

CUADERNOS DE HISTORIA 56

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD DE CHILE - JUNIO 2022: 141-169



ORÍGENES DE LAS EXPOSICIONES CHILENAS, 1848-1872: UN GESTO REPUBLICANO*

Danilo Duarte**

RESUMEN: El artículo es una reflexión exploratoria en torno a la génesis de las exposiciones nacionales chilenas realizadas entre 1848 y 1872. En sus orígenes fue crucial el rol que tuvo la Generación de 1842 encabezada por Salvador Sanfuentes, mientras que en su desarrollo fueron importantes otros intelectuales –tal como Benjamín Vicuña Mackenna– que impulsaron y apoyaron estos eventos en tanto reflejo del grado de civilización alcanzado por el país.

PALABRAS CLAVE: Generación de 1842, exposiciones museográficas, progreso, Chile, siglo XIX.

* Este artículo hace parte del proyecto de tesis doctoral titulado *La invención del futuro. Mentalidades y materialidades en la Exposición de Artes e Industria de Santiago de Chile de 1872*, adelantado en el marco del Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle, Cali, Colombia. Quiero agradecer a los evaluadores anónimos por sus aportes a este trabajo. También al profesor Gilberto Loaiza Cano por sus valiosos comentarios a este documento.

** Doctorado en Humanidades, Universidad del Valle, Colombia. Miembro del grupo de investigación Nación-Cultura-Memoria. Maestro en Historia, Universidad del Valle, Colombia. Maestro en Museología, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México. Politólogo, Universidad Central, Chile. Cali, Colombia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-5179>. Correo electrónico: danilo.duarte@correounivalle.edu.co

ORIGINS OF CHILEAN EXHIBITIONS, 1848-1872: A REPUBLICAN GESTURE

ABSTRACT: The article is an exploratory reflection on the genesis of Chilean national exhibitions held between 1848 and 1872. In its origins, the role played by the Generation of 1842 at the head of Salvador Sanfuentes was crucial, while other intellectuals, such as Benjamín Vicuña Mackenna, were important in its development, promoting and supporting these events as a reflection of the degree of civilization reached by the country.

KEYWORDS: Generation of 1842. Museographic exhibitions. Progress. Chile. 19th century.

Recibido: 12 de junio de 2020

Aceptado: 1 de diciembre de 2020

Introducción

Los estudios recientes que abordan las exposiciones museográficas realizadas durante el último tercio del siglo XIX les han prestado poca atención a los eventos exhibicionarios anteriores a esos años, lo que ha redundado no solo en un vacío en la historiografía de la museología chilena, sino también en el desconocimiento del rol fundamental que tuvieron exhibiciones previas como base para alcanzar la madurez museográfica que se dejó ver en la década de 1870. Es así como algunos autores han señalado a las exposiciones realizadas entre 1869 y 1875 como si hubieran sido las que dieron origen y desarrollo a la museografía chilena, como si fueran el punto de inicio de las exposiciones orientadas al ámbito agrícola, o como si fueran los primeros eventos que brindaron un espacio en el que se desplegó la producción artística. Así el panorama, este artículo ofrece un acercamiento exploratorio a esas primeras exposiciones que, como parte de la tradición republicana, se desarrollaron a lo largo de distintos regímenes políticos: desde los conservadores a los liberales, pasando por los “fusionistas”. Nuestra intención es dar cuenta del rol que le incumbió a la Generación de 1842 en lo que hemos denominado aquí como los orígenes jurídicos de la realización de exposiciones en Chile, así como de las funciones diferenciales adjudicadas a esos eventos conforme a las circunstancias históricas y el régimen específico en los que surgieron.

Posguerra y polémica: valores monolíticos para un cambio regulado

El triunfo bélico de Chile sobre la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839) propició un clima político distendido que posibilitó la inauguración de una etapa denominada como de “apertura a la polémica” que favoreció el debate en la esfera pública, aunque bajo ciertos límites¹. Además, el período atestiguó la participación activa en dicho debate del movimiento intelectual conocido como la “Generación de 1842”, la primera de las generaciones que favoreció la ruptura con el legado cultural español². La era portaliana (1830-1837) levantó bases sólidas sobre las que se asentó el estado republicano chileno durante los “años de prueba”³, luego de finalizadas las guerras de Independencia; madurez política que le permitió asimilar y adoptar las formulaciones que ese movimiento intelectual ideara en torno al proyecto nacional. De ahí que, desde este punto de vista, 1842 se convirtió en “un momento fundante no sólo de un grupo intelectual, sino que también del sentir nacional”⁴, incluso de la “identidad cultural chilena”⁵.

Este cambio de tono puede atribuirse al nuevo orden político conservador. La Constitución de 1833, claramente centralista, dotó al poder político de importantes potestades: el Congreso de la República habilitó ciertas “facultades extraordinarias” a la presidencia, a partir de las cuales se podían suspender las libertades civiles y constitucionales, por ejemplo. Así, entre 1833 y 1861, cerca de una tercera parte del tiempo total de gobierno estuvo regido por dichas facultades⁶, aunque, según el parecer de Collier y Sater, la fuerza de ese nuevo orden no radicaba solamente en los poderes que entregaba la carta constitucional al presidente, sino que también descansaba en métodos y técnicas políticas ya probadas como la represión, la pena de muerte, la prisión, la relegación o exilio interno y el destierro⁷. A lo que habría que agregar otros procedimientos menos coercitivos que tuvieron importantes consecuencias que examinaremos más adelante, a saber: la consolidación de una política educativa perdurable manifestada en las disposiciones generales de esa carta magna, que dictaba al Estado “una atención preferente” a la función educativa⁸.

¹ Cid y Torres, 2009, p. 40.

² Cid y Torres, 2014, p. 173.

³ Achim, 2014, pp. 72-93.

⁴ Stuvén, 1987, p. 61.

⁵ Stuvén, 2000, p. 18.

⁶ Foresti, Löfquist y Foresti, 1999, p. 49; Collier, 2005, p. 59.

⁷ Collier, 2005, *op. cit.*, p. 64; Collier y Sater, 1998, p. 60.

⁸ Collier, 2005, *op. cit.*, p. 160.

El cambio de tono hacia la tolerancia se vio favorecido por los sentimientos de confianza y de sentido de identidad nacional predominantes. La confianza o, si se quiere, la certidumbre respecto del futuro era resorte del triunfo y consolidación del nuevo orden que no hacía más que apuntalar el poder en las manos del grupo dirigente, mientras que el sentido de identidad podía vincularse con el reforzamiento de la idea de nación, consecuencia del triunfo sobre la Confederación y con la prosperidad económica. Se tiene, entonces, que aspectos tales como el republicanismo criollo, el ordenamiento institucional y la visión católica del mundo se consolidaron, según los términos de la historiadora Ana María Stiven, como los “elementos consensuales básicos al interior de la cultura política chilena al iniciarse la década de 1840”⁹. Aunque el historiador Cristián Gazmuri señala que fueron los *valores* conservadores más que los liberales los que conformaron al “alma nacional” del período, a saber: “un concepto de autoridad política inatacable, sacralizada, propio de la concepción de Estado monárquica”, “la aceptación de una estructura social jerarquizada como algo ‘natural’” y el “apego al orden y temor a toda situación político-social de incertidumbre”¹⁰.

Fueran los valores del “alma nacional” o los “elementos consensuales” de la cultura política, lo cierto es que obraron como los vectores que permitieron el ascenso del conservador Manuel Bulnes al poder (1841-1851). Su régimen inauguró un período que consintió nuevos aires de apertura, cuyas bases se hallaban en el entendimiento entre sectores rivales y en el acuerdo respecto de los valores fundamentales que sustentarían el poder y que serían los que darían forma al consenso, favoreciendo la confianza al interior de la clase dirigente respecto de la solidez, estructura y funcionalidad del poder que influyó en su percepción respecto de su propia capacidad de cohesión, negociación y homogeneidad. Así, conceptos como polémica, apertura, confianza, consenso, disenso y límites conformarían la red semántica que, por un lado, dotaría de excepcionalidad a la década de gobierno de Bulnes y, por otro, facilitaría una mutación en las formas culturales y políticas que habían dominado en Chile hasta ese momento¹¹; es más, la apertura a la polémica se vio favorecida en la medida en que se incorporaron al debate nuevos sectores sociales ajenos a la tradicional clase dirigente. Este nuevo grupo, con la educación como recurso, encontró nuevos caminos para ser parte de las decisiones políticas de la nación, cuestión no menor si, dentro de sus propias elaboraciones teóricas, concebían

⁹ Stiven, 2000, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰ Gazmuri, 1999, p. 20; Gazmuri, 2006, p.43.

¹¹ Stiven, 2000, *op. cit.*, p. 104.

que mediante las ideas se podían modificar las creencias y las costumbres que impulsarían un cambio institucional¹².

La Generación de 1842 en la génesis de la tradición jurídica de la realización de exposiciones

A comienzos del período de Bulnes existía un relativo consenso sobre las funciones de las instituciones nacionales, que no eran otras que contribuir al proceso civilizador formando y educando a la nación, opinión que no solo se reflejaba en buena parte de la elite nacional, sino que también al interior de los miembros más radicales de la Generación de 1842, quienes tenían claro, incluso deseaban, que este cambio se introdujera, aunque, de manera paulatina¹³. Es más, el énfasis dado por el Estado a las materias relacionadas con la educación se cristalizó en la reorganización de la Universidad de Chile (1843), en la fundación de la Escuela Nacional de Preceptores (1842), de la Escuela de Agricultura (1844), de la Escuela de Artes y Oficios (1849), del Conservatorio de Música (1851), de la Academia de Pintura de Santiago (1849), en la fundación de un Observatorio Astronómico en Santiago en 1849 y, por supuesto, en la organización de exposiciones públicas a partir de 1848.

Gracias a la Carta Magna de 1833, la década de 1840 atestiguó “una acelerada institucionalización de la educación dirigida desde el Estado, cuya manifestación más palpable fue una intensa política de fundación de instituciones”¹⁴, por lo que se puede afirmar que se está en presencia de lo que se ha llamado un “Estado Docente” concebido, para la época, como un modelo de práctica cultural moderna y civilizadora con profundas raíces en el ideario ilustrado y cuya formación no solo es característica de los decenios de las repúblicas conservadoras sino que también de las liberales¹⁵. Pero no solo esto, con la creación de instituciones como el Instituto Nacional, la Biblioteca Nacional, el Congreso Nacional, la Guardia Nacional, el erario nacional, el comercio nacional, se estaba homologando teóricamente la *nación* al Estado, lo que se deja ver con la adjetivación de “nacional” no solo a instituciones como las ya

¹² *Ibid.*, p. 113.

¹³ Stuvén, *op. cit.*, 2000, p. 84; Collier, *op. cit.*, 2005, p. 154.

¹⁴ Berríos et. al., 2009, p. 84.

¹⁵ *Ibid.* Aunque se suele señalar que la promulgación de la Ley General de Instrucción Primaria de Educación del 24 de noviembre de 1860 inauguró la construcción del Estado Docente en Chile (1860-1920), nos parece atractivo el aporte de Berríos et. al. en términos de situar la génesis de dicho Estado en la década de 1840 con la fundación de todas estas instituciones educativas y dedicadas a la ciencia.

mencionadas, sino que también a actividades dependientes, pertenecientes o vinculadas directamente al Estado¹⁶, tal como sucede, en nuestro caso, con las exposiciones nacionales.

Los miembros de la Generación de 1842, además de compartir un espacio temporal cercano al proceso de independencia y haber reflexionado acerca del Estado y la nación, compartían también el apego a ideas republicanas, su preocupación por la relación entre la Iglesia y el Estado, el privilegio que le otorgaban al orden social frente a todo tipo de cambio abrupto por temor al caos y la esperanza en el progreso como destino que modelaba su pensamiento y su reflexión. Precisamente, fueron los individuos asociados a esta generación los que más participaron en las polémicas de la década de 1840, y quienes guiaron un proceso que tenía que evitar los cambios bruscos, tratando de no desbalancear un “delicado juego de equilibrios a fin de no exceder la cautela conveniente y necesaria para que el medio polémico continuara desarrollándose y permitiendo cambios graduales.”¹⁷ Junto a los procesos políticos, la prensa, el teatro, las tertulias y los establecimientos educativos comenzaron a activarse inspirados en el espíritu de progreso, diálogo y confianza que infundió el cambio de administración. En este contexto, la Sociedad Literaria, creada por algunos integrantes de la Generación de 1842, fue un espacio que facilitó la expresión del disenso.

Para nuestros fines, es decir, identificar lo que hemos denominado la génesis de la tradición de realización de exposiciones, deseamos llamar la atención de algunos nombres propios que relacionamos con ese origen. De ese grupo nos importa Salvador Sanfuentes (1817-1860) quien, entre otros cargos, ocupó el de ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública entre 1847 y 1849. Sanfuentes, así como otros miembros de su generación, compartió sus intereses intelectuales con el compromiso con la vida pública y el periodismo. Aunque suele decirse de él que sus escritos estaban guiados por un espíritu romántico, lo cierto fue que cuando se trató de polemizar, más bien “temperó esa influencia romántica con un pragmatismo propio de su compromiso público” con posturas más tradicionalistas o, derechamente, conservadoras respecto al cambio social; junto a sus cofrades compartía la función utilitaria dada a la literatura, ya que a través de ella se podía “educar al pueblo y proporcionarle al mismo un medio sano y cívico de expansión, impidiendo falsas expectativas y *controlando todo exceso que pudiera parecer revolucionario*”¹⁸, lo que se puede traducir en el

¹⁶ Cid y Torres, 2009, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Stiven, 2000, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*, p. 84. Las cursivas son nuestras.

encuentro entre la “necesidad de adelantamientos” y “el instinto conservador de lo que existe”¹⁹.

Luego de haber sido designado intendente de la provincia de Valdivia por el presidente Bulnes, cargo que ocupó entre 1845 y 1847, Sanfuentes fue nombrado ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública a comienzos de febrero de ese último año y mientras ocupó esa plaza, su biógrafo, el historiador Miguel Luis Amunátegui, se refirió a él como uno de los ministros que más se preocupó por ensanchar la *instrucción pública* en Chile, afirmación que se vio ratificada por la multiplicación de escuelas primarias y escuelas para hombres y mujeres, así como por su atención permanente a la Escuela Normal, a la que agregó dos cursos de agricultura y canto, en 1847, anexándole además una escuela de aplicación. Sanfuentes estableció también, por primera vez, un curso completo de ciencias físicas en Santiago y fundó, en 1849, la Academia de Pintura y la Escuela de Arquitectura, nombrando al italiano Alejandro Cicarelli y al francés François Brunet de Baines como sus directores, respectivamente. Secundando una idea de su predecesor en el cargo, Manuel Montt, para quien la instrucción primaria debía ser continuada con una instrucción de aplicación, asumió la cabeza del proyecto de “educación industrial del pueblo” que llevaría por nombre Escuela de Artes y Oficios, de la cual pasaría a ser superintendente una vez que abandonara el cargo de ministro y cuyo primer director fue el francés Jules Jariez. Además, y como si fuera poco, el ministro impulsó la contratación del geólogo y geógrafo brioudeano, Amado Pissis, para que levantara un plano topográfico de la república y trató de asegurar el financiamiento para la publicación en Francia de la obra *Historia Física y Política de Chile*, de Claudio Gay²⁰.

Las exposiciones nacionales de 1848-1849: herramientas para la autoconstrucción cívica

El concepto de *instrucción pública* tiende un puente de plata con nuestras pretensiones. En efecto, como ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública es probable que Sanfuentes fuera el impulsor de las primeras exposiciones en Chile al momento en que presentó al presidente Bulnes una moción para la realización de este tipo de eventos en el país. Examinando el Decreto Supremo rubricado por Bulnes el 21 de julio de 1848, la realización de una exposición se concebía como respuesta a un sinnúmero de cuestionamientos relativos, en

¹⁹ Collier, 2005, *op. cit.*, p. 153.

²⁰ Amunátegui, 1892, pp. 393-404; Sagredo, 2010, pp. 196-197.

primer lugar, a la instrucción pública. En este sentido, se preguntaba el Gobierno: “Qué debe hacerse en Chile i en la América del Sud para que la instrucción pública sea proporcionada a las aptitudes i exigencias de la clase mas estendida i menesterosa de nuestra sociedad”, “cuál debe ser en consecuencia la clase de conocimientos que mas convenga proporcionar al pueblo i en qué forma deban distribuirse estos conocimientos para que aprovechen al mayor número”²¹. Como respuestas a tales dilemas, el ministro no solo expandió, como se ha visto, la instrucción pública mediante dispositivos educativos como los ya señalados, escuelas, colegios, cursos especializados, etc., sino que, afirmamos, innovó al considerar al recurso de las exposiciones, también llamadas *demonstraciones*, como “complejo exhibicionario” mediante el cual allegar al mayor número de población, lo que hoy podríamos denominar como educación no formal, lo cual se puede observar en los rubros que consideró deberían ser premiados en el primer evento expositivo realizado en Chile, a saber: la mejor fábrica de seda, las mejores muestras “en cada ramo de industria fabril”, los estudiantes de las escuelas de dibujo lineal, la gestión de los directores a cargo de escuelas gratuitas “en lo concerniente a la educación moral i relijiosa de los alumnos” y al “profesor de música que se encargare de hacer ejecutar el dia de este aniversario un himno a Dios segun la letra que se le dará por el Gobierno, i otro a Ntro. Smo. P. Pio IX segun la letra i música que elijiere el mismo profesor”²².

Con la noción de complejo exhibicionario queremos caracterizar la realización de exposiciones como una “práctica” con un fin educativo específico. En este sentido, y desde una mirada foucaultiana, el sociólogo Tony Bennett define al complejo exhibicionario o complejo de exposiciones (*exhibitionary complex*) como un conjunto de instituciones cívicas cuyo objetivo era animar nuevas formas de autoformación cívica en las nóveles ciudadanías. El complejo de exposiciones, que tomó forma en el siglo XIX, incluía no solo museos, sino que también bibliotecas, escuelas y otros lugares donde se impartía enseñanza popular, como galerías y exposiciones internacionales. Así, la función educativa y reguladora del Estado moderno operaba en el complejo exhibicionario incorporando a sus habitantes en *procesos civilizatorios* entendidos estos como dinámicas de autoconstrucción cívica²³.

²¹ “Programa de los discursos que deben pronunciarse i de las obras que deben ser premiadas el 17 de setiembre en el aniversario de la caridad cristiana”, *Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1848. Primera Seccion. Decretos del Gobierno*, 1848, pp. 21-22.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ Bennett, 1988, 1995; Kirshenblatt-Gimblett, 2006.

La referencia al pontífice fue la segunda cuestión de la que se preocupó el Gobierno en el decreto. En este caso, las autoridades nacionales se preguntaban en qué medida “los acontecimientos que hoi ajitan i conmueven la sociedad en todo el mundo cristiano ¿tendrán o nó alguna influencia sobre la constitucion social del continente sud-americano? ¿Cuál sería probablemente esta influencia i cómo deberían prepararse los pueblos i los gobiernos para recibirla?”²⁴. Sanfuentes era un hombre profundamente católico y seguramente tales interrogantes hallaban su sustento en los acontecimientos que estaban ocurriendo en Europa. Para el ministro, lo que él calificaba como pérdida de la fe en el viejo continente era “signo evidente de decadencia” y aunque Pío IX era el llamado a restituirla, este papa “no tenía –a sus ojos– una fuerza de alma igual a la empresa que intentaba acometer; i le asustó desde el principio el rujido de la tormenta que suscitó su voz.”²⁵ Es posible que la pérdida de la fe en Europa y la referencia a los acontecimientos que remecían al mundo cristiano y los posibles efectos de estos en Sudamérica, tuvieran relación con y fueran tributarios de las revoluciones europeas de 1848 iniciadas apenas unos meses antes de la firma de este decreto. Desde esa consideración, se entiende que los esfuerzos por premiar la letra y la música de un himno papal, así como un “retrato alegórico de Ntro. Smo. P. Pio IX” iban en la dirección de apuntalar la fe en Chile, al menos, como una manera de hacer frente a la ola de liberalismo reinante, sobre todo cuando se piensa en el propio 48 chileno.

Por último, el Gobierno de Bulnes valoraba el papel que jugaban las fiestas y los espectáculos populares en el devenir del proceso civilizatorio de la humanidad –“progresos de la civilizacion”, dirá el ministro Sanfuentes–. Con relación a este punto, la administración se preguntaba si acaso “¿tiene la sociedad en la América del Sud algo que hacer a este respecto? Dígase 1.º cuáles deben ser nuestros espectáculos i fiestas populares –2.º Qué parte toca al poder público i cuál corresponde al clero i al pueblo en la realización del programa de dichos espectáculos”²⁶. Podría estar relativamente claro el rol del Estado respecto al deber que le obligaba a organizar eventos de esta clase, es decir, concursos y premiaciones a partir de los cuales, y con su sola presencia, irradiar a la sociedad las buenas nuevas del progreso de la nación, mientras que a la Iglesia le correspondería dotar de un marco moralizante al evento. Quedaría, por tanto, la labor del pueblo que no sería otra que participar como público y como concursante en esas demostraciones con el fin de autoconstruirse

²⁴ “Programa de los discursos que deben pronunciarse...”, 1848, *op. cit.*, p. 22.

²⁵ Amunátegui, 1892, *op. cit.*, p. 378.

²⁶ “Programa de los discursos que deben pronunciarse...”, 1848, *op. cit.*, p. 22.

cívicamente. Precisamente, con el ánimo de fomentar la participación del artesanado y de los talleres que los empleaban, el decreto mandataba conceder ciertos privilegios a quienes asistieran al evento como competidores. A los talleres que hubieran obtenido una recompensa, se les permitía exhibir públicamente en las puertas de sus instalaciones una réplica de la medalla, lo mismo que en anuncios impresos y estaban autorizados a poner en sus productos un trasunto del reconocimiento, eso sí, advirtiendo el tipo de medalla obtenida: oro, plata o bronce. En ceremonias públicas, los galardonados podían exhibir “la medalla original respectiva, pendiente con una cinta blanca al cuello”²⁷.

Según el decreto de Sanfuentes, la responsabilidad sobre el discernimiento de los premios recayó en una comisión presidencial que, luego de cumplir su labor para la primera exposición de 1848, se ofreció para redactar un reglamento que normara en detalle el desarrollo de las exposiciones subsiguientes, propuesta que sería acogida y formalizada a través del Decreto Supremo del 2 de agosto de 1849. Esta comisión estuvo formada por Francisco García Huidobro, José Miguel de la Barra, José Gandarillas, José Zegers y Tránsito Cárdenas, y de los nombres propios que destacan dentro de los ganadores de ese primer certamen, se encuentra el de un joven Fermín Vivaceta quien obtuvo una medalla de plata por un trabajo de dibujo lineal²⁸.

Además de las prerrogativas señaladas respecto del uso promocional de las medallas, el nuevo “Reglamento para la distribución de premios en el aniversario de setiembre” de 1849²⁹ otorgaba privilegios adicionales a los individuos ganadores tales como la exención escalonada del servicio de las milicias nacionales, la prioridad de sus hijos en la admisión para las escuelas existentes o las que se pudieran conformar en un futuro, la preferencia en los trabajos que el Estado necesitara contratar y “La adquisición por el Gobierno de aquellos objetos premiados, que por recomendación de la comisión de premios, convenga conservar en el Museo, o destinarse al servicio de alguna institución u oficina pública”³⁰. Dicho reglamento establecía la realización de una exposición de los productos del arte y la industria nacional y su correspondiente premiación; el evento debería tener lugar durante todo el mes de septiembre y los premios, que se distribuían en “favor de la moralidad, de las artes liberales

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁹ “Reglamento para la distribución de premios en el aniversario de setiembre”, *Anales de la Universidad de Chile, correspondientes al año de 1849. Primera Sección. Decretos del Gobierno*, 1849.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

i mecánicas, de las manufacturas i del mejor establecimiento de educación popular”³¹, se otorgarían el día 17 del mismo mes. Otro concurso de pintura de convocatoria anual y de temática histórica o religiosa, se premiaría con una medalla de primera clase y con su adquisición por parte Estado; las medallas serían de oro, plata y bronce pudiéndose sustituir esta última “por el don de un juego de utensilios o herramientas, en favor de aquellos jóvenes obreros a que, a juicio de la comisión convenga prestar este auxilio por via de estímulo”³². La única condición para que los objetos de las artes y la industria pudiesen participar en el evento era que fuesen realizados en el país; lo mismo que se admitía la participación de artesanos, artistas y “manufactureros extranjeros” siempre y cuando tuvieran una residencia en el país mayor a tres años y que en el ínterin “hayan formado oficiales u obreros chilenos, bastante adelantados en sus respectivas artes o profesiones”³³.

Las comisiones que discernirían los premios serían dos: una compuesta por nueve miembros con conocimientos “prácticos o profesionales”, quienes revisarían los objetos presentados y el consejo de la Universidad de Chile, quien tendría como labor proponer a “los individuos que por acciones útiles i laudables en favor de sus semejantes, se hayan hecho acreedores al premio de moralidad, lo mismo que aquellos establecimientos de enseñanza en que se atiende con mayor esmero a la educación moral i religiosa del pueblo”³⁴. El decreto firmado por el presidente Bulnes y por un nuevo ministro de Instrucción Pública, Manuel Antonio Tocornal, le da proyección al plan iniciado por Sanfuentes. Aunque situados en tiendas políticas enfrentadas, “Don Manuel Antonio Tocornal manifestó siempre un afecto especial a don Salvador Sanfuentes”³⁵, lo que se vio reflejado en el espíritu de continuidad con el que el nuevo ministro encaró las iniciativas impulsadas por Sanfuentes, en este caso el reglamento de las exposiciones.

Las exposiciones como manifestación de la ideología del progreso

Según el sociólogo Robert Nisbet, el corolario de la noción de progreso se alcanzó en el período abarcado entre 1750 y 1900; de ser una de las ideas importantes de la categoría de civilización, junto a las de justicia social, igualdad y soberanía

³¹ *Ibid.*, p. 26.

³² *Ibid.*, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ Amunátegui, 1892, *op. cit.*, p. 411.

popular, pasó a convertirse en un concepto central que brindó el contexto para que estas últimas se desarrollaran, dejando de ser anhelos para pasar a convertirse en objetivos a alcanzar. Más todavía, tales objetivos terminaron siendo necesarios e históricamente inevitables³⁶. Desde este punto de vista, la idea de progreso se transformó, luego, en una *ideología* que en nombre de la *evolución* o del *desarrollo* –términos completamente intercambiables para el siglo XIX– “no deja que surja cualquier cosa en su campo de visión”³⁷. El crítico literario Terry Eagleton sostiene que, dada la diversidad de significados no siempre compatibles del término, nadie ha propuesto una adecuada definición de este. A su modo de ver, la noción hace referencia no solo a sistemas de creencias, sino que también a un proceso de *legitimación* del poder de un grupo o clase social dominante; dinámica que cristaliza a través de distintas estrategias, a saber: la *promoción* de creencias y valores afines a esa clase o grupo, la *naturalización* y *universalización* de tales creencias para hacerlas evidentes e inevitables, la *denigración* y *exclusión* de otras ideas que puedan desafiarlas y el *ocultamiento* de la realidad social de modo conveniente para sí misma³⁸.

A partir de la bonanza económica y del avance científico y técnico, la clase política chilena asimiló el concepto “a menudo en la forma de visiones resplandecientes del futuro de la nación”³⁹. En ese contexto, la administración de Manuel Montt (1851-1861) enfatizó su interés por el progreso visible y material en el que el ferrocarril (1851) y el telégrafo (1852) serían las principales herramientas del proyecto civilizador de su período⁴⁰; “uno de los blasones” del gobierno⁴¹. Quizá por esa razón la función otorgada a las exposiciones fue en consonancia con ese afán. En efecto, un nuevo decreto firmado por el presidente Manuel Montt el 28 de marzo de 1854, secundado por el ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Silvestre Ochagavía Errázuriz, concebía a la exposición como el medio más eficaz para promover el progreso y el desarrollo de las artes y la industria nacional. La organización del evento, que tendría lugar todos los años en el mes de septiembre, estaría a cargo de una comisión oficial compuesta por el jefe de la oficina de estadística, el inspector de la Quinta Normal de Agricultura, el director de la Escuela de Artes y Oficios, el director del Museo de Historia Natural y un secretario que, a la vez, fungiría como escribiente. Dentro de sus funciones, la comisión debía

³⁶ Nisbet, 1998, pp. 243-248.

³⁷ Moreau, 1980, p. 11.

³⁸ Eagleton, 1997, pp. 19-24.

³⁹ Collier, 2005, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁰ Collier y Sater, 1998, *op. cit.*, p. 107.

⁴¹ Collier, 2005, *op. cit.*, p. 155.

mantener un contacto fluido con los intendentes regionales de manera tal de favorecer la participación de las provincias en el evento, proponer al presidente de la república los jurados que discernirían los premios a distribuirse, recibir los objetos y preparar el local en el que tendría lugar la exhibición y redactar todo tipo de impreso informativo sobre el evento, así como el catálogo de este.

En consonancia con ese espíritu de progreso en el que se encontraba imbuido este nuevo decreto, la comisión debía redactar un documento que diera cuenta de los avances o retrocesos de la industria y el arte nacional y explicara las razones de estos, de tal manera de proveer a la administración de una herramienta de referencia para medir y cuantificar el tan deseado y pregonado progreso o, en caso contrario, esclarecer el estancamiento material y espiritual de la nación. Pero también, a nuestro entender, ese informe era una manera de graduar el éxito o fracaso de las exposiciones en tanto que, como se dijo, dispositivos privilegiados para promover los productos del arte y la industria local. El documento en cuestión, una especie de memoria del evento, debía dar cuenta, en primer lugar, de los ganadores y de los objetos presentados por ellos, en segundo término, de los objetos que aunque no habiéndose adjudicado ningún premio llamaran la atención del jurado y, por último, debía presentar unas “Consideraciones jenerales sobre el estado de las industrias i artes que se ejercen en la República, comparado con el que han tenido en épocas anteriores, i causas del progreso o atraso que se observe en ellas”⁴².

Al certamen podían ser presentados todos los objetos relacionados “con la agricultura en sus diferentes ramos, las máquinas; útiles i herramientas, cualquiera sea su aplicación i destino; los efectos manufacturados de lujo o uso comun, las obras de arte en escultura, pintura, etc.”⁴³. La labor de los intendentes a este respecto radicaba en aceptar, o no, los objetos que los exponentes desearan enviar a la capital, en ese sentido debían organizar todos los artefactos en una sola remesa para remitir a Santiago, con cargo al Estado. Un aspecto importante de inclusión que se deja ver en el decreto es que, aunque los objetos enviados por un exponente fueran rechazados, todavía así, “Todo individuo es libre de mandar a la Exposicion, a sus expensas, los objetos que quiera, aunque no hayan sido aceptados por el Intendente”⁴⁴; en tanto que una sección habilitada para la muestra de animales tendría lugar en un espacio especialmente preparado que se tendría que definir con antelación a la inauguración del evento. El financiamiento de la exposición correría, para el año de 1854, por cuenta del Gobierno, no

⁴² *El Araucano*, Santiago, sábado 1 de abril de 1854, p. 3.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

obstante, y de allí en adelante, se deberían solicitar nuevos fondos al parlamento para poder darle continuidad y “sostener i fomentar esta Institucion”⁴⁵.

De momento, desconocemos el lugar exacto en donde tuvo lugar la Exposición Nacional de 1854. Lo que sí sabemos, gracias al catálogo de la muestra, es que, de los 196 objetos enviados al evento, entre colecciones de minerales, semillas, productos de la industria agrícola, artesanías, la mayoría provino de la ciudad de Santiago, mientras que otras fueron enviadas de distintas localidades como Osorno, San Felipe, Peñaflores, Rancagua, Copiapó, Coquimbo, Curicó, Tunca (creemos que cerca de San Vicente de Tagua Tagua, región de O’Higgins), Valparaíso, Chillán y Valdivia. Como es de imaginar, la mayoría de los envíos fue efectuado por varones, mientras que una porción más pequeña fue remitida al evento por diecisiete mujeres, dos de ellas con una discapacidad física. Destaca también la remesa enviada a la exposición por parte de la colonia alemana asentada en la provincia de Valdivia, con cerca de catorce ítems que hemos agrupado según sus características, a saber: trabajos de mano de mujer –como se solía describir creaciones como bordados–, artesanías, muestras agrícolas e industria⁴⁶. De los nombres propios a resaltar, el del colono Carlos Anwandter quien, de aquí en adelante, sería un activo protagonista en las exposiciones a las que convocó el gobierno, llegando a obtener importantes reconocimientos por su cerveza.

Alumnos de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y de la Academia de Pintura de Santiago, así como profesores de la Escuela Normal de Preceptores, también participaron en la exposición enviando cada uno de ellos distintos tipos de trabajos que acreditaban el adelanto de las labores realizadas por instituciones con apenas unos años de vida. La Escuela de Artes y Oficios, por ejemplo, remitió una máquina de vapor, varios tornos, tres carros de herramientas para tornos, un tornillo de prensa de fierro, un plano y modelo de puente colgante de fierro, aparadores de caoba y “diferentes dibujos trabajados por los alumnos”⁴⁷, además de varias obras de artes propias fundidas en fierro, así como por otros artistas. Los estudiantes de la Academia de Pintura presentaron, por su parte, cuadros, dibujos de estampa y un “busto de don José Gandarillas, vaciado en yeso”⁴⁸. Mientras que el profesor de caligrafía de la Escuela Normal de Preceptores, Fernando Berghmans, presentó un cuaderno de caligrafía trabajado a la pluma.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1854*, 1854.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

Entre muchos otros objetos que distintos exponentes ofrecían directamente a la venta al público general, entre los cuales se hallaban navajas de barba e instrumentos de cirugía, un peinador de jacarandá de lujo, una peineta de carey, hasta un “Piano de madera de rosa, trabajado enteramente, maquinaria y teclado, por don Emilio Bergeret” ofrecido en la friolera de \$1.100 pesos⁴⁹, el producto más costoso del certamen. En cuanto a la memoria del evento, ha sido difícil hallarla en los fondos de la Biblioteca Nacional y del Archivo Nacional de Chile; seguramente dedicándole más tiempo a su búsqueda en la prensa diaria capitalina se podría cerrar el círculo sobre esta exposición.

Por el contrario, en lo que respecta a la Exposición Nacional en su versión del año de 1856, no solo tenemos a la vista el catálogo de los objetos presentados a esta exhibición, sino que también el informe de los jurados. En términos generales, los contenidos no varían en demasía respecto al evento precedente, pudiéndose agrupar en secciones tales como Agricultura, Minería, Industria y Artes y Artesanías; en el ámbito de las artesanías destaca la participación de un grupo homogéneo de 16 mujeres, de las cuales rescatamos el nombre propio de Rosario López, quien envió al evento el único mapa de la muestra que daba cuenta de las provincias australes de Valdivia, Chiloé, Concepción y Arauco⁵⁰; asimismo, el envío de un San Pedro bordado en seda realizado por una niña de trece años, un vapor a escala construido por un niño de catorce años y un cuadrito que representaba un juego de barajas pintado por otro joven de dieciséis. La participación de las escuelas nacionales fue más bien nula, rescatándose solo “Un adorno dorado para el techo” realizado por un alumno de la Escuela de Artes y Oficios⁵¹, aconteciendo exactamente lo mismo con los colonos alemanes del sur del país que fueron representados por Pedro Nettig, quien remitió a la exposición una muestra de lienzo de lino “cultivado por él en el territorio de la colonización de Llanquigüe”⁵². La comisión general presidencial que resolvió los premios estuvo constituida por cuatro secciones: la calificadora de bellas artes, la de “materias primeras, máquinas, herramientas, etc.”⁵³, la “de los objetos de los productos manufacturados”⁵⁴ y la de la sección de agricultura, conformada a su vez por dos subcomisiones dedicadas a evaluar

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1856*, 1856, p. 6.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 7.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

las herramientas y maquinaria de labranza, así como a los animales reproductores que se presentaron al evento.

Dentro de los nombres propios de estas dos subcomisiones destaca el de Benjamín Vicuña Mackenna quien, pese a haberse levantado en armas en contra de la candidatura presidencial de Manuel Montt, fue nombrado por este último miembro de la comisión de agricultura, quizá por haber cursado un año de estudios en la *Royal Agricultural College* de Cirencester, en el Reino Unido. De momento, no contamos con otras fuentes para realizar una interpretación más completa de las razones presidenciales para incorporar a un exinsurgente en un proyecto nacional de esta envergadura. Quizá la misma *ideología del progreso*, de la que la exposición era una manifestación más, hubiera orillado a la presidencia a seleccionar las mentes más brillantes y los juicios más lúcidos, sobre los ideales políticos, para establecer con cierta objetividad los adelantos en la industria y las artes nacionales.

En el informe elevado a la Comisión Directiva de la exposición de 1856 por la Comisión de la Sección Agrícola, Vicuña Mackenna lamentaba “la falta de hábito, de espíritu i de estímulo moral de nuestros agricultores”⁵⁵ para participar en esos eventos que, en otras latitudes, gozaban de la más alta estima no solo de aquellos que acudían como participantes, sino que de toda la sociedad. La falta de interés de estos “*hacendados prácticos*”⁵⁶ hacia el evento se visualizaba, a ojos del juez, en la calidad inferior de los animales presentados en la ocasión, los cuales se encontraban lejos “de representar a la vez dignamente la agricultura chilena en su estado actual de próspero desarrollo”⁵⁷. Además, Vicuña Mackenna denunciaba el hecho de que los hacendados no presentaran sus herramientas de labranza, pese a contar con ellas en sus campos. En los casos en que se exponía alguna maquinaria, resultaba difícil discernir sus cualidades en la medida en que no se había presentado otra con la cual *comparar* las virtudes de unas y otras, método común en estos eventos para adjudicar los premios.

En cambio, el juez celebraba la participación de la provincia de Chiloé, cuya colección consistía principalmente en “maderas indígenas” y más de treinta variedades de papa, que deberían granjearles a los expositores algún tipo de reconocimiento de parte de la Comisión Directiva. Frente a esa diferencia de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶ *El Mensajero de la Agricultura*, 1857, p. 253. Vicuña Mackenna se refiere como “hacendados prácticos” a todos aquellos terratenientes que solo conocen el jardín de aclimatación de Santiago conocido como Quinta Normal de Agricultura “cuando van en sus coches en las tardes de verano a dar una vuelta por sus avenidas de árboles”.

⁵⁷ *Catalogo por orden numérico...*, *op. cit.*, 1856, p. 18.

ímpetu en la participación de las provincias, y tomando como ejemplo a la del extremo sur, Vicuña Mackenna advertía que “si los señores Intendentes de las otras provincias del país, consideradas jeneralmente como mas importantes i adelantadas que la distante Chiloé, hubieran seguido el ejemplo dado por ésta, el resultado de la presente Exposicion habria sido verdaderamente digna del progreso i la riqueza del país”⁵⁸. Por todo ello, el evento de 1856 fue visto, siempre en el ámbito de la agricultura, nada más que “como un simple ensayo”⁵⁹ y, como tal, esta y otras exhibiciones “no deben considerarse sino en cuanto sirven de lecciones para el futuro”⁶⁰, siendo ese el sentido de las indicaciones que Vicuña realizó para la exposición del año siguiente.

En los archivos consultados hasta el momento, no hemos podido hallar las “Consideraciones jenerales sobre el estado de las industrias y las artes” como para establecer el grado de avance entre una exposición y otra. La historia decimonónica de las exposiciones chilenas estuvo signada por el poco interés mostrado por los agricultores e industriales nacionales en participar en ellas⁶¹, certámenes que sí apreciaban, por ejemplo, extranjeros como los colonos alemanes de Valdivia y sus zonas aledañas.

Hasta aquí hemos querido demostrar que sobre la base de los valores del alma nacional o de los elementos consensuales de la cultura política chilena, las exposiciones museográficas contribuyeron a que la nación ya no fuera solamente escrita, sino que también exhibida⁶²; con ese tipo de eventos, la nación imaginada cobró materialidad a través de la práctica pública de exhibición de objetos especialmente seleccionados para ese fin. Fuera en un régimen conservador o de transición como el que veremos en seguida, el complejo exhibicionario representó la sinécdoque de una nación educada, ordenada y civilizada.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁰ *El Mensajero de la Agricultura*, 1856, p. 272.

⁶¹ A los ojos del historiador Jorge Pinto Rodríguez, todo esto evidencia un desencuentro entre el discurso de la *intelligentsia* nacional con la actitud más pragmática de empresarios poco dispuestos a invertir esfuerzos en actividades cuyos resultados se verían, con suerte, a mediano plazo. Por todo ello, el autor afirma que esos eventos fueron más bien cosa de Estado que de empresarios, aunque esta afirmación habría que matizarla tal como lo ha demostrado Claudio Robles y su estudio sobre la Exposición Nacional de Agricultura de 1869, que revisaremos en seguida. No obstante, el historiador Nelson Sanjad insiste en que el apoyo estatal es fundamental, aunque se trate de un evento organizado por grupos privados, ya que este actúa como anfitrión invitando a otros estados y convenciendo a la comunidad internacional para participar en el evento que se organiza.

⁶² Murillo, 2015, p. 249.

La Exposición Nacional de Agricultura de 1869, iniciativa de hacendados prácticos y progresistas

Para la historiadora británica Patience A. Schell, aunque las exposiciones a gran escala dejaron de estar de *moda* en Chile durante los años de 1860, volvieron a estarlo en la década siguiente gracias a los esfuerzos del intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna⁶³. No estamos muy de acuerdo con esta afirmación, ya que al estarlo se estarían desconociendo las tensiones políticas de la década del 60 del siglo XIX que incidieron en el desarrollo de este tipo de institucionalidad, tal como las afectó en la segunda parte de la década de 1870: primero, la crisis económica internacional y luego la guerra del Pacífico (1879-1884), para recién retomar esta práctica en 1884. Y si estiramos las costuras temporales del período, podríamos dar cuenta que no fue sino hasta 1888, en el marco de la invitación que le extendiera el gobierno francés al chileno –octubre de 1887– para su participación en la Exposición Universal de 1889, cuando el desarrollo de las exposiciones en Chile cobró nuevo significado, sobre todo porque los industriales podrían acceder a nuevos mercados, establecer contactos comerciales y edificar la imagen de Chile en el extranjero a través de los productos nacionales más representativos, mientras que para los artistas era la oportunidad de responder una pregunta crucial: ¿qué tan “nacional” y “cosmopolita” era el arte chileno?⁶⁴.

Para la década de 1860, y conforme a nuestros intereses, destacamos la Exposición Nacional de Agricultura de 1869, estudiada por el historiador Claudio Robles. Para Robles, esa exposición fue el primer paso en la implementación de un proyecto de modernización de la agricultura nacional impulsado por los “agricultores progresistas” chilenos, iniciativa que se sostenía en tres pilares, a saber: una asimilación selectiva de los paradigmas positivistas del progreso, la necesidad de “asegurar la continuidad del ciclo exportador” y el interés por hallar un reemplazo a la cada vez más creciente “escasez de brazos” en el campo nacional. En este contexto, la maquinaria agrícola presentada, como objeto-signo del progreso, tuvo un papel fundamental en la consolidación de ese proyecto modernizador; de hecho, tanto esta exhibición como la Exposición Internacional de 1875 respondieron “sobre todo, a la necesidad de modernización tecnológica de la principal industria nacional: la agrícola”⁶⁵. *Aunque dicha* modernización era más bien una “modernización oligárquica”, toda vez que respondía a las

⁶³ Schell, 2009, p. 105; Schell, 2006.

⁶⁴ De la Maza, 2010, p. 298.

⁶⁵ Murillo, 2015, p. 250.

necesidades de ese grupo, dejando por fuera del proyecto cualquier tipo de alteración en el jerarquizado orden social de la hacienda. Esa era la razón por la cual, en palabras de este autor, “los terratenientes modernizadores propugnaban por transformaciones aparentemente exentas de conflictividad, como el desarrollo de la educación agrícola primaria y especialmente la enseñanza superior agronómica, la inmigración selectiva y la organización del conjunto de los ‘hacendados’ como los agentes modernizadores fundamentales”⁶⁶.

En este proyecto modernizador, los “hacendados progresistas”, como llama Robles a esa oligarquía terrateniente, no estaban solos, al vincular a comerciantes y representantes de casas comerciales extranjeras, a algunos industriales del incipiente sector metal-mecánico nacional y a intelectuales y figuras públicas interesadas en el fomento de la agricultura, tal como Benjamín Vicuña Mackenna, lo que se estaba haciendo era conformar “una verdadera élite modernizadora” de la agricultura nacional. Vicuña Mackenna, a la sazón secretario general del evento, en su discurso de inauguración lo igualaba a un “catálogo vivo” donde el pueblo, al hojear sus “páginas de fierro”, podía empaparse de todo tipo de enseñanzas para la mejora de la agricultura local. Además, en atención a la falta de brazos, la maquinaria agrícola era vista por el secretario como “otros tantos emigrantes que vienen desde lejos, en reemplazo de los ausentes, a colonizar nuestros férciles valles y a henchirlos de jenerosa sávia”⁶⁷.

Es interesante la metáfora de las exposiciones como libro o como cartilla, ya que es recurrente en el pensamiento del secretario general; a partir de ella deja entrever la función social que les confiere a museos y exposiciones por igual; para él, la idea de espacios a los que se va a *leer* artículos de uso agrícola, objetos históricos, obras de arte o de las ciencias aplicadas, representa los medios a través de los cuales es posible generar no tan solo un aprendizaje práctico, sino que también un conocimiento acabado de tal o cual acontecimiento histórico, artístico o científico que redunde, a la larga, en un beneficio para todas las clases sociales que componen una nación. Esto es así ya que el museo decimonónico priorizó la investigación científica basada en la *objetividad* y autenticidad de las colecciones, por lo que las exhibiciones servían para mostrar y difundir las evidencias del conocimiento científico, práctica a partir de la cual se cristalizaron las nociones de *pieza única* y de *colección de originales*. En consecuencia, “esta concepción de las exhibiciones hizo del museo una enciclopedia ilustrada de las

⁶⁶ Robles, 2000.

⁶⁷ *Informe Jeneral presentado a S.E. el Presidente de la Republica sobre los trabajos de la Comision Directiva de la Esposicion Nacional de Agricultura celebrada el Santiago de Chile en Mayo de 1869 por su presidente D. Alvaro Covarrubias*, 1869, p. 152.

cosas del mundo o, conforme a una acepción común del ciudadano ilustrado, ‘libros prácticos en donde el pueblo ve la ciencia de bulto’⁶⁸.

Así, desde la élite letrada hasta el pueblo, las exhibiciones representan un recurso y una oportunidad para alcanzar un mayor grado de civilización o, lo que es lo mismo, para autoconstruirse cívicamente. Valga una cita al respecto, rescatada de un breve catálogo que Vicuña Mackenna preparó para una de las tantas exposiciones organizadas por la Sociedad de Instrucción Primaria de Santiago. En el escrito conminaba a los artesanos, los empleados, “los *rotos*, las *beatas*, los *chiquillos de la calle*”⁶⁹ a asistir a la exposición, ya que, aunque no se naciera con un supuesto buen gusto, este se podía cultivar con la práctica de la *observación* y el amor a lo bello, cualidad que, a su manera de ver, era poseída por todo ser humano. Vestido con ropajes de etnógrafo, Vicuña Mackenna reparaba y describía: “Hemos observado que los peones i cargadores ocupados del acarreo de los cuadros, únicos hombres del pueblo que hasta hoi han visitado la esposicion, contemplaban con singular encanto muchos de los mas bellos modelos de los salones”⁷⁰, palabras que no hacen sino que refrendar lo que hemos venido anticipando: que el complejo exhibicionario en cualquiera de sus manifestaciones sea museo, exhibición, zoológico, jardín botánico, palacio regio, es para Benjamín Vicuña Mackenna el medio más adecuado para ilustrar a las gentes que componen una nación que aspira a ser civilizada.

El complejo exhibicionario del liberalismo chileno

El gobierno de Errázuriz Zañartu (1871-1876) es crucial para este relato, toda vez que, con Vicuña Mackenna a la cabeza de la Intendencia de Santiago, tuvo lugar un complejo exhibicionario sin precedentes en el Chile del siglo XIX. Hasta donde hemos podido rastrear, fue la primera parte de la década de 1870 la que más eventos expositivos atestiguó: en septiembre de 1872 tuvo lugar la Exposición Nacional de Artes e Industria, en noviembre de ese mismo año se inauguró otra dedicada a las flores⁷¹, mientras que en marzo de 1873 se destinó una a las frutas y legumbres⁷². En septiembre de 1873 se inauguró la Exposición del Coloniaje, de cuya colección se derivó un museo de historia abierto al

⁶⁸ Morales, 1999, p. 245.

⁶⁹ Vicuña Mackenna, 1858, p. 4.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Exposición de Flores, 1872.

⁷² Exposición de Frutas y Legumbres, 1873.

público en 1874⁷³ y, finalmente, en 1875 tuvo lugar el evento culmen de todo este complejo con la inauguración de la Exposición Internacional de Santiago realizada entre el 16 de septiembre de 1875 y el 16 de enero de 1876⁷⁴. Previo a esta década, ha sido difícil determinar la continuidad de los eventos mandados por los decretos de 1848 y de 1854; las tensiones políticas internas y los sucesos revolucionarios ya mencionados, así como las guerras externas podrían explicar la intermitencia de, al menos, las exposiciones nacionales. Posterior al gobierno de Errázuriz, no se desarrolló ningún tipo de evento expositivo de estirpe nacional sino hasta bien entrado 1884; el catálogo de la Exposición Nacional de ese año así lo advierte al señalar que “Desde 1875, iban a cumplirse diez años que el país no había tenido ocasión de comprobar el camino recorrido por el espíritu de labor que lo anima. Si se exceptúan los concursos agrícolas celebrados anualmente, no se había dado oportunidad para que se manifestasen reunidos en un cuadro los elementos de labor i de vida sobre que se asienta el edificio de la prosperidad nacional”⁷⁵, ausencia que podría encontrar su razón de ser en la crisis económica que experimentó el país a partir de 1876 y en el conflicto internacional con Perú y Bolivia entre 1879 y 1883.

El primer evento del complejo exhibicionario impulsado durante el gobierno de Errázuriz por el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, fue la Exposición Nacional de Artes e Industria. Inspirada en el decreto de abril de 1854 y concebida como antesala de la gran exposición de 1875, el decreto que mandataba la realización de ese evento argumentaba, sobre la base de diez considerandos, que las fiestas nacionales acostumbradas a celebrarse con representaciones efímeras como las carreras en sacos, el palo encebado, etc., no dejaban en la memoria nacional ninguna impresión que diera cuenta del progreso material y cultural alcanzado por el país, y menos servían de símbolo del patriotismo que en esas fiestas se reverenciaba. A partir de esa necesidad manifiesta, aunado el aprecio y comprensión de las artes de las que había dado pruebas el pueblo de Santiago con la creación de colecciones, con la realización de exposiciones de pintura como las organizadas por la Sociedad de Instrucción Primaria, con la expansión del gusto por la música, con la formación de un cuerpo de artistas etc., había llegado el momento de dar a las fiestas septembrinas “su verdadero carácter, que no es tan solo el de la reminiscencia de los gloriosos hechos de nuestros antepasados, sino la significación del progreso i prosperidad que, [...]

⁷³ Museo Histórico del Santa Lucía, 1874.

⁷⁴ Exposición Internacional de Santiago, 1875.

⁷⁵ *Exposición Nacional de 1884. Informe presentado al Ministerio de Hacienda por el Presidente de la Comisión Directiva*, 1885, p. XVII.

hemos alcanzado en ménos de medio siglo de existencia política”⁷⁶. Desde esa perspectiva, las figuras de las exposiciones de arte e industria resultaban ser, según el parecer de Vicuña Mackenna, “los medios más aceptables por los cuales los pueblos que están a la cabeza de la civilizacion humana se manifiestan a sí propios i a los demas, el grado de cultura que han alcanzado, sirviendo ese mismo progreso de símbolo de union entre todas las naciones civilizadas”⁷⁷.

En un articulado de diez puntos, Vicuña Mackenna designó una Comisión directiva compuesta por más de cien integrantes⁷⁸, cuya primera labor sería la redacción del *Programa de Exposición*, documento que debía determinar los objetos que serían admitidos al evento, el número y la calidad de los premios, los trabajos que deberían ser premiados y la manera de adjudicarlos y distribuirlos. En ese mismo articulado, el intendente fijaba la manera en que dicha comisión debía organizarse —con una directiva y el número de subcomisiones que fueran necesarias para llevar a cabo la exposición— y el presupuesto con el que esta podría contar, eso sí, con la condición de destinar tres cuartas partes de él para la medallería y el resto para gastos de instalación. Las medallas debían ser de tres tipos: oro, plata y bronce, más una medalla única que se adjudicaría a la mejor colección de pintura, siendo cada premio acompañado de un diploma firmado por el presidente de la comisión y sus dos secretarios. Finalmente, el presidente de la comisión debería nombrar un equipo responsable de redactar “un informe minucioso tanto de su organizacion como de sus trabajos i de los resultados obtenidos, acompañado dicho informe de las piezas ilustrativas que la mencionada comisión juzgase necesarias”⁷⁹.

La prensa santiaguina se hizo eco de la alocución de apertura del intendente. Para Vicuña Mackenna, el conjunto de inauguraciones que tuvo lugar el domingo 15 de septiembre no fueron simples ceremonias de estreno, sino que, más bien, la manifestación de los “símbolos de nuestro múltiple progreso”.

⁷⁶ Exposicion Nacional de Artes e Industria de 1872. *Memorias premiadas en el certamen i documentos que les sirven de antecedentes*. 1873, p. vii.

⁷⁷ *Ibid.*, p. viii.

⁷⁸ Entre ellos arquitectos, ingenieros y constructores, escultores, pintores, fotógrafos, grabadores, profesores de música, de caligrafía y de farmacia, presidentes y directores de clubes musicales, fundidores, carroceros, jardineros ornamentistas, tipógrafos, litógrafos, decoradores, mueblistas-decoradores, ebanistas y fabricantes de muebles, talladores en madera y piedra, agrónomos, vinicultores, al director y al preparador del Museo Nacional, constructores mecánicos, directores de fábricas (de paños, de productos grasos y perfumería, de cueros y charoles, de seda, de ladrillos, de cera, de sacos, de azúcar, de sal, de jarcia) y más de dos docenas de vecinos, entre intelectuales y editores de la prensa diaria santiaguina.

⁷⁹ Exposicion Nacional de Artes e Industria de 1872, 1873, *op. cit.*, pp. ix-xii.

En efecto, la inauguración de la exposición declaraba “el triunfo del arte”, la del ferrocarril urbano el de la ciencia, mientras que la del recién concluido edificio del Mercado Central, acreditaba “el triunfo de la industria”. Mediante el recurso de las metáforas Vicuña Mackenna oponía juegos de binomios encontrados: el triunfo del arte no se había dado sin luchas, y el arte y los artistas nacionales habían dado la pelea desplazando a la Escuela Quiteña en pintura y a la estatuaria devota por la pintura paisajista de Smith y los desnudos de Nicanor Plaza. Mientras que el vapor, “el gigante que caracteriza nuestra edad” y que simbolizaba el avance científico, hacía retroceder a una sociedad colonial que se “resistía con toda la pujanza de su espalda” a su invasión; en tanto que en el antiguo basural de la capital se inauguraba un palacio de cristal “que los antiguos reyes que dominaron con el azote en las manos, crearían por sus primeras obras de escondido sortilejo”⁸⁰.

Sin embargo, no todo lo que se esperaba se pudo cristalizar. En la advertencia al volumen recopilatorio en el que se encuentra el decreto de esta exposición y otros antecedentes, firmada por el secretario de la Comisión directiva, Nicolás Peña Vicuña, se indica que no fue posible obtener ni de los jurados, en su gran mayoría, ni de las subcomisiones toda la información que se deseaba para dar cuenta de los propósitos que guiaron la realización del evento de 1872. El deseo de Vicuña Mackenna, como buen hijo del método de Bello, era ver recopilado en un solo volumen “Todos los documentos referentes a la iniciativa de esa Exposición; los que muestran cómo se la llevó a cabo; i los que, por último, manifiestan sus resultados prácticos”, documentación que “habría sido de suma utilidad; habría proporcionado una fuente de serios estudios sobre el desarrollo i condiciones de existencia del arte i de la industria en el país”. Sin ese material, los recopiladores del volumen confiesan que “Nos convenció tanto más de la utilidad de esta recopilación, el entusiasta empeño con el que el iniciador de la Exposición de 1872, deseaba ver compilados en un solo cuerpo esos diversos documentos”, por lo que publicaron el material que se encontraba en el archivo de la Secretaría General de la Comisión.

Conclusión

A lo largo de este recorrido, hemos querido dar cuenta de que la génesis del complejo exhibicionario desarrollado durante el mandato de Federico Errázuriz Zañartu y cuyo responsable, en buena parte, fue Benjamín Vicuña Mackenna,

⁸⁰ *La República*, Santiago, 24 de septiembre de 1872; *El Independiente*, Santiago, 22 de septiembre de 1872.

hunde sus raíces en los primeros años de la república independiente de Chile. Sin la participación de la Generación de 1842 en lo que hemos denominado el origen jurídico de la realización de exposiciones, hubiera sido muy difícil haber alcanzado la madurez museográfica que se hizo presente a comienzos de la década de 1870. Tal tradición, apuntalada por sucesivos decretos presidenciales y desarrollada a lo largo de distintos regímenes –conservadores, fusionistas, liberales– no hace más que subrayar la importancia de los valores monolíticos implantados por la oligarquía nacional. Las exposiciones de corte nacional, y otras llevadas a cabo por la Sociedad de Instrucción Primaria o por la Sociedad de Agricultura, aunque pudieron haber despertado alguna polémica, no contravinieron, sino que más bien apuntalaron los ideales patrios consensuales de valoración del orden institucional, de la visión católica del mundo y del perfeccionamiento del sistema republicano, lo que explica su continuidad a pesar de ciertas lagunas temporales como las de 1875-1884 y la de la década de 1859 hasta 1869, aunque esta última afirmación habría que sustentarla con un trabajo de fuentes más profundo y detallado.

Hemos querido destacar la figura de Vicuña Mackenna, toda vez que es el nombre propio que se repite no solo en el ámbito de la vida política chilena, sino que también cuando se trata de dar cuenta de las exposiciones desarrolladas en Chile desde 1848 hasta 1872, al menos, ya sea a nivel nacional como a nivel de asociaciones civiles. Planteamos ese vínculo de manera indirecta con el año 1848, puesto que Vicuña compartió distintos escenarios con el intelectual Salvador Sanfuentes, el impulsor del primer decreto que crea exposiciones en Chile: en el Club de la Reforma y en la Sociedad de Instrucción Primaria, hasta la temprana muerte de este en 1860. Si hemos calificado de indirecto este tipo de relación a partir de Sanfuentes es porque hay otro vínculo directo que se puede determinar a partir del conocimiento de primera mano que Vicuña Mackenna tuvo respecto al hecho expositivo, entiéndase por este no tan solo museos o exposiciones, sino que también zoológicos, galerías u otros espacios museales en donde la práctica de exhibir objetos era un gesto habitual.

Por otro lado, nos atrevemos a señalar que a las exposiciones se les fueron concediendo funciones diferenciales conforme el momento histórico y la situación particular que se vivía. Así, por ejemplo, afirmamos que las primeras exhibiciones estuvieron singularizadas, en el contexto de un Estado docente, como eventos que tendieron a favorecer la *instrucción pública*, mientras que el decreto presidencial de principios de la década de 1850 signaba a las exhibiciones como una estrategia para *promover* el progreso y el desarrollo de la industria y las artes nacionales. Entre tanto, la exposición de 1869 buscó *introducir* al país mejores razas de animales y novedosos sistemas mecanizados de labranza para fortalecer la industria agrícola, mientras que el evento de 1872 hacía lo propio

al *exhibir* el progreso alcanzado por el país a medio siglo de vida independiente. Aunque a las exposiciones se les otorgaron, también, objetivos más prosaicos, sobre todo al nivel de las asociaciones civiles, como fue el aseguramiento de recursos financieros para su sostenimiento, sin desconocer, al mismo tiempo, otros tantos más espirituales como era el cultivo y fomento del *buen gusto*. La compartimentación de funciones no niega en lo absoluto la posibilidad de que todas ellas coexistan en un solo evento museográfico como los examinados hasta aquí, más bien puede pensarse en énfasis específicos conforme a la necesidad del momento, aunque siempre atravesadas por una idea de civilización y progreso. Desde este punto de vista, y siguiendo a Susana Gazmuri, puede afirmarse que ni conservadurismo, ni liberalismo eran “credos incompatibles ni taxativamente opuestos, sino doctrinas que tienen un sustrato común, la convicción de que la república era el mejor sistema de gobierno”⁸¹ y en este sentido, las exposiciones eran las mejores herramientas para construir nación.

En relación con el decreto que mandató la Exposición de Artes e Industria de 1872 y su alocución de apertura, creemos que ambos pueden interpretarse como el *manifiesto museológico* de Vicuña Mackenna, en la medida en que expresa de manera sintética su pensamiento respecto a las exposiciones. Para el intendente, estas no solo revelaban el desarrollo progresivo de las fuerzas productivas del país, sino que, al mismo tiempo, ejercían una influencia positiva en la sociedad. Entre tanto, allende las fronteras nacionales, dichos eventos situaban a Chile en la cúspide del proceso civilizatorio latinoamericano y, al menos, a la par de las potencias europeas.

Se mencionó más arriba la relación directa e indirecta que Benjamín Vicuña Mackenna forjó con el hecho expositivo y el rol de intelectuales como Sanfuentes en la génesis de lo que denominamos la *tradición jurídica* en la realización de exhibiciones en Chile. Creemos que ese ámbito debe ampliarse al estudio de otros intelectuales que, como Sanfuentes y Vicuña Mackenna, estaban pensando en este tipo de eventos en lo que nosotros denominaríamos hoy, *práctica discursiva*⁸²; de manera tal que, a través de ese ejercicio, pudiésemos

⁸¹ Gazmuri, 2018, p. 43.

⁸² El filósofo Michel Foucault sostiene que las prácticas discursivas “son un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social, económica o geográfica dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa”, Foucault, 2008, p. 154. Para el historiador Gilberto Loaiza Cano esto quiere decir que “los hechos discursivos trazan una temporalidad, tienen una vida, viven una trayectoria”; [...] “que los enunciados como conjuntos nos muestran unas temporalidades con sus propios umbrales, ocupan un tiempo y un espacio, hacen parte de lo que ha podido hablarse en una época según unas reglas o regularidades”, Loaiza Cano, 2020a, p. 305.

determinar una época⁸³ signada por el quehacer museológico del período. De la mano de esta cuestión, queda por estudiar la concepción, organización y desarrollo de exhibiciones como un novedoso espacio de sociabilidad; como práctica discursiva inserta dentro de un campo intelectual, temas pendientes que esperamos atender en futuras investigaciones.

Bibliografía y fuentes

FUENTES PRIMARIAS

El Araucano, Santiago, 1 de abril de 1854.

El Independiente, Santiago, 22 de septiembre de 1872.

La República, Santiago, 24 de septiembre de 1872.

AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS, *Don Salvador Sanfuentes, apuntes biográficos*, Santiago, Imprenta Nacional, 1892.

Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1856, Santiago, Imprenta de la Sociedad, 1856.

Catálogo por orden numérico de los objetos presentados a la Exposición Nacional de 1854, Santiago, Imprenta de Julio Belin i Ca., 1854.

El Mensajero de la Agricultura. Boletín Mensual de la Sociedad Nacional de Agricultura, Tomo II, Santiago, Imprenta chilena, 1857.

El Mensajero de la Agricultura. Boletín Mensual de la Sociedad Nacional de Agricultura, Tomo I, Santiago, Imprenta chilena, 1856.

Exposición Nacional de 1884. Informe presentado al Ministerio de Hacienda por el Presidente de la Comisión Directiva, Santiago, Imprenta Nacional, 1885.

Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872. Memorias premiadas en el certamen i documentos que les sirven de antecedentes, Santiago, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, 1873.

Informe Jeneral presentado a S.E. el Presidente de la República sobre los trabajos de la Comisión Directiva de la Exposición Nacional de Agricultura celebrada el

⁸³ Una época puede comprenderse por lo que comenzó a decirse y por lo que dejó de decirse, Loaiza Cano, 2020a, *op. cit.*, p. 306. En estrecha relación con la nota al pie anterior, el profesor Loaiza Cano señala que fue Foucault quien “dijo que hay unas condiciones históricas para la aparición de un objeto de discurso, lo que entraña que ‘no se puede hablar de cualquier cosa en cualquier época’; ‘condiciones de realidad de los enunciados’, ‘condiciones de posibilidad’; ‘espacio limitado de comunicación’. Todo esto nos ayuda a afirmar que hay unas prácticas discursivas inherentes a unas épocas”, Loaiza Cano, 2020b, p. 22.

Santiago de Chile en Mayo de 1869 por su presidente D. Alvaro Covarrubias, Valparaíso, Imprenta del Mercurio de Recaredo S. Tornero, 1869.

VICUÑA MACKENNA, BENJAMÍN, *Una visita a la Exposición de Pinturas de 1858, por uno de los Comisionados de la Sociedad de Instrucción Primaria*, Santiago, Imprenta del País, 1858.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHIM, MIRUNA, “Los años de prueba. La historia inédita de un origen”, en Antonio Saborit y Carla Zarebska (eds.), *Museo Nacional de Antropología. 50 aniversario*, Barcelona, Edicions de L'Eixample, 2014, pp. 72-93.
- BENNETT, TONY, “The exhibitionary complex”, *New Formations*, N° 4, Londres, 1988, pp. 73-102.
- BENNETT, TONY, *The Birth of the Museum*, Abingdon, Routledge, 1995.
- BERRÍOS, PABLO; EVA CANCINO; CLAUDIO GUERRERO; ISIDORA PARRA; KALIUSKA SANTIBÁÑEZ Y NATALIA VARGAS, *Del taller a las aulas. La Institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago, Lom Ediciones, 2009.
- CID, GABRIEL E ISABEL TORRES DUJISIN, “Civilización-Chile”, en Javier Fernández (ed.), *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. Conceptos políticos fundamentales, 1770-1870, tomo II*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Universidad del País Vasco, 2014, pp. 169-184.
- CID, GABRIEL E ISABEL TORRES DUJISIN, “Conceptualizar la identidad: patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX”, en Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX*, Vol. 1, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, pp. 23-51.
- COLLIER, SIMON Y WILLIAM F. SATER, *Historia de Chile 1808-1994*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- COLLIER, SIMON, *La construcción de una República 1830-1865. Política e Ideas*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- DE LA MAZA, JOSEFINA, “Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno”, en Rafael Sagredo (ed.), *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*, Santiago, Editorial Universitaria/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010, pp. 281-320.
- EAGLETON, TERRY, *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.
- FORESTI, CARLOS; EVA LÖFQUIST Y ÁLVARO FORESTI, *La narrativa chilena desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico, Tomo 1, 1810-1859*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1999.
- FOUCAULT, MICHEL, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.
- GAZMURI, CRISTIÁN, *El “48” chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*, Santiago, Editorial Universitaria/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1999.
- GAZMURI, CRISTIÁN, *La historiografía chilena (1842-1970) Tomo I (1842-1920)*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana/Taurus, 2006.

- GAZMURI, SUSANA, “Debates republicanos, liberales y conservadores durante el siglo XIX” en Susana Gazmuri (ed.), *Historia política de Chile, 1810-2010. Tomo IV. Intelectuales y pensamiento político*, Santiago, FCE-UAI, 2018, pp. 43-69.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BÁRBARA, “Exhibitionary Complexes” en Ivan Karp, Corinne Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto (eds.), *Museums Frictions. Public Culture/Global Transformations*, Durham-Londres, Duke University Press, 2006, pp. 35-45.
- LOAIZA CANO, GILBERTO, “La arqueología del saber. Relectura, 50 años después de un método olvidado”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 47, N° 2, Bogotá, 2020a, pp. 238-308.
- LOAIZA CANO, GILBERTO, *El lenguaje político de la república. Aproximación a una historia comparada de la prensa y la opinión pública en la América española, 1767-1830*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín, 2020b.
- MORALES, LUIS GERARDO, “Museo y grafía: observación y lectura de los objetos”, *Historia y grafía*, N° 13, Ciudad de México, 1999, pp. 225-253.
- MOREAU, PIERRE-FRANÇOIS, “Sociedad civil y civilización” en François Châtelet (dir.), *Historia de las ideologías III. Saber y poder (del siglo XVIII al XX)*, México D.F, Premia editora, pp. 11-19.
- MURILLO, JUAN DAVID, “De lo natural y lo nacional. Representaciones de la naturaleza explotable en la Exposición Internacional de Chile de 1875”, *Historia*, N° 48, Santiago, 2015, pp. 245-276.
- NISBET, ROBERT, *Historia de la idea de progreso*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1998.
- PINTO RODRÍGUEZ, JORGE, “Las Exposiciones Universales y su impacto en América Latina (1850-1930)”, *Cuadernos de Historia*, N° 26, Santiago, 2007, pp. 57-89.
- ROBLES, CLAUDIO, “Modernización Agraria en el Chile del Siglo XIX. Los ‘Hacendados Progresistas’ y La Exposición Nacional de Agricultura de 1869”, en Jens Andermann y Patience A. Schell, *Relics and Selves Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*, 2002, en <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Robles01.htm>, consultado el 18-06-2019.
- SAGREDO, RAFAEL, “Ciencia, Historia y Arte como política. El Estado y la *Historia Física y política de Chile* de Claudio Gay”, en Rafael Sagredo (ed.), *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*, Santiago, Editorial Universitaria/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2010, pp. 165-233.
- SANJAD, NELSON, “Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina”, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, N° 3, Vol. 24, 2017, pp. 785-826.
- SHELL, PATIENCE A., “High art and high ideals. The Museo Nacional de Pintura and the development of art in Chile”, en Jens Andermann y Patience A. Schell, *Relics and Selves Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*, 2006, en <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Schell02.htm>, consultado el 16-08-2018.

- SCHELL, PATIENCE A., “Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX”, en Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX. Vol. 1*, Santiago, Centro de Estudios Bicentenario, 2009, pp. 85-116.
- STUVEN, ANA MARÍA, “La generación de 1842 y la conciencia nacional chilena”, *Revista de Ciencia Política*, Vol. IX, N° 1, Santiago, 1987, pp. 61-80.
- STUVEN, ANA MARÍA, *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*, Santiago, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2000.

