

DANILO DUARTE PÉREZ\*

## EL LABERINTO MUSEOGRÁFICO DE LAS EXPOSICIONES NACIONALES CHILENAS: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN (1845-1888)<sup>1</sup>

---

### LA ARQUITECTURA DEL LABERINTO

De un buen tiempo a esta parte, historiadores chilenos han venido investigando, desde diversas perspectivas, nuevos temas y objetos de estudio, no obstante, la vigencia de enfoques más tradicionales como la historia social, económica o política. Tal apertura tiene que ver con la adopción, gradual en todo caso, de las tendencias historiográficas internacionales en boga, como lo demuestran Alexander Geppert, Jean Coffey y Tammy Lau<sup>2</sup>; Bridget Burke, Cathy Serafica y Martha Higgins<sup>3</sup>. Desde hace tiempo que las exposiciones museográficas decimonónicas han capturado la atención de investigadores interesados en el estudio de las representaciones.

Para el caso de la historia cultural latinoamericana, desde fines del siglo XX historiadores de la región se han ocupado de atender las maneras en que las jóvenes repúblicas se mostraron en esos teatros del progreso que resultaban ser las ferias mundiales y las exposiciones universales. En contraste, han sido menos los trabajos que se han ocupado de estudiar las exposiciones nacionales realizadas en la región durante esa centuria, lo que ha llevado a Juan David Murillo a afirmar que “hoy sabemos más sobre cómo las grandes exposiciones sirvieron para exhibir y fijar autoimágenes de la nación, que sobre cómo en las exposiciones locales esta imagen pudo haberse empezado a construir y socializar con el público usuario de una tentativa identidad nacional”<sup>4</sup>. No obstante, será

---

\*Candidato a Doctor en Humanidades, Universidad del Valle. Docente Fundación Universitaria Católica, Cali, Colombia. Miembro del grupo de investigación Nación-Cultura-Memoria, Universidad del Valle. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5099-5179> Correo electrónico: [daniilo.duarte@correounivalle.edu.co](mailto:daniilo.duarte@correounivalle.edu.co)

<sup>1</sup> Este ensayo bibliográfico es parte de la investigación doctoral en curso intitulada *La invención del futuro. Mentalidades y materialidades en la Exposición de Artes e Industria de Santiago de Chile de 1872*, llevada a cabo en el marco del Doctorado en Humanidades, Universidad del Valle, Cali, Colombia.

<sup>2</sup> Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey y Tammy Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: A Bibliography*, Berlín / Fresno, Freie Universität Berlin / California State University, Fresno, 2005. Disponible en [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert\\_-\\_Expo\\_bibliography\\_3ed.pdf](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert_-_Expo_bibliography_3ed.pdf) [fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].

<sup>3</sup> Bridget Burke, Cathy Serafica y Martha Higgins, *Revisiting the world's fairs and international exhibitions: a selected bibliography, 1992-2004*, Washington, Smithsonian Institution Libraries, 2004. Disponible en <https://www.sil.si.edu/silpublications/Worlds-Fairs/introduction.htm> [fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].

<sup>4</sup> Juan David Murillo, “De lo natural y lo nacional. Representaciones de la naturaleza explotable en la Expo-

en la última década, poco más, poco menos, cuando las exposiciones chilenas cobren un interés particular en el interior de la comunidad historiográfica nacional<sup>5</sup>.

El estudio de esos eventos es relevante para dicha historiografía por cuanto que en una época en que los museos experimentaban sus “años de prueba”<sup>6</sup>, las exhibiciones se posicionaban como verdaderos dispositivos disciplinarios que sintetizaban los elementos constitutivos de la nueva nacionalidad<sup>7</sup>; fueron las que, en definitiva, “intentaron producir de manera disciplinaria una ciudadanía nacional”<sup>8</sup> a través de distintos recursos: visuales, textuales e incluso, sonoros.

Desde esta perspectiva, comprender a las exhibiciones como concepto implica centrar la atención en el desarrollo histórico de las exposiciones nacionales e internacionales inauguradas en diferentes geografías y examinar cómo y de qué manera se transfiere el “medio expositivo” a contextos políticos y culturales diversos. Entendidas como una práctica multisituada, las exposiciones no pueden reducirse a una relación centro-periferia, original-copia, ya que muchas de ellas, emplazadas por fuera de los centros metropolitanos, como en América Latina, desarrollaron una versión original con un programa localizado y bien definido, independiente de ciertos puntos de convergencia con sus hermanas mayores europeas, en aspectos tales como los discursos civilizatorios, de modernidad y de progreso<sup>9</sup>.

Con este telón de fondo, es decir, con la idea de una producción museográfica propia y original, se puede establecer un vínculo provechoso con la noción de “tecnología criolla”<sup>10</sup> en tanto que dicha producción es tributaria de ajustes, acomodaciones y adaptaciones locales de una práctica importada. La adopción de este tipo de prácticas pasa por una lucha de saberes que enfrenta al conocimiento local con el extranjero. Así como sucede con los sistemas y las teorías, el modelo de exposiciones no se instala en el vacío cognoscente, sino que lo hace en una tierra labrada por los saberes e intereses locales. Por eso es válido ha-

---

sición Internacional de Santiago de Chile de 1875”, en *Historia*, n.º 48, vol. I, Santiago, 2015, pp. 245-267. Disponible en <http://ojs.uc.cl/index.php/rhis/article/view/9932> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>5</sup> Solène Bergot y Marcela Drien, “El arte de las medallas en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875: un fenómeno de transferencia cultural en el espacio euro-americano”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*, 2017. Disponible en <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71253> [fecha de consulta: 7 de marzo de 2023]; Daniela Serra, “Reseña - Miruna Achim e Irina Podgorny (eds.), *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*”, en *Historia*, n.º 48, vol. I, Santiago, 2015, pp. 333-336. Disponible en <https://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/10872/10012> [fecha de consulta: 22 de marzo de 2023].

<sup>6</sup> Miruna Achim, “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.

<sup>7</sup> Carmen Hernández, “Chile a fines del siglo XIX: exposiciones, museos y la construcción del arte nacional”, en Jens Andermann y Beatriz González-Stephan (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 261-294.

<sup>8</sup> María Fernanda Cartagena y Christian León, *El museo desbordado. Debates contemporáneos en torno a la musealidad*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2014, p. 61.

<sup>9</sup> Marta Filipová, “Introduction. The Margins of Exhibitions and Exhibitions Studies”, en Marta Filipová (ed.), *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, Abingdon / New York, Routledge, 2016, pp. 1-20.

<sup>10</sup> David Edgerton, *Innovación y tradición. Historia de la tecnología moderna*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 77.

blar de “trasferencia cultural” antes que de “influencia”, ya que da cuenta de la emergencia de producciones museográficas originales a partir de referentes foráneos, lo que permite sostener la idea de permeabilidad de los sistemas culturales que adoptan y reinterpretan modelos extranjeros a partir de los cuales emergen modelos propios<sup>11</sup>.

Las diferentes designaciones que esos eventos tuvieron en sus lugares de origen, durante el siglo XIX, no solo dan cuenta de la diversidad de exhibiciones sino que también informan de importantes diferencias conceptuales que, aunado a cómo investigadores contemporáneos entienden dichos eventos, de manera diferente según desde donde escriben, volvería infructuoso el debate en torno a, por ejemplo, si una u otra exhibición es de estirpe universal o internacional o si acaso es una feria mundial, porque se presentan casos, como los que se examinan aquí, en los que muestras nacionales se abordan como exposiciones universales. A partir de allí, no se debe perder el foco del hecho de que a partir del siglo XIX el término “exposición” experimentó una amplificación semántica al acoger a distintos tipos de realizaciones con una variedad temática significativa. Adicionalmente, no hay que olvidar que a fines de la década de 1920 se firmó la primera convención internacional para establecer plazos y periodicidad de las exposiciones internacionales y que es importante considerar la forma en que cada acontecimiento es nombrado por sus propios organizadores<sup>12</sup>. Este último punto abre un debate acerca de la importancia de los términos empleados en los títulos de las exhibiciones. Las menciones al carácter regional, nacional, internacional y universal pueden sugerir intereses geográficos y políticos de los organizadores, mientras que el señalamiento de un lugar concreto (Exposición Nacional del Imperio de Brasil, Exposición Universal de Barcelona) se puede entender como estrategia para el establecimiento de vínculos directos con ese espacio, lo mismo que la mención a una efeméride (Centenario) la cual busca trazar un puente entre el pasado y el presente. Poner atención en ello da cuenta de que las razones y las motivaciones políticas de las exposiciones cristalizan en los títulos con que esas realizaciones se nombran<sup>13</sup>.

Dada la complejidad del fenómeno “medio expositivo”, de sus múltiples capas y de la pluralidad de significados de estas grandes manifestaciones económicas, políticas, socioculturales y científicas<sup>14</sup>, aquellos interesados en su estudio han penetrado su vas-

<sup>11</sup> Bergot y Drien, “El arte de las medallas...”, *op. cit.*

<sup>12</sup> Nelson Sanjad, “Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina”, en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, n.º 3, vol. 24, Belém, 2017, pp. 785-826. Disponible en <https://www.scielo.br/j/hicsm/a/Gfjz6kn7bGspj83MFdbWpRt/?format=pdf&lang=pt> [fecha de consulta: 2 de marzo de 2023].

<sup>13</sup> Filipová, *Cultures of International...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>14</sup> Jorge Pinto Rodríguez, “Las exposiciones universales y su impacto en América Latina (1850-1930)”, en *Cuadernos de Historia*, n.º 26, Santiago, 2007, pp. 57-89. Disponible en <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/47147> [fecha de consulta: 23 de marzo de 2023]; Jorge Pinto Rodríguez, *A la conquista del mundo. Chile en el siglo XIX y su participación en las exposiciones universales*, Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, 2017; Leoncio López-Ocón, “La América Latina en el escenario de las Exposiciones Universales del siglo XIX”, en *Revista Procesos*, n.º 18, Quito, 2002, pp. 103-126; Ricardo Quiza Moreno, “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905)”, en *Hispania Nova*, n.º 7, Madrid, 2007, pp. 29-50. Disponible en <http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf> [fecha de consulta: 23 de marzo de 2023].

tedad avanzando en varias direcciones abriéndose campo en función de sus intereses mediante diferentes estrategias con tal de seguir el hilo del ovillo y desenredar la madeja de este ciclópeo laberinto museográfico. Este debate reafirma la idea del carácter multidimensional de las exposiciones. Su permanencia, la diversidad de temas tratados y el público masivo que asistió a ellas, hacen que su estudio sea difícil y complejo dada la multiplicidad de enfoques existentes para abordarlas, lo que genera posiciones encontradas entre los especialistas. No obstante, habría un tipo de consenso en particular, a saber: “la percepción de que las exposiciones han sido y siguen siendo fenómenos heterogéneos en el tiempo y el espacio, lo suficientemente contradictorios y complejos como para obligar a cualquier investigador a hacer recortes y reducciones que dificulten el análisis historiográfico”<sup>15</sup>.

Antes de entrar en materia, es importante identificar la naturaleza de los trabajos con los que se elabora este ensayo bibliográfico. El componente transversal a estos estudios tiene que ver con la noción de modernización vinculada a las ideas de crecimiento y desarrollo, la cual se pone en escena en la prensa y en los ámbitos visual, estético, arquitectónico y agrícola de las exhibiciones nacionales aquí analizadas. Asimismo, ese “concepto descriptivo”<sup>16</sup> que es la modernización se expresa en el binomio que enfrenta lo colonial a lo republicano. Entendida como la “vivencia colectiva del tiempo”, la escenificación del tiempo histórico nacional, que entre 1845 y 1888 transita entre uno “fundacional” y otro de “integración”, está plagada de épocas valoradas, simbolizadas e interpretadas por una *intelligentzia* que busca transformar la realidad montando escenarios para nutrir las voluntades político-intelectuales que inciden en la construcción de la nación<sup>17</sup>. Aunque no explicitadas en lo formal, las escenificaciones del tiempo nacional se pueden rastrear tanto en textos escritos como en semióforos<sup>18</sup>, o sea, en los objetos-signos<sup>19</sup> exhibidos en las exposiciones tratadas en este ensayo.

Para este estudio, se han seleccionado trabajos que centran su atención en el abordaje monográfico de exhibiciones decimonónicas publicados en revistas especializadas de orden nacional, sobre todo, en ponencias, libros, capítulos de libros y catálogos de exposiciones, en su mayoría disponibles en Internet. Otros han sido seleccionados por el aporte en términos de establecer el origen de la práctica museográfica nacional, siempre

---

23 de marzo de 2023].

<sup>15</sup> Sanjad, “Exposições internacionais...”, *op. cit.*, p. 794.

<sup>16</sup> Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1997, tomo I, p. 347.

<sup>17</sup> Bernardo Subercaseaux, “Escenificación del tiempo histórico (nacionalismo e integración)”, en *Cuadernos de Historia*, n.º 22, Santiago, 2022, pp. 185-202. Disponible en <https://revistaei.uchile.cl/index.php/CDH/articulo/view/47130> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>18</sup> Krzysztof Pomian, *Sobre la historia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, p. 110; Krzysztof Pomian, “Historia cultural, historia de los semióforos”, en Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli (coords.), *Para una historia cultural*, Ciudad de México, Editorial Taurus, 1998, p. 80.

<sup>19</sup> Luis Gerardo Morales, “De la historia cultural como objeto-signo”, en Valentina Torres Septién (coord.), *Producciones de sentido. El uso de las fuentes en la historia*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2002, pp. 119-131.

en el campo de la historiografía. Han quedado fuera de este balance aquellos estudios que observan las salas de los museos como espacios de exhibición, pero que no responden al perfil de una exposición como el que se ha construido más arriba. Tampoco se incluyen aquellas investigaciones que se aproximan a los salones y galerías de pinturas por ser competencia de la historia de la conformación del sistema de las artes en Chile, aspecto que supera por mucho la temática y el espacio de estas líneas. La selección de estas fuentes y de sus autores se justifica en la medida en que interesa el posicionamiento nacional que han venido adquiriendo los estudios museológicos asociados a las exhibiciones de perfil industrial inauguradas en el país.

En relación con la temporalidad, estas investigaciones se han realizado en los últimos veinte años con un incremento sustancial en la última década. Dichos estudios marcan un primer itinerario a recorrer entre 1869 y 1888. El primero, por cuanto la literatura especializada considera que la exhibición de ese año fue la primera que se organizó en el país. Y el segundo porque esa misma literatura afirma que, a partir de esa década, la práctica museográfica comenzó a decaer ante nuevos espacios de celebración de la industria<sup>20</sup>. La segunda parte de este ensayo examina la génesis de las exposiciones nacionales previa a 1869 en el afán de ofrecer algunos antecedentes para comprender que la tradición museográfica chilena hunde sus raíces en 1845, en el corazón mismo del régimen conservador.

#### LOS HILOS DEL OVILLO

La “red universal de exposiciones” no comprende a las realizadas en los centros metropolitanos en exclusiva, es mayor y más amplia de lo que se cree dado que integra también aquellas inauguradas en los “márgenes políticos”<sup>21</sup>, como Chile. Aunque consideradas más pequeñas y menos conocidas, la importancia de estas “exhibiciones periféricas”<sup>22</sup> radica en que informan de la creciente conciencia de modernidad en los países de la región, aunque no sin contradicciones como, por ejemplo, tratar de mostrarse civilizados y modernos, pero sin la capacidad ni la infraestructura para presentar “avances industriales autóctonos”<sup>23</sup> de relevancia. Consideradas como herramientas ideológicas, sus ambiciones pueden equipararse con las realizadas en dichos centros, al tiempo que su organización exterioriza un conjunto de atributos compartidos que las

<sup>20</sup> Solène Bergot y María José Correa, “Chile y la escenificación de su modernidad. Ciencias y técnicas en las Exposiciones Universales Nacionales (1869-1888)”, en María José Correa, Andrea Kottow y Silvana Vetò (eds.), *Ciencia y espectáculo. Circulación de saberes científicos en América Latina, siglos XIX y XX*, Santiago, OchoLibros, 2016, p. 53.

<sup>21</sup> Filipová, *Cultures of International...*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>22</sup> Murillo, “De lo natural y lo nacional...”, *op. cit.*, p. 247.

<sup>23</sup> Marina Alvarado Cornejo y Manuel Alvarado Cornejo, “El impacto del *Correo de la Exposición* en arte, ciencia, prensa y modernización”, en *Aisthesis*, n.º 68, Santiago, 2020, pp. 11-30. Disponible en <https://revistaaiisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/13510/22595> [fecha de consulta: 9 de marzo de 2023].

sitúa en un nivel de análisis similar que permite observarlas no como casos aislados, sino como parte integrante de un mismo movimiento<sup>24</sup>. En este sentido, puede afirmarse que conforman una cultura expositiva mundial que, entendida en un sentido amplio, se refiere a “las circunstancias políticas, sociales y económicas que configuraron el acontecimiento y sus secuelas, la cultura visual, popular y material que se vinculó con las exposiciones a través de la exhibición o la representación, así como los principios locales y globales de exhibición que siguieron los organizadores”<sup>25</sup>.

Asumiendo esta ubicación en el laberinto, hay que comprender, y aquí el primer hilo del ovillo, que las exposiciones chilenas marginales hacen parte de una escenificación del tiempo histórico global que se sostiene en el binomio civilización-progreso, aunque con características propias. La semblanza de ese conjunto, como la que se plantea en la primera parte de este ensayo bibliográfico, en la que se abordan los trabajos cuya temporalidad comprende el lapso 1869-1888, permite penetrar esos imaginarios e informar al lector de manera concreta cómo operaron en lo material esas ideas en Chile. En la segunda sección, el otro hilo de la madeja, se examinan los trabajos que, a modo exploratorio, tratan de su génesis: 1845-ca.1872. El conjunto puede iluminar el campo de estudios de la historiografía de la museología en Chile y brindar algunas pistas para encontrar la salida o, al menos, para comprender la configuración del laberinto museográfico nacional.

### *El complejo exhibicionario<sup>26</sup> de 1869-1888: escenificaciones de la modernidad*

A comienzos del siglo XXI, Claudio Robles se interesó por la Exposición Nacional de Agricultura de 1869 que caracterizó como un intento de modernización parcial de la agricultura liderado por los “hacendados progresistas” chilenos. Una “modernización oligárquica” tecnológica que no implicaba mayores cambios en la jerarquía social de la hacienda, por ello era por lo que, a sus ojos, las transformaciones impulsadas eran ajenas a cualquier tipo de conflicto, a saber: el desarrollo de la educación agrícola en el nivel primario y superior, la inmigración selectiva y la organización de dichos hacendados como los principales agentes modernizadores. En este contexto, señala Robles, la exhibición de ese año fue un éxito en la medida en que cimentó el mercado de maquinaria agrícola, etapa fundamental para la modernización de una actividad considerada anticuada en términos tecnológicos. El incremento de las importaciones y, por extensión, el aumento del inventario de herramientas y maquinarias se tradujo en la propagación de la mecanización de la industria. Aunque la mayor proyección que tuvo el evento fue la

<sup>24</sup> Murillo, “De lo natural y lo nacional...”, *op. cit.*

<sup>25</sup> Filipová, *Cultures of International...*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>26</sup> Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, Abingdon, Routledge, 1995, pp. 59-88, 94-95; Tony Bennett, “The exhibitionary complex”, en *New Formations*, No. 4, London, 1988, pp. 73-102; Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Exhibitionary Complexes”, en Ivan Karp, Corinne Kratz and Tomás A. Ybarra-Fausto (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures-Global Transformations*, Durham / London, Duke University Press, 2006, pp. 35-45.

refundación de la Sociedad Nacional de Agricultura con la cual los “agricultores progresistas” dieron expresión orgánica a su proyecto modernizador y un paso fundamental para impulsar la transformación de la ‘agricultura nacional’<sup>27</sup>.

De ahí en adelante, la atención de los historiadores se ha dirigido a la Exposición Internacional de Santiago de 1875. Juan David Murillo concuerda con el ya citado Claudio Robles en que la exposición del 75 respondió, así como la del 69, “sobre todo, a la necesidad de modernización tecnológica de la principal industria nacional: la agrícola”<sup>28</sup>, además de que también se vio acompañada de proyectos asociados al desarrollo de la educación agrícola primaria y superior y a la inmigración selectiva. Al mismo tiempo, Solène Bergot y Marcela Drien, señalan que dicho evento intentó “equiparar la modernidad mostrada por la exposición con la de las potencias europeas que organizaban y acudían a este tipo de instancias”<sup>29</sup>. Así, esta exhibición no solo fungió como plataforma para el comercio nacional, sino que fue un “espacio para la expresión de identidades culturales y políticas, permitiendo la visibilización del potencial comercial y cultural chileno”<sup>30</sup> en una etapa importante de la historia del país por cuanto que la historia nacional además de escrita comenzó a ser vista, exhibida<sup>31</sup>.

Solène Bergot, Enrique Vergara y Claudio Garrido, que también estudian la exposición de 1875, convergen con esta última apreciación al subrayar que lo visual se ancló a la idea de que el Estado era un agente civilizatorio y pedagógico, de ahí que a través de “distintas materialidades y aplicaciones de la imagen, la nación se hacía aprehensible y objetivable para los habitantes del país, una imagen dotada de ideales científicos y de progreso que permitían construir, en su circulación y apropiación, el ideario de la República”<sup>32</sup>. Desde la perspectiva estética, señalan que la primera parte de la década de 1870 fue testigo de un cambio de paradigma que transitó desde una visión colonial –comprendida como el legado de un pasado mestizo asociado a la barbarie– hacia una idea de buen gusto, aferrada con fuerza al neoclasicismo en la arquitectura y a los estilos franceses en lo ornamental, como manifestación de lo republicano y del proyecto moderno<sup>33</sup>. Fue durante esa década que poco a poco se comenzaron a abandonar los rasgos

<sup>27</sup> Claudio Robles, “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 & Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*. Web exhibition, London, 2000. Disponible en <http://www7.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Robles01.htm> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>28</sup> Murillo, “De lo natural y lo nacional...”, *op. cit.*, p. 250.

<sup>29</sup> Bergot y Drien, “El arte de las medallas...”, *op. cit.*

<sup>30</sup> *Op. cit.*

<sup>31</sup> Murillo, “De lo natural y lo nacional...”, *op. cit.*, p. 249; Hugo Rueda, “Memoria, olvido, coloniaje”, en Luis Alegría, Hugo Rueda y Felipe Delgado, *Arqueología de una Exhibición. La Exposición del Coloniaje, 1873*, Santiago, Museo Histórico Nacional, 2022, p. 10.

<sup>32</sup> Solène Bergot, Enrique Vergara y Claudio Garrido, “Paradigma estético y artes decorativas en el Chile republicano. Una aproximación a través de las exposiciones de 1873 y 1875”, en *Aisthesis*, n.º 64, Santiago, 2018, pp. 182-183. Disponible en <http://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/1889> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 186.

coloniales a cambio de elementos urbanos y de diseño arquitectónico europeo modernos, lo que abrió paso a una ciudad moderna<sup>34</sup>.

En ese cambio, las imágenes asociadas a las medallas entregadas en la Exposición Internacional de Santiago de 1875 también sufrieron modificaciones en tanto que transmutaron funciones desde usos oficiales, políticos y culturales hacia fines más comerciales, con lo que adquirieron un estatus simbólico más allá de su iconografía, particularmente en lo relativo a su “intermedialidad”. Desde este punto de vista, insisten las ya citadas Solène Bergot y Marcela Drien, tanto exposiciones como medallas pueden concebirse como espacios de reunión de intereses políticos, económicos y culturales que, en conjunto, contribuyeron a la construcción discursiva y simbólica de una nación moderna. En el marco de esta transmutación de sentidos, la iconografía de la que eran portadoras las medallas tuvo un rol crucial puesto que favoreció la captación de nuevos consumidores que debían ser “alfabetizados” a nivel visual<sup>35</sup>.

Antes de la aparición del estudio de Solène Bergot y Marcela Drien, Nieves Acevedo y Miguel Ángel Azócar<sup>36</sup> daban cuenta, quizá sin proponérselo, del proceso intermedial experimentado por la imagen del frontis del así llamado Palacio de la Exposición de 1875. Mediante un estudio iconográfico informan de lo ligada que se encontraba a la historia cultural de la nación por lo cual gozó de un reconocimiento social durante largos años, lo que explican a partir de la aparición de dicha imagen en distintos soportes: en las medallas distribuidas en el evento, en la portada del periódico *Correo de la Exposición*, en billetes, en una publicación realizada en Leipzig en 1901 y en algunos óleos que hoy se conservan en el Museo Histórico Nacional. Desde mediados del siglo XX, la imagen del edificio, que primero ocupó el Museo Nacional y con posterioridad el actual Museo Nacional de Historia Natural, cayó en desuso como recurso iconográfico hasta la celebración del sesquicentenario de la fundación del primero (1830-1980) cuando, de nuevo, comenzó a ser empleada a modo institucional en medallas conmemorativas, estampillas, membretes, tarjetería y dípticos. Por su importancia en la historia nacional, insisten en que el inmueble debería ser objeto de reconocimiento por parte de la sociedad nacional y de los investigadores locales.

Quizá a ese llamado fue al que respondieron recientemente Marcela Drien y Katherine Vyhmeister<sup>37</sup>. Para ellas, nociones tales como apropiación, traducción, circulación, intercambio, encuentro y transferencia son indispensables para comprender la influencia europea en el proceso decimonónico de construcción nacional latinoamericano, sobre

---

<sup>34</sup> Marcela Drien y Katherine Vyhmeister, “The 1875 *Palacio de la Exposición* in Santiago: A cosmopolitan arena for positioning the nation”, en *Nineteenth-Century Contexts*, No. 43, vol. 1, London, 2021, pp. 97-116. Disponible en <https://doi.org/10.1080/08905495.2021.1866789> [fecha de consulta: 11 de marzo de 2023].

<sup>35</sup> Bergot y Drien, “El arte de las medallas...”, *op. cit.*

<sup>36</sup> Nieves Acevedo y Miguel Ángel Azócar, “De Palacio de la Exposición a Museo Nacional de Historia Natural: estudio iconográfico de un Monumento Nacional (1875-1980)”, en *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, n.º 62, Santiago, 2013, pp. 51-62.

<sup>37</sup> Drien and Vyhmeister, “The 1875 *Palacio de la Exposición*...”, *op. cit.*



todo si se considera que, conforme la noción de tecnología criolla mencionada más arriba, las nóveles naciones “no eran meras imitadoras de lo que ocurría en el contexto europeo”<sup>38</sup>. En este marco, la construcción visual de la nación fue un instrumento fundamental para socializar el nuevo proyecto político entre los ciudadanos, y la arquitectura, una de las formas más decisivas de persuasión. Los organizadores de la Exposición Internacional de Santiago 1875 emplearon argumentos culturales y económicos para convencer al gobierno de invertir en el edificio. Al subrayar que la exposición representaba un paso adelante en la construcción nacional, que insertaba al país dentro de una cultura mundial de exposiciones, los responsables del evento reforzaron la importancia cultural y científica del edificio que sirvió a dos agendas: la de los terratenientes en tanto que podían contar con un espacio para la experimentación y la educación agrícola y la del Estado, mediante la institucionalización arquitectónica de un museo nacional que apuntalaría el conocimiento histórico y científico del país. El hecho de que se buscasen múltiples usos al edificio indicaría la ausencia de inmuebles *ex profeso* para el desarrollo de la práctica exhibicionaria en Chile y la progresiva conciencia del significado cultural de las exposiciones para consolidar el ritual civilizatorio nacional.

El proceso de modernización nacional no solo se deja ver en la arquitectura, en las medallas, en el cambio de paradigma estético, en la maquinaria agrícola, sino que también se puede leer, literalmente, en la prensa. Marina Alvarado y Manuel Alvarado estudian la “Exposición Universal” de Santiago de 1875 a partir del análisis del periódico *Correo de la Exposición* en tanto que aparato estético, es decir, como dispositivo técnico de la sensibilidad que determinó la manera en que el evento se presentó a sus lectores suscitando la experiencia y la vivencia de este, toda vez que aportó más información sobre los objetos expuestos que la muestra misma. Así fue como la publicación se convirtió en una suerte de segunda exhibición debido al trabajo curatorial que realizó al inscribir un doble relato escritural y visual a la vez<sup>39</sup>.

El *Correo...*, se diferenció de la otra prensa nacional de la época, sostiene Marina Alvarado, que “fijó su atención en la necesidad de mostrar al país como una nación que ya había superado todos los resabios de la Colonia y, no solo eso, además, que ya estaba muy distante de las guerras y batallas independentistas”<sup>40</sup>. Sobre el supuesto de que la muestra de 1875 marcó época gracias a dicha revista, los autores sostienen que “esta se constituyó en un ‘aparato estético’ (Déotte) que transgredió y dinamizó tanto por la forma de disponer del papel en un periódico, como por la manera en que se aproximó tanto a los discursos cientificistas y, en especial, a los artísticos”<sup>41</sup>. Aunque en términos comparativos las notas sobre arte aparecen en menos proporción y son más breves que

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 98.

<sup>39</sup> Alvarado y Alvarado, “El impacto del *Correo...*”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>40</sup> Marina Alvarado Cornejo, “La ciencia en la prensa. El caso del proyecto modernizador del periódico el *Correo de la Exposición*”, en *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 2, vol. 46, Mendoza, 2016, p. 23. Disponible en [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/9764/02-alvarado.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9764/02-alvarado.pdf) [fecha de consulta: 9 de marzo de 2023].

<sup>41</sup> Alvarado y Alvarado, “El impacto del *Correo...*”, *op. cit.*, p. 13.

las narrativas industriales, todavía así la retórica artística fue la que primó frente a estas últimas cuya redacción respondió al modelo propio del método positivista.

Marina Alvarado vuelve en solitario a preguntarse por los modos en que el *Correo de la Exposición* concretó y divulgó el ideal de modernización tanto de la prensa como de la nación. Su apuesta consiste en afirmar que este medio impreso encarnó los ejes políticos y culturales que distinguieron y articularon el modelo en lo que se refiere a las ideas de civilización, del proceso de modernización, de la modernidad, de la especialización de la prensa y de los saberes, de los nuevos sujetos en la ciudad y de la práctica de las “exposiciones universales” durante los últimos treinta años del siglo XIX en Chile<sup>42</sup>.

Gracias a la promulgación de la ley de imprenta de 1872, a fines de esa centuria se conformó un periodismo liberal moderno cuya expresión orgánica fue la empresa periodística. En este contexto, reconocido como el inicio del proceso modernizador de la prensa, el *Correo...* se instaló entre los periódicos que mediaron por la independencia intelectual del país, aunque superó a sus contrapartes capitalinas en la medida que, como ya se dijo, buscó presentar al país como una nación que había rebasado los vicios del espacio colonial. Todo lo cual empata con los propósitos de la naciente prensa nacional, a la cual, a decir de Marina Alvarado, ya no le preocupaba la organización social, sino que la modernización y el progreso sobre la base de la inclusión de la sociedad chilena en el sistema económico mundial y la cultura universal, labor que cumplía a través de sus columnas de divulgación de conocimiento y de las nuevas tecnologías que se presentaban en la exposición. Por el empleo de imágenes, por su publicación bilingüe, por la publicidad, por secciones tradicionales como las “variedades” y los “folletines” aunados al interés de “exhibir” al país y sus avances, más allá de la pura transmisión de ideologías a sus lectores, este periódico, concluye la autora, sintetiza las condiciones propias de los comienzos de la prensa moderna chilena.

Otro evento en gran medida estudiado es la Exposición del Coloniaje de 1873. Los investigadores que han abordado esta exhibición y la Internacional de Santiago de 1875 concuerdan en que los últimos años de la década de 1860 y la primera parte de la siguiente fueron un periodo de clausura del *tiempo colonial*<sup>43</sup> que se manifestó en distintos campos de estudio. Belén Fernández Llanos<sup>44</sup>, por ejemplo, plantea que el positivismo sirvió para adjudicarle a las disciplinas científicas la responsabilidad de formular una nueva taxonomía de la realidad que allanara las bases racionales sobre las que se soportara el proyecto liberal; lenguaje científico aplicado al proyecto nacionalista fundamentado en el “prestigio social y económico del positivismo y de la convicción de que

---

<sup>42</sup> Alvarado, “La ciencia en la prensa...”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>43</sup> Subercaseaux, “Escenificación del tiempo...”, *op. cit.*, p. 185.

<sup>44</sup> Belén Fernández, “Lo colonial según Benjamín Vicuña Mackenna. Cultura material, prácticas mortuorias y alteridad en el proyecto republicano”, en Simón Palominos, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros (eds.), *Pensando el Bicentenario doscientos años de resistencia y poder en América Latina*, Santiago, Universidad de Chile / Facultad de Filosofía y Humanidades, 2012, pp. 77-99.

todo problema social podía ser resuelto tan sólo desde la perspectiva científica<sup>45</sup>. Así, a partir de una visión positivista se enfrentó *lo colonial* entendido en asociación a lo rural, lo indígena, lo femenino y lo eclesiástico, a *lo republicano*, identificado por el control sobre la vida, en un contexto urbano, occidental, masculino y laico, con el objetivo de asentar la dominación de una nueva élite política, intelectual y comercial<sup>46</sup>; influencia liberal en cuyos escritos abundaban los paralelismos entre lo tradicional, conservador, oscuro, colonial y lo nuevo, lo luminoso y la independencia<sup>47</sup>.

Así, ambos montajes pueden verse como una unidad y, en ese sentido, tienen un objetivo común: establecer un contrapunto visual entre lo colonial y lo moderno, algo así como el binomio al que hace referencia Fernández cuando enfrenta “lo colonial” con “lo republicano”. Los ya mencionados Bergot, Vergara y Garrido se encuentran con Constanza Acuña<sup>48</sup> en cuanto a que la Exposición del Coloniaje no significó reivindicar de manera simbólica el Antiguo Régimen, sino que más bien “su celebración respondería a un intento de cerrar el ciclo colonial y rechazar su estilo, considerado –desde lo material– como inadecuado para el nuevo régimen político chileno.”<sup>49</sup> En efecto, Acuña entiende que las cuatro fuentes primarias que da a conocer “son fundamentales para entender cómo se produjo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la estimulante disputa entre defensores y detractores del mundo virreinal, y que culminó en ese momento con la desaparición del interés liberal por la cultura colonial”<sup>50</sup> e insiste en que este proyecto, liderado por Benjamín Vicuña Mackenna, era nuclear para el proceso de modernización y secularización del país que implicaba informar del devenir histórico de Chile desde la Conquista, hasta la Independencia, pasando por la Colonia, entendiendo el conjunto como las fases de un mismo proyecto civilizador.

Quien ha venido abordando sistemáticamente la Exposición del Coloniaje y el museo que se formó a propósito de la colección que de ella se derivó, el Museo Histórico del cerro Santa Lucía (1874) es Paulina Faba. En sus múltiples investigaciones se ha interesado en probar que dicha exhibición, al tiempo que contribuyó al desarrollo de una cultura visual local, informó de dinámicas diferenciales de resignificación del tiempo colonial que asocia al proceso de patrimonialización. La importancia de dicho proceso radica en la dinámica de creación y reapropiación de imágenes y objetos del pasado, la cual se ve favorecida por una museificación que separa y exhibe de forma sensible aquello seleccionado, lo que dota de valor de exhibición a los objetos. Desde este punto de vista, museos y exposiciones, en tanto que “espacialización de la memoria” se conciben

<sup>45</sup> Patience Schell, “Desenterrando el futuro con el pasado en mente. exhibiciones y museos en Chile a finales del siglo XIX”, en Jens Andermann y Patience A. Schell, *Relics & Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890*. Web exhibition, London, 2000. Disponible en <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Schell03sp.htm> [fecha de consulta: 18 de septiembre de 2019].

<sup>46</sup> Fernández, “Lo colonial según...”, *op. cit.*, p. 85.

<sup>47</sup> Alvarado, “La ciencia en la prensa...”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>48</sup> Constanza Acuña, *Perspectivas sobre el Coloniaje*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

<sup>49</sup> Bergot, Vergara y Garrido, “Paradigma estético...”, *op. cit.*, p. 184.

<sup>50</sup> Acuña, *Perspectivas sobre...*, *op. cit.*, p. 8.

como una “tecnología social de rememoración” que opera con distintas materialidades: decoraciones, cuadros, copias, vestimentas, edificio, entre otras. Respecto al contenedor, añade, los museos son espacios urbanos en los que la arquitectura participa como otro signo más, junto a los objetos y las colecciones, en la construcción de las formas de ver y recordar<sup>51</sup>.

A juicio de Paulina Faba, la exposición es el indicio de una reconfiguración de la memoria y de una relación con lo sensible establecida conforme la categoría de “carácter”. Entendida como la capacidad para “asociar una materialidad a elementos intangibles que designan, fundamentalmente, una identidad y una autenticidad”<sup>52</sup>, el carácter se deja ver en el vínculo que se establece en sala en tanto que lugar de consagración de una relación con lo visible mediante la selección, clasificación, asociación, distribución y exhibición de objetos e imágenes representativas. Así las cosas, a través del arreglo y disposición cronológica y tipológica de dichos objetos e imágenes, se buscó contrastar los tiempos históricos vividos por la nación para que el visitante, con sus ojos en el pasado y los pies en el presente, pudiera observar el progreso alcanzado al comparar las transformaciones políticas, tecnológicas y artísticas experimentadas como país, de ahí el “carácter retrospectivo” de la muestra. Sin embargo, la relación de las materialidades expuestas con el tiempo histórico colonial no se hubiera podido articular sin el reconocimiento de la capacidad de agenciamiento con la que las dota el proceso de museificación, a saber: una agencia histórica-mnemónica, otra empática-genealógica y, por último, una espacial y situacional, es decir, de proyección de interiores<sup>53</sup>. La autora concluye que el evento de 1873 no estuvo exento de paradojas. Si bien es cierto que la muestra se planteó como una crítica a la época colonial, también lo es que proyectó hacia el interior de la sociedad la idea de un origen común y un carácter colectivo. De hecho, mediante la exhibición de algunas pinturas se establecieron modos de identificación con la colonia y las tradiciones populares locales en la medida en que reproducían los elementos centrales del carácter de la sociedad chilena al establecer asociaciones con ciertas formas de vida y tradiciones del Antiguo Régimen consideradas por la élite como remanentes de una sociedad todavía no adaptada a la urbanización y la civilización. En síntesis, la muestra situó al tiempo colonial en el centro de la historia patria; a través de

---

<sup>51</sup> Paulina Faba, “Los ‘personajes y sus cosas’. Museificación, patrimonialización y memoria en el Chile del S. XIX”, en *XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología*, Santiago, 2013, pp. 1-13; Paulina Faba, “Cultura visual y memoria en el Chile del Siglo XIX. Redefiniendo el Coloniaje a través de su exhibición”, en *Revista de Teoría del Arte*, n.º 24, Santiago, 2013, pp. 13-33. Disponible en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/38460> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>52</sup> Paulina Faba, “El ‘carácter’ de lo sensible. La exhibición del pasado en el Chile del Siglo XIX”, en *Revista de Teoría del Arte*, n.º 25, Santiago, 2014, pp. 39-64. Disponible en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/37881> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>53</sup> Paulina Faba, “Agencias inesperadas: la museificación del pasado colonial en el Chile del siglo XIX”, en *Atenea*, n.º 512, Concepción, 2015, pp. 137-151. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622015000200008](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622015000200008) [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

la gramática museográfica lo consagró como piedra angular de las narrativas de identidad y memoria colectiva<sup>54</sup>.

Desde la perspectiva histórica-patrimonializadora, Luis Alegría y Felipe Delgado<sup>55</sup> concuerdan con Paulina Faba en cuanto a que la Exposición del Coloniaje y el Museo Histórico del cerro Santa Lucía establecieron un puente temporal con el pasado colonial. Esto es así porque en la práctica patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna para la conformación de la colección de ambos espacios operó su *red social*, o sea, sus circuitos e interconexiones con otros miembros de la sociedad quienes facilitaron y, en algunos casos, donaron sus objetos familiares procedentes de la Colonia. De tal manera que objetos íntimos y familiares transmutaron en patrimonio nacional, en otras palabras “la élite capitalina exhibió los vestigios materiales de su pasado reciente que los convirtió en símbolos de la historia nacional y en una oda a las glorias de sus antepasados”<sup>56</sup>. En adición, Luis Alegría y Pía Acevedo sostienen que el recurso de la copia, esto es la reproducción de originales pictóricos, conformó otro tipo de práctica patrimonial con fines históricos y didácticos a partir de la cual se recreó el pasado colonial, no necesariamente para restituirlo, sino que más bien para conocerlo, para marcar con ese quiebre simbólico-temporal una nueva edad de origen nacional<sup>57</sup>.

Las dos perspectivas recién apuntadas, el recurso de la red social para el rescate de objetos patrimonializables y la estrategia de reproducción pictórica son abordadas en conjunto por Luis Alegría y Felipe Delgado en una sección del catálogo publicado a propósito de la exposición de 1873 que en 2023 cumple 150 años: *Arqueología de una Exhibición. La Exposición del Coloniaje, 1873*<sup>58</sup>. Los autores afirman que la gestión patrimonial de Benjamín Vicuña Mackenna se desarrolló en una doble vertiente: una “labor o política de rescate” para lo cual recurrió a su red social ampliada y “un vasto programa planificado de reproducción patrimonial”. La práctica patrimonial de acopio se inspiró en un ideario liberal marcado por las aspiraciones del proyecto ilustrado modernizador, del cual Vicuña Mackenna era un personaje representativo, y el resultado de dicho acopio, fue tributario de las condiciones de posibilidad de su red social. En otras

<sup>54</sup> Paulina, Faba, “Paradoxes of the Museification of the Past in Nineteenth Century Chile: The Case of the Coloniaje Exhibition of 1873”, en *Journal of Latin American Studies*, No. 4, vol. 50, Cambridge, 2018, pp. 951-975. Disponible en <https://doi.org/10.1017/S0022216X18000305> [fecha de consulta: 19 de marzo de 2023].

<sup>55</sup> Luis Alegría y Felipe Delgado, “Redes y prácticas patrimoniales en Benjamín Vicuña Mackenna. El caso de la exposición del coloniaje, Chile 1873”, en *Sophia Austral*, n.º 9, vol. 17, Punta Arenas, 2021, pp. 1-20. Disponible en <https://www.scielo.cl/pdf/sophiaaust/v27/0719-5605-sophiaaus-27-9.pdf> [fecha de consulta: 9 de marzo de 2023].

<sup>56</sup> Alvarado y Alvarado, “El impacto del *Correo...*”, *op. cit.*, p. 16.

<sup>57</sup> Luis Alegría y Pía Acevedo. “Para el arte no, para la historia sí: Benjamín Vicuña Mackenna y las copias de obras de arte en la Exposición del Coloniaje (1873)”, en *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, n.º 7, Valparaíso, 2023, pp. 35-56. Disponible en <https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3639> [fecha de consulta: 13 de marzo de 2023].

<sup>58</sup> Luis Alegría y Felipe Delgado, “Estudio e historia de las prácticas patrimoniales en la Exposición del Coloniaje”, en Luis Alegría, Hugo Rueda y Felipe Delgado, *Arqueología de una Exhibición. La Exposición del Coloniaje, 1873*, Santiago, Museo Histórico Nacional, 2022, pp. 14-32.

palabras, señalan que la revitalización del coloniaje, a los ojos de quien fuera intendente de Santiago, obedeció al fortalecimiento de las mismas élites decimonónicas. Como fondo, ese montaje se propuso exaltar las riquezas nacionales y el grado de progreso y civilización alcanzados, al tiempo que “evidenció la pesada carga de la época colonial que se ciernen en la historia del país y en sus élites, pues fue en aquella instancia en la que estas omitieron sus discrepancias para auto reconocerse como herederas de ‘la’ historia y detentoras del progreso de la nación”<sup>59</sup>. A contrapelo de lo que defiende Paulina Faba, la Exposición del Coloniaje fue más de carácter afirmativo que retrospectivo en tanto que, al dejar de lado sus diferencias, aquellos grupos en el poder se reconocían “herederos de cierto don que los autoriza a administrar los destinos del país”<sup>60</sup>.

En ese mismo catálogo, Hugo Rueda Ramírez se pregunta, en relación con el pasado colonial, “¿qué sentido tiene la organización de una exposición que lo conmemore? ¿Qué aspectos del coloniaje resultan dignos de ser inscritos en la memoria de la nación y cuáles merecen permanecer fuera de ella?”<sup>61</sup>. Él mismo se responde alegando que el éxito del proceso emancipatorio dependía más de asuntos ideológicos y simbólicos que de cuestiones políticas y administrativas. En este marco, el qué hacer con la época de la Colonia devino en fundamental en el debate en torno a la construcción de la memoria nacional. Así las cosas, la Exposición del Coloniaje devino en un ejercicio selectivo y comparativo de rescate y revalorización de algunas dimensiones del tiempo colonial, sobre todo en el ámbito de la cultura material: “redimir —dice— el hasta hace poco aciago pasado colonial funciona como la mejor estrategia para hacer visibles los avances del progreso de la república”<sup>62</sup>. Materialmente, el hecho de que un objeto-signo como el Palacio de los Gobernadores, lugar donde el evento se realizó, transmutara de funciones privadas a públicas da cuenta de la clausura de dicho tiempo histórico para abrir paso a un nuevo orden: el de “la república y las familias a su cargo”<sup>63</sup>.

Noemí Cinelli y Antonio Marrero ofrecen una interpretación distinta del origen de la Exposición del Coloniaje y del Museo Histórico del cerro Santa Lucía. Como se indicó antes, Benjamín Vicuña Mackenna recurrió a sus redes sociales para la conformación de ambas colecciones; conociendo sus vínculos familiares y amistades, su privilegiada posición social, sus orígenes europeos y sus pretensiones políticas a la presidencia, los autores se preguntan si acaso cabe la posibilidad de observar ambos proyectos museográficos como estrategia política para allegarse las simpatías de una “élite que aún vivía en la añoranza de las glorias pasadas. Una aristocracia que ostentaría un poder que no se había apagado del todo”<sup>64</sup>. Si a ello se agrega el

---

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>60</sup> Rueda, “Memoria, olvido...”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, p. 9.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>64</sup> Noemí Cinelli y Antonio Marrero, “Benjamín Vicuña Mackenna y la Exposición del Coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile”, en

proyecto urbano de transformación de Santiago, no sería de extrañar, continúan, que el Partido Liberal Democrático y sectores independientes lo hubieran erigido como candidato presidencial. Por ello plantean la opción de reconocer aquellas instituciones como acciones de precampaña política que no deben mirarse, en exclusiva, desde una perspectiva artística ni solo como un intento de reeducar a una sociedad que rechazaba su pasado hispano, sino que también como parte de un bien pensado programa político cuyo corolario sería la primera magistratura nacional. Aunque es el evento que inauguró el complejo expositivo que tuvo lugar entre 1872 y 1875, en términos comparativos son muchos menos los estudios dedicados a la Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872. Patricia Herrera la aborda a partir de las polémicas que tres esculturas de mujeres desnudas del artista Nicanor Plaza, suscitaron entre el conservador Zorobabel Rodríguez y el liberal Benjamín Vicuña Mackenna, debate mediante el cual informa que la escultura se transformó en un campo conflictivo puesto que, si bien es cierto que tenía que ver con lo ético y lo estético, también lo es que reflejaba posiciones ideológicas y políticas diversas. Para abordar esta discusión, Herrera se basa en dos conceptos. Por un lado, la noción de “castidad del mármol” entendida “como una condición de la obra escultórica de estar más allá de cualquier connotación erótica solo por el hecho de encarnar las nociones clásicas de la belleza y estar realizadas en la blancura del mármol italiano”<sup>65</sup>. Por otro, retoma el doble posicionamiento que David Freedberg formula respecto al poder sexual de una imagen, esto es, la posibilidad de que la imagen sea capaz de cobrar vida y “la de la negación o el ocultamiento del reconocimiento de su carácter sexual”<sup>66</sup>. A partir de estos conceptos, la autora afirma que Rodríguez negó dicha castidad a las esculturas *Susana*, *Eva* y *Bacante* al dotarlas de vida, al adjudicarles un poder erótico-estimulante sobre los “hijos de familia” al mismo tiempo que negaba y ponía en tela de juicio la blancura y pureza del mármol empleado, incluso la ejecución misma de las obras.

En la otra acera, para Benjamín Vicuña Mackenna esos mármoles eran símbolos de modernidad, buen gusto e inteligencia, en el contexto de una exposición que buscaba revelar “cultura en el entendimiento y moralidad en las costumbres”<sup>67</sup>. Fuera uno u otro, lo cierto era que ambos posicionamientos no solo reflejaban un programa ideológico. Herrera sugiere que las percepciones conservadoras y liberales especialmente en cuanto a las formas anatómicas, sus atributos y actitudes, no hacían sino que difundir determinadas ideas respecto a lo que se esperaba de la mujer en la sociedad chilena.

---

*Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático. III Congreso Internacional*, Sevilla, 2019, pp. 356-357. Disponible en <https://idus.us.es/handle/11441/91200> [fecha de consulta: 13 de marzo de 2023].

<sup>65</sup> Patricia Herrera, “La castidad del mármol: Los debates de Zorobabel Rodríguez y Benjamín Vicuña Mackenna sobre escultura, cuerpos desnudos y sexualidad femenina en la Exposición de Artes e Industrias de 1872 (Chile, 1872-1884)”, en *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, n.º 7, Valparaíso, 2023, pp.57-73. Disponible en <https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3641> [fecha de consulta: 14 de marzo de 2023].

<sup>66</sup> *Op. cit.* p. 62.

<sup>67</sup> *Op. cit.* p. 68.

El autor de estas líneas se ha acercado a la exposición de 1872 a través del estudio de la colección que los inmigrantes alemanes de Valdivia y sus alrededores enviaron a ese evento<sup>68</sup>. Con su trabajo intenta demostrar que los efectos de la política de colonización (1845) permitieron la distinción entre las colecciones enviadas por la provincia de Valdivia y las presentadas por otros entes administrativos del centro, norte y extremo sur del país. Diferenciación que va más allá de los productos naturales típicos que, como zonas geográficas específicas, pudieron haberse presentado en esa exhibición. Los productos naturales enviados al evento, junto a los de la industria alemana propiamente tal, como manufacturas en cuero, materiales de construcción, alimentos procesados, alcoholes, cervezas, jabones y velas, entre otros; los de agricultura, de las ciencias, de las artes y artesanías, constituyen una colección que si bien podría interpretarse como representativa del proyecto civilizador de una élite local extranjera, en el escenario de la exposición de Santiago transmutó en proyecto nacionalista. De esta manera, la exhibición como una totalidad contribuyó a la construcción de una memoria museográfica nacional.

### *Ciencia, técnica y región: una triada museográfica*

Desde la perspectiva de la historia de las ciencias, técnicas y tecnologías, las investigadoras Solène Bergot y María José Correa estudian las “exposiciones universales” realizadas en Santiago entre 1869 y 1888 en tanto que “teatros científicos” con una doble función de legitimación y mediación a la vez; espacios en donde los discursos en torno a la industria, las disciplinas y los saberes científicos fueron elaborados en conjunto por empresarios, gremios y autoridades. Esas exposiciones operaban como espacios de legitimación de las nóveles repúblicas al convertirse en vitrinas de la autoridad europea y estadounidense sobre la ciencia y la industria local. En ese contexto, la presentación del saber criollo, de su industria y de los adelantos internacionales fungió como mediadora de un proceso de cambio tecnológico global que daba cuenta de las proyecciones e influencias del comercio internacional. Las máquinas expuestas resultaban piezas seductoras y discutidas a la vez, que reflejaban la pujanza de la modernidad, así como el avance de las ciencias y las tecnologías aplicadas. En esa perspectiva, la introducción de la mecánica en instancias museográficas transfiguró en una alternativa pedagógica que recurrió a distintas estrategias de presentación de su contenido con tal de que pudiesen ser “leídos” por distintos públicos: ofrecer el proceso industrial completo, revelar el funcionamiento de la máquina en movimiento y mostrar a la máquina como un nuevo ícono de la modernidad, “como objeto de adoración”. Empero, bajo el alero del imaginario de la industrialización y de la modernidad, señalan las autoras, emergía otro en relación

---

<sup>68</sup> Danilo Duarte, “Reflejos museográficos de una política colonizadora: la provincia de Valdivia en la Exposición de Artes e Industria de Santiago de Chile, 1872”, en *Sociedade e Cultura*, n.º 1, vol. 21, Goiânia, 2018, pp. 27-48. Disponible en <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/54884> [fecha de consulta: 14 de marzo de 2023].



con el “cuerpo deshumanizado, reemplazado por la máquina en función de su fuerza y agudeza, pero también el cuerpo atormentado y quebrantado por una industria que lo interceptaba, lo enfermaba y en ocasiones lo hería de muerte”<sup>69</sup>.

En una suerte de historia regional, Ricardo Iglesias estudió la participación de Valparaíso en la Exposición Nacional de 1884. Coincide con Bergot y Correa en términos de que el evento alineó intereses estatales y gremiales que explica a partir de la intervención de las sociedades de agricultura, de minería y de fomento fabril en su organización<sup>70</sup>. Para el autor, la exposición tuvo alcances limitados y fue más exitosa en la promoción de los aspectos políticos y morales que cualquier otra cosa, para lo cual apeló a datos y estadísticas que graficaran que la guerra del Pacífico (1879-1883) no había afectado el crecimiento que Chile venía experimentado desde antes del conflicto. En términos regionales, la participación de Valparaíso se debió al afán de sus autoridades de presentar a la ciudad-puerto como una población excepcional caracterizada por un progreso que había sido aquilatado “al amparo del orden y organización de sus instituciones, sus escuelas y que todos sus esfuerzos estaban puestos en mejorar la calidad de sus habitantes y sobre todo el empuje de sus ciudadanos”<sup>71</sup>. Así pues, la imagen que las autoridades quisieron impulsar fue la de una ciudad moderna, comercial e industrial que materialmente se reflejó en la cantidad de objetos remitidos al evento, apenas por detrás de Santiago. Con eso y todo, la recepción del evento fue desigual: mientras que unos respondieron rápidamente a la convocatoria, otros se escudaban en lo intempestivo de la invitación o en los gastos que tenían que realizar sin vislumbrar un retorno claro de sus inversiones<sup>72</sup>.

### *Génesis de la práctica museográfica, 1845-1872*

El segundo hilo de la madeja permite seguir el rastro a las exposiciones nacionales hasta su lugar de origen. La literatura especializada considera que el complejo exhibicionario iniciado con la muestra de 1869 marca el origen y desarrollo de la museografía chilena, que es el punto de inicio de las exposiciones orientadas al ámbito agrícola, el suceso que brindó un espacio en el que se desplegó la producción artística<sup>73</sup>, desconociendo otros

<sup>69</sup> Bergot y Correa, “Chile y la escenificación...”, *op. cit.*, p. 66.

<sup>70</sup> Ricardo Iglesias Segura, “La Exposición Nacional de 1884: una muestra del triunfo bélico, del progreso de Chile y de Valparaíso”, en Baldomero Estrada Turra (comp.), *Valparaíso: Historia y Patrimonio*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2018, pp. 42-43; Bergot y Correa, *op. cit.*, p. 48 y 51.

<sup>71</sup> Bergot y Correa, *op. cit.*, p. 48.

<sup>72</sup> Iglesias, “La Exposición Nacional...”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>73</sup> Fernández, “Lo colonial según...”, *op. cit.*, p. 79; Rodríguez, “Las exposiciones universales...”, *op. cit.*, p. 82; Rodríguez, *A la conquista...*, *op. cit.*, p. 128; Alvarado y Alvarado, “El impacto del Correo...”, *op. cit.*, p. 15; Drien y Vyhmeister, “The 1875 *Palacio de la Exposición...*”, *op. cit.*, p. 101; Luis Alegría, Stefanie Gänger y Gabriela Polanco, “Momias, cráneos y canibales. Lo indígena en las políticas de ‘exhibición’ del Estado chileno a fines del siglo XIX”, en Luis Alegría, Stefanie Gänger, Sigal Meirovich, Gloria Paz Núñez y Gabriela Polanco, *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas en un campo en construcción, Chile 1830-1930*, Santiago, Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2019, p. 113.

esfuerzos llevados a cabo previos a esa década. Si bien dichos estudios mencionan de forma breve un trabajo que se podría considerar germinal al respecto, no se han detenido en el abordaje *in extenso* de los orígenes de una práctica que recurre a la exhibición pública de objetos y mercancías con fines civilizatorios.

El texto aludido es el de Hernán Rodríguez Villegas<sup>74</sup>. Aunque atiende sobre todo al devenir de las exhibiciones de arte, resulta útil para caracterizar a las exposiciones, en general, como formas de sociabilidad urbana. Si se fija la atención en las exposiciones nacionales de corte industrial, Rodríguez efectúa un barrido panorámico descriptivo de esos eventos que inicia en 1845 y concluye en 1859, año en que se dejaron sentir las críticas y las observaciones al proyecto museográfico nacional. A partir de allí, arguye, “la actividad expositora en la capital no se enriqueció, más bien se redujo, anualmente, al mostrar en la disminuida Exposición Nacional objetos y productos de la artesanía, del campo, la industria, algún mobiliario y curiosidades artísticas más que creaciones de arte”<sup>75</sup>. De ahí en adelante, realiza un rápido sobrevuelo por las exposiciones ya mencionadas de 1869, 1872, 1873, 1875, 1884 y otras muestras eminentemente artísticas que encajan mejor con el rótulo de salones.

A través del estudio de las normativas que dieron vida a las exposiciones nacionales: los decretos presidenciales de 1848 y de 1854 y el decreto de la Intendencia de Santiago de 1872, el autor de estas líneas ofrece un acercamiento exploratorio a las primeras exposiciones nacionales en el lapso 1848-1872. Esas regulaciones son el sustento jurídico de una tradición museográfica republicana que pervivió a lo largo de distintos regímenes políticos, desde los conservadores hasta los liberales, pasando por los “fusionistas”, aunque con énfasis diferenciales: de ser un recurso al cual el temprano Estado docente echó mano en tanto que estrategia de instrucción pública muy atada a la valorización de la virtud teologal de la caridad, la herramienta laica empleada para la puesta en escena de la ideología del progreso.

Tales normativas proyectaron sobre la sociedad dos conjuntos de imágenes que se deseaba poner en circulación. Al premiar en 1848 con preseas de oro y plata a un establecimiento de educación gratuita y a trabajos de dibujo lineal, se estaba modelando una imagen que daba a ver la instrucción como un camino hacia lo que se esperaba fuera la ruta de la civilización y la modernización mediante el régimen educativo y escópico planteado por el Estado docente. Los premios de las exposiciones nacionales posteriores hicieron lo propio proyectando sobre la sociedad una imagen de progreso tal como queda de manifiesto en los decretos que les daban vida y para lo cual se emplearon todo tipo de metáforas visuales con tal de expresar los deseos de realidad de dicho Estado. Con esta idea de continuidad como telón de fondo, se asegura que sin la intervención de algunos integrantes de la Generación de 1842 lograr la madurez museográfica, alcanza-

---

<sup>74</sup> Hernán Rodríguez, “Exposiciones de arte en Santiago, 1843-1887”, en Maurice Agulhon (ed.), *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940*, Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992, pp. 279-314.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 298.

da en la década de 1870, hubiera implicado un camino más largo. La tradición museográfica apuntalada, como ya se dijo, por sucesivos decretos y desarrollada a lo largo de distintos regímenes no hace más que subrayar la importancia de los valores monolíticos implantados por la oligarquía nacional. Las exposiciones de corte nacional, y otras tantas inauguradas por diferentes sociedades sustentaron 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 la de 1859-1869<sup>76</sup>.

Quien escribe aquí también se ha ocupado de estudiar la relación entre dos instituciones representativas del proyecto educativo de la presidencia de Manuel Bulnes (1841-1851): la Exposición Nacional de 1848 y la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, EAOS, (1849). Una historiografía de las artes y los oficios en Chile implica concebir a la EAOS y a las exposiciones nacionales como dos entes cuyas historias de vida se encuentran en distintos momentos de su trayectoria en los cuales abordan temáticas comunes y en los que participan los mismos personajes. Una historia así considerada da luces para comprender que ambas instituciones aportaron a un mismo esfuerzo regenerador del pueblo: mientras que una formaba en los oficios, la otra proyectaba los adelantos alcanzados en ellos a través de su exposición pública, lo que permitía que la novel ciudadanía se autoformara en lo cívico. Los integrantes de las comisiones responsables de organizar las primeras exhibiciones nacionales fueron quienes participaron tanto en la creación de la EAOS como en el desarrollo de las artes y los oficios en Chile, y llegaron a conformar, incluso, la comisión presidencial responsable de seleccionar a los alumnos de la primera cohorte de la escuela. Las exposiciones resultaron ser los mejores barómetros a partir de los cuales se midieron los avances experimentados por sus estudiantes<sup>77</sup>.

Buena parte de las investigaciones aquí tratadas subraya el rol que desempeñó Benjamín Vicuña Mackenna al relevar su visión acerca de cuál debería ser el impacto de un evento como el de 1869, al destacar su plan de modernización para la ciudad de Santiago o, bien, al convertir la inauguración de exposiciones, museos y monumentos en una política patrimonial programada. A pesar de esta importancia manifiesta, no hay investigaciones que identifiquen lo que podría ser su “espacio de experiencia museográfica” que permita comprender, al mismo tiempo, su “horizonte de expectativa museológico”. Con ese interés detrás, el autor de este ensayo se preocupó de establecer a partir de cuándo y cómo se gestó su vínculo con museos y exposiciones antes de asumir el cargo

---

<sup>76</sup> Danilo Duarte, “Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848-1872: un gesto republicano”, en *Cuadernos de Historia*, n.º 56, Santiago, 2022, pp. 141-169. Disponible en <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2022.67230> [fecha de consulta: 21 de marzo de 2023]; Danilo Duarte, “Las exposiciones nacionales chilenas: La construcción de una forma de ver, 1848-1872”, en Freddy Moreno-Gómez (comp.), *Reflexiones y acercamientos a los modos de ver: Construcciones desde la historia cultural*, Santiago de Cali, Pontificia Universidad Javeriana, 2020, pp. 61-98.

<sup>77</sup> Danilo Duarte, “El hacer y el ver. La Escuela de Artes y Oficios de Santiago y las Exposiciones Nacionales: 1848-1856”, en Josefina de la Maza y Amari Peliowski (eds.), *Historias en tensión: la institucionalización de las artes y los oficios en Chile entre los siglos XIX y XX*, Santiago, Ediciones UM, 2022.

de intendente de Santiago. A partir de la revisión de una selección de su producción intelectual afirma que fue su trayectoria de vida y la experiencia aquilatada durante las residencias en el extranjero, la ocupación de distintos cargos públicos y la participación en la organización de diversos eventos, lo que le permitió acumular cierto capital cultural que luego se manifestó en el decreto mandatorio de la exhibición de 1872 y en el discurso de apertura que la inauguró. Ambos sintetizan un pensamiento museológico que deja ver la función social que ese tipo de eventos debía cumplir en el concierto local, que no era otra que la civilización del cuerpo nacional en miras a diferenciarse de los países vecinos, en un intento por equipararse con los imperios transatlánticos<sup>78</sup>.

#### PALABRAS FINALES

Como nodo de una red universal de exposiciones y manifestación de una cultura expositiva mundial, el complejo exhibicionario chileno inaugurado en clave de tradición inventada en septiembre de 1845, es reflejo de la mentalidad racionalizadora y homogeneizadora del grupo ilustrado de la clase dirigente que coincidía en la necesidad de formar a todas las capas de la población en la virtud republicana, de sumar el conocimiento racional a la acción y al deber del Estado en la realización de esos cometidos. A fin de cuentas, ese era el signo de los tiempos de una primera globalización económica: la manifestación de una cultura política moderna indisolublemente ligada a la voluntad de incorporar a Chile al sistema económico mundo y a la revolución científica y técnica. Las exposiciones realizadas entre 1869 y 1884, informan la materialización de ese imaginario a través de una práctica concebida, al mismo tiempo, como dispositivo de autoconstrucción cívica y emblema de un país imbuido en el proceso de modernización –utópica, acaso– manifestado en distintas esferas de la vida nacional.

¿Qué esperar de estudios futuros? El carácter laberíntico del fenómeno expositivo impide hallar una salida al tiempo que prepara el campo para profundizar en él. Se tiene, por ejemplo, que la organización de exhibiciones habilita el estudio de sus comisiones directivas en tanto que forma de sociabilidad y el método prosopográfico es el recurso privilegiado para acercarse a estas “escenografías”<sup>79</sup>. De igual forma, si hay una racionalidad que emite un mensaje desde un determinado lugar social de enunciación, es válido preguntarse, entonces, por la “irracionalidad”<sup>80</sup> de la comunidad interpretativa que lo decodifica conforme su propio capital cultural. Así es como se entra de lleno en el área de la percepción que las distintas capas de la población tuvieron de esos eventos, lo

<sup>78</sup> Danilo Duarte, “El espacio de experiencia museográfica de Benjamín Vicuña Mackenna, 1852-1872”, en *Historia* 396, n.º 2, vol. 11, Valparaíso, 2021, pp. 165-198. Disponible en <http://www.historia396.cl/index.php/historia396/article/view/545/221> [fecha de consulta: 22 de marzo de 2023].

<sup>79</sup> Pierre Bourdieu, “Clase del 25 de enero de 1990”. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, Madrid, Editorial Anagrama, 2014, pp. 40-68.

<sup>80</sup> Luis Gerardo Morales, “Qué es un museo”, en *Cuicuilco*, n.º 7, vol. 3, Ciudad de México, 1996, pp. 59-104.

que de por sí implica dificultades metodológicas. Si se comparte la idea según la cual la nación es una “comunidad imaginada”<sup>81</sup>, habría que hacerse cargo de despejar otra interrogante: ¿Cuál es la materialidad exhibida en las exposiciones a partir de la cual se inventan las naciones? En tanto que movimiento mundial, el medio expositivo se empleó con propósitos similares, aunque con características que lo volvieron único conforme la geografía que lo adoptó.

El caso latinoamericano no es distinto al de otras latitudes, cada país de la región recogió, ajustó e implantó una práctica importada. No obstante las diferencias, estudios comparativos transnacionales podrían ser útiles para explorar la relación entre agentes en movimiento que interactúan, y que al hacerlo, configuran las identidades de las instituciones que representan o los espacios sociales de donde vienen. Con la noción de fondo de agentes interactuantes, se podría dar cuenta de que esos eventos no fueron de resorte exclusivo de un personaje ni de un grupo representativo, sino que dicha noción permitiría concebir la organización de exhibiciones latinoamericanas como faena colectiva propia de un afán científico e intelectual transnacional.

Se vio que las investigaciones son germinales cuando se trata del lapso 1845-1872. Aparte de los párrafos que Hernán Rodríguez dedica a las exposiciones nacionales de artes e industria entre 1845 y 1859, no hay mucho más. Sería de esperar que ese vacío fuera un aliciente para que futuras investigaciones monográficas profundicen en esos eventos que luego, en la década de 1860, desaparecieron de la escena museográfica nacional. No deja de llamar la atención que, aunque haya sido reconocida por la literatura especializada como una exhibición fundacional, solo Claudio Robles se haya interesado por la Exposición Nacional de Agricultura de 1869, otros estudios que la nombran lo hacen citando el trabajo de este autor. Algo similar acontece con la Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872. Se le identifica como la precursora en la década de 1870, pero ha sido opacada por exhibiciones posteriores como la del Coloniaje y la Internacional de Santiago. ¿Cómo explicar la falta de interés por esos eventos? Julio Aróstegui señala al respecto que “la falta de tratamiento de un asunto [...] puede reflejar una carencia de datos decisiva”<sup>82</sup>, no creemos que sea el caso. El catálogo de la Exposición del Coloniaje es la fuente principal de los estudios aquí mencionados y la exposición de 1872 cuenta con un voluminoso catálogo publicado y un grueso volumen especial que contiene sus memorias, informes de premiaciones, publicidad y otra documentación administrativa relativa al evento. Lo mismo ocurre con otras exposiciones temáticas, más pequeñas, pero no por ello menos relevantes en la medida que se pueden estudiar como un engranaje más de la maquinaria museográfica chilena: la Exposición de Flores (1872) y la Exposición de Frutas y Legumbres (1873).

---

<sup>81</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión de los nacionalismos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>82</sup> Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 364.

Quizá tal vacío se deba a que el gran laberinto museográfico nacional no tenga un solo acceso. Todo parece apuntar a que Dédalo le entrega su propia llave de ingreso a cada investigador que desea penetrar en él, mas no le ofrece un juego de alas con el cual salir.