compromiso significó, quedó retribuido por el éxito alcanzado, ubicando a nuestro país en un lugar destacado entre las naciones sudamericanas presentes”.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Se exponen a continuación dos citas extraídas de Picard, Alfred. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris, rapport général par M. Alfred Picard*, París, Francia, 1891-1892, completo compendio que destaca los logros de la exhibición francesa y los demás países invitados. En ambas podemos ver como se valora a Chile en su faceta de país agrícola y productor, dedicación que no recibieron de igual manera las obras de arte expuestas.

“Esta exposición ha permitido una vez más, apreciar el valor de nuestros crudos; ella demostró el maravilloso desarrollo de la industria del vino de Champagne, el hermoso futuro de los viñedos argelinos y tunicinos. Varios países extranjeros, la mayoría recién llegados a la cultura de la vid, han aportado por su lado, la evidencia de esfuerzos encomiables y evidente éxito: Chile, Australia, El Cabo, son ejemplos”. Pág. 332.

“Después de haber sido puramente extensiva, la agricultura chilena toma cada día un carácter más intenso. Se basa en gran medida en fertilizantes, el guano y el salitre; un sistema de riego bien entendido, los drenajes, las consolidaciones ayudan a fertilizar el suelo. La educación agrícola es objeto de preocupación del Gobierno. Son los granos, el trigo, la cebada, el maíz, las cuales juegan un papel principal”. Pág. 346.

¹⁰⁸ Basáez, P; Amadori, A.M. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, pág. 48.

Ahora bien, si se analiza comparativamente el éxito obtenido con el de otros países latinoamericanos, a través del impacto mediático que supuso nuestra muestra, este triunfo apoyado en el número de premios parece desvanecerse:

“A pesar de lo amplia que fue esta muestra [de bellas artes] solo algunos cuadros recibieron una crítica favorable; dos cuadros de Valenzuela Puelma, “Retrato de Blest Gana” y un estudio, “Meditación”, fueron mencionadas en forma destacada en la revista de Ilustración Española y Americana al referirse a los Pabellones Latinoamericanos”.¹⁰⁹

A continuación ahondaremos más en este aspecto, comparando el recibimiento de nuestro Pabellón y su exhibición con el de otros países latinoamericanos que apelaban a los mismos registros.

e. La opinión que se tuvo del Pabellón chileno en Chile y el extranjero

Como se ha definido desde el inicio de esta investigación el proceso de construcción identitario no es independiente o autónomo; requiere de la valoración del “otro” para completarse, por lo tanto, junto con conocer las motivaciones que el Estado tuvo en vista al gestionar su exhibición, resulta clave saber que se pensó y que se dijo sobre ella.

A través de diferentes documentos intentaremos rastrear si nuestra participación, traducida primero en las obras de arte expuestas y luego en el mismo Pabellón, se consideró del mismo nivel que la de otros países, -europeos o latinoamericanos- y cómo se habría expresado dicha aprobación.

En *El Taller ilustrado* pueden encontrarse indicios de cierta vergüenza o desánimo general que algunos chilenos habrían sentido al percibir la pequeñez de la selección artística, en comparación a la de otros países (sentimiento que se repetiría en relación a la Exposición de Barcelona de 1888). El modo de expresar este desánimo y la poca autoestima con la que el autor se refiere a la muestra nacional parecieran ser de alguna forma muy actuales y se incluirían dentro de la actitud negativa con la que muchas veces los chilenos nos referimos a nosotros mismos, a nuestra suerte o a nuestras obras:

¹⁰⁹ Basáez, P; Amadori, A.M. op. cit., págs. 43-44.

“Sin hacer el menor comentario damos a nuestro lectores los siguientes acápite de carta que publica *La Libertad Electoral*:

Nuestro querido Chile, como siempre, todo *chingado*. Sus objetos no figuran en el catalogo oficial porque llegaron mui tarde i se atribuye esto a que se pusieron a hacer Esposicion en Santiago. La seccion, según se afirma por lo que saben, es la mas *chañada* de todas las republicas de Sud-América. Tuve ocasión de ver a Chile en Barcelona el año pasado, i era la sección mas indecente de todas: unas cuantas botellas de vino, las obras de Vicuña Mackenna, varias fotografías de ahora quince años, que daban a conocer el país, etc. Todo estaba a cargo de un argentino.”¹¹⁰

Cabe entonces preguntarse si el desarrollo cultural que Chile había alcanzado hacia fines del siglo XIX, se hizo realmente tangible a través de la Exposición organizada por la Comisión chilena a cargo y si fue percibido como tal por las diferentes naciones extranjeras. De no haberse producido dicha validación, será interesante saber qué opinión se tuvo de nuestra participación, y las razones que llevaron a los extranjeros a mostrar menor interés en ella, o incluso a desdeñarla. Estos datos nos permitirán inducir que tan concreta y significativa resultó ser la valoración extranjera que se anhelaba encontrar, y cómo esta exposición influyó finalmente en nuestra construcción identitaria.

Un primer antecedente nos indica que -respecto al deseo de ser considerado “un par” por las naciones europeas-, la realidad fue distante. Es muy probable que esta distancia se hubiera ido formando durante los siglos XVI, XVII y XVIII en los que la visión externa de los países americanos estuvo cargada de estereotipos, los que hacían difícilmente creíble que estas naciones hubieran alcanzado un nivel de desarrollo a fines del siglo XIX que los pusiera al mismo nivel de los países civilizados. Al respecto contamos con los interesantes estudios de Miguel Rojas Mix¹¹¹, quien ha profundizado en la construcción de la imagen de Chile, en textos como *América Imaginaria*, obra pionera que permite estudiar nuestra historia como alteridad de la visión europea, al reflexionar sobre el imaginario de la barbarie y su presencia en imágenes de América (generadas en Europa o por artistas viajeros) tales como pinturas, relatos, mapas y otros en los que solían aparecer figuras monstruosas y misteriosas, propias de un lugar salvaje y exótico.

¹¹⁰ El Taller Ilustrado, *Chile en Paris*, Santiago, 13 de mayo de 1889.

¹¹¹ Nos referimos principalmente a *La Plaza Mayor, el urbanismo instrumento de dominio colonial*, (1978), *Cartas de don Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de la Nueva Extremadura*, Edición facsímil (1991), *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón* (1991), *América Imaginaria* (1992) y *El Imaginario: civilización y cultura del siglo XXI* (2006).

La expectativa general de los extranjeros, al visitar la muestra chilena, era justamente la de encontrarse con ese “lado salvaje”, con un territorio que significara la alteridad, lo nunca visto, lo extraño o exótico, que potenciara su sensación de estar viajando por el mundo sin moverse de París, todas ellas expectativas que no se habrían cumplido.

En el texto *Berlín-Berlín ¿Dónde estoy?*¹¹², de Francisco Brugnoli, escrito justamente un siglo después de los hechos que revisamos, el artista define certeramente el tipo de mirada exótica que Europa pone en nosotros, que de alguna manera enfatiza las diferencias:

“No es eso es lo que la metrópoli espera de nosotros. No es el odio sino el destello que exhibe el manoseo -el despellejado- lo que ahora va de vuelta a lo mismo para su adoración; que exhiben lo que hemos hecho, cuando solo se espera lo autóctono que la misma metrópoli imagina. Lo autóctono, que su afán exótico exige, es lo primitivo o la gestualidad revolucionaria; primitivismo que halaga su diferencia, gestualidad revolucionaria que no es más (siempre es menos) que su Delacroix pintando a la “Libertad guiando al pueblo”.¹¹³

En esta búsqueda Brugnoli reconoce el horror a lo desconocido, a lo nuevo, que por supuesto causa curiosidad y atrae fuertemente: “El horror se produce por el descalce entre la disponibilidad de lo conocido, y aquello que nos desborda; entre lo que se ha adjudicado y aquello que ha sido tomado: aquello que se tomó y no se conocía, y que es un nuevo procesamiento se hace evidente.”¹¹⁴

Superar estas ideas tan encarnadas no era fácil y los visitantes extranjeros buscaban en nuestro pabellón los vestigios de un país exótico, lejano física y culturalmente, tal como señala la autora Carmen Norambuena, en relación a la opinión que generaron las pinturas expuestas en el Pabellón París: “En ningún caso estos retratos parecen haber sido exitosos frente a la percepción europea, que siguió considerándolos países exóticos y todavía alejados de los estándares del progreso universal. La imagen perdurable en la memoria colectiva fue las de países ricos en materias primas”.¹¹⁵

¹¹² Escrito para la Exposición de artistas chilenos *Cirugía Plástica*, realizada en Berlín en 1989.

¹¹³ Brugnoli, Francisco. *Berlín-Berlín: ¿Dónde estoy?*, Catálogo Exposición Cirugía Plástica, NGBK, 1989, Cadáver Exquisito, Santiago, 1990, pág. 10.

¹¹⁴ Brugnoli, op. cit., pág. 10.

¹¹⁵ Norambuena, Carmen. *Imagen de América Latina en la exposición universal de París de 1889*, pág. 127.

Otra manera de leer la fortuna crítica que tuvo nuestro Pabellón es observando su ubicación en relación a la Exposición en general y a los otros pabellones. Diversos indicios nos demuestran que estas ferias mundiales funcionaban muchas veces como teatro de competencia por territorialidad económica y política entre las naciones, lo que en París de 1889 se manifestaba en la cercanía de cada pabellón respecto a la Torre Eiffel, verdadero centro o eje de la Exposición. Su ineludible presencia dividió el espacio de acceso en dos sectores, el de la izquierda hacia la Avda. *Suffren* y el de la derecha hacía la Avda. *La Bourdonais*.

En nuestro caso el Pabellón chileno fue ubicado bastante cerca de la torre, hacía su costado derecho (visto desde el río Sena), en un sector destinado a los países latinoamericanos: “Aquí se emplazó el Palacio de los Niños -lugar de entretenimientos infantiles- y los pabellones de los países americanos presentes: México, Guatemala, Panamá, Santo Domingo, Nicaragua, San Salvador, Venezuela, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina y Chile”.¹¹⁶

Si bien podría pensarse que esta ubicación cercana a la Torre, en un terreno esquina, fue privilegiada, al parecer no fue tan beneficiosa para Chile, en el sentido de que el pabellón se vio enfrentado y disminuido ante su competencia directa, que en esta Exposición fue el pabellón de Argentina. Hablamos de competencia directa ya que de alguna manera se apelaba en él al mismo registro, y buscaba mostrarse como la principal nación europeizada de América Latina.

Diversas fuentes indican que el pabellón argentino fue muy superior en tamaño y en la calidad de la exhibición. Sus organizadores invirtieron mucho en la grandeza del pabellón, como se señalaba en el Mercurio de Valparaíso, a través del correo trasandino: “se trata nada menos que de exhibir en el extranjero nuestro progreso en jeneral y hacer conocer las riquezas con que contamos, lo cual era necesario realizaron con toda exactitud y esplendor de que es acreedor nuestro país.”¹¹⁷

Un primer punto que marcó la diferencia con las otras naciones fue el terreno que le fue otorgado a Argentina para la construcción de su pabellón, que tenía el triple de metros cuadrados que el chileno. Así también, habría sido uno de los primeros países en comenzar a gestionar la construcción de su pabellón, lo que garantizaba en gran manera su buen resultado:

¹¹⁶ Basález, P; Amadori, A.M. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, pág. 18.

¹¹⁷ El Mercurio de Valparaíso, Correo trasandino, firmado por Benjamín Zorilla y Juan A. García, secretario, viernes 23 de marzo 1888.

“Paris, mayo 18 de 1888.

Dando el ejemplo a las demás republicas americanas, la Arjentina y la de Bolivia han abierto ya los concursos para la construcción de sus pabellones en el Campo de Marte, donde cada una espondrá sus productos en la próxima esposicion de 1889.”¹¹⁸

Su construcción fue maciza, en estilo ecléctico, inspirada en la *Ecole des Beaux-Arts*, muy acorde al gusto finisecular.



Pabellón argentino en la Exposición Universal de 1889. Consultada en memoriachilena.cl el 10.05.14.

En palabras del historiador del arte argentino Roberto Amigo:

“Uno de los principales problemas de Chile fue que el pabellón argentino fue muy superior, más grande, lujoso. Afilio, que fue el delegado de la comisión, era muy hábil a nivel diplomático y superó a todo el resto de los pabellones no exóticos. Chile quedó así invisibilizado por su propia competencia, que jugaba en los mismos términos. El pabellón argentino era Buenos Aires, la gran ciudad del sur. Chile estaba atado todavía a una concepción de territorio límite, por eso los visitantes esperaban una cosa más exótica. Buenos Aires era el centro moderno de América del Sur. Entonces

¹¹⁸ El Mercurio de Valparaíso, jueves 5 de julio de 1888.

podía jugar mejor el terreno que quería jugar Chile. Un siglo después eso se revirtió, y será Chile que se presente como un estado más moderno como propaganda estatal.”¹¹⁹

Desde un inicio los chilenos sintieron que este pabellón podría opacarlos, lo que estaba en gran medida con la cantidad de recursos invertidos en él. Así lo señalaba en *El Taller Ilustrado*: “Nuestros vecinos de allende los Andes no omiten gasto alguno en para figurar con brillo en la próxima Esposicion del 89 en Paris. I tienen razón, porque mientras mas desembolsos les cueste el exhibir; con brillo sus productos, mas llaman la atención del mundo entero que acudirá a ese torneo del arte i de la industria, quizás el mas grandioso del presente siglo.”¹²⁰

Según Amigo, otra diferencia crucial fue el hecho de que Argentina preparó un programa discursivo mediante la elección de las obras de arte que se exhibieron en su interior, por ejemplo, en la entrada estaban las pinturas *Entrada al puerto* y *Conquista del desierto*, encargadas a los artistas franceses Alfred Paris y Montenar. A través de ellas el Pabellón argentino ya presentaba un programa claro: nosotros avanzamos al desierto desde el puerto. En sus propias palabras: “Chile no hizo un programa discursivo ornamental adentro del Pabellón, si mal no recuerdo, llevó los productos, llevó pinturas realizadas, pero no hizo un programa discursivo con los encargos internos. Se llevaban cosas, productos, porque no dejaban de ser ferias comerciales”¹²¹.

Esta apreciación coincide, en cierta manera, con la de otro argentino, Daniel Schávelzon, quien analiza las críticas y opiniones recibidas por cada uno de los pabellones latinoamericanos, en su artículo *América Latina en Paris (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889*:

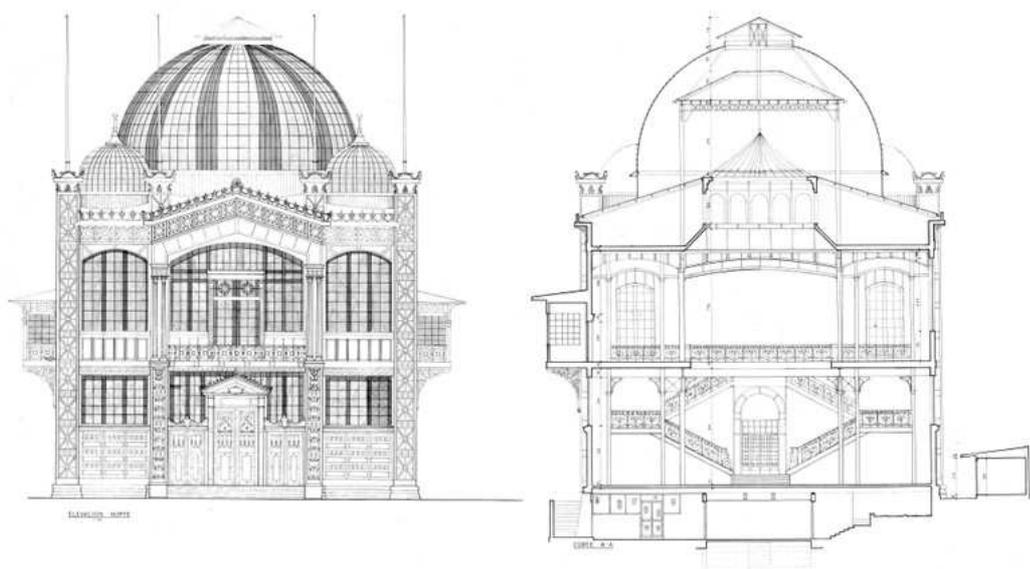
“El edificio que Chile construyó [en comparación con el de Bolivia] fue, en cambio, de gran envergadura, pero fue duramente criticado por la poca cantidad de objetos expuestos en su interior. Construido en acero y hormigón armado, estaba decorado con grandes ventanales, vistosos mosaicos policromados, banderas y balcones. Desde sus inicios se lo construyó pensando en trasladarlo a Santiago, para que formara parte de la Quinta Normal como museo. Como caso raro, se

¹¹⁹ Amigo, Roberto. En conversación sostenida el 3 de julio 2014, en el Centro de Investigación del Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

¹²⁰ *El Taller Ilustrado*, Santiago, marzo 19 de 1888.

¹²¹ Amigo, Roberto. En conversación sostenida el 3 de julio 2014, en el Centro de Investigación del Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

expusieron libros y cuadros, además de productos tradicionales. Al edificio se lo definió como un “*bâtiment rustique*”.¹²²



Planos elevación norte y corte Pabellón París. En www.artequin.cl

Según el autor, los tres pabellones que en ese momento recibieron los mayores elogios fueron los de Argentina, Brasil y México, seguidos de los de Nicaragua, Chile y Venezuela.

En un rango de menor apreciación estuvieron los de Ecuador, Bolivia, Guatemala y Uruguay. Los demás países, Paraguay, Costa Rica, Perú, El Salvador y Santo Domingo no lograron captar la atención de los críticos, pasando casi desapercibidos. Finalmente, Honduras y Haití sólo estuvieron representados con productos regionales típicos expuestos en vitrinas, pero sin contar con pabellones propios.

¹²² Schávelzon, Daniel. *América Latina en París (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889*, Revista DANA n°18, Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura, Resistencia, Argentina, diciembre 1984, pág. 65-70. *Bâtiment rustique* (edificio rústico) es una expresión que Schávelzon toma de *Guide Illustrée de l'Exposition Universelle de 1889*, L. Danel, Paris, 1889; cita pág. 128.



Pabellón mexicano en la Exposición Universal de 1889. Consultada en memoriachilena.cl el 10.05.14.

A la excepción del mexicano, de los arquitectos Peñafiel y Anza, todos los pabellones fueron contruidos por arquitectos franceses, con lo que vemos que el camino tomado por Chile no fue inusual, en relación a la autoría de los proyectos y a las gestiones emprendidas por otros países latinoamericanos.

Los arquitectos mexicanos optaron por un estilo prehispánico, que inmediatamente ligara a la nación mexicana con un pasado rico en cultura, al presentarse como los herederos del Imperio Azteca. Hoy podemos comprender su Pabellón como “el mayor exponente de una corriente neo prehispánica que quiso rescatar y reutilizar los modelos formales del pasado para construir una verdadera arquitectura nacionalista”¹²³, movimiento mexicano que cobró fuerza entre 1880 y 1910.

Ahora bien, si consideramos que el estilo del pabellón chileno, no cumplió con esta expectativa de exotismo, al menos si tenemos la certeza de que fue considerado de una arquitectura actual, ya que compartía los mismos códigos que los propios franceses estaban valorando de manera positiva en sus avances arquitectónicos. La siguiente cita extraída de *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris*, de Alfred Picard, nos indica de qué manera se destacaba el uso de la arquitectura en fierro, más funcionalista que decorativa:

“Cada día, el racionalismo, es decir, la apropiación de formas decorativas a la función de los edificios, a nuestras ideas, a nuestra moral, a nuestras necesidades, a los materiales y herramientas de trabajo de los cuales disponemos hoy en día, se está convirtiendo cada vez más el principio de las composiciones modernas; cada día vemos en aumento el número de artistas que, aprovechando la

¹²³ Schávelzon, op.cit., págs. 65-70.

obra de sus predecesores, saben escapar de las imitaciones serviles, teniendo en cuenta las necesidades y las tendencias modernas, utilizan hábilmente los métodos y medios de ejecución que les proporciona la ciencia contemporánea, imprimen en sus producciones una nota personal y un sello genuino a la vez. Se han hecho grandes progresos en las construcciones utilitarias. Los palacios del Campo de Marte existen ahí todavía para atestiguar que los arquitectos han resuelto con honor los problemas que ha impuesto el empleo del hierro”.¹²⁴

Este extracto nos demuestra que el Pabellón chileno estaba en línea con lo que se consideraba una buena arquitectura, funcional y moderna en aquel entonces, y en ese sentido se habría cumplido el objetivo del Estado chileno al encargar en Francia al pabellón que nos representaría.

Todo indica que fue más difícil conseguir el mismo éxito al tratarse de las obras de arte expuestas, que eran de artistas chilenos y muchas de ellas creadas en un contexto tan diferente al París de aquel entonces. De alguna forma las pinturas y esculturas nacionales se consideraron atrasadas, como se demuestra al leer otro extracto de la misma fuente, que se refiere a los avances realizados en las bellas artes, a los que nuestros artistas aun no accedían:

“El aire encantador y sensual del siglo XVIII finalmente se va, como ya disecado por el aliento de un tiempo nuevo. Las ninfas lascivas de carnes rosadas vuelven tras bambalinas; el decorado de bosques mitológicos se borra. Comenzamos a mirar con recelo las guirlandas y roqueríos que se giran en afecciones de coquetería.”¹²⁵

De esta cita podemos desprender que este tipo de temas concernientes a la mitología, los paisajes románticos y la decoración exagerada se consideraban ya anticuados, y en este sentido, varias de las obras nacionales habrían causado esa impresión.

En relación a la selección de objetos a exponer, el siguiente caso chileno nos deja en claro como se dejó afuera todo lo que fuera referente a nuestro pasado indígena, entendiendo por ello artesanías, objetos precolombinos o similares, ya que no se consideraban indicios de progreso alguno:

¹²⁴ Picard, Alfred. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris, rapport général par M. Alfred Picard*, París, Francia, 1891-1892, pág. 179. Traducción personal.

¹²⁵ Picard, op.cit., pág. 177. Traducción personal.

“Santiago. Para la próxima esposicion. —En la última sesión celebrada por el consejo ejecutivo de la comisión de esposicion se dio cuenta de una nota del señor intendente de Cautín, en la que dice que dicho departamento no podrá concurrir a la próxima esposicion internacional con muestras de productos agrícolas e industriales por carecer de ellos. Agrega que el señor intendente cree que la mejor representacion que puede tener ese departamento es enviando objetos de indios, como chamales, prendedores, etc. El consejo, en vista de que la esposicion de esos objetos no indica progreso ni adelanto alguno, acordó no aceptar la proposicion, y pedirle en cambio enviara muestras de las distintas clases de madera que abundan en ese departamento. — Libertad Electoral.”¹²⁶

La prohibición de enviar productos indígenas al Intendente de Cautín es consecuente con el aspecto del Pabellón chileno y con la selección de obras de arte que se expuso en su interior, en la que ninguna opacaba el ideal de progreso que se quiso inscribir integrando temas autóctonos. De hecho en la principal obra expuesta, que describiremos a continuación, también se omite la verdadera presencia indígena, ficcionando la reacción de nuestros pueblos originarios ante la conquista española.

f. La Fundación de Santiago como obra emblemática de la sección chilena

De las obras escogidas para participar en esta exhibición la más llamativa de ellas, por su género artístico, sus dimensiones y su técnica bien lograda fue *La Fundación de Santiago* del abogado, pintor, teórico del arte y gestor cultural chileno, Pedro Lira Rencoret (1845-1912).

Fue realizada en 1888, en plena madurez pictórica del artista, que tenía 43 años a la fecha de su ejecución y su comitente fue el Estado chileno, que se la habría encargado como parte de una serie que no llegó a constituirse como tal¹²⁷. Es una obra histórica de gran formato y en ella se percibe la fuerte influencia de la enseñanza académica francesa, manifestada en los cánones de representación, en las correctas proporciones anatómicas de los personajes, la composición en grupos, o el uso colorista de la técnica del óleo.¹²⁸

¹²⁶ El Mercurio de Valparaíso, sábado 12 de julio de 1888.

¹²⁷ La pintura le habría sido encargada inicialmente para decorar los nuevos salones de la biblioteca de la Universidad de Chile, junto a otras obras concernientes al descubrimiento de América y los retratos de la Reina Isabel de Castilla, Miguel de Cervantes, Caupolicán y el misionero Valdivia. La noticia del encargo se publicó en *El Ferrocarril*, Santiago de Chile, 1 de enero de 1888, pág. 2.

¹²⁸ Ver más en: De La Maza, Josefina; “*De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira*”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°3, 2013.



Pintura *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira, 1888. En: www.memoriachilena.cl, consultada el 05.07.14.

Esta influencia academicista fue recibida por el autor de primera fuente, ya que Lira -gran admirador del pintor romántico Eugene Delacroix-, fue uno de los artistas chilenos becados por el Estado para pasar una larga estadía en París y estudiar con los grandes maestros europeos, entre 1873 y 1882.

Las becas estatales siempre tenían como objetivo que el artista volviera a Chile, a volcar su aprendizaje en las futuras generaciones, lo que en Lira se logró ampliamente, llegando a ser incluso el director de la Academia de Pintura en Chile entre 1892 y 1907. Junto con esta tarea el autor fue un

indudable promotor y gestor del arte chileno, destacando en la organización de certámenes y agrupaciones pioneras en la escena artística local, como la "Unión Artística", fundada en 1885¹²⁹.

En esta obra monumental se narra un hecho concreto, crucial para la historia de Chile, acontecido 347 años antes de su realización. Expuesta en la singular ocasión que significaba una Exposición Universal de tal magnitud, se constituyó como pieza clave en la construcción de la identidad chilena, ya que, desde entonces se instaló como la imagen oficial de la fundación de Santiago, y con ello, de la fundación del país, del nacimiento "oficial" de Chile en manos de los conquistadores españoles. Así lo confirma Josefina de la Maza, quien ha investigado en profundidad esta obra: "El viaje de ida y vuelta entre Santiago y París, como parte de la participación chilena en la *Exposition Universelle* del año 1889, inscribió a la obra como una pieza nacional y cosmopolita".¹³⁰

El tema elegido se enmarca dentro del género histórico, más específicamente en la tradición iconográfica de las pinturas fundacionales de las ciudades, que en ocasiones también se rememora a través de monumentos escultóricos, en general ensalzando la valentía y prestancia de los fundadores o colonizadores, sin mostrar necesariamente los hechos tal como ocurrieron. Cabría entonces preguntarse si es ésta una característica de la pintura histórica, en relación a modificar los hechos ocurridos y transmitirlos en una versión mejorada, censurada o modificada, según los intereses o intenciones del comitente.

En ella se nos muestra a sus protagonistas, los conquistadores españoles, escogiendo el territorio sobre el cual se realizará la fundación de la ciudad de Santiago, desde la cima del cerro Huelén (o *Welen*, en mapudungun). Se sabe que éste hecho ocurrió el 12 de febrero de 1541, aunque es mucho más probable que esta fundación haya tenido lugar concretamente en la Plaza de Armas de la nueva ciudad

¹²⁹ Puede establecerse un interesante paralelo entre esta agrupación y La fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fundada en 1876, en Buenos Aires. De manera similar a La Unión Artística este grupo establecía la discusión sobre la actividad artística de esta capital en función de contar con un arte nacional a la altura del que se estaba difundiendo en capitales modernas como París. La actividad artística se manifestaba en circuitos de exhibición, críticas de arte en prensa, difusión de sus artistas y cuáles eran los temas más adecuados para ser representados. Los artistas que lideraron este grupo fueron Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova y Ángel Della Valle. Ver más en Malosetti, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

¹³⁰ De La Maza, Josefina; "De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira". En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n°3, 2013, pág. 10.

colonial, “punto 0” desde el cual se definieron los primeros solares y los espacios que se destinarían a los usos civiles, militares y religiosos.

La obra integra varios de los elementos propios del género histórico, al presentarse como un documento -fidedigno o no- de lo ocurrido. Estos elementos son el gran formato¹³¹, que nos hace parte y testigos de la historia que se relata, la disposición teatral y frontal de los personajes, interpretando a cabalidad su papel, reforzado por la individualización de sus vestimentas y actitudes corporales y el carácter de solemnidad dado al relato. Todo ello permite al espectador identificar perfectamente a los protagonistas de este momento clave, así cómo reconocer el lugar de los hechos y sentir que esta frente a una versión verídica de lo acontecido al momento de la Fundación de Santiago del Nuevo Extremo.

Resulta importante recalcar cuál era el rol de la pintura histórica para las naciones en formación, lo que sin duda influyó a las decisiones que el pintor fue tomando al momento de componer su magistral obra: “Es así que estas obras, no solo escenificaban actos históricos o alegóricos sino se les confería un aura de objetos culturales de gran relevancia, la función educadora que se les confirió a estas obras las transformó en vehículos de identidad, usados por los gobiernos para legitimar su idea de nación”.¹³²

Empero de que estos elementos son constituyentes del género descrito, Lira comete importantes omisiones, que probablemente eran intencionadas, al querer establecer un relato mítico, más que una versión detallada de lo ocurrido. Como señala De la Maza:

“Como pintura de historia, la obra de Lira debía responder a un afán de verosimilitud, a la “claridad” del mensaje representado y a un dramatismo compositivo cuyo objetivo era enfatizar el tema de la obra. Podríamos decir que ni el estudio ni la obra responden a estas demandas; no hay decoro ni verosimilitud en relación a las poses de los personajes, a sus trajes, a la cantidad de personajes incluidos en la escena (y en particular a la presencia indígena).”¹³³

¹³¹ Cuatro metros de ancho por dos y medio de alto.

¹³² Museo Histórico Nacional. *La pintura como memoria histórica*, ediciones Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2009, pág. 12.

¹³³ De La Maza, Josefina; “De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n°3, 2013, pág. 4.

A pesar de pertenecer al género histórico, es una pintura que integra elementos de otros géneros, como la mención a elementos religiosos (posible presencia de la Iglesia española respaldando la acción de los soldados representada en el sacerdote de túnica blanca), costumbristas (presencia de los indígenas, habitantes previos del Valle del Mapocho) y paisajísticos, ya que da una vital importancia al entorno natural, incorporando la Cordillera de los Andes, el río Mapocho atravesando el fértil valle y la conformación volcánica de basalto que era entonces el Cerro Huelén, que sirve de exótico escenario a la composición. Todos aquellos elementos paisajísticos nos permiten identificar sin duda el mítico lugar desde donde se habría fundado la ciudad de Santiago y sentirnos espectadores de este hecho clave para nuestra historia.

El hecho de que la obra no pueda encasillarse en un solo género es un indicio del manejo técnico de Lira de las diferentes tendencias; según cuál fuera la necesidad de su temática el autor podía ser historicista, paisajista o costumbrista.¹³⁴

La pintura fue solicitada por el Estado justamente en un momento en el que se hacía imperioso contar con imágenes que solidificaran la idea de un pasado en común, que fuera compartido por todos los chilenos y estableciera el mito fundacional de nuestro origen, punto de inicio en cualquier proceso de construcción identitaria, como señala el historiador mexicano Luis Villoro (1922-2002):

“La especificidad de una nación se expresa en la idea que sus miembros tienen de ella, esto es, en la manera de narrar su historia. Los relatos pueden diferir según los valores superiores que eligen los distintos grupos, pero todos comparten un núcleo mínimo común, si se refieren a la misma nación. Para identificarse, toda nación acude a mitos sobre su origen, o bien, a acontecimientos históricos elevados a la categoría de sucesos fundadores”.¹³⁵

Eran las primeras décadas de nuestra vida republicana, ya independiente de España, y requeríamos ser validados como nación, para lo cual este mito fundacional resultaba ideal, al inscribir el origen de nuestra historia en el momento en el que somos conquistados por los españoles, y de alguna

¹³⁴ De hecho el crítico de arte chileno Antonio Romera, que lo destaca dentro de "los cuatro grandes maestros de la pintura chilena", no fue capaz de encasillarlo dentro de una sola tendencia y nos hace ver como Lira podría ser naturalista en obras como *El niño enfermo*, romántico en *La Carta*, mitológico en *Prometeo encadenado* y cultivador del *pleinairismo* en algunas telas como *Paisaje con cordillera y vacunos* o *La Quinta Normal*.

¹³⁵ Villoro, Luis. *Estado Plural, pluralidad de culturas*, Editorial Paidós, México, 2002, pág. 14.

manera por toda Europa, y somos liberados, o incluso salvados, de nuestra barbarie pagana, para ser instruidos en el catolicismo y formados para adoptar las ideas ilustradas.

Para muchos de los espectadores de diferentes naciones que pudieron ver la obra, debe haber sido la primera noticia que tenían de Chile, o al menos la primera imagen que veían de nuestro territorio, en la que se mostraba una colonización pacífica por parte de los españoles, junto a un paisaje exótico y fértil, dado por la presencia del cerro Huelén en medio del verde Valle del Mapocho y la impotente Cordillera de los Andes como telón de fondo.

Es importante entender la dimensión que alcanza la presencia protagónica de esta pintura en la Exposición, considerando el lugar central que tuvo en el Pabellón, pero principalmente al presentarse como la imagen fundacional de nuestra nación, piedra angular de nuestra historia, constituyéndose en la "imagen oficial" de nuestro origen.

También podemos leer su presencia como un testimonio de los avances artísticos de nuestros pintores nacionales, que se acercaban poco a poco a los exigentes cánones académicos.

Como hemos mencionado anteriormente, la obra también fue exitosa en París, llegando a recibir medalla de plata en segunda clase. Así lo corrobora Basáez: "La obra que atrajo más la atención de la crítica fue *La Fundación de Santiago*, de Pedro Lira. Este cuadro corresponde al periodo considerado como de madurez de las influencias recibidas por el pintor durante su permanencia en París, es posible advertir en ella una mayor soltura y compenetración del natural."¹³⁶

Entre el proceso independentista que se vivió en Chile a principios del XIX y la ejecución de la obra habían pasado un poco más de sesenta años, pero en ese breve periodo de tiempo fue indudable el acelerado desarrollo del país en términos culturales, económicos, tecnológicos. Es plausible, por lo mismo, que la intención de Lira se enmarque en el deseo de dejar atrás el pasado colonial, tal como postularon varios de los autores liberales de su tiempo, y no mostrar, por lo tanto, los sangrientos actos que acontecieron entre indígenas y españoles. Su versión de la fundación de la ciudad se relata sosegada, pacífica y consensuada entre las diferentes partes involucradas, recreación que por supuesto

¹³⁶ Basáez, Patricio y Amadori, Ana María. 1889-1989. *El pabellón chileno en la exposición universal de París de 1889*, pág. 44.

dejaba a Chile en un mejor pie para recibir las enseñanzas ilustradas y los nuevos aires del progreso y la modernidad.

En su pintura la presencia indígena se representa únicamente a través de la figura doblegada del cacique Huelen Huala, quien parece entregar sus tierras a los conquistadores sin cuestionárselo, ni ofrecer resistencia. A través de diversas fuentes, entre las que se cuenta la *Historia física y política de Chile* de Claudio Gay (1844-1871), sabemos que este gesto dista mucho de lo que aconteció realmente. Como señala De la Maza: “A pesar de que en los recuentos históricos los caciques no reconocieron como válida y soberana la presencia española, en la interpretación de Lira, Huelen Huala acepta el poder español mostrándole a Valdivia, cándidamente, sus tierras.”¹³⁷

Asimismo resulta interesante reflexionar sobre el protagonismo que Lira le da a la presencia de la Iglesia, tan importante en el periodo colonial y en el proceso de la conquista, al respaldar los violentos actos que fue necesario cometer en el proceso de evangelización. En su obra esta presencia parece quedar velada, representada en el sacerdote anónimo de túnica blanca, que nos oculta su rostro detrás de Francisco de Villagra. Podríamos relacionar esta omisión a los ideales laicos de la cultura francesa, que por esos años comenzaban a influir fuertemente en Chile y que sin duda marcaron a Lira durante su larga estadía en París. Respecto a esto último, resulta importante esclarecer que la identidad de este personaje, de casulla o túnica blanca, no es unívoca, ya que al impedirnos ver su rostro, éste podría ser incluso una mujer, como propone la historiadora del arte Josefina de la Maza, identificando al mismo personaje como Inés Suarez, compañera de Pedro de Valdivia en el proceso de la conquista de Chile.

Podemos constatar los alcances que he tenido esta pintura y su fortuna crítica a través del tiempo mediante su difusión en diferentes canales que la hacen sobrevivir, hasta el día de hoy, como la “imagen oficial” de nuestra fundación en el imaginario colectivo chileno.

Como antecedente sabemos al menos que la obra fue utilizada para ilustrar la estampilla que celebraba el cuarto centenario de la fundación de Santiago (1941), comenzando a circular en enero de ese mismo año.

¹³⁷ De la Maza, Josefina. *De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira*, Revista de Historia del Arte y Cultura visual Caiana n° 3, diciembre 2013, pág. 3.



Estampilla de 1941, en: http://www.sociedadafilatelica.cl/webemisiones_1900_1949/emision1941.html

Otro importante canal, que tuvo una mayor presencia, fue la difusión de la obra como la imagen impresa en billetes de alta circulación, como la de 1000 pesos (1 escudo) aquí ilustrado, de 1960, y el de quinientos pesos, de 1977, que circuló hasta el 2000, antes de que fuera cambiado por la moneda actual.



Billete de 1 escudo, de 1960, en: http://colnect.com/es/banknotes/banknote/20285-1_Escudo-1960

Finalmente la obra se consagra como hito fundacional al ser una imagen que tradicionalmente ha ilustrado los libros escolares de historia, tomando el valor de documento oficial de este crucial hecho histórico.

Utilizar una obra de arte en particular al momento de ilustrar libros escolares está lejos de ser anecdótico. Existen diferentes estudios sobre la influencia de las representaciones en este tipo de textos. Diego Vílches, especialista en el tema, analiza específicamente la representación del indígena y la relevancia que ello alcanza en este tipo de plataformas:

"Frente a la pregunta sobre cuál es la importancia de los textos escolares en la formación ideológica de los estudiantes, asumimos el postulado de que la institución escolar, texto escolar y conciencia histórica actúan de forma significativa en la formación de la nacionalidad y costumbres. Específicamente, los textos escolares son fundamentales para la enseñanza de la historia en las aulas, pues enseñan un tipo de conciencia histórica que llamamos institucional. Los silencios de dicho relato son parte del discurso ideológico transmitido por las instituciones."¹³⁸

Uno de los importantes silencios de la obra sería justamente la manera en que se minimiza la presencia del indígena, lo que es coincidente a su omisión en la misma exposición, donde no se consideró pertinente exponer objetos o artesanías que provinieran de nuestras etnias. Este hecho podemos relacionarlo a la intención de las clases dirigentes que buscaban mostrar una nación con características de homogeneidad racial, lo que permitía hacer más visible una muestra de identidad y de unidad nacional.

A juicio de la ecuatoriana Blanca Muratorio:

"Todo el tema de la representatividad del indígena durante el siglo XIX fue un monólogo dentro de las élites y clases dominantes, donde la voz del indígena como actor histórico estuvo ausente. Los conquistadores europeos y luego la sociedad criolla se adjudicó el monopolio de la representación del indígena pero fuera de su propio mundo simbólico, monopolio que se prolongó por largos años".¹³⁹

Teóricamente el proceso de la independencia había convertido a los indígenas en ciudadanos chilenos y por lo tanto estaban absorbidos en una existencia colectiva, asimilados en un consenso iconográfico nacionalista republicano. "Así –dice Muratorio- los indios mayoritariamente forman parte del paisaje... La pintura, la fotografía muestran una sociedad estratificada y rígida donde los indios juegan un papel muy limitado por los imagineros. Son figuras solitarias, totalmente descontextualizadas, donde se les ha privado de su ambiente natural y han pasado a ocupar un segmento del paisaje urbano, flotando en un vacío histórico", tal como flota o permanece desapercibida la presencia del líder indígena Huelen Huala representada en la pintura histórica de Lira.

¹³⁸ Vélchez, Diego. *La conciencia histórica y la representación del indígena en dos textos escolares chilenos: Historia de Chile Libro II e Historia y Ciencias Sociales*, 2009, pág. 8.

¹³⁹ Muratorio, Blanca. *Imágenes e Imagineros*, en: *Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. FLACSO. Ecuador, Quito, 1994, pág. 112.

La permanencia inamovible y protagónica de la pintura en el Museo Histórico Nacional (MHN)¹⁴⁰ desde 1986, una vez que el Museo se instala en su sede actual, no hace más que confirmar su importancia para la historia chilena, como la ilustración más importante de nuestro hito fundacional, que en el Museo - significativamente - da inicio al recorrido por las diferentes salas de exposición.

A pesar del interés iconográfico de la obra, su éxito obtenido en la Exposición y los alcances que ella ha llegado a tener en el tiempo, resulta interesante revisar los antecedentes concretos de su exposición en París, que no dejaron contento a Lira, debido a las condiciones en las que las obras nacionales, incluida la suya, tuvieron que exponerse. En su famoso texto *El salón de 1889*, publicado en la Revista de Bellas Artes de aquel año, hace una importante acusación a la Comisión organizadora de la muestra chilena, por no haber conseguido un buen espacio en el Palacio internacional de Bellas Artes de la Exposición Universal, ante lo cual los artistas chilenos se vieron obligados a mostrar su trabajo dentro del Pabellón chileno, en malas condiciones espaciales y lumínicas (ya hemos descrito la cantidad de ventanas, claraboyas y cúpulas del edificio, que iluminaban naturalmente el espacio). En sus propias palabras:

“Ya que los artistas nacionales han contribuido al honor de Chile en el viejo mundo justo nos parece llamar la atención á la manera poquísimamente galante con que fueron tratados por la comisión organizadora. A pesar de haber mediado una solicitud con ese objeto, no se dió paso alguno para pedir al gobierno francés un local a propósito en la sección internacional del palacio de bellas artes. Por este motivo hubo que colocar las pinturas chilenas en el propio pabellón, con luces encontradas por todas partes que las llenaban de reflejos y a una altura desproporcionada sobre los estantes de la mineralogía. Todo lo cual es mucho más vituperable vista la actitud guerrera que revistió aquella comisión en los reclamos dirigidos por los artistas, los mismos artistas que acaban de ganar su causa en el tribunal de alzada del jurado internacional presidido por Meissonier y compuesto de las primeras notabilidades europeas.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Originalmente la pintura perteneció a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), pero en 1920 se extendió un préstamo a la Municipalidad de Santiago para su exhibición. En 1932 será traspasada a la Colección del Museo Histórico Nacional (MHN), por su carácter y valor histórico, pero aun existe una disputa silenciosa respecto a que institución es su dueña, lo que se refleja en que ambos museos (MNBA Y MHN) la consideran propia en SURDOC. Desde 1986 es exhibida en la caja escala del edificio del MHN, dando inicio al recorrido de las salas, en su sede actual de Plaza de Armas. Datos obtenidos de: MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *La pintura como memoria histórica*, ediciones Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, año 2009, pág. 32.

¹⁴¹ Lira, Pedro. *El salón de 1889*, Revista de Bellas Artes, Santiago de Chile, diciembre 1889, número 3, pág. 65.

Lo interesante al revisar esta declaración de Lira es darnos cuenta como modifica o más bien hace una relectura de los hechos, culpabilizando de una mala gestión a la Comisión de la Exposición en vez de asumir la posibilidad de que los organizadores franceses no hayan considerado que la selección de obras chilenas merecían estar expuestas en este palacio internacional, en el que ninguno de los países latinoamericanos tuvo cabida.

Como señala De la Maza:

“Lira inteligentemente cambió la perspectiva del problema para el público chileno. El mensaje era “no es que no seamos lo suficientemente buenos para participar en el espacio principal de la exposición; más bien, los franceses no fueron lo suficientemente educados con nosotros”. Esta cuestión revela la complejidad de la participación chilena (y latinoamericana) en las exposiciones universales, especialmente cuando no parece haber correspondencia entre la (no) recepción europea y las positivas críticas que llegaron a Chile por parte de sus mismos actores.”¹⁴²

Es justamente esa no-recepción es la que en Chile pasará desapercibida (quizás por conveniencia) y más bien los comentarios seguirán siendo halagadores y positivos, sin ver que realmente los efectos esperados -haber sido considerados como un par e instalar la idea de un país ya desarrollado-, no se habían cumplido a cabalidad.

g. El retorno a Chile del Pabellón París y su instalación en la Quinta Normal de Agricultura

Como ya se ha enunciado, el lugar escogido para reconstruir el Pabellón París fue la Quinta Normal de Agricultura, creada en 1841 durante el gobierno de don José Joaquín Prieto y su ministro Manuel Montt. A continuación revisaremos los antecedentes históricos de este importante espacio para la ciudad de Santiago y el desarrollo del país, que nos permitirán vincular y comprender porque fue escogido este lugar y no otro al momento de reinstalar en Chile el Pabellón París. Uno de los principales

¹⁴² De la Maza, Josefina. *De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira*, Revista de Historia del Arte y Cultura visual Caiana n° 3, diciembre 2013, pág. 12.

antecedentes, como veremos, será el haber oficiado como el espacio idóneo para la realización de la Exposición Internacional de 1875 y ser un espacio de innovación.

La creación de la Quinta Normal de Agricultura respondió, como primer objetivo, a un “pequeño campo modelo” para la experimentación y difusión de las nuevas técnicas agrícolas, impulsadas por la Sociedad de Agricultura, creada en esos años, con el objetivo de “presentar ejemplos prácticos y buenos modelos a imitar por los agricultores”. Para tal efecto el 3 de febrero de aquel año el Fisco adquirió la hijuela perteneciente a José Diego Portales que tenía una extensión de 16 cuadradas, de las cuales hoy sólo se conserva la mitad sur.

La Sociedad de Agricultura impulsó la creación de la primera Escuela Práctica de Agricultura y comisionó al naturalista francés Claudio Gay, que había regresado de sus viajes naturalistas por todo el país, para que diseñara un plano y proyectara los trabajos que se realizarían con posteridad, todo bajo las más modernas técnicas agronómicas. Fue así como se creó el Jardín de Plantas, la Estación Experimental Agronómica, parques y jardines que lo colocaron como el primer establecimiento de esta naturaleza en América Latina.

Junto con la importancia que tuvo el lugar en sí, es clave mencionar su influencia en el urbanismo y paisajismo de Santiago y otras ciudades, debido a que aquí se cultivaron las principales especies forestales que se adaptaron a nuestro clima y también salieron las semillas que forestarían muchos de nuestros parques y jardines a lo largo del país, como es el caso del Parque Forestal, proyecto paisajístico del francés Georges Dubois.

En 1849 fue contratado el agrónomo italiano Luis Sada de Carlos como administrador de la Quinta. Él consideraba que la superficie con la que contaba no era suficiente para llevar a efecto la instrucción agrícola, por lo tanto en 1850 logró que se adquiriera la hijuela contigua, de propiedad de Teresa Portales, con lo que la superficie aumentó de 20 a 45 hectáreas. Fue él quien también propuso la creación de una laguna, que existe hasta el día de hoy. Esta cumpliría una función de ornamento y recreación al ser navegable, pero también práctica al servir para regadíos. Sada de Carlos consideraba que el agua del río Mapocho era muy fría y arcillosa, por lo tanto perjudicial para las plantas. En la laguna ubicó también una cascada de agua en forma de velo para hermostear los paseos del lugar.

La Quinta Normal “marchaba a principios de 1852 como nave llena de esperanzas y porvenir”¹⁴³ y el hecho de haberse transformado en un espacio para el progreso sería enfatizado dos décadas más tarde, cuando en 1873 el país se había comprometido a celebrar una gran Exposición Internacional. La Quinta Normal se presentó como el mejor espacio para realizarla y construir ahí el pabellón chileno, teniendo en consideración que el edificio que se habría de construir no se perdería dentro de cuatro paredes que le hicieran pasar desapercibido, como probablemente fue también la intención al instalar en el mismo lugar el Pabellón París, cerca de 20 años después.

Es así como en marzo de 1873 se da inicio a la construcción del edificio principal de la Exposición Internacional, bajo el proyecto del arquitecto francés Paul Lathoud. Es un momento de euforia para la Quinta, teniéndose convencimiento de que: “El éxito de esta gran fiesta industria está ya asegurado. Esta contará con las secciones de maquinaria para la cual dos importantes firmas de Valparaíso construirán dos edificios de 3000 y 5000 m² en el espacio del parque, la sección de productos químicos, joyería y relojería, pianos y muebles”.¹⁴⁴

La exposición fue finalmente inaugurada por el presidente Federico Errázuriz Zañartu el 16 de septiembre de 1875. A ella concurrieron 28 naciones invitadas y 3000 exponentes.

En 1876, una vez finalizada la Exposición, el doctor Rodolfo Philippi (vinculado a la Quinta Normal desde 1853, cuando se le había encargado dar forma a un jardín botánico) facilita el traslado de las colecciones del Museo Nacional, hasta ese momento repartidas en diferentes instituciones, al edificio de la Exposición Internacional, razón por la cual éste alberga hasta el día de hoy al Museo Nacional de Historia Natural.

Junto a esto se le otorgaron los terrenos para la creación de un jardín botánico, tarea que a partir de 1883 sería continuada por su hijo Federico Philippi, quien tenía conocimiento de un gran conservatorio de fierro y vidrio que había sido construido por Henry Meiggs en su casa quinta, al poniente de la calle República. Cuando Meiggs fallece, Philippi hijo solicita al gobierno su adquisición para la Quinta Normal, lo que finalmente ocurre en diciembre de 1890 y se constituye como la primera construcción de arquitectura metálica instalada de forma permanente en este lugar, hoy conocido como el invernadero, muy mal conservado y en vías de recuperación (fue declarado Monumento histórico el

¹⁴³ Sada de Carlos, L. *La Quinta Normal y la enseñanza de la Agricultura en Chile*. Imprenta del Ferrocarril, Santiago de Chile, 1860. En: Municipalidad de Santiago. *Parque Quinta Normal: un laboratorio natural*, marzo 2001, pág. 5.

¹⁴⁴ Boletín SNA VI (1), 20 de octubre 1874. En: Municipalidad de Santiago. *Parque Quinta Normal: un laboratorio natural*, marzo 2001, pág. 7.

año 2009). Es muy probable que por la cercanía de materiales y estilo con el Pabellón París se haya decidido ponerlos cerca, para generar cierta continuidad visual.



Invernadero de la Quinta Normal en su estado actual de completo deterioro.

<http://www.arquitecturaenacero.org/equipamiento/295-invernadero-de-la-quinta-normal>

Así se refirió Philippi a la importancia de esta adquisición, de lo que se puede desprender que existía una asociación directa entre la arquitectura metálica y el progreso: “Si el supremo gobierno adquiriera el citado conservatorio quedaría el jardín puesto sobre un pie como corresponde a un país adelantado como Chile que además es el único en la América austral que tiene un jardín botánico que merece llamarse así”.¹⁴⁵

La Quinta continuó creciendo en superficie y en 1885 sus edificaciones serían completadas por el “Partenón”, imitación a pequeña escala del célebre templo griego, concebido como una importante sede para las artes nacionales, lo que completa y refuerza su concepción como un parque destinado al desarrollo cultural y la innovación. La gestión y construcción del Partenón fue iniciativa del pintor Pedro Lira. Todos los años se celebraban en él exposiciones de pintura de gran importancia para la escena artística, junto con servir de sede al Museo de Bellas Artes hasta 1910, año en que se trasladará a su

¹⁴⁵ Muñoz Schick, M. En: Municipalidad de Santiago. *Parque Quinta Normal: un laboratorio natural*, marzo 2001, pág. 8.

sede actual construida para el Centenario de la República. El edificio alberga hoy en día al Museo de Ciencia y Tecnología.

Paralelamente a la creación de este importante espacio para el arte nacional y el recuerdo reciente de la exitosa Exposición Internacional de 1875, se gestaban los primeros pasos importantes de la historia del Pabellón París en Chile.

El edificio había llegado desarmado a bordo de dos barcos, el *Pioner* y el *India*, los que habían zarpado de puertos europeos en abril y mayo de 1890. Al llegar a Valparaíso se contabilizaron 1.403 bultos, correspondientes al esqueleto de fierro, las puertas del pabellón, materiales, piezas de reposición y el equipaje de dos obreros especializados que viajaron contratados para colaborar en su montaje. Se trataba del albañil y ornamentista Desiré Augrain y el carpintero Alfredo Sicamois.

Todos los bultos fueron transportados en tren desde Valparaíso a Santiago, para ser bodegados en el Internado Nacional, aun en construcción en un costado de la Quinta Normal, durante el mes de septiembre de 1890. Pasarían tres años antes de que existiera interés por rearmarlo, lo que sólo ocurrió al acercarse la Exposición de Minería y Metalurgia de 1894. El director de la Sociedad de Minería solicitó entonces al Ministro de Industrias y Obras Públicas el permiso para proceder a su rearme, a lo que el Ministro accedió, en septiembre de 1893, mediante el decreto n° 1394, que nombraba al ingeniero Enrique Rabinel como el encargado de esta titánica y dificultosa tarea.



Pabellón Paris en Quinta Normal, Archivo Museo Histórico Nacional, sin autor, 1913. En la imagen puede notarse como el entorno del Pabellón es absolutamente agrícola, no urbanizado, lo que genera un fuerte contraste entre arquitectura y contexto.

Durante el traslado y bodegaje del edificio se había perdido o dañado un 30 % de sus piezas, lo que significó una enorme dificultad al momento de su reconstrucción, pero lo fue aun más el extravío de los planos originales. Finalmente el edificio estuvo reconstruido el 15 de julio de 1894 y la Exposición pudo llevarse a cabo sin problemas, siendo inaugurada el 28 de octubre de aquel año.

En 1915 se trasladaron al Pabellón París las oficinas del Servicio de Aguas y Bosques, de la Inspección y Visitación de Escuelas Agrícolas Provinciales y del jefe de Agrónomos regionales; con el fin de reunir en un solo lugar los servicios agrícolas del país. No existe mucha claridad sobre los usos posteriores que tuvo el edificio, pero es sabido que pasó por diferentes ocupantes, que no siempre lo mantuvieron en buenas condiciones, llegando a estados de conservación deplorables.

El Pabellón fue adquirido por la Fuerza Aérea de Chile en 1966, que destino su uso al Museo Nacional de Aeronáutica, para lo cual fue necesario recuperar el edificio de décadas de importante deterioro. Por esos años el Pabellón estuvo pintado de blanco y celeste, pero afortunadamente conservó sus decoraciones originales. El espacio que ofrecía el Pabellón no se prestaba a ese tipo de museo, que requiere de instalaciones aéreas, por lo que finalmente sólo permaneció en este lugar cerca de tres décadas.

El Pabellón fue declarado Monumento Nacional, bajo la categoría de monumento histórico, el 3 de abril de 1986, mediante el decreto supremo n° 131, que señala: “Considerando: Que el Pabellón chileno para la Exposición de París, constituye un valioso exponente de la arquitectura metálica que ha dejado en Chile interesantes testimonios, (...) declárese Monumento Histórico”.¹⁴⁶

En el año 1992 este edificio dejó de albergar al Museo Nacional de Aeronáutica y fue entregado en comodato a la Ilustre Municipalidad de Santiago, siendo restaurado y remodelado, para albergar al Museo Artequin, inaugurado el 27 de mayo de 1993. En dicha recuperación el edificio retomó su colorido original (rojo, azul y amarillo mostaza), para lo cual fue necesario ir removiendo las capas de pintura hasta dar con las primitivas, desde las cuales se tomaron las pruebas de color.

¹⁴⁶ Consejo de Monumentos Nacionales, decreto 131, consultado en www.monumentos.cl el 1.09.14.

El nuevo uso que se le daba al espacio era consecuente con la finalidad expositiva y cultural que el Pabellón tuvo en su origen y sus nuevos usuarios pusieron en valor tanto la tipología del edificio como su colorido original. Prueba de ello es la claridad de su directora respecto a su valor arquitectónico.

Para Amelia Saavedra, directora actual del Museo, el mayor interés patrimonial del Pabellón París radica “en la apuesta del estado chileno por haber intentado ponerse al nivel del resto de las construcciones, con el estilo de la arquitectura metálica del momento y en haber podido recuperar su inversión al hacerlo desarmable.”¹⁴⁷

El Museo se constituyó bajo la premisa de “acercar el arte a la gente”, pensando en el público general, pero particularmente en los niños y jóvenes. Como se señala en el primer catálogo del Museo “incentivar la percepción y la creatividad, desarrollar la capacidad de observación y abrir múltiples *ventanas* para la apreciación del arte son los objetivos que inspiraron Artequin”.¹⁴⁸

La muestra se conforma únicamente a partir de reproducciones fotográficas de pinturas y réplicas escultóricas de las principales obras de arte occidental, que abarca diferentes épocas y temáticas; “las mejores reproducciones de arte que existen actualmente en el mercado internacional. Sofisticadas técnicas de fotografía y procesamiento de imágenes aseguran una rigurosa fidelidad con el original”.¹⁴⁹

Las obras se agruparon originalmente en seis enfoques temáticos: figura humana, creencias, paisaje y naturaleza, retrato y rostros, crónica e intimismo y Siglo XX. Para favorecer un aprendizaje activo el Museo integra módulos didácticos, que durante estos años ha ido incorporando diversas tecnologías que apuntan al ejercicio interactivo de la observación y la exploración creativa, así como talleres de experimentación artística con los que se suelen finalizar las visitas de grupos de colegios o familias que visitan el Museo durante los fines de semana.

¹⁴⁷ Entrevista sostenida con su directora, Amelia Saavedra, el 08.07.14.

¹⁴⁸ Varios autores. *Artequin. Un espacio para el arte*, Ediciones Cochrane S.A., Santiago de Chile, 1993, pág. 8.

¹⁴⁹ *Ibíd. Artequin (...)*.

No existen en el Museo piezas originales¹⁵⁰ ni menciones al arte chileno o latinoamericano, al menos no en su concepción original, ni en su colección permanente, lo que nos lleva a reflexionar sobre el concepto de arte que se quiere instalar, el que claramente considera como *arte oficial* al producido en Europa, bajo los códigos y cánones que fueron rigiendo en cada una de las etapas históricas. El recorrido cronológico se detiene en las vanguardias históricas de inicios del siglo XX y no incorpora los lenguajes artísticos más recientes, como la performance, las instalaciones, el land art, etc.

Hoy en día el Museo Artequin es parte del Circuito Cultural Matucana al colindar con la Quinta Normal, lo que potencia sus gestiones por ejemplo al momento de postular a diferentes fondos. Dicho circuito reúne a las siguientes instituciones: Museo Nacional de Historia Natural, Museo de Ciencia y Tecnología, Museo Ferroviario, Museo Infantil, Casa de La Cultura de la Municipalidad de Santiago, Facultad de Medicina Occidente de la Universidad de Chile, Policlínico del Hospital San Juan de Dios, Canchas de tenis, Patinaje y la Piscina Pública Municipal.

Con el tiempo, la Quinta Normal ha llegado a ser uno de los lugares preferidos de recreación para los habitantes de Santiago, siendo además un centro de conservación, investigación, enseñanza y divulgación de la ciencia, la tecnología, el deporte, la historia y la cultura nacional.

h. La irrupción del Pabellón París en la escena arquitectónica con miras al Centenario de Chile

A continuación expondremos algunos antecedentes que permitan esclarecer la situación y el estado de avance de la arquitectura chilena al momento de instalarse el Pabellón París en nuestra ciudad y los efectos o influencias que produjo su nueva presencia, que de antemano se comprende como foránea e innovadora, tanto por haber sido traído desde afuera –literalmente- como por no existir edificios completos de arquitectura metálica construidos en Santiago hasta entonces.

Como primer punto nos parece necesario aclarar cuáles eran los sistemas de arquitectura metálica conocidos hasta entonces en Chile, lo que nos permitirá evidenciar las razones por las cuáles el Pabellón París se presentó como innovador en su momento. Respecto a este tema la autora y arquitecta Montserrat Palmer es uno de los principales referentes. En su texto *50 Años de Arquitectura Metálica en*

¹⁵⁰ En una entrevista sostenida con su directora, Amelia Saavedra, el 08.07.14, ésta señaló que la pieza más valiosa de la Colección del Museo Artequin es sin duda el propio edificio donde este funciona, el cual han incorporado como temática a las visitas guiadas, por medio de la visualización de una animación documental que relata su historia.

Chile, explica claramente las posibilidades constructivas con las que contaron los arquitectos chilenos en cuanto al proyecto y construcción del edificio, techo o puente de arquitectura metálica:

1. Se encargaba directamente el proyecto, ejecución y montaje a una firma extranjera, que enviaba los materiales y en ocasiones incluso los expertos para el armado del proyecto. En este caso no existe la participación de un arquitecto chileno (o residente en Chile), excepto en la supervisión general. Ejemplos: Iglesia de San Marcos y edificio de la Aduana de Arica (encargados a la firma Eiffel y Co., de 1874), Pabellón París de la Quinta Normal, de 1889, Pabellón de Chile en la Exposición de Buffalo, EE.UU., de 1900.
2. Se encargaba el diseño de las piezas metálicas y su ejecución a una firma extranjera, sobre planos generales elaborados por un arquitecto en Chile. Ejemplos: Mercado Central (iniciado en 1868), Edificio Comercial Edwards de 1892, cúpula de Estación Mapocho, de 1913 y cúpula del Palacio de Bellas Artes, de 1910.
3. Se proyecta y construye íntegramente el edificio en Chile, encargándose los perfiles y otras piezas menores al extranjero. Ejemplos: Edificio Comercial Gath & Chávez, de 1910, Bolsa de Comercio, de 1917, Basílica de San Alfonso (en Avda. Blanco Encalada), de 1919, Iglesia de la Purísima en calle Huérfanos, de 1921.

Mediante la revisión de estos ejemplos podemos ver que paulatinamente los arquitectos fueron teniendo mayor participación y protagonismo en los proyectos, pero que –al pasar los años- la dependencia de los fabricantes europeos continuaba igualmente al momento de fabricar las piezas requeridas, lo que se debió en gran parte a la ausencia de hornos adecuados en Chile, conocidos como altos hornos, que en Europa existían desde el siglo XVII. Mientras éstos no estuvieran disponibles en Chile no existiría ningún tipo de elaboración propia de este tipo de arquitectura, sino sólo consumo.

Como señala Palmer: “Durante 65 años todo el hierro para construcciones que se usó en Chile fue traído de Europa o Estados Unidos. Y no sólo el hierro, sino el puente o el edificio completo fueron, en la mayoría de los casos, enviados pieza por pieza para ser armados en Chile, según proyectos hechos en esos países.”¹⁵¹

¹⁵¹ Palmer, Montserrat. *50 años de arquitectura metálica en Chile: 1863 – 1913*, Universidad de Chile, Santiago, 1970, pág. 8.

Por otra parte vemos que en las construcciones metálicas en las que el arquitecto chileno intervenía, especialmente a inicios del siglo XX, éste no daba un papel protagónico a la arquitectura metálica, sino que utilizaba su sistema constructivo solo para estructura interior, recubriendo luego hacia el exterior con otros materiales, como el cemento, logrando un edificio de estilo neogótico o neoclásico. Pareciera ser que los arquitectos nacionales no se atrevieron a utilizar el estilo de manera pura, otorgándole el valor estético que requería para hacerse visible en fachadas y terminaciones. Lo trabajaron con timidez y los edificios que existen son meros trasplantes, entre los cuales el Pabellón París destacaría por ser uno de los más acabados, que contempla el edificio completo (y no solo un elemento arquitectónico añadido al edificio de cemento), y por su actual estado de conservación. En palabras de Palmer:

“Por lo tanto, las construcciones de estructura metálica vista, aquellas realmente expresivas de la arquitectura metálica que se inician con la Biblioteca de Santa Genoveva [en París, Francia] y el *Crystal Palace*, podemos afirmar no tienen en nuestro país ocasión de ninguna variante propia y son los trasplantes más puros que se pueden hallar de arquitectura extranjera, ya que no sólo se traslada la idea, sino la misma estructura y el detalle, pieza por pieza.”¹⁵²

Podemos comprender mejor este fenómeno si revisamos algunos de los primeros hitos pioneros de éste método constructivo en Chile, que fueron obras más ingenieriles que arquitectónicas, entre ellas los primeros recorridos del ferrocarril: el de Caldera a Copiapó (1851), el de Santiago a Valparaíso (1863) y el primer puente metálico sobre el río Maipo (1869).

Otra de las obras tempranas, a la que ya nos hemos referido en esta investigación, fue la del primer edificio con techumbre y parte de su estructura metálica en Chile, el Mercado Central, iniciado en 1868 y terminado en 1872, con tan buenos resultados que fue utilizado como espacio expositivo antes de convertirse en mercado, recibiendo importantes halagos en la época, por su equilibrio, luminosidad y sobre todo por lo atractivo y moderno que significaba para ese momento histórico.

¹⁵² Palmer, op.cit., pág. 9.

Otro antecedente clave será la Exposición Internacional de la Quinta Normal de 1875, para la cual el gobierno implementó varios galpones de exposición techados mediante cúpulas metálicas, de los cuales ninguno sobrevivió hasta hoy. Hacia el último cuarto de siglo comenzó a existir mayor interés por este tipo de arquitectura, sin duda relacionable al aspecto de modernidad que daba a la ciudad y a la imagen que se estaba construyendo con miras a la conmemoración del Centenario de la República.

Se hace necesario, en este punto, plantear algunos aspectos relevantes sobre el contexto socio-político que acompañó esta conmemoración, que algunos autores¹⁵³ han incluso denominado como la “crisis del Centenario”. Diferentes fuentes consultadas remiten a un sentimiento de pérdida de pertenencia, de relajo valórico y moral, así como cierta incertidumbre y temor debidos a la fuerza que estaba tomando la voz de las clases populares, que denunciaban la “cuestión social” a través de huelgas, matanzas y mítines. Indiferentes a estas acusaciones las clases dirigentes intentaban demostrar un periodo de bonanza general, a través de lujos, despilfarros e iniciativas ostentosas, para las cuales la arquitectura sería nuevamente una herramienta a disposición para “realzar las bondades y no las falencias republicanas”.¹⁵⁴

Fue así como se concibieron edificios monumentales en amplias avenidas, que permitieran la conexión visual entre ellos. Se discutió sobre urbanismo, uniformidad y monumentalidad arquitectónica, higienización pública y sobre los estilos arquitectónicos que serían los más apropiados a esta renovación, que buscaba instalar de manera definitiva la imagen de progreso y civilización.

“Para el Centenario, el propio rol de la ciudad como constructor de la nacionalidad emergió como un asunto primordial, quizás como no lo hacía desde la intendencia de Vicuña Mackenna. En ese aspecto, la transformación del espacio público de las ciudades chilenas y especialmente, de Santiago, debe entenderse como parte de un proceso de realce de lo chileno, ya que las obras públicas fueron primordiales en los afanes urbanos de conmemoración”.¹⁵⁵

En torno a estos objetivos se tornarón claves las figuras de dos arquitectos, uno francés y otro franco-chileno. Se trata de Eugène Joannon Crozier (1860-1938), quién además era ingeniero y Emile

¹⁵³ Ver más en Gazmuri, Cristián. *El Chile del Centenario, los ensayistas de la crisis*, Instituto de Historia P. Universidad Católica, Santiago, 2001.

¹⁵⁴ Archivo Fotográfico Patrimonial de La Dirección De Arquitectura. Ministerio de Obras Públicas. *Arquitectos de la nación*, D&D consultores, Santiago de Chile, 2013, pág. 93.

¹⁵⁵ *Ibíd.* Archivo Fotográfico.

Jecquier (1866-1949). A continuación revisaremos algunos datos claves de sus biografías y la relación que cada uno presenta, desde su trayectoria profesional, con la Exposición Universal de París y el momento histórico que estamos revisando.

Como primer punto podemos mencionar algunos antecedentes comunes entre ambos: habían sido compañeros de estudios en París, en la carrera de arquitectura de *L'École des Beaux Arts*, y serán contratados en 1889 por el Estado chileno para hacerse cargo de diferentes proyectos de obra pública que fueron emprendidos para celebrar el Centenario, por lo que podría decirse que son los *arquitectos del Centenario*.

En el caso de Joannon este sería el primer contacto con Chile, diferente a la situación de Jecquier, que había nacido en Chile debido a la presencia en el país de su padre, ingeniero que quien tuvo una importante labor en la implementación del ferrocarril. Jecquier se educó completamente en Francia, debido a que dejó el país en 1870 y volvió a Chile en 1902 como un arquitecto ya formado, que había ganado cierta fama en la Exposición Universal de 1889.

Las obras que ambos tuvieron que emprender fueron realmente titánicas y con importantes plazos a cumplir, a fin de que estuvieran terminadas antes de 1910. Jecquier estuvo a cargo de dos edificios monumentales de finalidad pública: el Palacio de Bellas Artes con su correspondiente escuela, y la Estación Mapocho, inaugurada en 1913. En ambos casos uso el mismo principio, combinando tecnologías: estructuras metálicas vidriadas (las que -como se ha visto- debían encargarse a otros países) insertas en muros de concreto.

Joannon llegaría a Chile en 1889, el mismo año en el que fue contratado por el presidente Balmaceda por tres años (que finalmente fue solo uno debido a la Guerra Civil que se acercaba). Una vez finalizados los primeros encargos que tuvo decidió quedarse en Chile y fue contratado como arquitecto del Arzobispado, cargo que mantuvo por más de 25 años, siendo el autor de varias de las iglesias más importantes de Santiago. Más adelante será contratado por la Municipalidad de Santiago como Director de obras. Tuvo también un importante rol social como miembro fundador de la Sociedad Central de Arquitectos y docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica.

Su doble formación como arquitecto e ingeniero le permitirá incursionar en diferentes técnicas constructivas, manteniendo una preocupación constante por los sismos e incendios.

Uno de sus primeros edificios metálicos fue un encargo privado, el Edificio Comercial Edwards, que inicia en 1892 en la esquina sur-oriente de la Plaza de Armas a partir de una estructura de hierro producida en Francia. Este notable edificio permanece aún en pie, aunque sumamente intervenido, especialmente en los espacios del primer piso, que han sido destinados a una farmacia Cruz Verde, permaneciendo en desuso los pisos superiores¹⁵⁶.



Edificio Comercial Edwards, www.portaldelarte.cl, revisado el 13.10.14.

Previo en su construcción al Pabellón París (que como sabemos es de 1889, pero permaneció desarmado hasta 1894) el edificio combinaba la formación de un profesional titulado en Europa con los requerimientos locales, en cuanto al gusto, las necesidades urbanas y los cuidados sísmicos; por lo tanto puede considerarse prototipo de transición entre una arquitectura europea importada y una nacional.

Por estas razones y el buen resultado obtenido, el edificio fue de avanzada para la época, sobre todo si consideramos las tendencias y estilos historicistas que seguían reproduciendo los arquitectos nacionales (que cobran mayor presencia cuando disminuye la presencia de arquitectos extranjeros). Nos

¹⁵⁶ A pesar de haber sido declarado Monumento Nacional en 1972.

referimos a la generación que a inicios del siglo XX seguía construyendo edificaciones eclécticas, absorbiendo las influencias europeas, sin intentar la incorporación de elementos propios. Entre ellos destacaban principalmente los arquitectos Ricardo Larraín Bravo, Alberto Cruz Montt, Manuel Cifuentes, Ricardo González Cortés, Alberto Siegel y Josué Smith Solar.

Estos arquitectos respondían por supuesto a un gusto de época, en la que cada familia adinerada construía sus mansiones o palacios en un estilo diferente, pero sin atreverse, en esencia, a innovar con elementos tan nuevos como los que ofrecía la arquitectura metálica.

"El historicismo había penetrado en el gusto de arquitectos y clientes en las postrimerías del XIX y hasta casi tres décadas del actual [siglo XX]. El neo románico, neo bizantino y neo gótico fueron los estilos obligados de las iglesias, salvo muy raras excepciones. En la arquitectura civil la gama de posibilidades de inspiración histórica no tenía prácticamente límites. No siempre los resultados eran felices, un porcentaje importante fueron obras eclécticas de absoluta falta de armonía o de desconocimiento de los cánones estilísticos."¹⁵⁷

A partir de esta cita podemos desprender que para estas familias adineradas era más importante poseer un palacio o una mansión en el estilo escogido -a partir de su propio gusto-, que acomodarse al urbanismo ya existente en su calle o barrio. Toma más valor la copia o la mimesis foránea que la preocupación por el entorno, por acoplarse a lo ya existente en su propio territorio, lo que coincide con varios de los aspectos que hemos revisado en esta investigación. En palabras del periodista Oscar Contardo: "Ese querer otra cosa, e intentarlo a través de la copia, ha dejado un rastro material en nuestras ciudades -Santiago ante todo-, expresiones urbanas fallidas, sin planificación, sin unidad ni coherencia, que han sobrevivido en el tiempo a las modas del neoclásico, el barroco, la ciudad jardín, el suburbio norteamericano."¹⁵⁸

Volviendo al tema de la arquitectura metálica, y sus primeros ejemplos en Chile, vemos que pasaron largos años hasta que pudiéramos hablar de edificios hechos en Chile que utilizaran el metal como elemento estructural, dándole a la vez un espacio de expresión o un valor estético. Los primeros

¹⁵⁷ CAD Centro de Arquitectura, Diseño y Geografía. *De Toesca a la Arquitectura Moderna, 1780-1950, la huella de Europa*, Editado por Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996, pág. 18.

¹⁵⁸ Contardo, Oscar. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Ediciones B Chile, Santiago de Chile, 2007, pág. 163.

ejemplos, mencionados por Palmer en el texto ya citado, son los Pabellones de la Universidad de Concepción y la Escuela de Artes Aplicadas de Santiago, ambos de fines de la década de 1950.

Este reinicio o reactivación de la arquitectura metálica puede atribuirse a la creación de la "Compañía de Acero del Pacífico", en 1945, que facilita el acceso al material y permite un verdadero inicio de este estilo arquitectónico, ya independiente de la importación extranjera, pero con códigos estéticos muy diferentes a los que lo regían fines del siglo XIX.

Respondiendo a la inquietud que motivó la incorporación de este capítulo: el buscar efectos o influencias que pudiera haber provocado la presencia del Pabellón París a fines del siglo XIX en Chile, podemos concluir que son muy pocos los ejemplos de arquitectura metálica a mencionar, más bien se utilizó este mecanismo en partes de nuevos edificios, como son las cúpulas o las techumbres vidriadas, generadas para dar mayor luminosidad a los espacios, pero no como un fin en sí mismo.

Jecquier y Joannon fueron los arquitectos del Centenario porque a ellos se encomendó mucha de la obra pública de aquel entonces, en las cuales integraron los elementos arquitectónicos y las posibilidades de la arquitectura metálica, pero sus obras no lograron motivar a los arquitectos nacionales para tomar el estilo y hacerlo propio, con elementos más autóctonos.

Durante las primeras décadas del siglo XX la arquitectura nacional siguió siendo imitativa, así lo recalca uno de sus nuevos líderes en 1937. Se trata del arquitecto Sergio Larraín García-Moreno:

“A un periodo de injerto, de decoración arqueológica a la antigua casa chilena, operado por aficionados, sucedió la época en que vivimos y que podemos llamarla la de los arquitectos. Ya no es la ornamentación lo que se importa de Europa o USA, es el plano, es la estructura, es el material, es la voluntad artística. El edificio guarda unidad con sí mismo; su plano y estructura corresponden a su aspecto, pero no guarda unidad con nuestro suelo, ni clima, ni carácter, sólo le interesa estar de acuerdo con lo último que se hace de revolucionario o reaccionario en Europa o USA. Somos repetidores, si nuestros antepasados imitaban el estuco, nosotros lo imitamos todo”.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Larraín García Moreno, Sergio. En Revista Semanal Zig-Zag, Santiago de Chile, 1937, citado en: CAD Centro de Arquitectura, Diseño y Geografía. *De Toesca a la Arquitectura Moderna, 1780-1950, la huella de Europa*, Editado por Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996, pág. 20.

Tendrían que pasar aun algunas décadas para que los arquitectos chilenos se atrevieran a crear proyectos más autóctonos, desarrollando un lenguaje propio.

CONCLUSIÓN

A través de esta investigación se ha tratado el concepto de identidad nacional desde diferentes ángulos, pero siempre considerándolo como un *constructo* creado a partir de un complejo proceso de producción y evolución, que incorpora en sí mismo aspectos estéticos y políticos, en cuanto se va constituyendo como la cara visible de un Estado-nación¹⁶⁰. En el caso propuesto, la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889, es el propio Estado que construye su proyecto de nación a partir de un artificio visual, el cual hemos intentado analizar y comprender críticamente, a fin de comprobar cómo la historia del arte nacional participó y contribuyó en este proceso y cuáles fueron sus efectos concretos en esta construcción identitaria.

El concepto de nación es también una construcción y el imaginario nacional no sería más que su concretización en ciertos códigos o convenciones culturales. La nación es finalmente un proyecto de Estado bastante reciente, que pretendió mantener a sus habitantes cohesionados bajo el mismo alero, con todas las implicancias políticas que ello significa, lo que permitió crear un marco válido para lograr la autonomía frente a los países dominantes.

Teniendo presente el control que las clases dominantes chilenas ejercieron hacia fines del siglo XIX, tanto en el aparato estatal como en las artes y la cultura, es posible clarificar que las imágenes del arte y la cultura de fines del siglo XIX son sesgadas, no representan a todos los grupos sociales y por lo mismo ocultan muchas verdades.

La imagen del país construida en esos años no se relacionó necesariamente con los verdaderos procesos que se estaban viviendo en Chile, fenómenos como la llamada Pacificación de la Araucanía o los inicios del movimiento obrero. La imagen cultural de Chile que se fue formando y mostrando a través de

¹⁶⁰ Un concepto más actual para el mismo fenómeno es el de *imagen-país*, ya que en su esencia comparte muchos de los objetivos con la identidad cultural de un país transformada en imaginario nacional. *Imagen-país* corresponde a la sumatoria de diversos elementos que van tramando la cara visible de una nación. Estos pueden ser comerciales, geográficos, políticos, históricos, financieros, etc. A través de ellos se construye la manera cómo es visto un determinado país por el resto del mundo. Este concepto nace conjuntamente con la cultura global, el marketing y las relaciones públicas, especialmente en las áreas de turismo y exportaciones.

las exhibiciones analizadas, fue manipulada desde un inicio según la conveniencia de los grupos dominantes.

Esta elaboración tuvo a su vez un doble propósito, según el destinatario. Hacia el exterior el objetivo principal fue instalar la idea de que nuestra nación era un país civilizado, en un estado cultural ya avanzado; de esta manera podríamos optar a los beneficios que tal avance traería consigo. Sin embargo, hacia el interior del país los objetivos eran otros: lograr cohesión social y unidad nacional, contando con la adhesión de diferentes actores sociales al proyecto de nación, que incluyera a los grupos populares o excluidos, de manera que estos también se vieran representados a través de ciertos símbolos y, por lo tanto, estuvieran más dispuestos a acatar las leyes y normas que la elite dominante necesitaba imponer.

Esta dimensión se hace aún más visible cuando observamos los esfuerzos que algunas de las incipientes naciones hispanoamericanas realizaron para conformar una *nación homogénea*, fundada en la comunidad de lengua y en raíces culturales que no eran necesariamente las propias, sino que por el contrario, fusionaban o adoptaban modelos extranjeros. Generalmente se dejó de reconocer un pasado común, que fuera fuente de orgullo y sentimiento de unidad. Así naciones como la chilena fueron generando definiciones e identificaciones frágiles y equivocadas desde sus orígenes.

La argentina Mónica Quijada, quien dedicara varios años de estudio a los movimientos independentistas latinoamericanos, sostiene que el proceso de selección de la memoria histórica en Hispanoamérica se caracteriza por el hecho de haberse desarrollado a partir de una dinámica oscilante, entre la verdad y la ficción, buscando una continuidad en la ruptura con el modelo español, incluyendo y excluyendo alternativamente segmentos del pasado al unísono con la constitución del Estado-Nación.

De esta forma, se articularon dos binomios fundamentales, base de la dialéctica segmentadora de nuestra memoria histórica: de una parte el sustrato indígena y el sustrato hispánico y, por otra parte, el liberalismo y antiliberalismo; ambas oscilaciones serían causantes de la falta de cohesión de la *comunidad imaginada* que constituye nuestra nación y la consecuente fragilidad de nuestra identidad.

En este contexto, las Exposiciones Universales se convirtieron en verdaderas *galerías del progreso*, donde se exportaba esta imagen nacional, y por lo tanto se prestaban para establecer la comparación y competencia entre los países participantes. Esta oportunidad se convirtió para Chile en un pie forzado para exhibir su identidad nacional, a través de una selección de productos y obras.

Así surge el Pabellón París, como un completo dispositivo de exhibición, un *artefacto* que corrobora y escenifica el logro del progreso desde diferentes lenguajes. Analizándolo podemos visualizar la importante inversión estatal realizada para instalar y mejorar la imagen del país en este escenario mundial, lo que denota la relevancia de la construcción identitaria en ese momento histórico.

Lo que se presentó como autóctono, como *lo nacional*, pretendía curiosamente imitar los logros de países como Francia. A través del estilo arquitectónico del Pabellón y de las obras expuestas en su interior se estaba imitando al receptor de estas imágenes, y como se ha visto, los resultados no fueron tan efectivos como se esperaba. Los franceses vieron en nuestro Pabellón una copia mediocre de su propio arte, cuando esperaban encontrar algo muy diferente. En estas decisiones de las clases dirigentes podemos leer cierto arribismo, que quedó al descubierto y a su vez demostró que la imagen representada no contaba con bases sólidas y rigurosas.

La identidad cultural que el Estado chileno ha querido mostrar en las diferentes exposiciones en las que ha participado, se ha construido a partir de la arquitectura del propio pabellón y de todo lo que se ha dispuesto en su interior, el cual, como ya hemos mencionado, muchas veces incluía objetos tan disímiles como productos naturales, adelantos tecnológicos y obras de arte. Una selección de “lo mejor que tenemos para mostrarle al mundo”, que por supuesto constituye una ficción de la propia imagen y una fragmentación evidente, que va dejando fuera todo lo que no se quiere mostrar y que, sin embargo, es muchas veces más real y tangible para los chilenos que esta imagen “exportable” y perfeccionada, construida desde la ficción y pensada para un conjunto de vitrinas fragmentadas.

La idealización del modelo francés que se vivía en Chile en el período de nuestro estudio es a su vez ficticia, ya que había sido construida a partir de retazos importados provenientes de diferentes fuentes, como la literatura, el arte, la prensa, el relato de los viajeros y otros, que a su vez llegaban al país con evidente desfase temporal y conceptual. Estos elementos, en su conjunto, generaron una compleja elaboración representacional, traducida en la visión anhelante e idealizada de los países europeos.

Desde la mirada chilena finisecular, quizás aún más ingenua y aspiracional que la actual, Europa – y en especial Francia-, constituye un ideal que debemos alcanzar, y al que queremos parecer nos lo más posible; anhelos que se hacen muy evidentes y tangibles en el arte y la arquitectura. Cuando estos países

se convierten en los destinatarios de la imagen que el país construye para ir a su encuentro, se da una relación especular, de ver reflejado en este pequeño país sus propias enseñanzas, pero en procesos que eran todavía muy recientes.

Recordemos lo que Jorge Larraín postula en su libro *Identidad chilena*: “En Chile, la modernidad tanto como la identidad cultural son procesos que se van construyendo históricamente”, por lo tanto nuestra identidad ha sido y es todavía cambiante, se ha construido de manera fragmentada y desvinculada muchas veces de nuestras propias raíces, tanto por desconocimiento, como por la poca valoración que a ellas damos en relación a toda influencia extranjera.

Si consideramos la identidad nacional como la cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados, es decir, la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos, al querer relacionarse -identificarse- con ciertas características, entendemos la fragmentación que produjo la segmentación de clases y el efecto que generó el acceso limitado a los bienes e influencias que provenían de Francia. El mero hecho de compartir estos códigos fue un factor de unificación entre la elite dominante de aquel entonces; asimilarse a Francia era finalmente el anhelo que los mantenía cohesionados y los hacía sentir avanzando, como nación incipiente, en el camino del anhelado progreso.

Comparando esta situación con lo que ocurre en la actualidad, resulta muy interesante observar como el fenómeno de las Exposiciones Universales ha seguido tomando fuerza en el tiempo, y todavía siguen considerándose espacios de intercambio muy valiosos, aun cuando hoy, en los tiempos globalizados que vivimos, existen tantos muchos otros medios y canales de exhibición para los países. Una prueba de ello es la siguiente declaración emitida por los organizadores de la Exposición de Sevilla de 1992:

“Cada vez más, las expos, se han convertido en sinónimo de conexión. Para la ciudad anfitriona las expos son vínculos entre diferentes épocas de la vida urbana. El papel de las expos como instrumentos de renovación urbana ha permanecido constante a través de los años. Las acciones que acompañarán la transformación de la vida urbana implicarán la generación de nuevas zonas, su recalificación total o parcial, una nueva configuración en su infraestructura de transportes, de comunicaciones, etc. Para la Comunidad Internacional las expos son vínculos entre diplomacia

pública y cooperación internacional. Son plataformas para educar al público y una forma de promover la identidad del país”.¹⁶¹

Es interesante comprobar cómo a través de todo el siglo XX nuestro país continuó manifestando su identidad en las Exposiciones Universales, realizadas en diferentes países y como éstas se convirtieron en nuevas oportunidades para instalar o reforzar el imaginario de un país en progreso, ahora tecnificado y globalizado. Como contrapunto a la Exposición de 1889 quisiéramos reflexionar sobre la participación chilena en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 y distinguir así puntos en común y contrastes manifestados en la *imagen-país* que se consolidó a partir de estos dos eventos mundiales.

Un aspecto relevante a considerar en esta comparación es la relación oscilante con España, que a fines del XIX representa la herencia colonizadora que se quiere dejar atrás, la causante del analfabetismo cultural que se vive en el país y constituye el pasado que se espera poder superar, desde la adopción del modelo francés. Por el contrario, a fines del siglo XX, España vuelve a posicionarse como un país ejemplo de progreso y técnica, con el cuál es necesario estrechar lazos en pos del crecimiento económico, sobretodo en el contexto político que significó el retorno a la democracia. Tal admiración y aspiración fue expresada en la Exposición Universal de Sevilla de 1992¹⁶², que se presentó como una gran oportunidad de mostrar “el nuevo Chile” que se estaba levantando después de casi dos décadas de dictadura.

En el momento que Chile es convocado a participar, y comienza a preparar la exhibición que sería llevada a Sevilla, se encontraba en pleno proceso de transición a la democracia. El presidente Patricio Aylwin (1990-1994), primer presidente elegido democráticamente por los chilenos luego de 17 años de dictadura, gobernaba en un clima donde las relaciones con las fuerzas armadas eran muy tensas

¹⁶¹ Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales, SEEI, *Movimiento Expo. Las exposiciones universales y la aportación española*, Editorial Metáfora, Madrid. 2008, pág. 37.

¹⁶² La “Expo ‘92”, cómo fue conocida popularmente, acogió a 112 países, 23 organismos internacionales, 6 empresas y a las comunidades autónomas españolas, logrando así un record en participación. También fue enorme la cantidad de visitantes, que en horario diurno y nocturno llegaron a completar los 42 millones. Comenzó el 20 de abril y finalizó el 12 de octubre de 1992, coincidiendo la fecha con el V Centenario del Descubrimiento de América, debido a lo cual su lema fue “La Era de los Descubrimientos”.

y en la sensación general en la población, la esperanza de tiempos mejores no estaba exenta de incertidumbre, rabia y temor ante un eventual retroceso.

En tal contexto, la “Expo ‘92” fue una de las primeras oportunidades que tuvo Chile de “limpiar” su imagen en el extranjero y mostrarse ahora como un país democrático, en vías de recuperación, después de años de dictadura, que le habían generado una evidente paralización, e incluso retroceso, en su desarrollo cultural. Estos años implicaron represión y censura para los artistas y los habían dejado en una situación desmejorada y de relativo aislamiento. De ahí la importancia de quedar bien posicionados en esta Exposición y aprovechar la inmejorable oportunidad que significaba participar en ella para restablecer lazos con países extranjeros, que volvieran a abrir canales de salida y relaciones comerciales para nuestros artistas y sus obras.

Fue en este ambiente donde Chile preparó su exhibición, que no estuvo exenta de polémica, al intentar ser más creativa y audaz que en otras ocasiones.¹⁶³ Esto puede tener directa relación con la “parálisis cultural” que se quería dejar atrás, proyectando de esta forma una imagen de la renovación política y cultural que se vivía en el país.

El pabellón chileno fue diseñado por los arquitectos chilenos Germán del Sol y José Cruz, ambos Premio Nacional de Arquitectura. Se construyó con madera laminada (pino radiata) en sus muros y placas de cobre en su techo, aludiendo a la riqueza mineral de Chile (otra similitud con el Pabellón París, que siendo completamente de metal aludía a la riqueza de estas materias primas). En su interior se instaló un iceberg de 60 toneladas de peso, protegido por una gran vitrina transparente y rodeado de cámaras de frío que lo mantuvieran en estado de congelación durante la Exposición. El enorme iceberg fue extraído de la Antártica chilena, específicamente de Bahía Paraíso, para ser trasladado a Sevilla, y fue necesario fragmentarlo y transportarlo por partes, dentro de contenedores refrigerados, en un buque de la Armada chilena.

¹⁶³ Chile fue uno de los pocos países latinoamericanos que decidió hacer un pabellón propio en vez de participar en el "Pabellón de las Américas" que construyó España para el conjunto de los países de la región. Tuvo una superficie construida de 1.659 m² y una altura máxima de 14 mts. El proyecto total costó cerca de 12 millones de dólares y luego de la Exposición pasó a ser la sede de la empresa española Detea, lo que -al igual que con el Pabellón París-, permitió recuperar parte de la inversión efectuada.

La idea de los organizadores de la exhibición chilena fue sorprender al mundo mediante esta ambiciosa hazaña, y demostrar así que Chile era un país eficiente en el intercambio comercial. Como señaló Eugenio García, director del proyecto: “Si podemos transportar este hielo, podemos transportar productos frescos chilenos, como frutas o salmón a cualquier parte del mundo con la misma eficacia”.¹⁶⁴ La iniciativa no estuvo exenta de polémica, levantada tanto por grupos ecologistas, como de arquitectos y artistas visuales. A continuación exponemos algunas citas que dan cuenta de sus partidarios y detractores.

“Con una exitosa presentación en la Expo '92, Chile busca mostrar que podría ser un socio comercial ideal para la nueva Comunidad Europea. Pero los estudiosos de la ficción sólo pueden sonreír cuando los chilenos dicen que el proyecto es también una forma de probar que Chile es tan europeo como latinoamericano”.¹⁶⁵

Desde diferentes grupos ecologistas chilenos aparecieron también las críticas, aludiendo al carácter *ridículo y anti ecológico* de la idea y a que la intención de sus autores era de *ignorancia o de prepotencia*. De alguna forma se incitaba mediante este acto a la extracción desmedida de nuestros recursos naturales, sin considerar su impacto ambiental.

“El hielo se derretirá de vergüenza con el escándalo que creará su presencia, porque es el símbolo que incita a saquear el continente de la paz”. (Manuel Baquedano, ecologista).

La presencia del iceberg fue también criticada desde un aspecto arquitectónico: “En lugar de un edificio que se muestra a sí mismo presentando a Chile como un país cálido, con una respetable cuota de tecnología y en medio de un entorno cargado de naturaleza, los *creativos* locales –provenientes de la cultura del consumo, de la imagen y de las apariencias– lo llenaron de cachivaches, transformándolo en un circo que llegó a tener incluso un espectáculo central llamado el *iceberg*”. (Mathias Klotz, arquitecto).

¹⁶⁴ Délano, Manuel. *El iceberg antártico que se expondrá en la Expo 92 levanta una fuerte polémica en Chile*. *El País*, 28 de noviembre de 1991.

¹⁶⁵ *The New York Times*, 8 de noviembre de 1991.

Vemos entonces como, una vez más, se fragmentó nuestra identidad y la exposición se centró en los aspectos empresariales de nuestro país, en la captación de capital extranjero y en exponernos como nuevamente confiables, luego de la dictadura que el país dejaba atrás y recién empezaba a recuperarse, si se puede decir de alguna manera.

Luego de haber analizado la exhibición chilena presentada en la Exposición Universal de París de 1889 y haber señalado algunos aspectos claves de la muestra nacional en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 , podemos ver claramente cómo ninguna decisión es ingenua, sino que, muy por el contrario, cada detalle respecto a los pabellones, sus materiales de construcción, estilos arquitectónicos, espacios de exhibición y su manera de utilizarlos, así como su destinación y emplazamiento posterior, son elementos que dan respuesta a un medido proyecto de Estado, el que a su vez se relaciona con el contexto que se vivía en el país y en las prioridades respecto a las necesidades del mismo y a los esperados frutos que dicha exhibición tendría.

En ese sentido, resulta interesante develar cómo cada dispositivo de exhibición tuvo un trasfondo muy bien calculado. Si bien el objetivo general de participar en una Exposición Universal parece no haber cambiado sustancialmente entre ambas oportunidades, si lo hizo la situación del país. En la Exposición de 1889 recién nos dábamos a conocer como nación y era necesario validarnos, acoplarnos lo más posible a la cultura francesa, tanto así que el propio Pabellón tomó el estilo imperante en ese entonces en Francia. Para la Exposición de 1992 el objetivo fue más bien reposicionarnos y reconstruirnos desde nuestra imagen como nación moderna, creativa, confiable y hasta sustentable; hecho que se puso en tela de juicio por la inclusión del famoso iceberg y las polémicas que éste levantó.

Analizar y contraponer ambas exposiciones, considerando sus respectivos contextos históricos y los resultados obtenidos por Chile en cada caso, nos permitió establecer cierta perspectiva en torno a la compleja temática de *imagen-país*, término relativamente reciente, que resume de alguna forma el proceso de la construcción fraccionaria que se da en este tipo de instancias, donde sólo se muestra "lo mejor" del país, bajo criterios bastante estrictos y poco inclusivos. De esta manera, podemos realizar una suerte de diagnóstico acerca de cómo están pensando el país las clases dirigentes y hacia donde lo quieren llevar, y como al mismo tiempo instauran en los propios chilenos esta imagen ficticia sobre el estado de la nación a la que pertenecen.

Cuando en el extranjero nos validan, nos dan un espacio, parecemos creer más en nosotros mismos, esperamos con ansias esa valoración y muchas veces trabajamos para ella, más que para nosotros mismos. Este es un aspecto de nuestra identidad que es necesario tener presente, para apreciar una perspectiva más clara del desarrollo histórico de la construcción de la misma.

Podríamos decir que uno de los aspectos de nuestra identidad cultural, que ha permanecido estable en diferentes etapas, es justamente el poner la atención en un *exocentro*¹⁶⁶, por lo tanto en las influencias foráneas, en vez de valorizar la propia cultura como un *endocentro* válido, destacando con orgullo los rasgos que son propios.

En las recurrentes etapas en que las elites o clases dirigentes niegan nuestra realidad cultural se produce un consecuente vacío de identidad, que tiende a ser llenado con problemáticas, categorías y valoraciones propias de los exocentros de prestigio. Este vacío se resuelve en el plano simbólico mediante la mimesis. Se copia y se apropia el gesto ajeno, que a la vez proporciona la vivencia de la apropiación de sus valores: se representa ser, y en cierto modo se vivencia ser, lo que no se es, cayendo en una profunda ficción que a su vez nos vuelve a dejar en el vacío.

Revisando los antecedentes entregados durante esta investigación vemos como el exocentro mutó desde las postrimerías de la Colonia a los inicios de la República. España se fue convirtiendo en “símbolo de lo más odioso e indeseable: el retrogradismo, la dominación política, la restricción del intercambio de ideas y mercaderías, el atraso, el dogmatismo anticientífico”¹⁶⁷ y en un proceso - ciertamente rápido- pasó a ser sustituida, reemplazada como modelo. La mirada del país fue firmemente dirigida hacia exocentros más modernos: Inglaterra, Norteamérica y especialmente Francia. La Exposición Universal de 1889 se presentó entonces, de manera simbólica, como la peregrinación hacia la nueva metrópolis. Cambiaron los contenidos, pero la actitud exocéntrica se mantuvo intacta.

¹⁶⁶Una de las autoras más importantes que ha trabajado este tema desde las artes visuales es la académica Nelly Richard (Caen, Francia, 1948), autora de *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973* (Melbourne, Art and Text, Francisco Zegers editor, 1986) y *La estratificación de los márgenes* (Santiago, Francisco Zegers editor, 1989).

¹⁶⁷ Fernández, Cristián, *Identidad, cultura y arquitectura en Chile*, en: *Chile Vive*, catálogo de la exposición homónima realizada en Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 1987, pág. 44.

Si analizamos el mismo rasgo desde el presente, vemos como el exocentro actual es Estados Unidos, que comenzó imponiéndose como un modelo económico y hoy ha llegado a ser influyente en las distintas áreas de la vida y el desarrollo. En este permanente *mirar hacia afuera* existen pérdidas considerables, que a nuestro parecer, se seguirían manifestando hasta el día de hoy, en el escaso conocimiento de nuestras raíces indígenas, la poca valoración y cuidado de nuestro patrimonio, el poco afecto con el que nos referimos a nuestro país (y en especial a nuestros compatriotas), lo que incluso nos ha llevado a utilizar ciertas expresiones como *a la chilena* para referirnos a algo que se hace mal y rápido, con los mínimos recursos, o *lo chilensis* como una forma de auto descalificación, que transforma el propio vocablo patronímico en un término peyorativo, situación que no se repite en ningún otro país latinoamericano, al menos hasta donde tengamos conocimiento.

Por otra parte resulta curioso que muchos de los impulsos de mejoramiento de la capital de Santiago hayan sido pensados para esa misma mirada extranjera, y no por los beneficios directos que podrían traer a los pobladores. Esto sucedió con las transformaciones de Vicuña Mackenna, luego en las celebraciones del Centenario –que fueron tildadas de funcionar como un espectáculo para las visitas, que escondía nuestra verdadera realidad- y continuó pasando después, como podemos comprobar en palabras de Alberto Mackenna, que plantea en su texto *Santiago futuro* las razones que deberían comprometer el progreso de Santiago (teniendo presente los posibles efectos de la apertura del canal de Panamá):

“Santiago necesita despertar de su letargo colonial y sacudir sus brazos con impulsos modernos de progreso. De otra suerte iremos fatalmente decayendo en sentido moral y material (...) ¡Qué dirán de nosotros los extranjeros que por desgracia nos visitan en la hora actual, al encontrarse en una ciudad sin hoteles, sin pavimentos, sin pasatiempos y sin agua, muchas veces, para tomar un baño!...Es cuestión de decoro nacional mejorar el estado de las cosas”.¹⁶⁸

Esta misma actitud puede verse también en la actualidad, siendo común que la opinión pública, manifestada en los noticiarios nacionales, aluda a la protección del patrimonio nacional como necesaria para que pueda ser visto y apreciado por los extranjeros. Nos referimos a frases tan recurrentes como “¿qué van a pensar los turistas?” cuando se hace patente el daño a algún edificio por medio de *graffitis* u otros medios.

¹⁶⁸ Mackenna, Alberto. *Santiago futuro. Conferencias sobre los proyectos de transformación de Santiago*. Sociedad Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1915, pág. 27-28.

Es posible que nuestra peculiar ubicación geográfica fronteriza, que nos relega literalmente al “fin del mundo” y provoca la sensación de ser una isla en tierra firme, que durante siglos permaneció poco accesible entre la Cordillera de los Andes y el temido Océano Pacífico, haya generado en nuestro carácter nacional una sobrevaloración de la presencia extranjera, y que de alguna manera este aislamiento sea uno de los factores influyentes en la “mirada exocéntrica” que hemos descrito.

En su libro *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile* el autor Oscar Contardo va describiendo las condicionantes que generaron al *siútico*, un tipo social que se origina en el siglo XIX, poseedor de nuevas riquezas y que anhela pertenecer a la clase alta, para lo cual no escatima los recursos, siendo capaz de negar su propio origen. Aunque no es exactamente la materia de nuestra investigación, podemos distinguir en el *siútico* ciertas características del chileno, en su manera de querer imitar y pertenecer a otras esferas culturales¹⁶⁹. Contardo también ve en las condiciones territoriales una posible causante de este fenómeno:

“El *siútico* se debe a su tierra: un país nuevo, de geografía estrecha, más pobre que próspero, ubicado en el lugar menos afortunado del mapa, mirando hacia una extensa masa de agua, que es lo más parecido a mirar hacia la nada misma. Un país forjado con más empeño que fondos, cuya importancia para la metrópoli colonial radicaba en su condición de pasadizo entre dos océanos, lo mismo que un atajo o la sala para pasajeros en tránsito del aeropuerto”.¹⁷⁰

Es sabido que los chilenos consideramos muchas veces que los extranjeros, especialmente los europeos y norteamericanos, tienen mejor calidad de vida, mejor acceso a la cultura y un sólido respaldo histórico, del cual se enorgullecen, sentimos un enorme vacío debido a esta falta, anhelando lo que tienen los países desarrollados, principalmente Europa y Estados Unidos.

Nuestra identidad se ha construido a retazos, de manera fragmentada e incurriendo muchas veces en importantes omisiones. Es por lo mismo que parece debilitarse fácilmente, ser frágil o permeable desde su carácter ecléctico. Los arquitectos Humberto Eliash y Manuel Moreno atribuyen este aspecto a

¹⁶⁹ “Es en la fricción áspera, el roce y la resistencia que se da cuando existe la aspiración, la carrera ascendente, el impulso por acortar distancias y llegar a mejor hora al reparto del respeto social, donde surge la figura del *siútico*. Aparece en la contradicción entre lo que se es y lo que se quiere ser, entre la necesidad de admiración y la seguridad de lograrlo realmente”. Contardo, Oscar. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Ediciones B Chile, Santiago de Chile, 2007, pág. 112.

¹⁷⁰ Contardo, Oscar. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Ediciones B Chile, Santiago de Chile, 2007, pág. 28.

dos hechos concretos: “El aislamiento geográfico y la carencia de una fuerte civilización precolombina fueron la base de dos características típicas que se han presentado en nuestra historia: ellas son un alto grado de homogeneidad lingüística y cultural (propio del Cono sur de América) y la inquietante búsqueda de una identidad cultural, política y económica”.¹⁷¹

Ya iniciado el siglo XXI esa inquietante búsqueda no está para nada resuelta. Mediante esta investigación hemos podido comprobar cómo el problema no pierde vigencia, e incluso hoy se presenta un nuevo riesgo, que nuestra identidad cultural construida, aún con las limitaciones y fragilidad señaladas, se diluya en el intercambio generado por la globalización.

¹⁷¹Eliash, Humberto; Moreno, Manuel. *De Toesca a la Arquitectura Moderna, 1780-1950, la huella de Europa*, en: CAD Centro de Arquitectura, Diseño y Geografía, Editado por Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996, pág. 21.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

AA. VV. *Les merveilles de l'Exposition de 1889*, La librairie illustrée, Paris, 1890.

ACUÑA, CONSTANZA. *Perspectivas sobre el Coloniaje*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013.

ALEGRIA, LUIS; GANGER, STEFANIE; POLANCO, GABRIELA. *Momias, cráneos y caníbales. Lo indígena en las políticas de "exhibición" del Estado chileno a fines del siglo XIX*, en: *Historizar los cuerpos y las violencias. América Latina, siglos XVII-XXI*. Revista Nuevo Mundo, *Mundos Nuevos*. Febrero 2009.

Revisado en: <http://nuevomundo.revues.org/53063>

ARCHIVO NACIONAL. Fondo Legaciones de Chile en Francia e Inglaterra, n° 257.

BÁEZ, CHRISTIAN; MASON, PETER. *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuches en el Jardín de Aclimatación de París, siglo XIX*, Pehuén editores, Santiago de Chile, 2006.

BASAEZ, PATRICIO; AMADORI, ANA MARÍA. *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París: 1889 – 1989*, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989.

CAD Centro de Arquitectura, Diseño y Geografía. *De Toesca a la Arquitectura Moderna, 1780-1950, la huella de Europa*, Editado por Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996.

COMISIÓN DIRECTIVA CHILENA. *Exposición Universal de 1889 en París*, Imprenta Nacional, Santiago, de Chile, 1887.

DE LA MAZA, JOSEFINA. *Por un arte nacional*, en *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010.

_____ *De géneros y obras maestras: La Fundación de Santiago (1888) de Pedro Lira*". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n°3, Año 2013.
Revisado en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=117.

_____ *La Inauguración de la Academia*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013.

DUMAS, E. G.; DE FORCAUD, I. *Revista de La Exposición Universal de París en 1889*, Montaner y Simón, Barcelona, 1889.

DÜMMER, SYLVIA. *Los desafíos de escenificar el alma nacional. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)*, en *Historia Crítica*, n° 42, septiembre – diciembre, Bogotá, 2010, pp. 84 – 111.

_____ *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, Instituto de Historia, P. Universidad Católica de Chile, RIL Editores, Santiago de Chile, 2012.

GREZ, VICENTE. *Les Beaux - Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris 1889. Section Chilienne*, A. Roger & F. Chernoviz, París, 1889.

HERNÁNDEZ, CARMEN. *Chile a fines del siglo XIX: Exposiciones, museos, y la construcción del arte nacional*, en ANDERMANN, J. Y GONZÁLEZ-STEPHAN, B. (Eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina, Estudios Culturales*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2006.

IROUME, NICOLE. *Progreso y desfase: Vicente Grez y "Les Beaux-arts au Chili"*, Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Santiago de Chile, 2011.

LARRAÍN, JORGE. *Identidad chilena*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2001.

LASTARRIA, JOSÉ VICTORINO. *Discurso de Incorporación a la Sociedad de Literatura*, Imprenta de M. Rivadeneyra, Valparaíso, 1842.

LE FEUVRE, RENÉ. *La Quinta Normal de Agricultura. Exposición Universal de París 1889, Section chilienne*, Imprimería de Lagny, Francia, 1889.

LIRA, PEDRO. *El salón de 1889*, Revista de Bellas Artes, Santiago de Chile, n° 3, diciembre 1889.

LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*, Fondo de Cultura económica, México, 1993.

MALOSETTI, LAURA. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO. *Parque Quinta Normal: un laboratorio natural*, Santiago de Chile, 2001.

MUÑOZ, MARÍA ELENA. *Atisbos de una experiencia. Pintura chilena y vida moderna, 1880-1930*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *La pintura como memoria histórica*, ediciones Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2009.

NORAMBUENA, CARMEN. *Imagen de América Latina en la exposición universal de París de 1889*, en Dimensión histórica de Chile, n° 17 – 18, UMCE, Santiago de Chile, 2002 – 2003.

_____ *A la conquista del mundo. El discurso del progreso y la imagen de Chile en el exterior, 1860-1930*, FONDECYT, Santiago de Chile, 2003.

_____ *Imaginarios nacionales latinoamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX*, Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, n° 9, revista digital, Mendoza, 2007.

Revisado en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851,

PALMER, MONTSERRAT. *50 años de arquitectura metálica en Chile: 1863 – 1913*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1970.

PALTI, ELIAS. *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*, Fondo de Cultura económica, México, 2002.

PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Historia del arte en Chile republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1992.

PICARD, ALFRED. *Exposition universelle internationale de 1889 à Paris, rapport général par M. Alfred Picard*, París, Francia, 1891-1892.

RODRÍGUEZ, FRANCISCO. *El jardín de las delicias arquitectónicas: la exposición de Sevilla de 1929 y los pabellones americanos*, en APUNTES, vol. 19, n° 2, julio – diciembre, 2006.

ROJAS MIX, MIGUEL. *América Imaginaria*, Editorial Lumen, Barcelona, España, 1992.

SCHÁVELZON, DANIEL. *América latina en París (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889*, en DANA, n°18, diciembre, Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura, Resistencia, 1984.

SILVA, BÁRBARA. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2008.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo I, Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: Lastarria J.V., Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.

VALDES CANJE, Julio, Sinceridad. *Chile íntimo en 1910*, Ediciones Universitarias, Santiago de Chile, 1910.

VARIOS AUTORES. *Revista Patrimonio Cultural Centenario: Una moneda de dos caras*, Dirección de bibliotecas, archivos y museos DIBAM, número 51, Santiago de Chile, diciembre 2009.

VICUÑA MACKENNA, BENJAMIN. *La Exposición del coloniaje. Carta familiar*, en ACUÑA, CONSTANZA. *Perspectivas sobre el Coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013.

_____. *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*, en ACUÑA, CONSTANZA. *Perspectivas sobre el Coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013.

_____. *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2001.

VICUÑA, MANUEL. *El París americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 1996.

Secundaria

ALEGRIA, LUIS; GUTIERREZ, CRISTIÁN. *Revista Patrimonio Cultural "Centenario: Una moneda de dos caras"*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos DIBAM, n° 51, Santiago de Chile, diciembre 2009.

AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS. *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile*, en ACUÑA, CONSTANZA, *Perspectivas sobre el Coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013.

MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. Archivo Fotográfico Patrimonial de la Dirección de Arquitectura. *Arquitectos de la nación*, D&D consultores, Santiago de Chile, 2013.

ARECHAVALA, FERNANDO. *Las exposiciones internacionales, como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino*.

Revisado en http://geiic.com/files/Exposiciones/Las_exposiciones_internacionales.pdf

ARGAN, CARLO GIULIO. *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal, Madrid, 1998.

BLANCPAIN, JEAN PIERRE. *Francia y los franceses en Chile. 1700 – 1980*, Hachette, Santiago, 1986.

BRAVO, LUIS. *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*, Imprimerie Administrative Paul Dupont, París, 1890.

BRUGNOLI, FRANCISCO. *Berlín-Berlín: ¿Dónde estoy?*, Catálogo Exposición Cirugía Plástica, NGBK, 1989, Cadáver Exquisito, Santiago, 1990.

CONTARDO, OSCAR. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Ediciones B Chile, Santiago de Chile, 2007.

FERNÁNDEZ, CRISTIÁN. *Identidad, cultura y arquitectura en Chile*, en: *Chile Vive*, catálogo de la exposición homónima realizada en Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 1987.

GONZÁLEZ, FRANCISCO. *Aquellos años franceses, 1870-1900, Chile en la huella de París*, Taurus, Santiago de Chile, 2003.

_____ *Influencia francesa en Chile e identidad nacional a fines del siglo XIX. Sus manifestaciones en la moda, las costumbres y la decoración*, en GUZMÁN, FERNANDO; CORTÉS, GLORIA; MARTÍNEZ, JUAN MANUEL, *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX – XX)*, RIL, Santiago de Chile, 2003.

MACKENNA SUBERCASEAUX, ALBERTO. *Santiago futuro. Conferencias sobre los proyectos de transformación de Santiago*, Sociedad Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1915.

MURATORIO, BLANCA. *Imágenes e Imagineros*, en: *Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*, FLACSO. Ecuador, Quito, 1994.

OYARZUN, PABLO. *Identidad, diferencia, mezcla: ¿pensar Latinoamérica?*, III Seminario de Arquitectura Contemporánea Latinoamericana, en la Universidad Católica de Chile, en diciembre de 1988.

Revisado en http://www.academia.edu/1593276/Identidad_diferencia_mezcla

SOCIEDAD ESTATAL PARA EXPOSICIONES INTERNACIONALES SEEI. *Movimiento Expo. Las exposiciones universales y la aportación española*, Editorial Metáfora, Madrid, 2008.

VARIOS AUTORES. *Artequin. Un espacio para el arte*, Ediciones Cochrane S.A., Santiago de Chile, 1993.

VARIOS AUTORES. *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Ediciones LOM, Santiago de Chile, 2009.

VARIOS AUTORES. *Chile Vive*, catálogo de la exposición homónima realizada en Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid, España, 1987.