

Arquitectura latinoamericana en las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1889*

Latin American architecture at the Paris Universal Exhibitions
of 1867 and 1889

Andrés Maldonado Muñoz**

Investigador independiente

Recibido: 10 de octubre de 2021

Aceptado: 27 de noviembre de 2021

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar y presentar las imágenes arquitectónicas oficiales de las nuevas naciones latinoamericanas a través de sus pabellones. Se ha tomado como escenario de representación política dos exposiciones en París, pero con carácter muy distinto. Mientras que la Exposición Universal de 1867 tuvo una visión monárquica e imperial, la Exposición Universal de 1889 albergó un espíritu republicano, coincidente con el centenario de la Revolución Francesa.

Palabras clave: arte, arquitectura, exposiciones universales, pabellones nacionales, París, siglo XIX.

Abstract

The objective of this article is to study and present the official architectural images of the new Latin American nations through their pavilions. Two exhibitions in Paris have been taken as the scene of political representation, but with a very different character. While the Universal Exhibition of 1867 had a monarchical and imperial vision, the Universal Exhibition of 1889 housed a republican spirit, coinciding with the centenary of the French Revolution.

Keywords: art, architecture, world expositions, national pavilions, Paris, XIX century.

* **Antecedentes del documento.** Este texto fue elaborado dentro del curso “Arte en el siglo XIX y la formación de la nacionalidad latinoamericana”, en la Maestría en Arte peruano y latinoamericano, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el semestre académico 2020 – I. A cargo de la cátedra se encontraba el Mg. Carlos Cosme.

** **Andrés Arturo Maldonado Muñoz.** Arquitecto (Universidad Ricardo Palma). Egresado de la Maestría en Arte peruano y latinoamericano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Imagen 1. Perspectiva aérea de la Exposición Universal de París, 1867.

Fuente: <https://www.bie-paris.org/site/fr/1867-paris>

Introducción

Los pabellones de las naciones latinoamericanas en las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1889, pueden considerarse expresiones de las imágenes oficiales de las nuevas repúblicas. El objetivo de este texto es mostrar la arquitectura de los pabellones latinoamericanos y su relación con el contexto histórico-político en que fueron concebidos.

De acuerdo a Giulio Carlo Argan, las metodologías para el estudio de la historia del arte son cuatro: formalista, sociológica, iconológica y semiológica o estructuralista (Pateta, 1997). En nuestro caso, realizaremos breves descripciones de los edificios estudiados para transmitir la voluntad formal de los objetos arquitectónicos. Esencial y complementariamente trataremos de contextualizar los aspectos histórico-políticos propios de la gestión interna de cada país para la realización de los pabellones, es decir, trataremos de develar a los principales interesados de cada lugar en su voluntad política por participar en ambas exposiciones de París, así como el carácter que debía expresar cada pabellón.

Se han escogido los eventos de 1867 y 1889 por razones distintas. La Exposición Universal de París de 1867, que se realizó en el Campo de Marte, se convirtió en referente para las posteriores exposiciones. En esta ocasión, los organizadores franceses y las comisiones de los países participantes se reunieron para establecer unas reglas, según las cuales los pabellones nacionales tendrían un “estilo” propio, con la finalidad de mostrar la esencia del país. Ellos debían reflejar el concepto napoleónico de “*génie national*” (Becerril, 2015, p.14, 36). La Exposición Universal de París de 1889, realizada también en el Campo de Marte, ha sido escogida en lugar de la de 1878, por tratarse de la celebración del centenario de la Revolución Francesa y por haber logrado organizar un “barrio” o “calle de las naciones” alrededor de la torre Eiffel. En relación a las naciones latinoamericanas, no se revisará la participación peruana, que será mencionada de forma complementaria.¹

Exposición Universal de París de 1867. Los pabellones de Brasil y de México, imperios en América.

Esta exposición fue realizada del 1 de abril al 3 de noviembre de 1867. Los objetos y productos expuestos estuvieron ligados a la agricultura, la industria y las Bellas Artes. Su denominación oficial fue *Exposition Universelle de Paris 1867*, abarcando un área de 68.70 hectáreas, en la que se establecieron 42 países participantes que acogieron a 15 millones de visitantes. (Imagen 1)

La presencia de Brasil en la exposición fue cuestionada por ser aún un régimen esclavista. El carácter arquitectónico del pabellón de la corte de Pedro II se inscribía en la tradición lusa. El denominado estilo ‘manuelino’² es el que mayor influencia tendría en Brasil desde que Portugal realizara su pabellón en esa tradición en la *Gran Exposición de los trabajos de la industria de todas las naciones*, celebrada en 1851 en Londres. Por otro lado, México se encontraba en una particular situación, pues no asistió como nación libre, sino supeditada a la voluntad francesa³. A iniciativa privada de uno de los miembros de la comisión científica mexicana, se instaló un pabellón en el cual se reprodujo, a escala natural, el Templo de Quetzalcóatl de Xochicalco, hecho en base a moldes.

Exposición Universal de París de 1889. Los pabellones de Argentina, Brasil, Chile y México

El evento fue realizado del 5 de mayo al 31 de octubre de 1889, en conmemoración del centenario de la Revolución Francesa. Su denominación oficial fue *Exposition Universelle de Paris, 1889*. El área del evento abarcaba 96 hectáreas en la que se distribuyeron 35 países participantes, acogiendo a más de 32 millones de visitantes. (Imagen 2)

En el caso del pabellón argentino, se invitó a un concurso de proyectos en Francia, siendo elegido el de Albert Ballú, egresado de la *École des Beaux-Arts* y Gran Premio de Roma, que representaba el gusto ecléctico imperante de esa época. El corazón del diseño fue una estructura de hierro que seguía el modelo del *Crystal Palace* de Joseph Paxton (Oategui, 2018). En el caso mexicano, el concurso lo ganaron el ingeniero Antoni M.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

EXPOSITION UNIVERSELLE

1889 DE PARIS



1889

INAUGURATION DE L'EXPOSITION

BILLETS D'ALLER & RETOUR

1^{re}, 2^e et 3^e Classe

25% DE RÉDUCTION

Délivrés du 1^{er} au 15 Mai 1889

POUR PARIS

PAR TOUTES LES GARES DU RÉSEAU

VALIDITÉ

Jusqu'à 200 kilom... 4 Jours | De 301 à 400 kilom. 8 Jours
De 201 à 300 — ... 6 — | De 401 à 500 — 10
Au-dessus de 500 kilom..... 12 Jours

Y COMPRIS LE JOUR DU DÉPART

LES BILLETS D'ALLER ET RETOUR SONT REÇUS
DANS

Tous les Trains (Express & Rapides compris)

AU MÊME TITRE QUE LES BILLETS À PLEIN TARIF

FRANCHISE DE **30 K^g** DE BAGAGES

IMPRIMERIE NATIONALE DE RENNES — A. MAULDE et C^o, rue de la Harpe, 144 — PARIS

Imagen 2. Afiche con perspectiva aérea de la Exposición Universal de 1889, París.

Anza y el arqueólogo Antonio Peñafiel, con un proyecto que pretendía representar formas y signos de los monumentos prehispánicos de México. En las bases establecidas por el gobierno se indicaba que debía “representar el tipo característico de algún o algunos monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero”. En París, el pabellón fue bautizado como “Palacio Azteca” (Vasallo, 2017, p. 397). Los casos de Brasil y Chile fueron particulares. Entre los países latinoamericanos que también construyeron pabellones estuvieron Bolivia, Ecuador, Nicaragua, El Salvador y Venezuela.

Algunas fuentes de información

Para la exposición de 1867, se cuenta con fuentes directas de la época, es decir, catálogos y guías oficiales. En el caso de la exposición de 1889, se ha podido obtener *Les Merveilles de l'Exposition de 1889*, en una edición de la época, así como los álbumes tanto de fotografías como de grabados. Ambas indican responsables y hacen énfasis en la cantidad de metros cuadrados o hectáreas, así como tiempos y número de personas que visitaban las exposiciones. Esta información en idioma francés es valiosa por su carácter de fuente primaria.

Como fuentes secundarias se utilizaron en su mayoría textos del siglo XXI, producciones digitalizadas y físicas, que ofrecen enfoques actualizados en los temas de arquitectura, identidad y nación, especialmente en los casos de Chile, México, Argentina y Brasil. Los textos de Jessica Becerril (2015) y Ana Lasheras (2009) han sido fundamentales. En ellos se muestra como fueron los pabellones de ex-potencias como España y Portugal en las primeras exposiciones que participaron y cuáles fueron las referencias que escogieron. Ambos países miraron el siglo XVI y recordaron del pasado sus momentos de gloria y esplendor, para establecer así imágenes formales arquitectónicas, a la manera de *revivals*. Igualmente, los textos sobre el pabellón chileno, de Basaez y Amadori (1989), revelan la problemática de no contar como país con referentes de un pasado antiguo y de mucha tradición, como México y Perú, por lo que los diseñadores

realizaron su mejor esfuerzo en los 500 m² que tenían asignado. En el tema de las exposiciones universales no se han encontrado investigaciones peruanas, más allá de la de Leticia Quiñones (2007), que se acerquen a una mirada arquitectónica socio-histórica.

1. Enfoque

La mirada espacial de la arquitectura implica considerar algunos conceptos, como los correspondientes a la interpretación formal indicadas por Bruno Zevi, en cuanto a cualidades morales y psicológicas de la arquitectura. Las cualidades a las que se refiere Zevi (1958, pp. 109 -117) son la unidad, la simetría, el equilibrio, el énfasis o acentuación, el contraste, la proporción, la escala, la expresión o carácter, la verdad, la propiedad, la urbanidad y el estilo. A pesar de que Zevi (pp. 98-100) realiza una crítica al determinismo histórico positivista, esta generalmente se ha considerado como la forma de interpretar y comprender la arquitectura característica del siglo XIX.

En la investigación se utilizarán también los conceptos de *centro* y *periferia*, discutibles en el siglo XXI, pero que resultan *ad-hoc* para contextualizar la forma de concebir el mundo y las artes del siglo XIX, específicamente para la relación de América Latina con Europa, en cuanto a los conceptos difundidos por la academia y las comisiones científicas. Esta mirada socio-histórica proviene de los conceptos centrales presentados por Peter Burke (1992), que considera los aparatos conceptuales creados por los teóricos sociales adecuados para su utilización por los historiadores; principalmente para complementar los modelos antropológicos o *folk*, con otros modernos, pues como lo explica Burke “nada sustituye al conocimiento directo” (1992, p. 58).

En una mirada más específica de los hechos arquitectónicos, recogemos la pauta de lo *universal* y lo *particular* utilizada por Elio Martuccelli (2000), que se inscribe justamente en los conceptos de *centro* y *periferia*. En principio, es innegable que los hechos arquitectónicos y las naciones a las que pertenecen son latinoamericanos y que, justamente por eso, forman parte de la cultura occidental. En esta dualidad la impronta

de “*lo universal*” se refiere a lo hegemónico, a lo totalizador, lo dominante, concepto ligado a lo francés imperial. Por supuesto, también son universales las propuestas teóricas de la Ilustración, y totalizadores los conceptos de la Revolución Francesa (libertad, igualdad y fraternidad). En cuanto a lo arquitectónico, guarda relación a lo académico y lo ecléctico. En este contexto, “*lo particular*” se refiere a lo latinoamericano como proceso de creación cultural, de características siempre fragmentarias y contradictorias que, para el siglo XIX, se dará en “amplios lugares contaminados que dan la vuelta sobre sí mismos” (Marín, 2007, pp. 6-8). Es decir, de su interacción, encuentros y desencuentros con lo europeo, las condiciones poscoloniales de las naciones (Marín, 2007) y la mirada hacia adentro o hacia afuera para la construcción de las imágenes de sus identidades nacionales. La mirada hacia adentro, es hija también de lo universal. Son las comisiones científicas francesas en Grecia, Egipto y luego en México, principalmente en el Segundo Imperio, las que dan fuerza a lo que ya se había iniciado en el siglo XVIII: las reformas borbónicas en el contexto de los virreinos españoles en América⁴. La mirada hacia afuera se refiere a lo europeo, en la búsqueda y encuentro de principios y conceptos universales, principalmente franceses en esta época, en algunos casos por los vínculos imperialistas vigentes y también por el descubrimiento de Europa por América, relación que venía siendo pospuesta entre los siglos XVI al XVIII, principalmente por la corona española.

Las exposiciones universales son los espacios de expresión hegemónica de las naciones con afanes globalizantes; también son lugares donde se construyen las imágenes de identidad de las nuevas naciones, lugares donde se encuentran las expresiones artísticas de muchas naciones y los últimos avances tecnológicos. A ellas asistían inicialmente, durante la organización del evento, los enviados o comisionados representantes de las naciones participantes. Son emblemáticas las dos exposiciones universales en París, en los años referidos, que además se contextualizan en dos momentos distintos del siglo XIX. En el primer caso, la vigencia de

la monarquía, bajo el Segundo Imperio, con determinado estilo, espacialidad y materiales en la arquitectura. En el segundo caso, la exposición de 1889 celebró el centenario de la toma de la Bastilla, durante la Tercera República, con valores vinculados a la educación laica, libre y obligatoria, así como nuevos derechos ciudadanos. Del mismo modo, nuevas formas de expresión arquitectónica eran posibles a través de las mejoras en la ingeniería del hierro y el acero, lo que permitió realizar objetos icónicos, como la Torre Eiffel y la Galería de las Máquinas.

2. Datos y discusión

2.1 La Exposición Universal de París de 1867

Bajo el patrocinio del emperador Napoleón III se convocó el 22 de junio de 1863 a una exposición de productos agrícolas e industriales, la cual se ampliará a obras de arte, por decreto del 1 de febrero de 1865. También por decreto se designó la Comisión Imperial para la organización del evento y el reglamento correspondiente. La inversión se estima que fue de 20 millones de francos, instaurándose una sociedad de garantía por 12 millones de francos, a partes iguales, entre la ciudad de París y el Estado.

Con motivo de esta exposición, llegaron importantes personalidades a París, como el zar Alejandro II de Rusia, Federico Guillermo de Prusia acompañado del canciller Bismarck, Luis II de Baviera, el sultán Abdul-Azis. De Latinoamérica, asiste el emperador de Brasil, así como otros responsables políticos. El ambiente de la exposición fue principalmente monárquico. Las reformas de Napoleón III evidenciaban influencias del pensamiento de Saint-Simon, “que aspira a la paz universal y a la paz social mediante el progreso técnico” (Lasheras, 2009, p. 117).

Los aspectos abordados en esta exposición estuvieron vinculados a la agricultura, la industria y las artes. El área construida, de naturaleza efímera, fue de 160 000 metros cuadrados, cuyas exhibiciones principales se dieron al interior de los edificios. El evento fue innovador por la creación de pabellones nacionales, lo cual se convertiría en algo característico de futuras exposiciones.

La principal obra fue el Palacio de Exposiciones, un enorme edificio ovalado, con

planta longitudinal, de 490 metros de largo y 390 metros de ancho. Fue diseñado por el ingeniero Jean-Baptiste Krantz y el arquitecto Leopold Hardy. El recinto de la exposición era cerrado, limitado tanto por el edificio como por barreras vegetales y pequeños pabellones. La estructura del gran edificio contenía 176 columnas de hierro, que soportaban una cubierta de vidrio y láminas de acero y zinc corrugado. La distribución general estuvo compuesta de siete galerías concéntricas que giraban alrededor de un jardín para exposiciones. La galería exterior sirvió para la exposición de maquinarias, cuyos arcos de hierro alcanzaban una luz libre de 35 metros. En el jardín exterior, se ubicaban pabellones exentos de distintas naciones. Las áreas verdes abarcaban 24 hectáreas.

En el interior del palacio se apreciaban palmeras, fuentes, esculturas; en el exterior, jardines, árboles, senderos, avenidas, lagos, cascadas y fuentes. La circulación interior tenía recorridos en dos direcciones. En las circulaciones concéntricas se presentaban objetos de distinto género. En el anillo interior se encontraban las Bellas Artes, seguidas por las Artes Liberales, Artes Útiles y mobiliario doméstico, los vestidos, las materias primas y, cerrando el conjunto, la galería de máquinas. Las circulaciones radiales se organizaban con diecisiete calles con nombres de diferentes naciones. Estas calles fueron decoradas con los símbolos nacionales, de cada “nación-calle”.

Los espacios designados a México y Brasil se ubicaron dentro del Palacio de la Exposición, en la sección correspondiente a América central y meridional, entre los Estados Unidos de Norteamérica y Gran Bretaña. En el plano del proyecto inicial, no figuraban los dos países latinoamericanos. (Imágenes 3, 4 y 5)

2.1.1 El Templo de Xochicalco

Ubicado en los jardines exteriores, aparece la reproducción del templo de Xochicalco. Se trataba de la imagen que Francia construyó, no oficialmente, sobre México, en un momento en que no andaba bien la relación de ambos países. El emperador Maximiliano de Habsburgo, en un afán de previ-

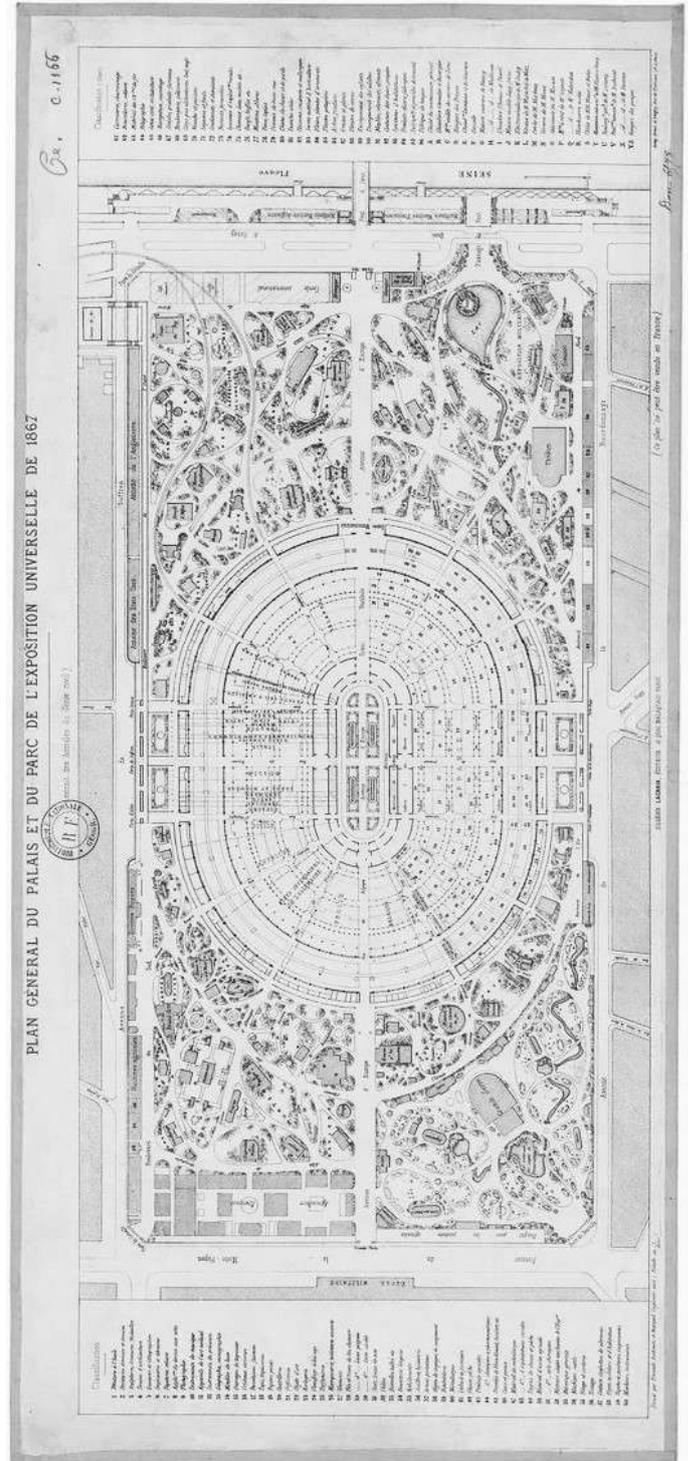


Imagen 3. Planta general de la Exposición Universal de París 1867.
Fuente: <https://www.bie-paris.org/site/fr/1867-paris>

sión, envió a París a M. Hidalgo, a fines de noviembre de 1865, como enviado extraordinario, con la finalidad de que contacte con Le Play, responsable de la organización de la exposición (Herrera, 2014, p. 174). Sobre el resultado de las desavenencias, C. Demeulenaere-Douyère indica:

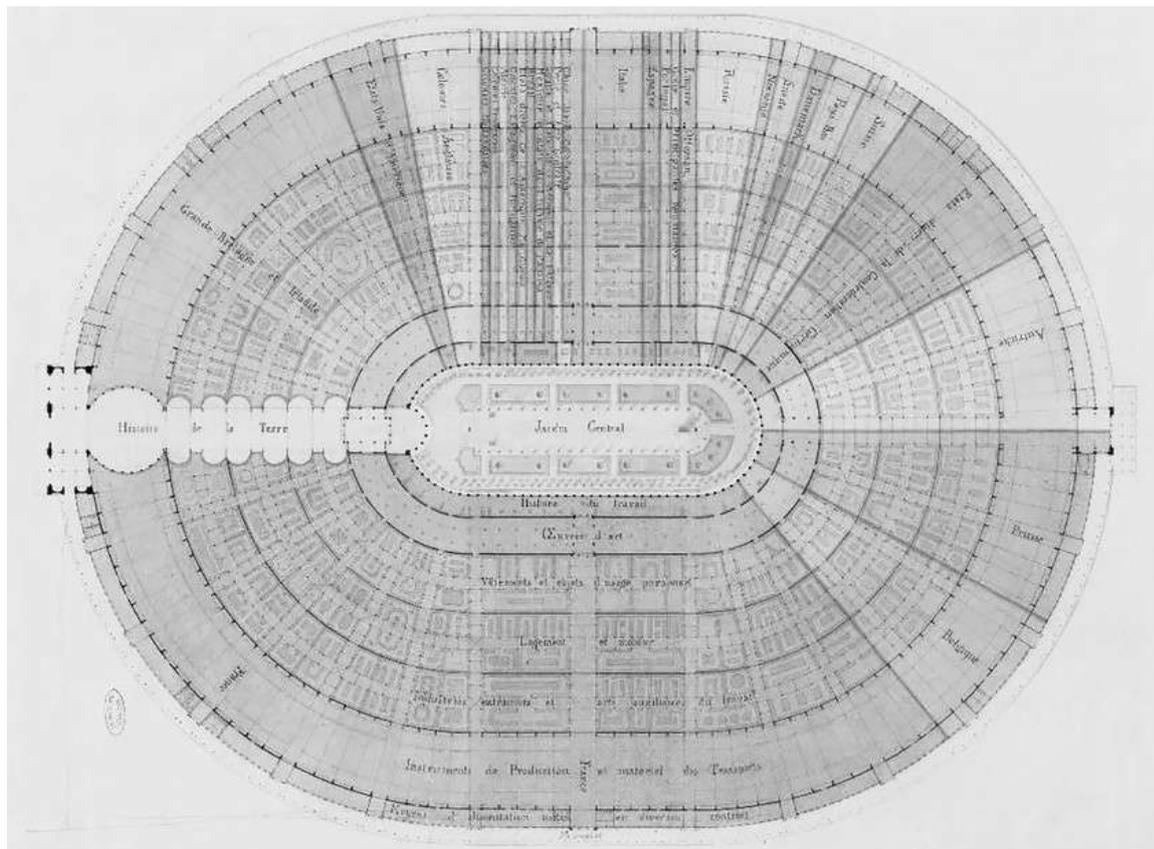


Imagen 4. Planta del proyecto del Palacio de la Exposición Universal de París 1867. 80 x 58 cm, sobre papel 99 x 65 cm, papel sobre papel, lápiz, tinta negra, aguada. Fuente: Catálogo Commission impériale. Exposition universelle de 1867 Paris. Archives nationales (France), CP/F/12/11876/A Pièce 7.

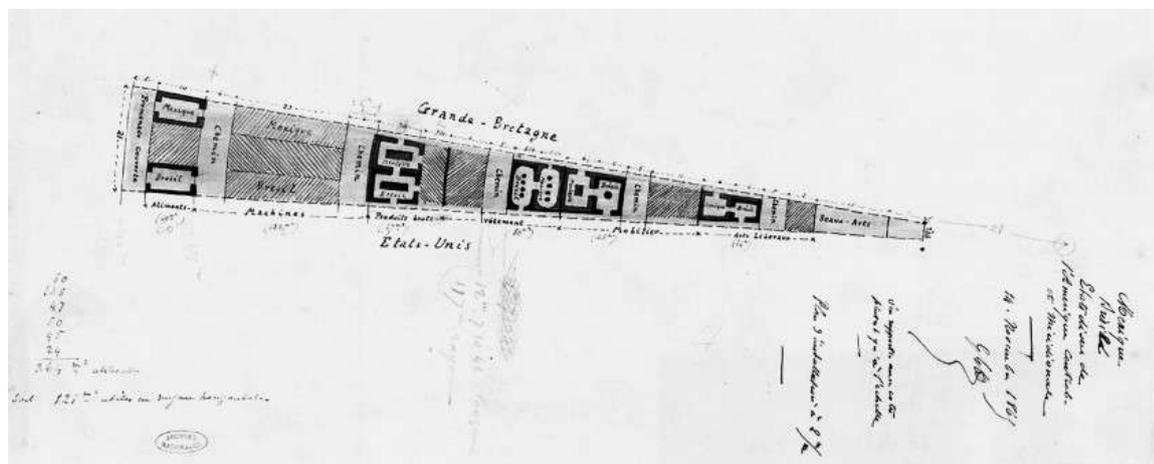


Imagen 5. Detalle de plano de instalación: México, Brasil, y estados diversos de América central y meridional. 53 x 40cm, papel pegado sobre papel, tinta y colores. Fuente: Catálogo Commission impériale. Exposition universelle de 1867 Paris. Archives nationales (France), CP/F/11/11877/A Pièce 8.

México debe estar representado por la Comisión Científica de México, pero, por falta de dinero, esta última se rinde. Retomando la idea por su cuenta, Méhédin propone construir, a partir de los moldes que trajo, una réplica del templo de Xochicalco. De paso, el

público podrá visitarlo y ver sus fotografías y sus colecciones personales de objetos y moldes arqueológicos. Incluso obtuvo el permiso para montar una cafetería y una heladería “a la mexicana y con mexicanos” (Archives Nationales, 2020).

De manera que no se trataba de una imagen oficial, sino una obtenida como iniciativa personal y fruto del espíritu ilustrado y hegemónico de las comisiones científicas francesas.

En cuanto al grado de reproducción, el templo de Xochicalco del Campo de Marte, presentaba cuatro diferencias notorias respecto al original. La escalera del monumento arqueológico tiene una pendiente muy elevada, lo que el pabellón evitó para facilitar el ingreso de los visitantes; la terraza en el monumento original es maciza, en la reproducción era vacía, y fue utilizada por Méhédin como espacio de exposición particular de las obras que él mismo coleccionó; las vidrieras, pintadas según manuscritos de la época, formaban un artificio anacrónico, con la finalidad de obtener efectos de luz que se podrían haber prescindido; los interiores del salón del templo en la exposición se encontraban decorados con moldes egipcios traídos desde Tebas. Una diferencia más, aunque no esencialmente arquitectónica, fue la incorporación de una reproducción de la Coatlicue, probablemente de yeso, la cual recibiría a los visitantes. (Imagen 6)

Las colecciones fueron exhibidas bajo el título “Misiones científicas y artísticas de León Méhédin en los dos mundos”. F. Ducaina, en la *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée* (pp. 46-47), lamentaba que Duruy, ministro de educación pública, hubiera tenido la buena iniciativa de enviar una comisión científica, pero que, aparentemente por falta de gestiones de esta, no se pudo obtener el dinero necesario para exhibir sus resultados. Durante su exhibición, el templo de Xochicalco llamó la atención de eruditos y curiosos, por tratarse de algo diferente a lo que en esa época se sabía en Europa sobre México.

Pero la principal diferencia es espacial. El templo en Xochicalco original, como la mayor parte de la arquitectura de la antigua América, es exterior y abierto. Es decir, el templo se admira en un recorrido por su perímetro; en cambio, el espacio interior no es interesante, sino por su función religiosa-ritual, no por sus cualidades arquitectónicas. El templo de Xochicalco, reproducido por Méhédin, presentaba espacios interiores para la exhibición no solo de artefactos o piezas mexicanas, sino otras vinculadas



Imagen 6. Grabado del Templo de Xochicalco. Fuente: *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, pág. 45

al quehacer de Méhédin, lo que se puede observar en una entrada lateral de la escalera. (Imagen 7) El espacio exterior se complementaba con una puesta en escena, en la que personas y objetos formaban parte de una ambientación, compuesta por una tienda primitiva, la escultura de una mujer y habitantes contemporáneos de México decimonónico, vestidos a la usanza de la época. (Imágenes 8 y 9)

La apropiación cultural así mostrada formaba parte de las que realizaban las comisiones científicas francesas. Del mismo modo se construyeron pabellones historicistas egipcios y griegos. Contextualizando la propuesta del pabellón mexicano, este formaba parte del esfuerzo francés como centro de difusión científica, en correspondencia al nacimiento de la ciencia arqueológica, cuyo afán clasificatorio era parte del posicionamiento hegemónico y universal de “lo francés” como imperio. La supuesta contribución cultural fue darle valor a las ruinas y vestigios de antiguas civilizaciones mediante caracterizaciones románticas,

como la búsqueda de la arcadia, tal como se puede observar en un cuadro de Poussin, mediante el cual se quiere “transportar” para el pueblo francés una edificación para su exhibición.

En lo particular, lo latinoamericano, especialmente lo mexicano, encontró en este pabellón una posibilidad para entender cómo se les veía a través de una mirada hegemónica. Se trata del primer antecedente en una exhibición universal de una expresión de Latinoamérica antigua, aunque apropiada y con distorsiones.

2.1.2 La exhibición del Imperio de Brasil

Brasil, entre 1822 y 1825, se independizó. Pedro I, de la Casa de Braganza, proclamó la independencia de Brasil y Juan VI, rey de Portugal, la reconoció. Brasil, a través de una constitución con rasgos liberales, se empezó a abrir camino para tener cierta prosperidad como nación. La presencia de la Casa de Braganza en la Exposición Universal de 1867, se dio a través de esculturas de Pedro I de Brasil y IV de Portugal. En la sección que



Imagen 7. Fotografía del Templo de Xochicalco. Fuente: Álbum du Parc, 1867, pág. 53

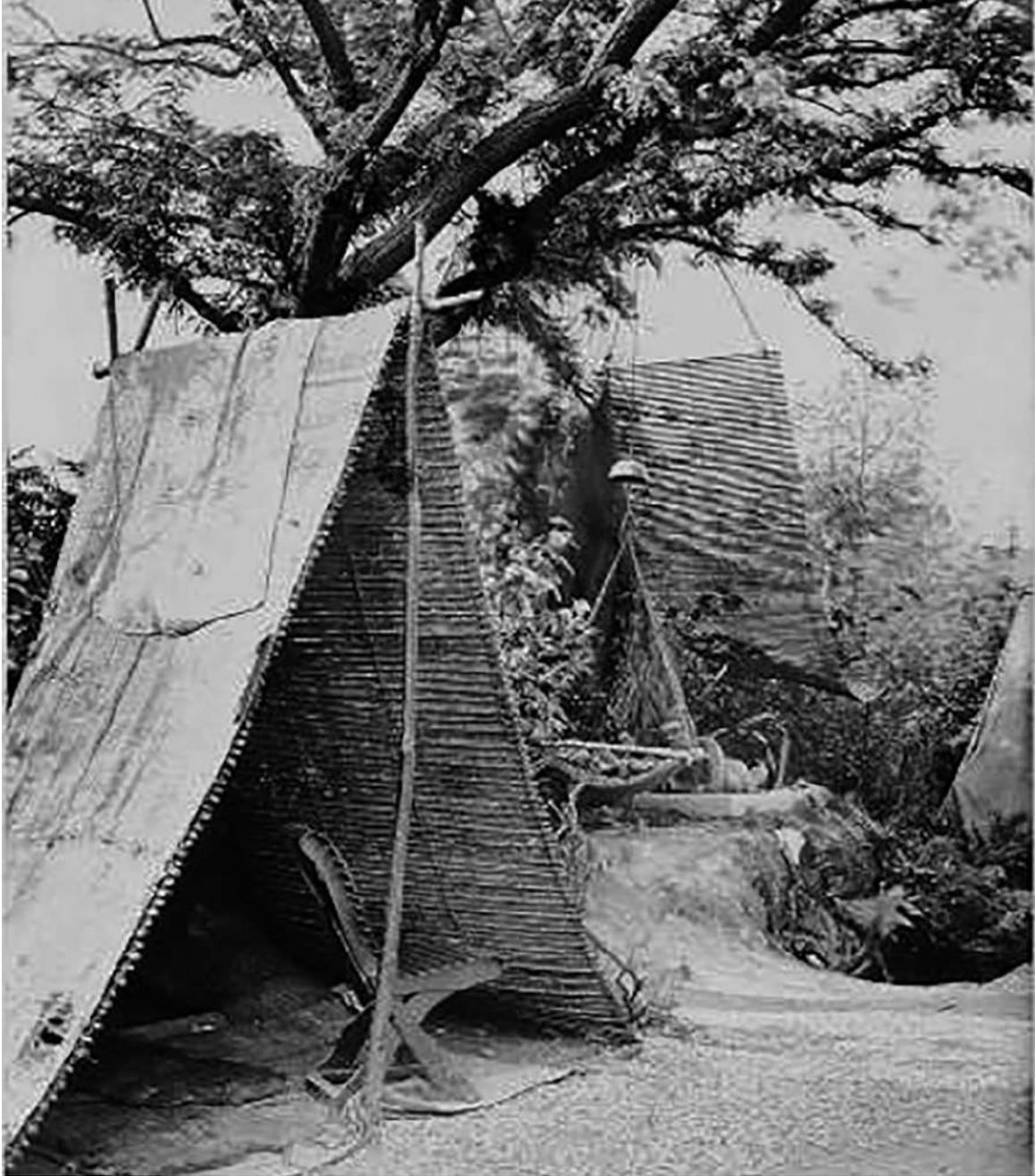


Imagen 8. Fotografía de tienda mexicana. Fuente: Álbum du Parc, 1867, pág. 53.

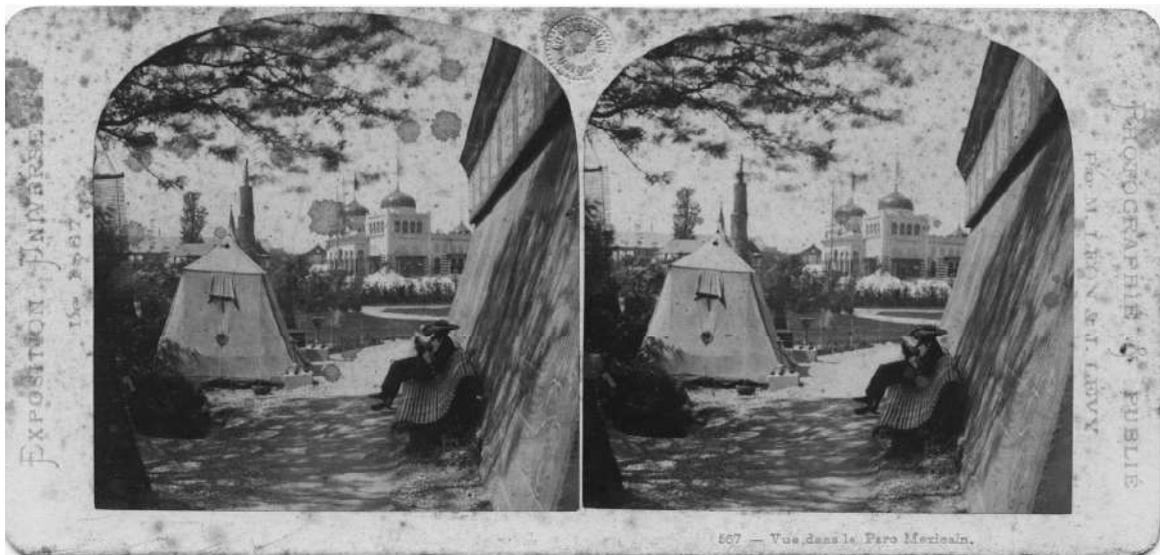


Imagen 9. Fotografía lateral del templo de Xochicalco, con “tipo” mexicano.
Fuente: Exposition Universelle 1867 León & Levi, 1867, pág. 567.

le correspondía, la avenida Rapp, se encontraba el fundador de la monarquía brasileña. En el barrio noroeste del parque, se ubicó una estatua de Pedro II, emperador de Brasil, rey de Portugal y duque de Braganza.

Portugal presentó un pabellón dentro del denominado estilo neo-manuelino, que resultó una suma ecléctica de expresiones arquitectónicas de la época del rey don Manuel⁵. Estaba inspirado en la Torre de Belém de Lisboa, originada en el renacimiento portugués, en la que convergían influencias árabes (Becerril, 2015). El uso del color fue notorio: azules y dorados cálidos, tanto en la fachada como en sus campanarios. En este pabellón, Portugal expuso los productos de sus colonias⁶. El neo-manuelino hace referencia a las expresiones arquitectónicas de la época del auge del poder imperial portugués, una época que incluye también los primeros años del gobierno de Juan III; correspondiente a la era de los descubrimientos geográficos, entre 1492 y 1535. En este período es cuando se empieza a forjar la identidad portuguesa, inspirada en el pasado, y se genera el tardo-gótico. (Imagen 10)

El pabellón de Brasil fue proyectado por el arquitecto Alfred Chapon⁷. Los colores nacionales, verde y oro, revistieron la fachada y el interior. En las paredes se aplicaron

elementos decorativos vegetales, tratando de imitar las hojas de café y de tabaco. De esta manera, se escogió la imagen de la riqueza vegetal y agrícola⁸ para representar a la nación. Al no ser un pabellón ubicado en los jardines, sino en el interior del palacio de la exposición, la calidad espacial estaba limitada por la modulación de los puestos otorgados para la exhibición.

Becerril (2015, p. 50) indica que el espacio interior era de proporciones regulares, caracterizado por el cuadro de M. Rubé, que presenta, a modo de un afiche contemporáneo, la riqueza maderera amazónica a partir de lo exótico, la selva virgen, la frondosidad. En el primer tercio izquierdo del cuadro se eleva una pirámide de madera compuesta por secciones de troncos, dispuestos de manera que se pudieran observar los distintos tipos de fibras vegetales. La composición y los trazos corresponden a un estilo romántico. (Imagen 11)

La característica universal de la exposición brasileña se dio a través de su posición como monarquía europea, plataforma que le permitía ofrecer, como un nuevo imperio, las materias primas exóticas amazónicas, las riquezas madereras y agrícolas, hacia el mundo europeo. En lo arquitectónico, se eligió a un arquitecto francés de espíritu histo-



Imagen 10. Grabado de la Exposición de Brasil. Fuente: L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée, pág. 393.



FÔRET VIERGE DU BRÉSIL. — Dessin de M. ARON.

Imagen 11. Grabado de la pintura de Rubé. *Fôret vierge du Brésil*.
Fuente: *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, pág. 280.

ricista ecléctico, bajo las pautas oficiales de la academia. Como antecedente, se debe tener cuenta la característica de lo manuelino en los edificios del Brasil, mediante lo cual se proyecta la imagen en construcción de la nación brasileña, que, al ser monárquica, había iniciado edificaciones en este estilo⁹, como forma de legitimarse en cuanto heredera de una cultura universal. En lo particular, lo ecléctico se impregna de características exóticas, haciendo referencia a lo amazónico con el uso de colores nacionales, dando una imagen del Brasil como gran despensa del mundo, gracias a sus materias primas y productos agrícolas.

2.2 La Exposición Universal de París de 1889

Desde 1855, París venía siendo el lugar donde cada once años se realizaban las exposiciones universales, pero la de 1889 era especial, pues coincidía con el centenario de la Revolución Francesa.

El punto de partida oficial de esta exposición fueron los dos decretos que Maurice Rouvier, ministro de Comercio, envió al Pre-

sidente de la Tercera República Francesa, Jules Grévy, el 8 de noviembre de 1884. Rouvier indicaba que la exposición debía iniciarse en París el 5 de mayo de 1889 y concluir el 31 de octubre de ese mismo año. Nombraba presidente de la comisión consultiva a Antonin Proust, cuyo trabajo terminaría en 1885. En las conclusiones, se indica que el lugar de la exposición debía ser el Campo de Marte, pero, además, se incluían la Explanada de los Inválidos, el Palacio del Trocadero, el Palacio de la Industria (1855), las riberas aldeañas del Sena entre el Campo de Marte y el terreno de *Vicennes* (Lasheras, 2009, pp. 126-127). El monto estimado para los gastos de 1889 fue de 43 millones de francos. La financiación, igual que en 1867, era de sistema mixto, con la participación del Estado, la ciudad de París y una sociedad de garantía: el Estado contribuyó con 17 millones, la sociedad de garantía con 18 millones y la ciudad de París se hizo cargo de los 8 millones restantes.

El plantear una exposición universal en conmemoración de la toma de la Bastilla ge-

neró una oposición importante, no solo por parte de las monarquías europeas sino también en el interior de Francia. Le Play, comisionado de las exposiciones universales de 1855 y 1867 realizó una campaña de oposición al proyecto. Sin embargo, a pesar de otras situaciones que afectaron la política de la república francesa, como el escándalo financiero relacionado con la construcción del Canal de Suez, la celebración del centenario no pudo impedirse.

El área construida para la exposición fue de 90 000 metros cuadrados. Se realizó dentro del *Champ de Mars e Invalides*, las exhibiciones principales se previeron realizar dentro de un gran edificio y en pequeños pabellones. Un parte de lo construido debía ser permanente (*Palais du Trocadéro*) y, otra parte, efímera. Los edificios principales eran tres: el *Palais du Trocadéro* (norte), la *Galérie des Machines* (sur) y la Torre Eiffel (sur).

El diseño del plan general fue responsabilidad del arquitecto Joseph-Antoine Bouvard. El recinto estuvo dividido en cuatro zonas, comunicadas por tres puentes a lo largo del río Sena: *Chaillot*: abierta al público, en diálogo con la ciudad; *Champ de Mars*: cerrada, limitada tanto por el edificio como por barreras vegetales y pequeños pabellones; *Esplanade de les Invalides*: cerrada, limitada por un recinto; Muelle de Orsay, en la margen del río Sena, donde se ubicaron pabellones en contacto con la ciudad. (Imagen 12)

La estructura de uno de los edificios más importantes, la Galería de la Máquinas, mostró un nuevo sistema de hierro forjado que, junto a tres arcos en bisagra con puntos de apoyo móviles sobre pedestales de hormigón, cubrían 110 metros de luz, sin apoyos intermedios.

En el Campo de Marte se ubicaron los pabellones de Bellas Artes y de Artes Liberales, así como la sección de productos, la Galería de las Máquinas y pabellones nacionales; en el Chaillot, se estableció la horticultura; en el muelle de Orsay, la sección de productos alimentarios.

La exposición tenía 170 000 metros cuadrados de áreas verdes en el Campo de Marte y Chaillot; algunas zonas presentaban formas irregulares, divididas por senderos para los visitantes, provistos de estanques y

obras escultóricas. Destacaban los denominados ‘jardines del Trocadero’, que contaban con una gran fuente en su parte central. En la Explanada de los Inválidos se ubicaron pequeñas zonas verdes.

La Torre Eiffel, de 300 m de altura, hito que en un principio marcaría el ingreso a la exposición de 1889, se transformaría en años posteriores en el símbolo de la ciudad de París y, luego, de Francia.

Los pabellones de las naciones latinoamericanas se ubicaron en los jardines de ingreso, a la mano derecha de la Torre Eiffel, configurando un ‘barrio latinoamericano’ en el que se exhibirían expresiones eclécticas e historicistas de la occidentalidad clásica, con versiones de un pasado con autonomía americana, que se buscaba afirmar. (Imagen 13)

2.2.1 El pabellón de la República Argentina

La Nación Argentina, desde la Constitución de la Confederación Argentina de 1853 y posteriores reformas, reconoce tres denominaciones para sí misma: Provincias Unidas de la Plata, República Argentina, Confederación Argentina. En adelante utilizaremos República Argentina, pues caracteriza mejor el ambiente que primaba en esta exposición universal, una república que aspiraba posicionarse ante el mundo europeo en busca de reconocimiento, como alternativa a los Estados Unidos de Norteamérica, con oportunidades similares para inmigrantes¹⁰, en calidad y cantidad.

Domingo Faustino Sarmiento, luego de estar presente en la Exposición Universal de París de 1867, desarrolló ideas nuevas en temas como la educación popular, la agricultura y las ciencias básicas. Además, Sarmiento lograría concretar su sueño de realizar una gran exposición industrial en la República Argentina, llevando a Córdoba, el ‘corazón del país’, la ‘Exposición nacional de la industria y productos argentinos’ entre octubre de 1871 y enero de 1872. Con un pabellón que, al decir de Pompeyo Moneta, “tenía gran afinidad con la racionalizada estructura maderera de la muestra de Birmingham de 1849, antesala intelectual del palacio de Paxton.” (Brandariz, 2014).

Una segunda exposición se realizaría en 1877, en Buenos Aires, organizada esta vez

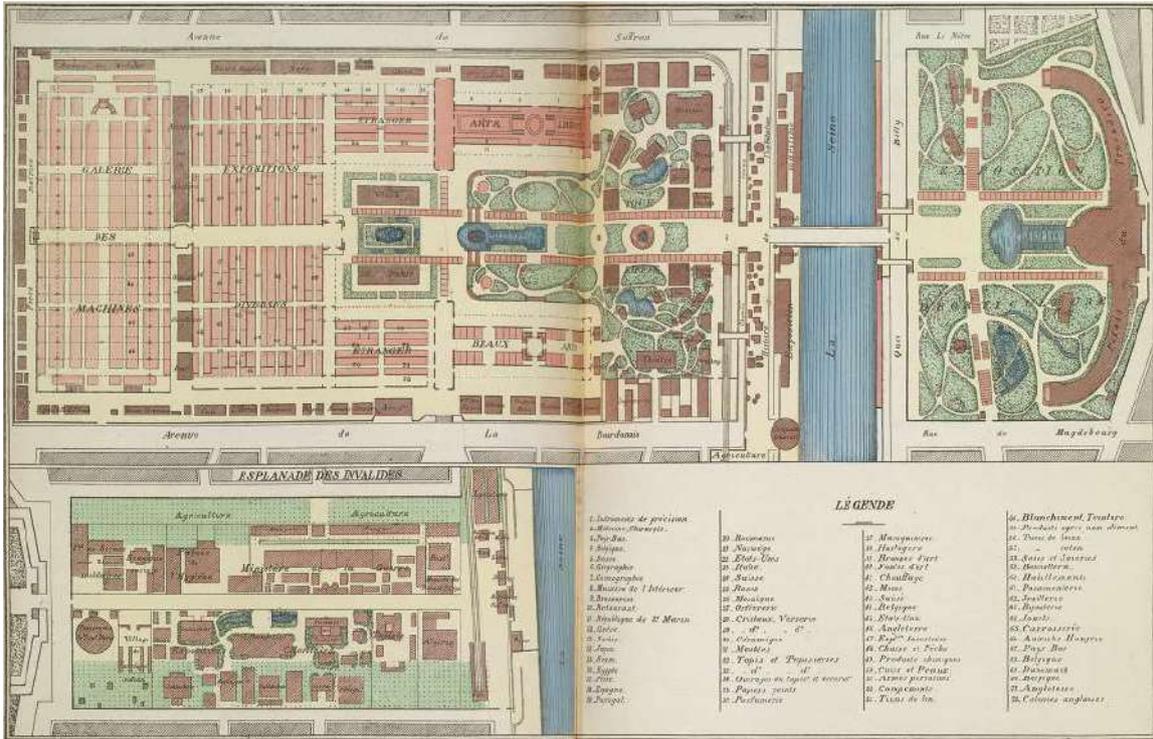


Imagen 12. Plantas generales de la Exposición Universal de París 1889.
 Fuente: <https://www.bie-paris.org/site/en/1889-paris>

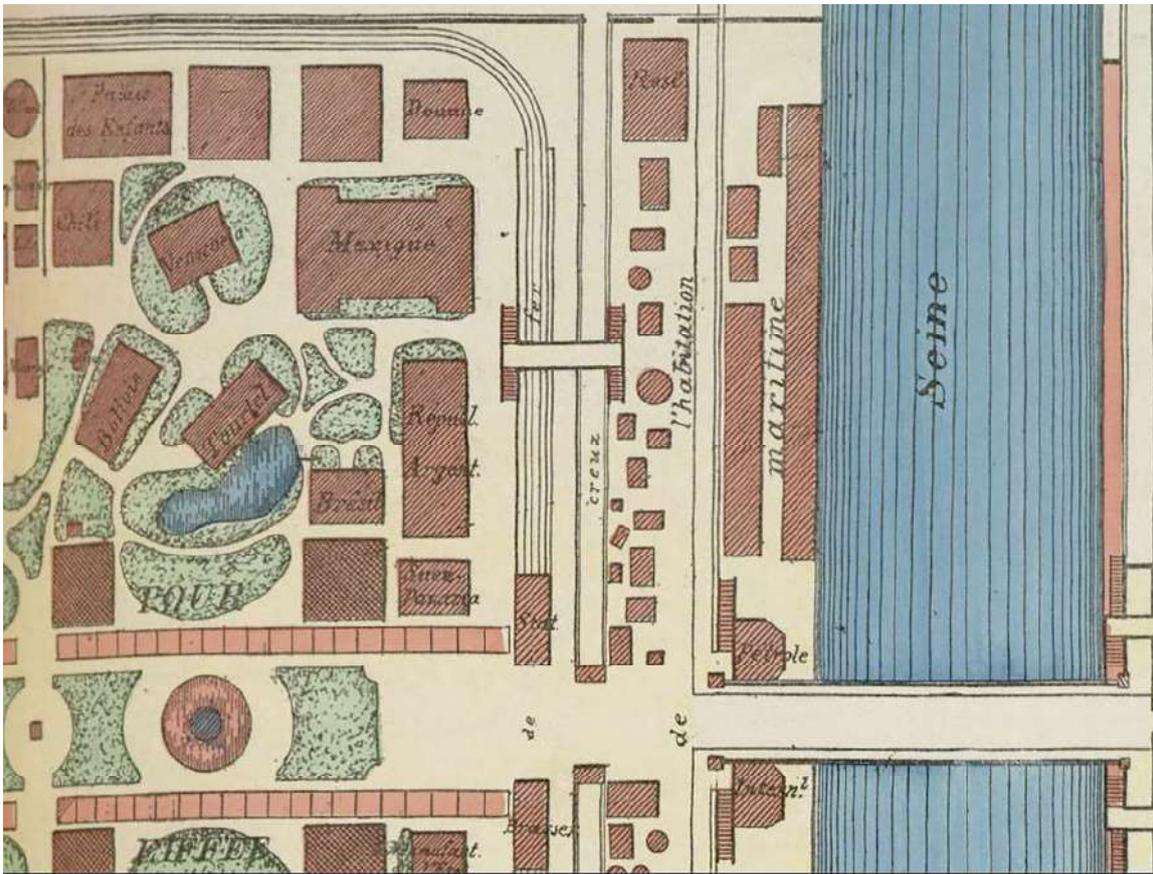


Imagen 13. Sector latinoamericano, plantas generales de la Exposición Universal de París 1889.
 Fuente: <https://www.bie-paris.org/site/en/1889-paris>

por una iniciativa privada, el Club Industrial, en el antiguo local del Colegio Nacional de Buenos Aires. La inmigración europea, que jugó un papel fundamental en la República Argentina, gracias a la Opera Italianni, organizaría en 1881 la *Prima esposizione industriale e artistica operai italiana*. Esta exposición capturaría mejor el espíritu moderno de las exposiciones universales (Brandariz, 2014).

Como tercer caso (Brandariz, 2014), se debe tener en cuenta la iniciativa de organizar una exposición universal en América del Sur en 1882, que se concretaría en la denominada 'Exposición Continental' en Buenos Aires, organizada alrededor de patios-jardines, a la manera de la Exposición Universal de París de 1878. (Imágenes 14 y 15)

Para la participación argentina en la Exposición Universal de 1889 en París, el gobierno de Miguel Juárez Celman, designó una comisión ad hoc de once personas, quienes convocaron un concurso de proyectos. En las bases se especificaba que la edificación sería desmontable y de hierro, pues después de la exposición debía poder ser trasladada a Buenos Aires. El primer premio lo obtendría el arquitecto Barré; sin embargo, la obra sería encomendada a Albert Ballú, egresado de la École des Beaux-Arts y Gran Premio de Roma. (Imágenes 16 y 17) Fue un conjunto de gran eclecticismo, ejecutado con una estructura de hierro.

Otra de las importantes labores de la comisión fue encontrar una buena ubicación

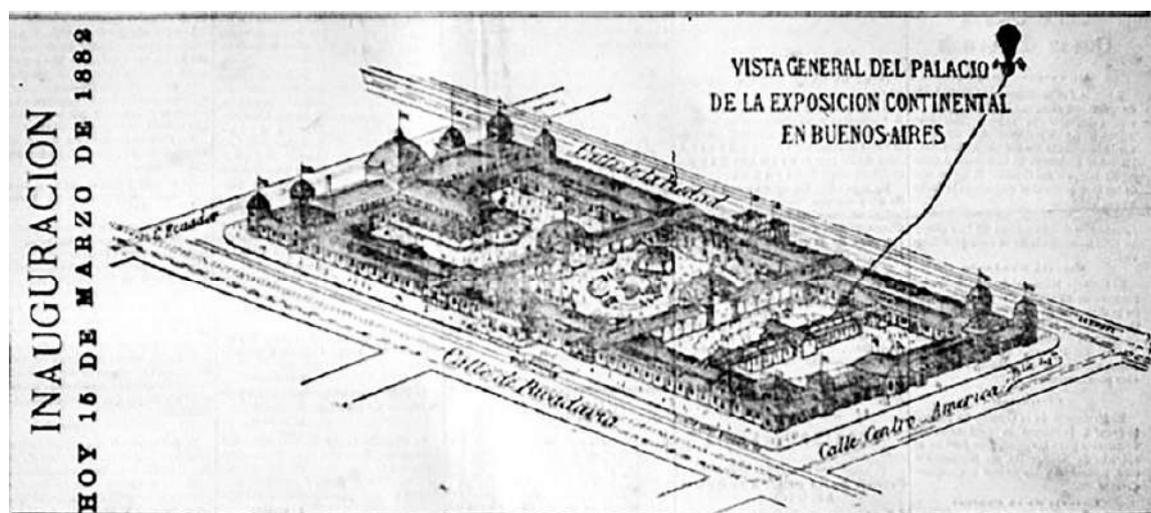


Imagen 14. Perspectiva aérea del Palacio de la Exposición Continental en Buenos Aires.
Fuente: <http://www.moviarg.com/notas/OHDZ/Aereo.jpg>



Imagen 15. Exposición Universal 1878 en París.

Fuente: <https://encrypted-tbno.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcQOKNDRMvZKxy-onDLK5c1807et10UzFAkwcQ&usqp=CAU>

en la exposición, así como un área importante. Después de diversas negociaciones y gestiones, se logró establecer el local en el Campo de Marte, junto a la Torre Eiffel, con un área de 1600 m² en la primera planta y 1400 m² en el segundo piso. Argentina invirtió aproximadamente 1.1 millones de francos solo en la edificación, y otro millón en las gestiones en trabajos directos e indirectos, como transportes e impresiones.

El pabellón era de planta rectangular, de 28 metros de ancho, 65 de largo y 28 de altura; los ladrillos y el hierro estaban cubiertos por una decoración muy ecléctica, con bases de terracota, ladrillos y gres vidriados, mosaicos, paneles de porcelana, marcos de metal, de oro, plata y bronce. Contaba también con cinco cúpulas, con cubierta de cobre; en las juntas y cinturones se encontraban aplicaciones de vidrios y cristales multicolores en forma de carbujones, que lograban un efecto muy romántico en las horas vespertinas cuando eran iluminados por las luces eléctricas. Como parte de la decoración en exteriores, se exhibieron obras de arte, pinturas y esculturas de artistas europeos. Al interior, también se elaboraron paneles decorativos para así otorgarle de la manera más decimonónica un valor artístico a la edificación. Fernández



Imagen 16. Pabellón de la República Argentina en el Campo de Marte, París, 1889. Fuente: Album de l'Exposition 1889, GLUCQ, placa 11.



Imagen 17. Pabellón de la República Argentina en el Campo de Marte, París, 1889.
Fuente: Domínguez, 2011, p. 15.

(2019) indica que la armadura de hierro de 1600 toneladas contaba con adornos de fundición y descansaba sobre cimientos de piedra y sótanos que se enlazaban entre sí por medio de arcos de ladrillos.

Para esta exhibición, no hubo participación de artistas de nacionalidad argentina, al parecer por disposición de la comisión. Una de las imágenes más interesantes y representativas fue el vitral que representaba a “La República Francesa recibiendo a la República Argentina en la Exposición”, realizado por Oudinot en base a bocetos elaborados por Charles Torché. (Imagen 18) En él se observa cómo se posiciona la República Francesa, de manera alegórica, en una *marianne* vestida y entronada, con otra semi-desnuda y de pie que se acerca con la mano extendida. La composición se plasmó en espíritu neoclásico, con varios componentes



Imagen 18. Vitral “La República Francesa recibiendo a la República Argentina” Fuente: Domínguez, 2011, p.16.

de pinturas míticas e históricas, así como elementos nuevos, como los faroles, que en conjunto se adicionaron conformando una composición ecléctica.

La segunda imagen más importante puede considerarse la escultura “La República Argentina”, de Jean Baptiste Hugues, de estilo neoclásico y en bronce. Se representa a la República Argentina con una alegoría, también a modo de *marianne* francesa, incluido el gorro frigio, acompañada por la agricultura, representada por un nativo arando y la navegación, representada por un personaje europeo con un ancla y otros artefactos. La *marianne* se encuentra de pie, apoyada sobre un toro manso. (Imagen 19)¹¹

El tema central exhibido por Argentina fue la carne de res, la capacidad de su producción, así como su calidad. Aún se encontraba en prueba, pero ya encaminada, la solución técnica de los barcos frigoríficos para el transporte de la carne producida en Argentina hacia Europa. El pabellón logró gran éxito: fue inaugurado de manera oficial el 25 de mayo de 1889¹² y obtuvo el primer premio entre los pabellones de los países extranjeros. Es decir, logró su objetivo de ser reconocido en su universalidad, al menos como imagen, como un par entre europeos, al mismo nivel de ellos. Desde la particular perspectiva latinoamericana, José Martí escribiría sobre el pabellón de la República Argentina, en el número 3 de ‘La edad de oro’:

Brilla, un sol de oro por sobre los árboles y sobre los pabellones, y es el sol argentino, puesto en lo alto de la cúpula, blanca y azul como la bandera del país, que entre otras cuatro cúpulas corona, con grupos de estatuas en las esquinas del techo, el palacio de hierro dorado y cristales de color en que la patria del hombre nuevo de América convida al mundo lleno de asombro, a ver lo que puede hacer en pocos años un pueblo recién nacido que habla español, con la pasión por el trabajo y la libertad (Martí, 1966, p. 155).

La palabra clave en esta cita de Martí es ‘convida’, pues la naciente República Argentina fue a exhibir, pero, esencialmente, fue a realizar una invitación a todos los ciudadanos del mundo interesados en ‘hacer la América’. Argentina se presentaba como la alternativa de una nación pujante y en vías



Imagen 19. Escultura "La República Argentina" de Jean Baptiste Hugues.

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Escultura_republica_argentina.jpg

de desarrollo. Sin embargo, una cosa son las apariencias y otra la realidad. Como realización, el pabellón tenía las características de una imagen hecha en Europa y Argentina se presentaba como una república europea, sin incorporar realmente características propias de América. Sin embargo, la suerte del pabellón mostraría una realidad distinta, con problemas y un camino inesperado.

Al terminar la exposición, como el país afrontaba una severa inflación debido a los vaivenes de la política económica, el gobierno tuvo la intención de venderlo, en 8 piezas, a través de una licitación. Sin embargo, se interpuso el intendente de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Francisco Seeber, quien ofreció al gobierno nacional compartir los gastos de transporte. El pabellón logró llegar al país, pero con pérdidas. Varias fuentes indican que, por sobrecarga de la barca naval "Ushuaia" y una tempestad en el océano Atlántico, se tuvo que sacrificar varias obras de arte y otras valiosas piezas. El pabellón llegaría a Buenos Aires en 1890. Debido a las dificultades económi-

cas y otras desavenencias, sería finalmente rearmado en 1894, por la firma Juan Waldorp y Co., a cambio de la concesión para realizar obras de teatro y conciertos por quince años, período que no cumpliría pues la sociedad concesionaria quebraría antes. La ubicación quedó fijada en la Plaza San Martín, de Retiro, sobre una cuadra que hoy ya no existe, en un espacio que solía denominarse 'la barranca de Maipú', pues allí había cuarteles desde la época de los granaderos de San Martín.

En 1910, para la celebración del centenario de la independencia, el pabellón albergó la Exposición de Bellas Artes, con gran éxito, pues luego se convertiría en el Museo Nacional de Bellas Artes. Más adelante, como la edificación mostraba signos de deterioro, y debido a la ampliación de la Plaza San Martín, fue desarmado en 1933. (Imágenes 20 y 21) Los vitrales, mayólicas y estructuras se almacenaron en un depósito municipal; luego, se propuso reconstruirlo, pero sin éxito. Las partes quedaron en el depósito; años después se vendería el terreno (Balmaceda,



Imagen 20. Vista aérea de la Plaza San Martín c. 1930. Fuente: Diario La Nación, 24 -09-2019.



Imagen 21. Vista aérea de la Plaza San Martín c. 1940. Fuente: Diario La Nación, 24 -09-2019.

2019). Finalmente, en marzo del 2014, los restos del pabellón se empezaron a ofertar por el sitio web Mercado Libre. De acuerdo al aviso, se trataba de la tercera parte, conformada por 16 columnas de 9 metros y 12 vigas de entre piso, cuyo valor se estimó en un millón y medio de pesos. Los vendedores indicaron que se lo ofrecieron al Museo Nacional de Bellas Artes, pero no recibieron respuesta (Pagano, 2014).

2.2.2 El pabellón del Imperio del Brasil

Brasil fue, durante la exposición, el único representante de los principios monárquicos en América del Sur. El 15 de noviembre de 1889 se produjo el levantamiento que pondría fin a la monarquía, quince días después de finalizada la exposición.

Hubo algunos desencuentros previos a la exhibición. La invitación, realizada en 1885 fue respondida de manera positiva, cuando

el ministro de Trabajos Públicos de Pedro II, Antonio da Silva, declarara que el gobierno se presentaría de manera oficial en la exhibición. Esta posición sería modificada luego, en enero de 1888, cuando se informó al ministro de Francia, en Río de Janeiro, que el imperio no asistiría. Finalmente, en marzo de 1888, por las presiones francesas y de otros grupos de interés, se constituyó un Comité Franco-Brasileiro¹³, que se encargaría de la organización de la exhibición. Los motivos del rechazo inicial se basaron en la temática de la exposición: 'Centenario de la Revolución Francesa', la misma que provocó que muchas monarquías europeas no asistieran.

El diseño de Dauvergne consistió en una arquitectura de referencias ibéricas y tam-

bién francesas, pero imperiales tipo Luis XV. (Imágenes 22 y 23) Se tomó como referente el Petit Trianon de estilo neoclásico, cuyos rasgos arquitectónicos muestran referencias al absolutismo de dichas épocas. En cambio, en 1867, se presentaron ornamentos y motivos decorativos vegetales y exóticos.

El área que dispuso Brasil fue de aproximadamente 1200 metros cuadrados, en tanto que la edificación abarcó 400 metros cubiertos, en tres niveles, con ventanas arqueadas y una torre cuadrada con campanario de aproximadamente 45 metros de altura. En la portada de ingreso, se incorporaron estatuas que, de manera alegórica neoclásica, representaban los importantes ríos que



Imagen 22. Pabellón del Imperio de Brasil.
Fuente: Álbum de l'Exposition 1889 GLUCQ, plancha 18.



Imagen 23. Grabado del Pabellón del Imperio de Brasil en el Campo de Marte.
Fuente: Les Merveilles de l'Exposition de 1889, 1889, p. 481.

atravesan el imperio: el río Paraná, el río Amazonas, el río San Francisco, el río Tietê, plasmados en figuras femeninas y masculinas de nativos amazónicos en atuendos típicos. El resto de la presencia nativa, se presentaba al interior, dentro de gabinetes y vitrinas. El objetivo, similar al de Argentina, era motivar la inmigración, que tuvo eco principalmente entre los italianos¹⁴.

Debido a las proclamas de Pedro II como emperador-ciudadano, la imagen que se presentaría de Brasil sería la de una “realeza republicana”, tomando en cuenta, sobre todo, que el emperador había abolido la esclavitud en 1888.

El pabellón se ubicaba próximo a una laguna, en la base sur de la Torre Eiffel, rodeado de plantas y matorrales exóticos. Adosado al pabellón se encontraba un invernadero, al cual se ingresaba por una galería en la que se exhibían orquídeas. Para asombro de los asistentes, debido a la proximidad al cuerpo de agua y a un espacio más pequeño de 30° C, se lograron las condiciones para que floreciera la ‘Victoria Regia’, una especie de nenúfar de dos metros de diámetro (*Les Merveilles de l’Exposition de 1889, 1889, p. 482*).

La principal mercancía exhibida era el café, pues la visita incluía la degustación de la variedad brasileña. Fernández (2020) indica que, en la presencia de este producto, es posible reconocer la presión de la burguesía agraria encabezada por los productores de café paulistas, los cuales también influirían en las políticas de Estado hasta los años 30 del siglo XX.

El pabellón se posicionó como una rareza, como representación de la más republicana de las monarquías levantadas en territorios exóticos. Para su caracterización, utilizó el frondoso escenario vegetal amazónico como fondo de la arquitectura oficial de las monarquías del siglo anterior; recientes y gloriosas, pero de duros finales, como la ibérica o la francesa. En lo particular, mostró una presencia ecléctica distinguible por su exotismo, pero acompañada por una arquitectura de tradición neoclásica y también ecléctica, como el denominado ‘neomanuelino’, de 1867. Sería la última vez que el imperio participó en un evento internacional:

quince días después de la exhibición, Pedro II sería derrocado en un levantamiento que encabezarían grupos militares y civiles de antiguos propietarios de esclavos.

2.2.3 El pabellón de la República de Chile

El terreno dispuesto por la comisión francesa para el pabellón chileno fue de 20 por 25 metros. Se había sugerido a los diversos asistentes que los pabellones estuvieran inspirados en las tradiciones arquitectónicas de cada nación.

Carlos Antúnez, ministro plenipotenciario de Chile en Francia, mostraba su preocupación y señalaba el carácter que debía tener la edificación al ministro Pedro Montt:

No somos ni México ni Perú, con patrimonio azteca o incaico, fuentes de posible inspiración, ni es tampoco reproducible en 500 metros cuadrados una casa solariega de tres patios, con el central convertido en jardín que tanto impresionan al extranjero. No queda por consiguiente otro recurso, a mi juicio, que construir un elegante pabellón adecuado a los fines. (Basaez & Amadori, 1989, p. 57).

Anota, a continuación, los materiales y otros componentes de la arquitectura del valle central, como pilares, vigas de madera nativa, destacando las cualidades materiales.

El gobierno chileno, después de haberse excusado de participar en la Exposición Universal de 1878 en París, se presenta como la nación victoriosa de la Guerra del Pacífico. Y llega a exhibir la ‘buena fortuna’ que ha recibido a través de las armas, para presentarse como un actor a tener en cuenta entre las nuevas repúblicas de América del Sur.

Chile, un país serio y práctico, no ha buscado impresionar al público con una construcción reluciente de oro, colores y pórticos luminosos. Ha puesto su amor propio en presentar al visitante inteligente una exposición de todo lo que produce el territorio de la República, apoyándose únicamente en el interés que no pueden dejar de ofrecer estas colecciones metódicamente presentadas. (*Les Merveilles de l’Exposition de 1889, 1889, p. 486*).

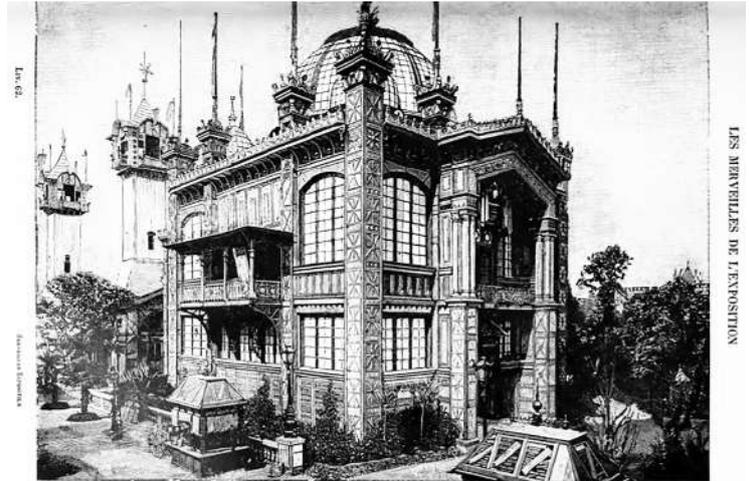
El palacio chileno se construyó íntegramente de piezas metálicas. En las especifi-

caciones de la convocatoria, Antúnez indicó que los materiales debían ser hierro, acero y zinc, calculado para que, al terminar la exposición, al igual que en el caso argentino, fuera trasladado a su país.

Para este fin se tuvo que ampliar el presupuesto inicial de cien mil francos a ciento cincuenta mil, y se procedió a convocar al concurso de las empresas con experiencia en estas construcciones. El encargo lo obtuvo la firma M.M. Moisant, Laurent, Savey et Cía.; el proyecto fue del arquitecto Henri Picq. El contrato se legitimó mediante decreto del Ministerio de Industrias y Obras Públicas el 21 de noviembre de 1888 (Basaez & Amadori, 1989, p. 59-60). Sobre el particular, Basaz & Amadori (1989), señalan que las buenas relaciones existentes entre el Gobierno de Chile y los arquitectos franceses influyó mucho en el resultado, que reflejó una gran coincidencia entre lo solicitado y lo obtenido, producto de las décadas de experiencias mutuas en el campo de la arquitectura.¹⁵

El edificio se ubicó junto al pabellón de las Artes Liberales, en el barrio latinoamericano. Se componía de un edificio de planta rectangular, con un pórtico de ingreso saliente por el lado más corto, de doble altura. En la composición, se acentuaba la verticalidad en las aristas verticales, que eran rematadas con mástiles. Al interior, se componía de dos niveles, con una doble altura central. Entre las decoraciones utilizadas, se incorporó terracota, madera y cerámicas, mosaicos venecianos y hormigones policromados. El edificio tenía un carácter discreto y severo, no esperado de una república latinoamericana, y comunicaba un espíritu marcial. (Imágenes 24 y 25)

La iluminación natural era directa, a través de grandes ventanales, y cenital, por medio de una semiesfera vidriada, que se elevaba sobre el espacio de doble altura. Era un conjunto de gran ligereza debido a las pequeñas secciones que requerían el hierro y el acero. Al interior, cuatro pilares sostenían la cúpula y organizaban el espacio de la doble altura. Otras cuatro cúpulas vidriadas, pero de menor dimensión, formaban la cobertura.



PAVILLON DE LA RÉPUBLIQUE DU CHILI AU CHAMP DE MARS.

Imagen 24. Grabado del Pabellón de la República de Chile en el Campo de Marte. Fuente: Les Merveilles de l'Exposition de 1889, 1889, p. 481.



Imagen 25. Pabellón de la República de Chile en el Campo de Marte. Fuente: Les Merveilles de l'Exposition de 1889, 1889, p. 481

Chile sería el primer país que desmontó su pabellón. Los objetos de la exhibición fueron alistados en marzo de 1890 y, el pabellón desarmado, saldría de París el 2 de abril. Junto con las piezas y partes del pabellón llegarían a Chile los obreros contratados para el montaje. Finalmente, el personal y las piezas zarparían en la barca 'India' desde Amberes el 28 de mayo de 1890, llegarían a Valparaíso en julio de 1890 y permanecería en el depósito, empaquetado, hasta 1893.

Ese año, el presidente de la Sociedad Nacional de Minería cumpliría la solicitud al Ministerio de Industrias y Obras Públicas de llevar a cabo una exposición de minería y metalurgia en Santiago de Chile, manifestando que se quería aprovechar el pabellón de la Exposición Universal de 1889, desarmado y en depósito. Para concretar tal propósito, se iniciaron los trabajos de construcción de las bases y el montaje de los elementos. El 28 de octubre de 1894 se inauguraría la Exposición de Minería y Metalurgia. El resultado tuvo algunas variaciones, pues debido al viaje y al almacenaje se dañaron cerca del 30% de los mosaicos y vidrios, y la escalera se extravió. En esencia, se lograron resarcir estos daños y la muestra cumplió su objetivo. En 1986 sería declarado Monumento Nacional, constituyéndose en sede del Museo de Nacional de Aeronáutica hasta 1992, cuando se le destina para ser sede del Museo Artequin. (Imagen 26)



Imagen 26. Actual Museo Artequin, Santiago de Chile. La edificación se conoce también como 'Pabellón París', 2020. Fuente: Bruno Ferraz en shorturl.at/dmyAO

En su proyección universal, este pabellón expresaba la fuerte influencia francesa adquirida por el gobierno chileno durante la segunda mitad del siglo XIX; de hecho, la imagen revelaba el haber sido diseñada y construida por franceses. En este caso, la imagen que pretendía proyectar el gobierno conjugaba el contexto histórico y la tradición neoclásica francesa, que luego se tornaría en eclecticismo y cuyas expresiones viajarían, como este pabellón y el argentino, hacia otras tierras. En lo particular, se destacaba la voluntad chilena de contar con una expresión de contemporaneidad, de mostrar los avances de la revolución industrial, como camino para imaginar una identidad más europea. En tal sentido, es reveladora la posición del plenipotenciario Antúnez al reconocer que no había tradición de alguna cultura anterior a la hispana, pues no tomaba en cuenta a las sociedades del antiguo Chile¹⁶.

2.2.4 El pabellón de la República de México

En 1889, se había consolidado en México el gobierno de Porfirio Díaz, el cual aplicaba entonces una política represiva a la oposición, de cualquier tipo.

Para el diseño del pabellón mexicano, se convocó a un concurso. En las bases, elaboradas por el gobierno, se especificó que el estilo debía "representar el tipo característico de algún o algunos monumentos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero" (Vasallo, 2017, p. 397). A su vez, debía poder desarmarse y ser transportado a México al finalizar la exposición. El concurso lo ganaría una dupla muy especial, compuesta por el arquitecto e ingeniero Antonio M. Anza, y el arqueólogo e historiador Antonio Peñafiel, ambos mexicanos¹⁷. Los materiales estuvieron a cargo de la *Société Anonyme des Anciens Établissements Cail*, asignados en noviembre de 1888, por presentar el presupuesto más ventajoso.

El pabellón mexicano en París sería bautizado como "Palacio Azteca". Era una conjunción, que, al exterior se presentaba como un templo azteca, mientras que al interior

er

se observaba una estructura metálica. La edificación tendría 70 por 30 metros, y una altura de 14.5 metros. Estaba conformado por un salón central y dos laterales; se accedía al segundo piso por una escalera monumental de doble rampa, realizada en hierro fundido y acero. La iluminación natural se generaba a través de tragaluces. (Imágenes 27, 28 y 29)

Una vez finalizada la exposición, el arquitecto Anza se hizo cargo del desarme. Las piezas fueron enviadas a México y se sabe que llegaron a su destino, de acuerdo a los documentos que obran en los archivos de la nación mexicana, en tres envíos, de Havre a Veracruz. Las piezas en México no se volverían a armar; se asume que fueron rematadas o vendidas como material de construcción. Lo que subsiste son los relieves elaborados por el escultor mexicano Jesús Contreras, que representan emperadores aztecas y, actualmente, se encuentran incrustados en el Monumento a la Raza y en la iglesia de los Betlemitas, en Ciudad de México. Tres columnas, que logró identificar Roberta Vasallo en su investigación en el 2017, se ubican en la entrada del Museo de Pintura Mural Teotihuacana. (Imagen 30).

En el caso del pabellón mexicano, su carácter universal está en la técnica y la tecnología, en el uso de hierro y cristal y, por supuesto, la mano de obra para realizarlo. En lo particular, el pasado milenario se ve retratado a modo de collage, integrando un volumen macizo aunque con una composición no muy lograda. En el caso de la arquitectura prehispánica, los espacios exteriores fueron los más importantes, en tanto que hacían lucir los volúmenes en el paisaje y así se podían apreciar correctamente.

3. Conclusiones

En este texto se ha revisado la primera experiencia que significó la participación de países latinoamericanos con pabellones propios en la Exposición Universal de 1867, en París, y las imágenes que deseaban proyectar. El análisis permite mostrar el proceso de cambio que vivió el 'mundo occidental' que, en 22 años, pasó de ser mayoritariamente



Imagen 27. Pabellón de los Estados Unidos Mexicanos en el Campo de Marte. Fuente: Album de l'Exposition 1889, plancha 54.

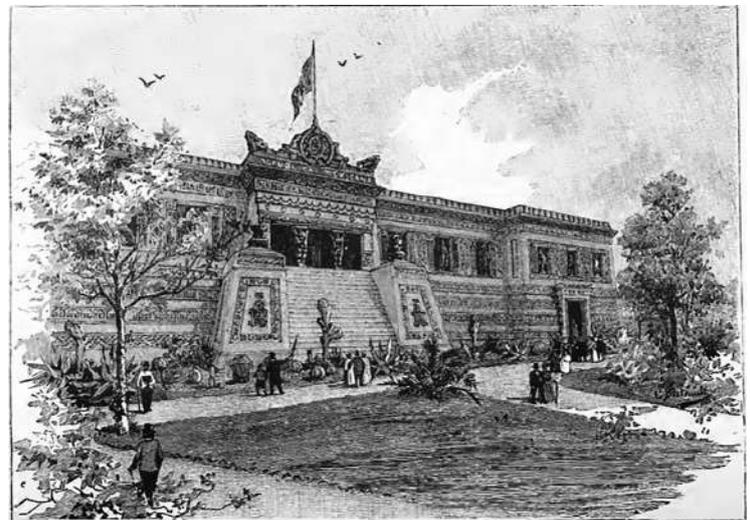


Imagen 28. Grabado del Pabellón de los Estados Unidos Mexicanos. Fuente: Les Merveilles de l'Exposition de 1889, 1889, p. 484.

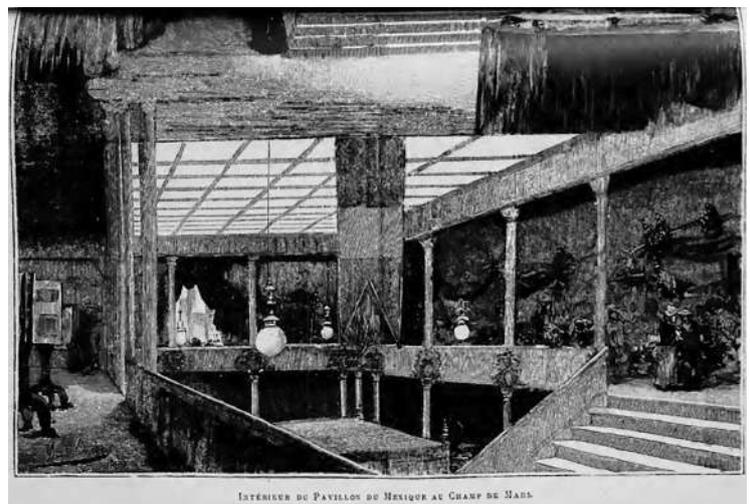


Imagen 29. Grabado Interior Pabellón de los Estados Unidos Mexicanos en el Campo de Marte. Fuente: Les Merveilles de l'Exposition de 1889, 1889, p. 893.



Imagen 30. Columnas del antiguo pabellón mexicano de 1889. Ciudad de México. Fuente: Vasallo, 2017, p. 399.

monárquico a republicano. También se ha querido resaltar la exposición del centenario de la Revolución Francesa, que además recuerda los inicios de las gestas de la independencia en los países latinoamericanos, incluido el Imperio de Brasil, que, para esta

exposición, ya se dijo, sería la más republicana de las monarquías.

Los casos de México y Brasil son realidades particulares. México sale de la monarquía impuesta por los franceses en plena Exposición Universal de 1867. El fusilamiento del emperador Maximiliano de Habsburgo y sus generales causó gran preocupación entre los franceses asistentes al evento. Sin embargo el aporte cultural francés se daría por el lado de las comisiones científicas, que ayudarían e impulsarían las investigaciones sobre el pasado mexicano. El templo de Xochicalco es, sin duda, un antecedente para la construcción de la imagen oficial de los Estados Unidos Mexicanos, que se expresaría en el pabellón de la exposición de 1889, con un edificio de composición historicista, que incorpora los triunfos de la tecnología y la industria, pero tiene muy presente su pasado.

Brasil, asistiría como imperio en las dos ocasiones, buscando explotar su identidad amazónica, sin temor a incorporarla, ya sea como ornamentación, en 1867, y con las propias especies vegetales, en 1889. Los pabellones de corte neoclásico y ecléctico buscaban una identidad, primero, en la casa real lusa; luego, en el modo imperial francés de Luis XV. Las reformas del emperador-ciudadano Pedro II, al eliminar la esclavitud y perjudicar los intereses de la burguesía cafetalera, le generó la pérdida de la corona ese mismo año.

Lo universal, en su vertiente de hegemonía occidental, se ve claramente representado en los casos de Argentina y Chile, que trataron de posicionarse, con mayor o menor éxito, como naciones a la europea, con especial admiración por la cultura francesa, lo que implica la convocatoria de arquitectos y mano de obra francesa en sus pabellones. Son justamente estas dos repúblicas las que reutilizarían los pabellones para las celebraciones del centenario, con diferente fortuna. Mientras en Argentina, los restos del pabellón desarmado y enterrado, se ofertaron para la venta por particulares *on-line*, en Chile el pabellón se constituyó en sede del Museo Artequin. Lamentablemente, el pabellón mexicano se perdería en su propia patria.

Finalmente, se observa que las voluntades políticas y la economía de cada nación definieron las características y dimensiones de los pabellones. En la búsqueda de ponerse al día a través del uso de nuevas técnicas, algunas naciones terminaron incorporando discursos completos, con una intencionalidad también política. En los casos de Argentina y Brasil, el objetivo estuvo en propiciar y recibir inmigrantes europeos que le permitieran desarrollar una clase burguesa

que estimulara el crecimiento económico en sus sociedades. En el caso de Chile, este país adopta la imagen de una identidad a la francesa, con la excusa de no tener un glorioso pasado. En el caso mexicano, en medio de la lucha interna para expulsar a los invasores franceses, el gobierno enarbola el concepto de patria y nación en uno solo. De esta forma, en su pabellón de 1889, sintetiza de manera oficial y política, el progreso industrial con un pasado milenarior. ■

Notas

- 1 La investigación fue realizada a partir de fuentes primarias digitalizadas, es decir, con base en los catálogos o guías de las exposiciones, los álbumes oficiales, los álbumes elaborados por privados, así como *souvenirs*, incluyendo la página web oficial del *Bureau International des Expositions*. También se utilizaron fuentes secundarias, las que encontramos disponibles y de acceso gratuito en repositorios de universidades, como la de Cantabria o de Buenos Aires, o la Memoria Digital Chilena. El tema no es nuevo y ya ha pasado regular agua debajo de este puente.
- 2 El denominado estilo manuelino hace referencia al arte que se desarrolló en Portugal durante el reinado de Manuel I de Portugal (1495-1521), apodado “el afortunado”. La historia lo registra como un período de felicidad y progreso para el pueblo portugués.
- 3 Las *supermanzanas*, en su significado contemporáneo, son células urbanas en cuyo interior se reduce el tráfico motorizado y el estacionamiento de vehículos en superficie, otorgando preferencia a los peatones en el disfrute del espacio público. (Nota del editor) En enero de 1862, Napoleón III decide enviar un cuerpo expedicionario a México y desencadena una guerra que durará hasta 1867. Maximiliano de Habsburgo fue emperador de México de 1864 a 1867, año que muere fusilado.
- 4 Fueron varias las Instrucciones del Real Gabinete de Historia Natural, fundado por Carlos III en el año de 1771. Estos cuestionarios eran minuciosos y detallados en cuanto a las antigüedades, sobre todo las referidas a ruinas de edificios (Pedro Robles, 2009).
- 5 Tardo-gótico portugués, que hace referencia al reino de Manuel I de Portugal (1495-1521).
- 6 En África: Cabo Verde, Guinea-Bissau, Guinea Ecuatorial, Santo Tomé y Príncipe, Angola y Mozambique y Zinguichor en Senegal. En Asia y Oceanía: Macao, Timor Oriental y Goa.
- 7 Arquitecto francés, académico de la Escuela de Bellas Artes (1834-1893).
- 8 El volumen de las exportaciones de café ascendió a un valor de más de 300 millones de francos en 1866 (Becerril, 2015, p. 49).
- 9 El Real Gabinete Portugués de Lectura, el Centro Portugués de Santos, y el Gabinete Portugués de Lectura en Bahía (Becerril, 2015, pp. 28-30).
- 10 La inmigración en la República Argentina tiene un importante papel en su crecimiento poblacional. Se identifican tres períodos en los cuales la inmigración supera el crecimiento natural de la población, 1885-1890, 1905-1910, 1910-1915 (Modolo, 2016).
- 11 Hoy esta escultura se encuentra en la Escuela Técnica Raggio, Buenos Aires, Argentina.
- 12 Fecha conmemorativa de la Revolución de Mayo en la República Argentina.
- 13 Alfredo Michel, Eduardo da Silva Prado, Teixeira y Leisao.
- 14 La inmigración italiana se estima en más de 3 millones entre el período de 1884 a 1920 (Fernández, 2020).
- 15 Las relaciones entre el gobierno de Chile y los arquitectos franceses se remontaban a la contratación del arquitecto francés Claude Francois Brunet de Blanes, en 1844, quien crea la Clase de Arquitectura en la Universidad de Chile. Otros arquitectos franceses de influencia en Chile fueron Henault, y Lathoud (Basaez & Amadori, 1989, p. 53).
- 16 Atacameños, diaguitas, mapuches, tehuelches y onas.
- 17 Antonio M. Anza egresó de la Academia de San Carlos, en 1872, como arquitecto, y, en 1874, como ingeniero civil. Después, se encargaría del pabellón mexicano para la exposición de París de 1900. Antonio Peñafiel era arqueólogo e historiador, teniendo a su cargo el pabellón de México en la Exposición de Chicago de 1893.

Información original sobre las exposiciones universales

L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée. (1867). Publication internationale autorisée par la commission impériale. París: Dentu, Editeur. Digitalizada por el Archivo de Internet en 2010 con el auspicio de la Universidad de Ottawa. Re-

cuperado de: <http://www.archive.org/details/lexpositionuniveo1expo>

Les Merveilles de l'Exposition de 1889. (1889). París: A la Librairie Illustrée. Digitalizada por el Archivo de Internet en 2018 con el auspicio de la Getty Research Institute. Recuperado de: <https://archive.org/details/lesmerveillesdelOOexpo>

Referencias bibliográficas

- Archives Nationales. (2020). *Un temple mexicain, attraction parisienne*. Arch. nat. F/12/11872/2. Recuperado de: <http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/web/guest/un-temple-mexicain>.
- Balmaceda, D. (2019). *La construcción que llegó desde París a Retiro en 1894*. Diario La Nación 24-09-2019. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-construccion-llego-paris-retiro-1894-nid2290300>
- Basaez, P. & Amadori, A. (1989) 1889-1989 *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París*. Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0054534.pdf>
- Brandariz, G. (2014). Argentina. Arquitectura para un siglo de exposiciones 1829 a 1933. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* vol. 44, n. 2. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/148/html_102
- Burke, P. (1992). *Historia y teoría social*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora.
- De Pedro, A. (2009). La Real Expedición Anticuaria de México (1805-1808) y la representación del imaginario indianista del siglo XIX. *Anales del Museo de América XVII*. Madrid: Secretaria General Técnica del Ministerio de Cultura.
- Domínguez, A. (2011). *La República Argentina en las Exposiciones de París de 1867 y 1889 y las Exposiciones del Centenario de 1810*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ingeniería. Recuperado de <http://www.acadning.org.ar/anales/Dominguez%20-%20La%20Republica%20Argentina%20en%20las%20exposiciones....pdf>
- Fernández, N. (2019). *Presencia forestal argentina en la "Exposición Universal de París de 1889*. Buenos Aires: Ministerio de Producción y Trabajo de la República Argentina. Secretaría de Agroindustria.
- Fernández, A. (2020). Argentina y Brasil en la Exposición Universal de París de 1889. *Relics & Selves: Articles*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés. Recuperado de: <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/FernandezBravo02.htm>
- Herrera, M. (2014). *Puebla en las exposiciones universales del siglo XIX: La inserción de una región en el contexto global*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0059081.pdf>
- Martuccelli, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas proyectos y edificios de la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Martí, J. (1966). *La edad de oro. Publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América*. Buenos Aires: Huemul.
- Modolo, V. (2016). Análisis histórico-demográfico de la inmigración en la Argentina del Centenario del Bicentenario. *Papeles de población*, Vol. 22 N°89. Toluca. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252016000300201
- Norambuena, C. (2003) Imagen de América Latina en la Exposición Universal de París de 1889. *Dimensión histórica de Chile N° 17-18. Imaginario y memoria histórica*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Departamento de Historia y Geografía. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0059081.pdf>
- Otaegui, J. (2018). El Pabellón Argentino de la Exposición Universal de París de 1889 en la medalla. Recuperado de <https://ifinra.files.wordpress.com/2018/08/pabellc3b3n-argentino-1889-v2-compressed.pdf>
- Quiñones, L. (2007). *El Perú en la vitrina. El progreso material a través de las exposiciones (1851-1893)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Pagano, M. (2014). *Hallazgo. Venden por Internet los restos del Pabellón Argentino de 1889*. Diario La Nación 21-05-2014.
- Ramón, G. (2001). Pascal Riviale. Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914). *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/7359?lang=es#quotation>
- Riviale, P. (2000). *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914)*. Institut français d'études andines. Recuperado de: <https://books.openedition.org/ifea/3568>
- Vasallo, R. (2017). La arquitectura del hierro en México: el principio de la modernidad. *Acervo mexicano. Legado de culturas*. Vol. 4. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Tesis

- Becerril, J. (2015). *Arte, nación y estilo: la Exposición Universal de París de 1867 y el arte neomanuelino en Portugal*. Universidad de Cantabria, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de: https://www.academia.edu/32457602/Arte_nacion_y_estilo_la_Exposicion_Universal_de_Paris_de_1867_y_el_arte_neomanuelino_en_Portugal
- Lasheras, A. (2009). *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*. Universidad de Cantabria. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Recuperado de: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_qsfeyYHrAhVrm-AKHQB6D-VoQFjABegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fwww.tdx.cat%2Fbitstream%2Fhandle%2F10803%2F10660%2Fode1.ABLPtomol.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw39UQVRnp1cdaaoNGotw_ns