

ARTÍCULO RECIBIDO:
30 DE ABRIL DE 2010;
APROBADO: 21 DE JULIO
DE 2010; MODIFICADO:
28 DE JULIO DE 2010.

Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)

RESUMEN

El artículo examina los imaginarios nacionales de Chile en la década del veinte y su representación gráfica y material. Para ello se recurre a un caso concreto: los preparativos y el montaje del pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. El estudio explica la influencia del nacionalismo culturalista en los imaginarios chilenos y la necesidad de representar en la exposición el “alma nacional”. Luego, analiza cómo estas ideas fueron puestas en escena en la representación del país en la exposición. Se presta especial atención a los desafíos de tal representación y a las negociaciones en torno a su contenido entre los diferentes actores participantes.

PALABRAS CLAVE

Chile, imaginarios nacionales, representación, “alma nacional”, Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

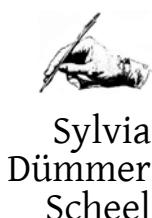
The challenges of staging the “National Soul”: Chile in the Ibero-American Exposition of 1929 in Seville

ABSTRACT

This article examines Chilean national imaginaries during the 1920s and their graphic and material representation. It does so through a concrete case: the preparations and staging of Chile's pavilion in the Ibero-American Exposition of 1929 in Seville. The study begins by explaining the influence of culturalist nationalism on Chilean imaginaries and the need to represent the “national soul” in the exposition. It then analyzes how these ideas were physically and graphically represented in the country's exhibit. Special attention is paid to the representational challenges and the negotiations between different participants concerning the content of the exhibit.

KEY WORDS

Chile, national imaginaries, representation, “national soul,” Ibero-American Exposition of Seville (1929).



Licenciada y Magíster en Historia de Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago, Chile). Diseñadora de la misma universidad. Estudiante de Doctorado en Historia de América Latina en la Universidad Libre de Berlín (Berlín, Alemania). Sus intereses investigativos son las identidades e imaginarios nacionales, la representación visual, la propaganda, la historia de las ideas y la historia cultural. Sus últimas publicaciones son: con Dr. Prof. Stefan Rinde, “Der Sold Chile”. *Gedenken an die Opfer politischer Gewalt in Chile im 19. und 20. Jahrhundert*, a publicarse dentro de un volumen editado en Alemania por Dr. Manfred Hettling, en proceso de edición. sdummer@plagio.cl

Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) *

En 1889 el pabellón que representó a Chile en la gran Exposición Universal de París gozaba de una impronta sumamente francesa. Un edificio de estilo neoclásico con estructuras en hierro y curvos techos de vidrio evidenciaba la autoría gala de su arquitectura y le permitía quedar a tono con la recién inaugurada Torre Eiffel. Su objetivo era parecerse lo más posible a Europa, para así dar la idea de ser un país civilizado. Cuarenta años después, el pabellón chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 tenía una estética bastante diferente. La construcción, que evocaba la silueta de la Cordillera de los Andes, contaba con detalles indigenistas y coloniales. La idea de civilización seguía siendo central en la representación de Chile hacia el exterior, pero el lenguaje para hacerlo había cambiado. Chile ya no quería mimetizarse con otros países, sino que buscaba un estilo propio y original.

No se trataba de un simple cambio de estética. Profundas transformaciones sociales y culturales ocurridas en el país hacia el cambio de siglo, sumadas a la llegada de ideologías europeas que conformaron un nuevo marco mental, llevaron a una verdadera redefinición de la idea de “lo nacional”, lo que obligó a su vez a replantear las formas en que el país era representado.

El presente artículo propone aproximarse a los imaginarios nacionales que circulaban en Chile en la década del veinte y analizar la forma en que éstos fueron escenificados para representar al país en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. Se prestará especial atención a la inquietud por levantar en el certamen una imagen de país que fuera fiel al “espíritu nacional”, y a los desafíos que ello presentaba para los encargados: por una parte, aunar criterios acerca de qué era verdaderamente “lo nacional”, y por la otra,

* El presente artículo presenta los resultados de la investigación de magíster titulada “Sin tropicalismos ni exageraciones. Chile y la representación de lo chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929”.

combinar dicho relato con los objetivos económicos y políticos que perseguía el Gobierno en el exterior. Al mismo tiempo, se aprovechará el análisis de la puesta en escena misma para conocer detalles, matices y conflictos de los imaginarios nacionales que buscaba representar.

1. LA URGENCIA DE EXHIBIR LOS “RASGOS PROPIOS” EN LA REPRESENTACIÓN NACIONAL

La Exposición Iberoamericana de Sevilla fue un encuentro internacional organizado por la España de Alfonso XIII y Primo de Rivera que, inspirado en los ideales del hispanoamericanismo¹, convocó a los países de la América ibérica, además de Portugal y Estados Unidos, a representar sus naciones mediante pabellones individuales². Entre mayo de 1929 y junio de 1930, el público que acudió a la exposición pudo visitar los edificios de cada país y conocer las expresiones culturales, los productos de exportación y las ofertas turísticas que se exhibieron en su interior.

Chile había aceptado tempranamente la invitación a participar en aquel certamen. Le tocó al gobierno autoritario del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) organizar la concurrencia nacional y, con ello, hacerse cargo de la pregunta de cómo representar al país. Aunque Chile había participado ya anteriormente en numerosas Exposiciones Universales e Internacionales, en esta ocasión surgió con especial fuerza un interés que era nuevo: poner en escena una identidad clara y diferenciadora que fuera verdadera representación de “lo nacional”. Si en certámenes anteriores como la Exposición Universal de París en 1889 o la de Buffalo en 1901 el país se había esforzado por hacer una buena muestra de su producción extractora y manufacturera y de presentarse en forma superior a sus pares latinoamericanos, en 1929 se sumaba a dichos objetivos el de hacer sentir en el pabellón “el alma nacional”³. Así lo pedían organizadores, representantes de diversos gremios y la prensa escrita. Llevar a Sevilla algo “genuinamente nuestro”, “completamente íntimo y autóctono”⁴ fue el punto de partida compartido por diversos sectores a la hora de representar al país. Y aunque pueden parecer peticiones obvias en una representación de nación, no habían estado presentes en ocasiones anteriores.

¿A qué se debía ese deseo? Cuando se decidió acudir a Sevilla, imperaba en Chile, así como en la gran mayoría de los países del

1. Desde un comienzo la exposición fue concebida como un encuentro estrictamente hispanoamericano, pero por las presiones de otros países interesados se decidió finalmente incluir a Portugal —cambiando el nombre del evento a *iberoamericano*— e incluso a Estados Unidos.

2. A la Exposición Iberoamericana acudieron con pabellón permanente Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Guatemala, México, Perú, Portugal, Santo Domingo y Uruguay. Venezuela levantó un edificio provisional, mientras El Salvador, Panamá, Costa Rica, Bolivia y Ecuador asistieron a las Galerías Americanas. Aparte de ellos, se montaron pabellones que representaron a las regiones de España y una serie de edificios de firmas comerciales. En Eduardo Rodríguez Bernal, *La Exposición Ibero-americana de Sevilla* (Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2006), 52.

3. *El Mercurio*, Santiago, 19 de agosto, 1927.

4. “Nuestra música en Sevilla”, *El Mercurio*, Santiago, 7 de agosto, 1927.

mundo occidental, un fuerte nacionalismo, extremado aún más por la promoción que hizo el gobierno de Ibáñez del Campo. Sin embargo, la inquietud por mostrar “rasgos únicos y originales” se explicaba, más bien, por el nuevo marco ideológico en que había tomado forma dicho nacionalismo. Las ideologías provenientes de Europa transformaron la naturaleza de la concepción de nación en Chile. Los conceptos planteados por el romanticismo alemán, que promovían un “genio nacional” con existencia propia (*Volksgeist*), sumado a las ideas del social darwinismo francés, que ponía énfasis en la base racial de las comunidades, fueron dando forma a una nueva idea de nación que desplazaba la definición republicana por una de corte étnico y lingüístico. En ésta, lo que daba cohesión a las naciones no eran los límites de su territorio ni las instituciones que los regían, sino su base étnica y cultural. El idioma, las tradiciones, los recuerdos compartidos, el folklore y la “raza” se convertían en elementos relevantes a la hora de definir los lazos nacionales⁵.

Dentro de ese marco ideológico, en Chile comenzó hacia el cambio de siglo una búsqueda identitaria basada en lo cultural, que escarbaba en el pasado en búsqueda de tradiciones y representantes raciales originarios. Aquello contrastaba con el simbolismo nacional decimonónico, en el que la idea de nación se había formado a partir de los principios ilustrados que sostuvieron el proceso de independencia⁶. Hasta ese momento, “Chile” se representaba en términos republicanos, como es posible ver por ejemplo en la gráfica publicitaria de diversas marcas que a fines del siglo xix apelaban a conceptos como “patria” o “nacional” asociándolos a símbolos importados de la iconografía de la Revolución Francesa, *Marianne* incluida, junto a la bandera y el escudo del país (imagen 1). Ahora, cuando la nación comenzaba a ser concebida como una entidad de existencia anterior a su formación como república —momento al que preexistiría en términos étnicos y culturales—, la simbología republicana comenzó a ser reemplazada por contenidos folclóricos e indigenistas. La representación de la nación en la Exposición Iberoamericana tendría que hacerse cargo, por ende, de las características étnicas y culturales que se volvían protagónicas en los imaginarios.

5. Para más información sobre el tema, ver George L. Mosse, *La cultura europea del siglo xix* (Barcelona: Ariel, 1997).

6. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura* (Santiago: Editorial Universitaria, 2007), 17 y 117.

IMAGEN 1: MARCAS CHILENAS QUE HACÍAN ALUSIONES A LA PATRIA MEDIANTE SÍMBOLOS DE LA ICONOGRAFÍA REPUBLICANA FRANCESA A FINES DEL SIGLO XIX.



Fuente: Pedro Álvarez, *Marca Registrada* (Santiago: Ocho Libros Editores-Universidad del Pacífico, 2008).

Sin embargo, no se trataba solamente de reemplazar un símbolo (republicano) por otro (culturalista), sino de una nueva manera de entender la forma misma de expresar al país. Para comprender dicho aspecto, hay que tener en cuenta que la concepción romántica de nación había posicionado con fuerza, además de la definición etnolingüista de nación, la idea de que ésta contaba con un “alma nacional”. Desde una visión organicista, la nación era entendida como una entidad corpórea, un órgano vivo que trascendía a sus miembros individuales⁷ y que contaba con “alma propia”, consistente en el “carácter colectivo” de un pueblo. La concepción organicista tuvo gran influencia sobre la mayoría de los intelectuales chilenos de principios de siglo, desde el autor de *Raza chilena*, Nicolás Palacios, en adelante. Influidas en parte por Gustave Le Bon, pensador francés influenciado por el social-darwinismo y muy leído en América Latina⁸, surgieron en el país corrientes historiográficas restauracionistas que, basándose en argumentos de corte racial y étnico, abogaban por la recuperación del “alma nacional”.

Entre sus representantes se encontraban los historiadores Francisco Antonio Encina, Gonzalo Bulnes y Alberto Edwards. Este último, quien sería nada menos que el Comisario General de la concurrencia de Chile a la Exposición de Sevilla, explicaba en *La Fronda Aristocrática* (1928) la “existencia en la sociedad de sentimientos hereditarios, de fuerzas espirituales superiores que constituyen al Estado en un ser viviente, orgánico, provisto de alma colectiva”⁹. Estas ideas eran

7. Antony Smith, *Nacionalismo: teoría, ideología, historia* (Madrid: Alianza, 2004) , 57.

8. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 80-82.

9. Alberto Edwards, *La Fronda Aristocrática en Chile* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1945), 68.

compartidas por el intelectual Alberto Cabero, autor de *Chile y los chilenos* (1926), quien escribía que tal espíritu colectivo regía el destino de los pueblos “con mucha más fuerza que sus gobernantes”¹⁰.

La creencia en un “alma nacional” cambiaba la forma de entender la representación nacional. Ya no bastaba con que se identificara al país con signos como la bandera o el escudo. Ahora, la representación debía ser más bien una expresión del “espíritu nacional”. En el discurso de los encargados, el pabellón de Chile no era un mero símbolo representativo, sino “un pedazo de nuestro territorio inculcado en el corazón de Sevilla, y en el cual vibra, con toda su grandeza, [...] el alma de esta raza”¹¹. Para que realmente el “alma de Chile” se expresara en el edificio, la representación debía ser completamente “auténtica”. Pero tal autenticidad no se refería sólo a la representación de rasgos considerados partes de la cultura propia, sino también a que todo lo realizado en ella fuera elaborado por manos chilenas. De este modo, ahora era impensable presentarse en el certamen con un edificio que imitara estéticas foráneas, como lo habían hecho los edificios chilenos de las ferias decimonónicas. Más aún, habría resultado del todo contraproducente recurrir a un arquitecto francés como sucedió en 1889. Por eso, en esta ocasión fue exigencia expresa del Gobierno que el proyectista que diseñara el pabellón y los artistas que decoraran el interior fueran de origen chileno, así también los músicos que participaran en las veladas culturales y cada objeto presentado en el edificio. Incluso algunos parlamentarios se quejaron por el hecho de que los obreros que construían el edificio en España no fueran compatriotas¹². Sólo mediante la total autoría chilena podría “asegurarse al visitante que recorra nuestra Exposición que ella es exclusivamente el muestrario de nuestro esfuerzo y de nuestra cultura”¹³, se señalaba en la *Memoria Anual* del Ministerio de Relaciones Exteriores. Al parecer, se esperaba que Chile no sólo estuviera *representado* en su concurrencia al certamen internacional, sino que estuviera también *encarnado* en ella.

Con todo, no hay que pasar por alto que la representación de “lo propio” ayudaba a posicionar mejor la imagen de Chile ante los visitantes de la exposición. Había que tener en cuenta las expectativas que el público extranjero, principalmente europeo, tenía ante las muestras americanas. Siendo el diagnóstico de algunos medios que “lo único que interesa de lo nuestro al extranjero [...] es lo genuinamente propio”¹⁴ y las cosas “originales de elementos

10. Alberto Cabero, *Chile y los chilenos* (Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1948), 199.

11. Fernando García Oldini (delegado de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla), “Editorial: Chile en Sevilla”, *Revista Chile* n.º 56, octubre 1929, 3.

12. Cámara de Diputados, Sesión 24 de enero, 1929, en *Boletín de Sesiones de la Cámara de Diputados*, Santiago, 1929.

13. Ministerio de Relaciones Exteriores, *Memoria Anual* (1928).

14. “El éxito de la Exposición de Arte Chileno en París”, *El Mercurio* (1 de abril, 1930).

representativos de un país”¹⁵, enfatizar estos aspectos era también una forma de satisfacer la demanda de exotismo de Europa hacia América Latina. De este modo, Chile iría a mostrar a la Exposición Iberoamericana de Sevilla, como lo había hecho en Exposiciones anteriores, sus productos manufacturados y extractivos, las muestras de su progreso material, los paisajes que ofrecía al turista, las oportunidades que representaba para el inversionista y las promesas que albergaba para el inmigrante. Sin embargo, lo haría ahora con un ropaje nuevo, uno que fuera entendido como propio y que expresara sus características originales.

2. DEFINIENDO EL “ALMA NACIONAL”

Para escenificar el “alma nacional” en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de una manera que resultara verosímil y cumpliera con las expectativas de quienes abogaban por representarlo, los encargados de la concurrencia debían armar una representación del país a partir de las ideas que circulaban entre la población acerca de lo que era “Chile”. Éstas eran parte de los *imaginarios nacionales*, sistemas de ideas-imágenes de representación colectiva que comparte una comunidad para definirse y reconocerse a sí misma¹⁶, y que se expresan mediante símbolos, ritos, creencias, discursos o alegorías figurativas¹⁷. Siguiendo a Benedict Anderson y su definición de nación como una “comunidad imaginada”, los imaginarios no son sólo una forma de concebir la nación, sino que pasan a ser parte constitutiva de éstas en tanto crean su existencia¹⁸. Cabe mencionar que los imaginarios no son construidos exclusivamente desde arriba por los gobiernos o ciertos intelectuales más influyentes, sino que van tomando forma en el tiempo a partir de los aportes de muchos actores diferentes que es imposible identificar individualmente¹⁹.

15. “El teatro chileno a la Exposición de Sevilla”, *El Mercurio*, Santiago, 27 de julio, 1927.

16. Jorge Larraín, *Identidad Chilena* (Santiago: lom, 2001), 21, 47; Sandra Jathay Pesavento, “Em busca de uma outra história: imaginando e imaginário”, *Cuadernos del Sur-Historia* 28 (1999), 242.

17. Sandra Jathay Pesavento, *Em busca de*, 250.

18. Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

19. Emile Durkheim, *Sociology and Philosophy* (Nueva York: 1953), 296, citado en *Images of Nations and international public relations*, Michael Kunczik (Bonn: Friedrich Ebert Stiftung, 1990), 10.

disciplinas como la arqueología, la antropología y el folclor se volvían centrales²⁰. Desde comienzos del siglo xx se publicaron en el país numerosos estudios arqueológicos y antropológicos que analizaban las raíces culturales y materiales de los pueblos originarios chilenos, realizadas por Tomás Guevara, Aureliano Oyarzún, Oliver Schneider, Ricardo E. Latcham, Max Uhle, Carlos Porter y Martín Gusinde²¹. Además, surgieron estudios folclóricos y filológicos acerca de temas hasta el momento ignorados, como la recopilación de romances populares realizada por Julio Vicuña Cifuentes y la impresión de liras populares en 1919 a cargo de Roberto Lenz²².

La raza fue también un concepto central de los nuevos imaginarios. Bajo la influencia de corrientes de pensamiento racistas y social-darwinistas provenientes de Europa, se usó el término como un concepto que englobaba rasgos biológicos, sociales, culturales y síquicos²³. Fue Nicolás Palacios quien proporcionó en 1904 una base doctrinaria para creer en la existencia de una particular “raza chilena” en su ya mencionada obra homónima²⁴. Y aunque como bien advierte Bernardo Subercaseaux, el concepto es una invención intelectual que se basa en las representaciones y la sicología social antes que en fundamentos científicos o etnohistóricos²⁵, la idea de su existencia caló muy hondo en Chile durante las primeras décadas del siglo xx.

Paralelo a este trabajo intelectual, los artistas y literatos de principios de siglo ayudaron a crear las imágenes del “Chile autóctono” que se difundirían en la población. A través de novelas, cuadros y obras musicales, pusieron en circulación su propia interpretación de lo chileno. Su visión se alimentaba de paisajes campestres y de personajes populares urbanos, de campesinos y de indígenas, contrastando con el simbolismo europeizante de las élites de la centuria anterior. Si en el siglo xix los pintores, en su mayoría aristócratas, representaban paisajes europeos o retratos burgueses, y las novelas hablaban de la vida de las élites en la ciudad²⁶, los creadores mesocráticos que los desplazaron hacia el cambio de siglo (la literatura criollista²⁷, la pintura costumbrista²⁸ y la música vernacular²⁹) llenaron el ideario nacional con nuevas imágenes³⁰.

20. Antony Smith, *Nacionalismo*, 44 y 46.

21. Hernán Godoy, “El pensamiento nacionalista en Chile” en *El pensamiento chileno en el siglo xx*, eds. Eduardo Devés, Javier Pinedo, Rafael Sagredo (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 475.

22. Hernán Godoy, *El pensamiento nacionalista*, 451-452.

23. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 57.

24. Nicolás Palacios, *Raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos* (Ediciones Colchagua, 1987).

25. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 78.

26. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 117-126.

27. Hernán Godoy, *El pensamiento nacionalista*, 263-265.

28. El grupo más significativo fue la llamada “Generación del 13”, donde destacó Arturo Gordon. Este artista sería uno de los encargados de

29. Destacan P.H. Allende, Carlos Lavín realizar en 1929 los murales para el pabellón chileno en la Exposición

30. Título original: *Planes chilenas* (Joaquín Díaz Garcés, 1907), *Escenas de la vida campesina* (Rafael Maluenda, 1909), *Días de campo* (Federico Gana, 1916), *El roto* (Joaquín Edwards Bello, 1920) y *La viuda del conventillo* (Alberto Romero, 1930), dan cuenta de las nuevas imágenes que comenzaron a poblar el ideario nacional.

31. Stefan Rinke, *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile, 1920-1931* (Santiago: DIBAM, 2002).
32. Sylvia Dümmer Scheel, “Sin tropicalismos ni exageraciones. Chile y la representación de lo chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929” (Tesis Magíster, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009).
33. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 137.
34. Los indígenas del centro y sur del país se llaman a sí mismos “mapuche” (hombre de la tierra). El término “araucano” les fue dado por los conquistadores españoles. En este artículo se utilizará este término por tratarse del vocablo que aparece utilizado en las fuentes consultadas.
35. La figura del “roto” había comenzado a ser ensalzada tras la guerra contra la Confederación peruano-boliviana y vuelta a resucitar luego de la Guerra del Pacífico de 1879, como forma de agradecer la valentía y patriotismo con que los soldados pobres habían luchado en ambas contiendas (J. Rafael Carranza, *La Batalla de Yungay. Monumento al Roto Chileno* [Santiago: Imprenta Cultura, 1939]). En las primeras décadas del siglo xx, el roto se fue convirtiendo, a través de la literatura criollista y de diversos artículos de prensa, en un símbolo de la “chilenidad”. Alberto Cabero lo trataba en *Chile y los chilenos* y Roberto Hernández, colaborador del libro oficial *Chile en Sevilla*, le dedicó un libro al personaje. Ver también Juan Arias, “El Roto chileno”, *Zig-Zag*, 10 de marzo, 1928.
36. Según Subercaseaux, hubo escritores que defendían a uno u otro, y se discutió sobre cuál surgió primero.
37. Patrick Barr-Melej, *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class* (Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2001), 78.

Dentro de estas imágenes, el paisaje y la geografía tuvieron un gran protagonismo. El campo, la cordillera y el mar destacaban en cuadros y novelas, representando la “chilenidad”. Con todo, la geografía no era reconocida simplemente por ser el escenario sobre el que los habitantes del país desarrollaban sus actividades, sino que, bajo la fuerte influencia de corrientes de pensamiento deterministas, se le adjudicaba la labor de haber moldeado el carácter nacional al forzar a la “raza” a adaptarse un medio físico particular³¹. En el discurso de la época en Chile, el paisaje escarpado, el clima frío y el aislamiento impuesto por la cordillera y el mar habrían dado forma a una población esforzada y trabajadora³². De este modo, la geografía se convertía en un componente importantísimo en la definición de lo nacional.

En tanto, los personajes populares del campo y la ciudad y los miembros de etnias indígenas rescatados por los artistas mesocráticos se convirtieron en verdaderos “tipos chilenos”, que simbolizaban desde su representación tipificada los nuevos valores de lo nacional³³. Además de simbolizar la raza y encarnar las más antiguas tradiciones, cumplían con las expectativas de *pureza* y *originalidad* que buscaba el nacionalismo culturalista, por permanecer incontaminados de influencias foráneas. Los principales *tipos* fueron “el roto”, “el huaso” y el indígena araucano³⁴. El término “roto” se refería al chileno de extracción popular, ya fuera obrero, minero, labriego o pescador³⁵, quien, para Nicolás Palacios, había surgido de la mezcla entre araucano y español y era, por ende, la máxima representación de la “raza chilena”. El “huaso”, en tanto, fue el personaje que encarnó la *chilenidad* en el campo, entrando a competir con la figura del “roto” en la representación nacional³⁶. Surgió como título para el “inquilino de a caballo”, pero pasó luego a aplicarse a cualquier persona rural³⁷. Por último, cobraba también relevancia la figura del araucano. Su presencia en la representación nacional, a diferencia de los personajes anteriores, era muy antigua: databa desde las luchas mismas por la Independencia, cuando sirvió como ícono a contraponer al elemento español dado el recuerdo de su resistencia ante la dominación hispana. Sin embargo, lo que se

rescataba en ese entonces del araucano se limitaba a una característica abstracta: la idea de su valentía, mitificada en los poemas épicos de Ercilla en adelante. En los años veinte del siglo xx, en cambio, comenzó a rescatarse su figura como representación de la raza, y sus expresiones culturales (vestimenta, joyería, cerámica e instrumentos), como símbolos de lo chileno.

La incorporación de estos “tipos chilenos” a la iconografía nacional también expresaba transformaciones que se daban en el país a nivel social. Nuevos grupos, como el proletariado urbano y la clase media³⁸, comenzaban a surgir con fuerza en el escenario chileno y reclamaban su espacio político e identitario. El carácter excluyente del imaginario nacional del siglo xix —circunscrito a las élites y su “vecindario decente”— entraba en crisis³⁹, dejando espacio a nuevas interpretaciones que incorporaban simbólicamente a sectores sociales antes ignorados. Cabe señalar, no obstante, que dicha incorporación se realizó netamente en el plano simbólico, sin que las condiciones de vida de los indígenas, obreros y campesinos de carne y hueso mejoraran significativamente⁴⁰.

A fines de la década del veinte, los “tipos chilenos” ya se habían consolidado como símbolo de lo nacional, llegando incluso a ser incorporados y promovidos por esferas oficiales. Ejemplo de ello son las portadas que en 1928 publicó la revista *Chile*, boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores para promover al país en el exterior. Los mapas geográficos de las portadas del año anterior dieron paso a coloridas ilustraciones que mostraban a los personajes típicos del país (el huaso, el araucano, el artesano) haciendo aquí de embajadores de “lo chileno” ante un público extranjero (imagen 2).

Por cierto, dicho imaginario convivía con otros. Los imaginarios nunca son únicos, sino que compiten con otros que circulan en una misma nación. De hecho, muchos de quienes estaban inspirados por el fuerte nacionalismo de la época preferían inclinarse hacia una identificación cultural hispanista antes que por una indigenista (el hispanismo, en efecto, cobraba fuerzas desde fines del siglo xix en América Latina, donde las ideas de “raza”, idioma español y catolicismo como vínculos entre la “madre patria” y sus ex colonias eran impulsadas fuertemente por España mediante congresos y exposiciones⁴¹). En tanto, había también chilenos que no se identificaban con las corrientes nacionalistas imperantes, sino

38. La clase media surgió gracias a la expansión del aparato administrativo y la educación en liceos y universidades. La clase obrera, en tanto, comenzó a conformarse en la transición de un sistema eminentemente agrario, basado en la hacienda y el peonaje, a uno minero e industrial, donde la pobreza urbana y las pésimas condiciones laborales de los trabajadores del salitre fueron caldo de cultivo propicio para el florecimiento de una conciencia proletaria, de huelgas y luchas obreras.

39. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 26, 117 y 142.

40. Subercaseaux sostiene que su incorporación al ámbito discursivo, empero, creaba una idea de nación más integradora que la preexistente y permitía mantener la cohesión social en un momento de cambios y que la ampliación del imaginario nacional habría sido incluso propiciado por las élites para disimular su control oligárquico. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas*, 121-122.

41. Ana Souto, “La Exposición Iberoamericana”, 98-113.

IMAGEN 2: PORTADAS DE LA REVISTA CHILE EN 1928 CON MOTIVOS INDÍGENAS Y POPULARES



Fuente: *Revista Chile* n.º 40 (junio 1928); n.º 41 (julio 1928) y n.º 46 (diciembre 1928).

que abogaban por una concepción del mundo más cosmopolita⁴², o bien por un internacionalismo de izquierda que rechazaba la prevalencia de lo nacional. No obstante, el imaginario nacionalista de rasgos indígenas y populares sí logró tomar mucha fuerza y opacar a los demás por varias décadas, siendo además aprovechado y fortalecido por distintos gobiernos. Sin ir más lejos, Carlos Ibáñez del Campo lo convirtió en parte central de su política de gobierno⁴³.

3. LO CHILENO EN SEVILLA

Los encargados de escenificar el “alma nacional” en Sevilla fueron los miembros de la Comisión Organizadora de la concurrencia de Chile a la Exposición Iberoamericana,

nombrados y supervisados de cerca por el Ministro de Relaciones Exteriores, Conrado Ríos Gallardo. La comisión contaba con subcomisiones divididas por tema (industria, agricultura, minería, publicaciones, etc.), encabezadas por profesionales destacados en las respectivas áreas. Sus miembros no sólo tuvieron que organizar la presentación de los muestrarios de la producción nacional, sino también representar una idea particular de país a través de los diversos soportes de la muestra: el edificio, los muestrarios de productos, la decoración y el diseño del montaje, los afiches

42. Subercaseaux destaca la existencia en Chile, en las primeras décadas del siglo xx, de corrientes culturales contrahegemónicas que llama “Vanguardia poética” y “Espiritualismo de Vanguardia”. Bernardo Subercaseaux. *Historia de las ideas*.

43. Aníbal Jara y Manuel Muirhead, *Chile en Sevilla. El progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929* (Santiago: Cronos, 1929).

y publicaciones y los eventos artísticos organizados. La responsabilidad de la representación simbólica recayó principalmente sobre los encargados de las áreas visuales y culturales, es decir, en las Subcomisiones de Bellas Artes, de Música, de Teatro y de Publicaciones, así como en los profesionales que conformaron el jurado en los concursos de arquitectura, arte y diseño organizados para la ocasión.

Haciéndose cargo del imaginario nacional imperante, estos profesionales montaron por primera vez un pabellón chileno en el extranjero con aspectos folclóricos e indigenistas. La decoración del interior del edificio contó con varios detalles inspirados en el arte araucano, y en el patio destacaba una fuente monumental con *moais* de Isla de Pascua. El recorrido del visitante era acompañado por canciones propias del folclor nacional que sonaban desde un gramófono, mientras en el anfiteatro del edificio se exhibían, entre otras cosas, obras de teatro costumbristas⁴⁴ y eventos de danza o música folclórica. El Gobierno pidió además a los artistas Arturo Gordon y Laureano Guevara que confeccionaran los murales del interior del edificio utilizando “motivos nacionales”. La pintura de Guevara, en particular, resultó un verdadero glosario de símbolos criollos: el muralista representó a todos los “tipos chilenos” de Norte a Sur, desde el araucano y el indio fueguino al minero de la pampa, el huaso a caballo y el pescador, rodeados del paisaje típico de cada zona, con la cordillera siempre de fondo. La Comisión Organizadora financió, por su parte, la publicación del Álbum de *Tejidos Araucanos y de Alfarería Indígena* de los antropólogos Ricardo Latcham y Aureliano Oyarzún, y las obras sobre cultura popular *Chilenismos*, de José Toribio Medina, y *Paremiología* (un estudio de los proverbios y refranes locales), de Ramón Laval⁴⁵, todas las cuales fueron expuestas en la Biblioteca del Pabellón.

No obstante, la tarea de representar al país en términos culturales no estuvo exenta de desafíos y dificultades. Ello, en primer lugar, porque aunque las ideas y símbolos sobre “lo chileno” estuvieran circulando en los imaginarios del país, no siempre había ideas visuales claras y preestablecidas sobre su representación, por lo que materializarlos en formas concretas exigía a los encargados un trabajo de traducción al lenguaje de la puesta en escena. Sin embargo, la mayor dificultad consistía en desarrollar en el pabellón y en su interior una imagen total de país que, siendo fiel a los imaginarios, fuera además única y coherente y pudiera convertirse así en la imagen oficial del país. La complejidad radicaba no sólo en que los imaginarios, al operar desde lo simbólico, suelen estar llenos de contradicciones, sino también en la coexistencia de varias narraciones sobre lo nacional. A ello hay que agregar, por último,

44. “El teatro chileno a la Exposición de Sevilla”, *El Mercurio*, Santiago, 21 de julio, 1927.

45. Ministerio de Relaciones Exteriores, *Memoria Anual* (1928).

que el fin de la participación de Chile en la Exposición Iberoamericana no era sólo llevar a España “el alma nacional”, sino también —y principalmente— lograr alcanzar una serie de objetivos económicos y políticos importantes para el país, tales como ampliar los mercados para la producción extractiva e industrial, atraer a inversionistas e inmigrantes y promover el turismo. De este modo, la representación del *carácter nacional* debía coordinarse con los discursos requeridos para lograr dichos objetivos, con la dificultad de que no siempre iban en la misma dirección.

Para profundizar en los desafíos planteados y en cómo fueron resueltos en la representación, se analizarán algunas de las estrategias más interesantes de la puesta en escena de “lo nacional” en Sevilla. El estudio de sus matices, conflictos y contradicciones permite enriquecer la comprensión sobre los imaginarios nacionales en Chile y su representación.

3.1. EL PROBLEMA DEL ARTE NACIONAL

Una de las grandes dificultades de los encargados fue encontrar un estilo decorativo a través del cual hacer el montaje inconfundiblemente “chileno” para el público visitante. Como se ha dicho, ya no bastaba con indicar la procedencia del pabellón mediante la pura bandera nacional. “El pabellón de un país —explicaba *El Mercurio*—, debe ser una expresión tal, que sin guía, sin saber leer y sin emblemas que delaten la nacionalidad descubra el visitante su casa por la impresión de valores o recuerdos de su tierra natal”⁴⁶. Sin embargo, los organizadores se encontraron con que no se tenía ningún estilo típico al cual echar mano. De hecho, el diagnóstico que hacían varias revistas en los años veinte era que Chile carecía de un arte nacional, e incluso *El Mercurio* advertía que sería difícil la presentación del país en una exposición internacional con un edificio que “refleje a toda la patria”, debido a la inexistencia de una tradición arquitectónica propia⁴⁷. Otro medio se quejaba de lo “bochornoso” que había sido que el país no hubiera podido concurrir a la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París por no contar con un estilo original, requisito que era necesario para participar⁴⁸.

La inquietud por encontrar un “arte nacional” (con lo cual se hacía referencia más bien a un estilo decorativo propio) ya había surgido entre artistas y medios de prensa en los años previos a la Exposición de Sevilla, con motivaciones que trascendían lo meramente estético. Como se explicaba en *Zig-Zag*, había que dejar de copiar estilos foráneos para hacer honor a la “calidad de pueblo independiente” de Chile. Optar por un arte y decoración propia le daría al país

46. *El Mercurio*, Santiago, 21 de agosto, 1927.

47. *El Mercurio*, Santiago, 21 de agosto, 1927.

48. “La decoración aborigen”, *Zig-Zag*, n.º 1210, 28 de abril, 1928.

“una existencia como individualidad, capaz de producir su propia belleza”⁴⁹, y le permitiría, en palabras de otra revista, “fijar las condiciones espirituales de la cultura propia”⁵⁰. En síntesis, un arte propio permitiría expresar y fortalecer el alma nacional. Siendo en el entender de la época el *arte nacional* aquel que encontrara inspiración en “nuestra tierra” y en “nuestra raza”⁵¹, las miradas de los artistas nacionalistas se habían volcado naturalmente a buscar inspiración en el arte primitivo, como se estaba haciendo en tantos países.

No obstante, a la hora de utilizar dichos estilos para representar al país en el exterior surgía un gran inconveniente: según se reconocía generalizadamente en la época, el legado artístico de los indígenas del país era de escaso valor. Aunque Chile se vanagloriaba de ser superior a sus pares latinoamericanos en los ámbitos económico, político, social e incluso “racial”, existía conciencia de la inferioridad del arte indígena propio en comparación con el de países como México, Perú o Guatemala⁵². El arte diaguita o araucano no podía compararse con el azteca, el inca o el maya, culturas que habían alcanzado un grado de civilización bastante mayor que las del territorio chileno. Por ello, con preocupación desde *El Mercurio* se inquiría: “¿Y qué podremos enviar nosotros los chilenos [a Sevilla] si todavía estamos escuchando el plañidero y monótono ronroneo de la trutruca?”⁵³. Era éste un problema para un país que quería sobresalir entre los demás. Mal que mal, su pretendida superioridad sería medida, en el contexto de una Exposición Internacional, comparándolo con sus pares, los demás países latinoamericanos invitados.

No obstante lo anterior, la fidelidad al “espíritu nacional” era tan grande que nadie planteó buscar referencias en otras partes para los aspectos artísticos de la presentación. Los motivos aborígenes nacionales habrían de ser los preferidos por el solo hecho de ser “propios”, se indicaba en *Zig-Zag*⁵⁴, y aunque no hubieran alcanzado la madurez de otros, completaba otro medio, serían llevados a Sevilla “sin rubor”⁵⁵. Simplemente había que intentar hacer algo noble a partir de ellos⁵⁶. El citado columnista de *El Mercurio* concluía: “Si la trutruca se sabe tocar bien, la trutruca puede ser un motivo primordial de una música que allá jamás han escuchado”⁵⁷. De este modo, el artista encargado de diseñar el mobiliario del pabellón, Alfredo Cruz Pedregal, se inspiró en las formas decorativas del arte

49. “La decoración aborigen”, *Zig-Zag*, n.º 1210, 28 de abril, 1928.

50. “La tendencia Nacional en el Arte Decorativo”, *Revista Arquitectura y Artes Decorativas*, n.º 2, marzo-abril, 1929.

51. “La nacionalización del arte”, *Zig-Zag*, n.º 1162, 28 de mayo, 1927.

52. “La decoración aborigen”, *Zig-Zag*, n.º 1210, 28 de abril, 1928; *El Mercurio*, Santiago, 7 de agosto, 1927 y 4 de septiembre, 1927.

53. *El Mercurio*, Santiago, 29 de mayo, 1927. La “trutruca” es un instrumento musical mapuche.

54. “La decoración aborigen”, *Zig-Zag*, n.º 1210, 28 de abril, 1928.

55. *El Mercurio*, Santiago, 7 de agosto, 1927.

56. Florencio Hernández, “El nacionalismo en el arte”, *Zig-Zag*, n.º 1164, 19 de junio, 1927.

57. *El Mercurio*, Santiago, 29 de mayo, 1927; Carlos Feuereisen, “Hacia una Arquitectura y una Decoración Autóctonas”, *Arquitectura y Artes Decorativas*, n.º 6, noviembre-diciembre 1929.

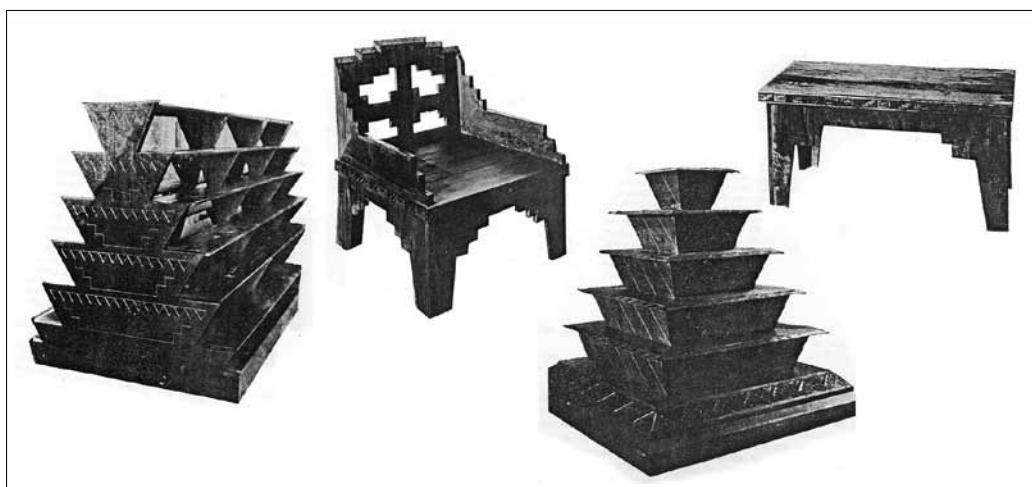
araucano para desarrollar las diferentes piezas. Diseñó estanterías, sillas y banquetas de madera basándose en las composiciones escalonadas del arte mapuche, que aplicó tanto en el contorno exterior de los objetos como en las figuras decorativas que iban talladas y pintadas sobre ellos⁵⁸. Este mobiliario fue distribuido en diversas salas del pabellón, y sirvió para sostener con un toque “nacional” objetos tan diversos como muestrarios minerales y fotografías de paisajes para el turista⁵⁹ (imagen 3).

Con todo, los intentos de dotar al pabellón con un estilo “autóctono” no lograron trascender el hecho innegable de que el arte aborigen no había pasado de su fase inicial. Si sirvió como base para decorar el interior del pabellón, no fue suficiente para generar una arquitectura nacional que pudiera inspirar el edificio de Chile en Sevilla, como sí hicieron México, Guatemala y Perú.

3.2. LAS EXPRESIONES DE LA “RAZA CHILENA”

Los grupos sociales y culturales que habían hecho su entrada reciente a los imaginarios nacionales no sólo estuvieron presentes en Sevilla como referente para un arte típico creado por otros, sino

IMAGEN 3: MOBILIARIO DISEÑADO POR EL ARTISTA ALFREDO CRUZ PEDREGAL PARA EL PABELLÓN DE CHILE EN SEVILLA



Fuente: *Arquitectura y Artes Decorativas*, n.º 4, julio-agosto 1929.

que sus expresiones, cultura y cosmovisión también fueron incorporadas en la muestra como objeto en sí. “Por primera vez —se destacaba— el araucano y el indio porteño de Chile aparecerán reflejados en algo más que en los fáciles adjetivos del poeta”⁶⁰. En un hecho totalmente inédito, se habilitaron dos salas en el segundo piso del pabellón para la Sección de Arte Araucano y Popular. Hasta entonces en los pabellones de Chile en el exterior había bastado con Salones de Bellas Artes para dar la nota cultural. Ahora, la Subcomisión de Bellas Artes del Comité Organizador preparó, además de las tradicionales muestras de cuadros y esculturas, la exhibición de muestrarios de objetos típicos del arte campesino y de la industria mapuche, objetos que fueron recolectados a lo largo del país por la artista y miembro de la Subcomisión, Elena Montero de Leiva. Así, en la Sala de Arte Araucano se exhibieron telares, alfombras, ponchos, alfarería, instrumentos musicales, platería y armas de origen mapuche, mientras en la Sala de Arte Popular se dispusieron canastitos de Panimávida, tejidos de lana de fabricación doméstica, gredas de Quinchamalí, tejidos en crin y raíces, y juguetes de trapo fabricados por campesinos, aperos de montar, monturas y espuelas. Además se montaron, en dioramas iluminados, escenificaciones de las costumbres y tradiciones tanto de araucanos como de campesinos, y se exhibió la reproducción de una ruca araucana con todos sus atributos (imagen 4)⁶¹.

De la palabras de los organizadores se desprende que la artesanía campesina y araucana no se exhibía en el Pabellón de Chile porque se le considerara de gran valor artístico —ese rol ya lo cumplían las obras de la Sala de Bellas Artes—, sino por tratarse de las expresiones de la base étnica y racial de la nación. Como si fuera en ellas donde se manifestaba realmente la “raza”: el Gobierno se refería al arte típico aborigen como aquel “que se ha formado con la raza misma”⁶², mientras la revista *Zig-Zag* explicaba que el arte del pueblo estaba “en su sangre, en la más completa afirmación de su valor como raza”⁶³. ¿Significaba que los artistas de la academia no pertenecían a la “raza chilena”? Así era, al parecer. Según Alberto Cabero en *Chile y los chilenos* (1927), el espíritu del “alma colectiva” estaba presente, más que en las almas excepcionales, en el tipo generalizado que definía la raza, perteneciente a las clases populares⁶⁴. Se trataba de un tipo intermedio e indiferenciado, y sobre todo, anónimo. Por lo demás, había en el arte popular una cierta inocencia y una falta

60. *El Mercurio*, Santiago, 4 de diciembre, 1928.

61. Cabe notar que la representación indígena en el pabellón se limitó casi exclusivamente a la etnia araucana, otorgando también cierto espacio a los indios fueguinos, como ocurrió en el mural de Laureano Guevara. De hecho, aunque curiosamente ninguna otra fuente lo menciona, según el *Catálogo-Guía del Pabellón de Chile* se habría montado una sección sobre los indígenas de Tierra del Fuego en el tercer piso del pabellón. Con todo, salvo éstos y la cultura Rapanui de Isla de Pascua aludida en la fuente monumental del escultor Ortiz de Zárate (ver nota 59), las demás culturas precolombinas del país no estuvieron presentes en el montaje. Ello probablemente porque pese a estar siendo estudiadas por los arqueólogos y antropólogos de la época, no formaban todavía parte del repertorio visual de los imaginarios nacionales.

62. *El Mercurio*, Santiago, 7 de abril, 1929.

63. A. Acevedo Hernández, “Artes mínimas, el arte de las loceras de chilenas”, *Zig-zag*, octubre, 1927.

64. Alberto Cabero, *Chile y los chilenos*, 144.

IMAGEN 4: SALA DE ARTE ARAUCANO



Fuente: *Catálogo-Guía del Pabellón de Chile* (Sevilla: Tip. A. Padura, 1929-1930).

de pretensiones que lo hacían parecer más puro, como expresaba el colaborador de *El Mercurio* Guillermo Muñoz Medina: “Ese arte nacido sin obsesiones técnicas ni preocupaciones estilísticas es el que mejor recoge y reproduce la vida emocional de una nación”⁶⁵.

El rol de las Salas de Arte Araucano y Popular no era entonces destacar en términos artísticos sino dar expresión al “alma nacional”. Ello explica que no sólo hubiera en ellas creaciones de carácter artístico o artesanal, como indicaba el nombre de la sala, sino también vestimentas, herramientas de trabajo y representaciones costumbristas: todo ello era parte de la manifestación de la “raza”. También por eso, a diferencia de la Sala de Bellas Artes en que cada obra iba firmada, las muestras de arte indígena y popular conformaran un todo anónimo, como si fueran el producto total del “pueblo chileno”. Y sólo la misma razón puede explicar, además, que los organizadores juntaran bajo un mismo título a dos grupos tan distintos como la etnia araucana con los campesinos y artesanos de diversas zonas del país. Lo que tenían en común era que ambos cumplían para les élites el rol de ser un conjunto en estado primitivo, puro, original, que podía llenar el significante vacío de la “identidad nacional”. Sus creaciones le otorgaban a Chile el pasado remoto y el sello ancestral que se necesitaba, bajo el prisma del naciona-lismo etnolingüístico, para definirse como país.

65. Guillermo Muñoz Medina, “Nuestra música en Sevilla”, *El Mercurio*, Santiago, 7 de agosto, 1927.

Pese a ello, las posiciones frente a la conveniencia de exhibir contenidos indígenas estaban divididas. De hecho, la iniciativa de montar la Sección de Arte Araucano y Popular desató una gran polémica. La prensa habló de una verdadera campaña llevada a cabo por algunas personas para que Elena Montero desistiera de la idea de organizar la exhibición, tildándola de “cursi”. La artista tuvo que entrevistarse con el mismo presidente de la república para lograr que la muestra estuviera finalmente presente en Sevilla⁶⁶. Sin embargo, ello no significó que el discurso se unificara. Los organizadores estaban divididos entre quienes querían publicitar la cultura indígena y popular como definición de lo nacional, y quienes preferían omitirla en pro de un discurso más “blanco”.

Para varios de los organizadores, la exhibición de una muestra indígena chocaba con el discurso de progreso que tanto al gobierno de Ibañez como a las élites le interesaba posicionar para lograr los objetivos económicos del país. Compartiendo el diagnóstico de *El Mercurio* de que era necesario “que las naciones más adelantadas [...] sepan que Chile en la actualidad se encuentra en muchos de los aspectos de progreso mundial a la altura de las naciones más civilizadas”⁶⁷, los organizadores de la concurrencia a Sevilla habían optado por diferenciarse lo más posible de sus pares latinoamericanos (y los estereotipos asociados a ellos) y enfatizar el argumento de que Chile era un pueblo sobrio, racional y trabajador. La estrategia discursiva que se puso en marcha en la Exposición Iberoamericana fue la argumentación de que Chile era muy similar a Europa, tanto en su clima —frío, ajeno a los tropicalismos con que se asociaba al continente— como en su raza, en su mayoría “blanca”⁶⁸. Tales ideas de excepcionalidad en el continente y de ser los “ingleses de Latinoamérica” tenían larga data en el país⁶⁹, pero ahora, en el discurso, era difícil combinarla con las expresiones de la “raza” que se habían vuelto centrales. Por lo demás, la idealización que del indígena tenían artistas y literatos no era compartida por muchos intelectuales y políticos que veían en el araucano sólo atraso e inferioridad⁷⁰ y que, adscribiéndose a una corriente más hispanista, preferían enfatizar la rama española de la “raza chilena”.

66. “El alma de Chile en Sevilla”, *Revista Chile*, n.º 56, octubre 1929, 33; “Éxito de la Exposición de Arte Chileno en París”, *El Mercurio*, Santiago, 1 de abril, 1930.

67. “Exhibimos ampliamente el progreso nacional”, en *El Mercurio*, 10 de agosto, 1927.

68. Estas ideas se estudian con mayor profundidad en Sylvia Dümmer Scheel, *Sin tropicalismos*.

69. Fue el ministro Diego Portales quien acuñó por primera vez el término en la primera mitad del siglo xix.

70. Aunque hubo estudiosos que intentaban estudiar al indígena chileno con objetividad y artistas que rescataban su estética, la mayoría de los intelectuales nacionalistas de la época eran sumamente críticos hacia su cultura. Alberto Cabero, autor de *Chile y los chilenos* (1926), describía al indígena araucano como un pueblo inferior, con limitadas posibilidades mentales y una incapacidad para evolucionar, además de ser supersticioso y ladrón. El antropólogo Tomás Guevara también diagnosticaba una inferioridad de sus capacidades intelectuales, mientras el escritor Joaquín Edwards Bello se quejaba de que los “supuestamente superiores araucanos ni siquiera habían dejado la edad de piedra en el año 1500”, adjudicándoles todos los vicios imaginables: fatalismo, flojera, alcoholismo. También la poeta Gabriela Mistral culpaba al araucano por la pereza biológica de la raza, y hubo quienes desautorizaron las mitificadas imágenes indígenas propuestas por Ercilla en *La Araucana* y por Pedro de Oña en *Arauco Domado* por considerarlas exaltaciones imaginarias e imposibles, totalmente alejadas de la realidad.

Ambas posturas no lograron aunarse, y en vez de optarse por una u otra, se les dejó coexistir, lo que generó una narración final llena de contradicciones. Así, mientras la Sala de Arte Araucano y Popular se convertía en uno de los puntos más interesantes del pabellón, obtenía una Medalla Gran Premio por parte de las autoridades españolas⁷¹ y era reconocida por el gobierno de Ibáñez con la decisión de exhibir la muestra en París el año entrante⁷², en el *Catálogo-Guía del Pabellón de Chile* se afirmaba que “la masa de la población actual es casi toda descendiente de los colonos españoles y otras naciones europeas, siendo muy pequeña la mezcla con los indios Araucanos”⁷³ y el embajador chileno en España recomendaba insistir en Sevilla que Chile consistía en “un pueblo íntegramente blanco”. Mientras la decoración de inspiración indígena buscaba otorgarle un pasado ancestral al país, en la Sala de Historia del pabellón la narración comenzaba con la conquista española, omitiendo cualquier acontecimiento anterior, y en el libro oficial Chile en Sevilla se mencionaba incluso que los conquistadores españoles habían hecho su llegada a “tierras vírgenes”⁷⁴. Y aunque el arte australiano y popular se exhibiera como una “expresión de la raza”, en el *Catálogo-Guía* se explicaba que el núcleo de la raza chilena estaba conformado por los conquistadores españoles

y sus familias⁷⁵. Esta coexistencia de narraciones divergentes se explica en tanto cada Subcomisión velaba por lo que se exhibiera en la sala temática que le correspondía o en las publicaciones que se imprimirían para la ocasión, sin que al parecer hubiera una instancia final de filtrar y unificar los contenidos. De este modo, las distintas interpretaciones convivían en la representación del país.

Por cierto, pese a estas diferencias de opinión había un punto de partida compartido en cuanto al mundo indígena, y es que ninguno de los organizadores quería que el país entero fuera identificado como tal. Desde el punto de vista de los defensores de montar la Sala de Arte Araucano, el éxito del montaje consistiría en exhibir una muestra de rasgos propios sin que ello se prestara a generalizaciones hacia el resto del país. Porque una cosa era mostrar las expresiones de los pueblos originarios, y otra muy distinta “que nos creyeran indígenas a todos”⁷⁶. De hecho, quienes promovían las artes “pícaras”, “ingenuas y atrayentes” del mundo indígena y popular lo hacían con una actitud sumamente paternalista, que permite concluir que el indígena de carne y hueso también era visto por ellos como un ser inferior y, sobre todo, como un “otro” con

71. *Catálogo-Guía del Pabellón de Chile. Exposición Iberoamericana de Sevilla (Sevilla: Tip. A. Padura, 1929-1930).*

72. “Éxito de la Exposición de Arte Chileno en París”, *El Mercurio*, Santiago, 1 de abril, 1930.

73. *Catálogo-Guía.*

74. “Editorial: Dos Palabras”, en Álvaro Jara y Manuel Muirhead, *Chile en Sevilla*.

75. *Catálogo-Guía.* Ciertamente, el discurso de nación era emblanquecido con mayor fuerza en aquellos soportes que iban dirigidos a un público más seleccionado: las publicaciones *Chile en Sevilla* y el *Catálogo-Guía* serían distribuidos por los cónsules de Chile a posibles inversionistas en sus respectivos países.

76. “Éxito de la Exposición de Arte Chileno en París”, en *El Mercurio*, Santiago, 1 de abril, 1930. La muestra fue llevada luego a París y el columnista se refiere al éxito que tuvo en Sevilla.

el que no deseaban ser confundidos. No por nada el mismo presidente Ibáñez, quien promovía que se exhibiera las artes del pueblo, manifestaba no obstante que fueran presentadas “en proporcionada latitud”⁷⁷, vale decir, sin exagerar. Y no sólo no se exageró en cuanto a cobertura —lo que se hace evidente al comparar el pabellón chileno con los de otros de países latinoamericanos, la mayoría de los cuales rebosaba decoración indigenista tanto en el interior como en el exterior—, sino que además se aisló simbólicamente a estos grupos del resto del país. El hecho de reunir todos los objetos de su creación, independiente de su naturaleza, en una sala aparte, remarcaba la condición de alteridad que representaban sus autores para las élites a cargo de representar al país. Si en el resto del edificio se exhibían “la industria de Chile”, “las artes aplicadas de Chile” o “el arte de Chile”, en esta sala se mostraba la industria, artesanía y arte “de un subgrupo de Chile” que se prefería mantener aislado.

La portadilla del libro oficial de la concurrencia, *Chile en Sevilla*, es ilustrativa acerca del lugar que se otorgaba al indígena en la representación del país (imagen 5). En el dibujo aparecen cuatro personajes ordenados de arriba abajo en forma jerárquica, y el color de sus pieles —blanco arriba y oscuro abajo— refuerza dicha jerarquía en términos raciales. El personaje superior, un hombre blanco representando a las élites del país, es quien guía al resto hacia el progreso luminoso simbolizado en un rascacielos. El personaje araucano no sólo se encuentra en el último lugar, sino que es el único que en vez de mirar hacia adelante vuelca su mirada hacia atrás y hacia abajo, como si no sólo le diera la espalda al progreso, sino que además mostrara su sumisión ante la cultura dominante. Resalta también el hecho de que mientras los demás personajes son representaciones ideales de raza, género y ocupación, identificados como tales mediante símbolos evocativos simples, el personaje araucano está tan sobrecaracterizado con objetos y detalles decorativos que refuerzan su identidad como miembro de dicha etnia, que su persona misma llega a desaparecer bajo ellos. Esto, que se repetía en la representación de la mujer mapuche en el mural de Guevara o en la portada 40 de la *Revista Chile*, evidencia que el gran aporte de su mundo era proporcionar una “estética nacional” y llenar el significante vacío de los “rasgos propios”. Aquello resulta una verdadera metáfora de su situación en la realidad del país en aquellos años. El indígena de carne y hueso no gozaba de la misma simpatía que su representación simbólica, y tras su incorporación al territorio nacional hacia 1880, no había acuerdo sobre su rol en el país. Los mismos que aprovechaban su estética en la representación nacional (como el presidente Ibáñez) abogaban por que en el mundo real los araucanos fueran

77. “Éxito de la Exposición de Arte Chileno en París”, en *El Mercurio*, Santiago, 1 de abril, 1930.

integrados rápidamente a través de la asimilación cultural y el fin de las tierras comunales⁷⁸, sin preocuparse de que esa cultura que había prestado imágenes al nacionalismo cultural terminara por desaparecer como expresión “viva”.

IMAGEN 5: ILUSTRACIÓN DE RAFAEL ALBERTO LÓPEZ PARA LA PORTADILLA DE LIBRO OFICIAL *CHILE EN SEVILLA*



78. Los sectores conservadores abogaban por marginar a los indígenas de La Araucanía para que no entorpecieran el “desarrollo nacional”, mientras los progresistas promovían una rápida integración a través de la asimilación cultural y el fin de las tierras comunales. Esta última fue la opción del gobierno de Ibáñez, el cual promovía una ley de división de las comunidades mapuches que traería como consecuencia su pronta asimilación y la pérdida de su cultura. José Bengoa, *Historia del Pueblo Mapuche (siglo xix y xx)* (Santiago: Ediciones Sur, 1985), 383-385. Evidentemente influían en esta postura consideraciones de índole social y económica, pero no está de más resaltar la inexistencia de un interés por cuidar la prevalencia de dicha cultura en el escenario real.

Fuente: Aníbal Jara y Manuel Muirhead, *Chile en Sevilla* (Santiago: Cronos, 1929).

3.3. UNA IMAGEN DE CONSENSO: EL TRIUNFO DE LA NATURALEZA

Quedaba todavía pendiente la arquitectura del pabellón, el símbolo más visible de la representación del país. Ya que, como se ha dicho, éste debía identificar a la nación a través sus formas, el desafío era notable en un país sin tradiciones arquitectónicas propias. La poca unanimidad en torno a la representación de las culturas

indígenas y la inexistencia de un legado artístico indígena considerado valioso explican quizás que en Chile se optara por un pabellón de inspiración tan distinta al resto de los edificios latinoamericanos presentes en la Exposición de Sevilla. El proyecto que se impuso en el concurso de arquitectura no representó la identidad nacional mediante un estilo arquitectónico definido o de decoraciones típicas, sino a través de formas simbólicas que evocaba la Cordillera de los Andes. Se trataba de la propuesta de Juan Martínez Gutiérrez, quien proyectó un edificio de hormigón armado de tres pisos de alto, con grandes murallones desnudos coronados por una torre. Los colores de la fachada reforzaban la alusión a las montañas, mediante tonos grises en la base que se iban haciendo blancos a medida que ascendían, y detalles rojizos que completaban la composición (imagen 6)⁷⁹. Según las palabras del arquitecto, el pabellón interpretaría el espíritu chileno

“sin recurrir para ello a motivos coloniales, sino a agrupaciones de volúmenes y trozos de escultura y pintura capaces de sugerir el ambiente de un pueblo y de hacernos adivinar su cultura. Expresar los plácidos remansos de las costas chilenas y la orografía titánica de Los Andes, componiendo de forma casi escultórica las masas grises y blancas, que van ascendiendo hasta culminar en la fuerte torre [...]”⁸⁰.

79. Juan José Cabrero, “Pabellón de Chile”, en sevillasigloxx.googlepages.com/PABELLONDECHILE.pdf (visto 5 octubre 2008).

80. *El Liberal*, 1 de noviembre, 1928, citado por Juan José Cabrero, “Pabellón de Chile”.

IMAGEN 6: PABELLÓN DE CHILE EN SEVILLA



Fuente: *Catálogo-Guía del Pabellón de Chile* (Sevilla: Tip. A. Padura, 1929-1930).

Así, a falta de un estilo arquitectónico propio como el de México o Perú, la idea de Chile sería representada de manera simbólica, “rebasando el folklore”⁸¹. Eran las masas, disposiciones y colores de la estructura los que mediante una “evocación poética”⁸² crearían una imagen sintética del país⁸³. Para autores españoles como Rodríguez Bernal y Villar Movellán, el pabellón de Chile destacó en la Exposición Iberoamericana por su originalidad, al ser el único entre los edificios montados por España y por las repúblicas latinoamericanas en no recurrir al historicismo en su representación de la identidad nacional⁸⁴. La madre patria acudía al regionalismo o al mudéjar en sus edificaciones y sus ex colonias se debatían entre un marcado indigenismo (Méjico), un panhispanismo (Argentina, Uruguay y la mayoría de las naciones invitadas) o un estilo mestizo que aunara ambas tradiciones como ocurrió en el pabellón peruano⁸⁵. Si

se considera que las alusiones al pasado en la búsqueda de la representación nacional y su consiguiente expresión arquitectónica mediante eclecticismos historicistas eran una de las características que más se repetían en las Exposiciones Universales⁸⁶, la propuesta de Chile en 1929 parece aún más vanguardista.

La propuesta de Martínez había optado por los aspectos geográficos del imaginario nacional en desmedro de otros de carácter más bien cultural, aunque no estuvo absolutamente desprovisto de alusiones históricas. De hecho, los detalles y terminaciones hacían referencia al pasado hispano y prehispánico. Así, trozos de cantería con motivos indígenas, un Caupolicán de cobre en la entrada y una portada monumental de tipo precolombino, en piedra roja y formas trapezoidales⁸⁷, recordaban a los pueblos originarios, mientras las rejas de fierro de ventanas y balcones y los techos de teja, los corredores, logías y bóvedas daban la nota colonial⁸⁸. Sin embargo, estos detalles estaban superpuestos a la estructura y desaparecían por su escala ante la monumentalidad de los volúmenes del edificio, ofreciendo quizás una interesante metáfora de la forma en que la geografía era percibida en Chile: una naturaleza aplastante donde la cultura se esforzaba por manifestarse tímidamente. Es importante señalar que, en el contexto ideológico del determinismo geográfico, mostrar la cordillera no era sólo representar el paisaje, sino expresar a través de ella el carácter de la población que habitaba en él. En este sentido, el delegado de Chile en Sevilla,

81. Fernando García Oldini, “El Pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla”, *Revista Chile*, n.º 56, octubre 1929, 9-12.

82. “Conozcamos la casa de Chile en Sevilla”, *El Mercurio*, Santiago, 23 de octubre, 1927.

83. *El Mercurio*, Santiago, 21 de agosto, 927.

84. Rodríguez Bernal, *La Exposición Ibero-americana de Sevilla*, 131; Villar Movellán, 1979, 61, citado por Ana Souto, “La Exposición Iberoamericana”, 190. Rodríguez Bernal asegura que en toda la Exposición, además del pabellón de Chile, los únicos edificios que no recurrieron a la representación historicista fueron cinco pabellones comerciales que pertenecían a empresas privadas, desconectadas del ambiente sevillano.

85. Ana Souto, “La Exposición Iberoamericana”, 190.

86. Ana Souto, “La Exposición Iberoamericana”, 190.

87. Juan José Cabrero, *Pabellón de Chile*.

88. Fernando García Oldini, “El Pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla”, *Revista Chile*, n.º 56, octubre 1929, 9-12; Ana Souto, “La Exposición Iberoamericana”, 190; Juan José Cabrero, *Pabellón de Chile*.

Fernando García Oldini, señalaba que la disposición de los planos del edificio no sólo recordaba las montañas, sino que al mismo tiempo obligaba a pensar en el carácter “silencioso e indoblegable de la raza”. Para Oldini, incluso la idea misma del pabellón habría sido influenciada por el medio. “La fuerza modeladora del paisaje circundante es tan potente, la negada influencia del medio es tan innegable, que —a pesar de todas las teorías— logra imprimir su sello y una impulsión similar a la propia en algo tan distinto a la naturaleza como es la obra de un artista”. La “casa de Chile” era para él, a un mismo tiempo, “producto y resumen del ambiente”⁸⁹.

Por todas estas evocaciones, aun cuando el pabellón de Chile no tuviera rasgos explícitos que anunciaran a un no iniciado la procedencia nacional del edificio, logró ser considerado como la primera obra concebida “inspirándose en lo nuestro, en lo típico, en nuestros ambientes”⁹⁰, y que expresaba “los rasgos característicos de la idiosincrasia nacional”⁹¹. Cumplió así con el cometido de diferenciarse del resto de los países y dar un sello propio. Sin embargo, el simbolismo de la cordillera resultó ser muy funcional para otros aspectos del discurso. Al tiempo que evitaba la polémica que habría significado un edificio de corte indigenista, permitió reforzar el discurso de progreso y civilización que los demás símbolos autóctonos sólo entorpecían. Ya que los argumentos defendidos en Sevilla eran que el clima frío del país había producido una raza sobria y trabajadora —opuesta al “caos” y “pereza” con que se asociaba al trópico—, y que el medio abrupto, difícil, había convertido a sus gentes en esforzadas y laboriosas⁹², la imagen de una cordillera imponente y nevada reforzaba esa idea. No debe haber sido casualidad que estuviera presente, también, en la portada del libro oficial *Chile en Sevilla*, libro que, como el pabellón, pretendía ser un “resumen global” del país (imagen 7).

89. Fernando García Oldini, “El Pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla”, *Revista Chile*, n.º 56, octubre 1929, 9-12; Ana Souto, “La Exposición Iberoamericana”, 190; Juan José Cabrero, *Pabellón de Chile*.

90. “Conozcamos la casa de Chile en Sevilla”, *El Mercurio*, Santiago, 23 de octubre, 1927.

91. *Revista Chile*, n.º 51, mayo 1929.

92. Sylvia Dümmer Scheel, “Sin tropicismanos”.

IMAGEN 7: PORTADA LIBRO OFICIAL *CHILE EN SEVILLA*

Fuente: Aníbal Jara y Manuel Muirhead, *Chile en Sevilla* (Santiago: Cronos, 1929).

CONCLUSIONES

Estudiar la representación de Chile en Sevilla es una forma de aproximarse a las ideas de país que circulaban en los años veinte, gracias a que la instancia obligó a ciertos sectores de la sociedad a declarar, explicar, negociar e incluso escenificar su forma de entender “lo nacional”. La concurrencia a la Exposición Iberoamericana dejó en evidencia hasta qué punto se había posicionado el nacionalismo culturalista y las referencias a la raza, al medio geográfico, al pasado autóctono y a lo folclórico como definición de “Chile”, al punto de incorporarse en la imagen de país que se deseaba publicitar en el exterior y superar así las estéticas europeizantes del siglo anterior.

El hecho de que en esta ocasión la puesta en escena haya estado a cargo de un grupo relativamente amplio y variado de profesionales, y que los discursos de país expresados en diversos soportes (salas temáticas, decoración y publicaciones) no hayan pasado por

un filtro final que los unificara buscando corregir posibles contradicciones, entorpeció quizás el posicionamiento de una imagen de nación única y coherente en el extranjero, pero ofrece por otro lado un material muy rico para el análisis de los imaginarios nacionales de la época. Así, la representación de Chile en Sevilla no sólo nos da una idea sobre cómo el Gobierno y diversos grupos sociales deseaban que Chile fuera visto desde el extranjero, sino que hace explícitos contradicciones, conflictos y luchas presentes en los imaginarios nacionales circulantes en la década del veinte. En este sentido, ha sido posible identificar que incluso dentro del imaginario que determinó la representación y que era el imperante en el país, convivían diferentes interpretaciones. Aunque se imponía una concepción nacionalista de país que entendía lo nacional en términos culturales, en donde el medio físico, la raza, el lenguaje y las tradiciones definían el “carácter colectivo” de su población, no todos rescataban los mismos elementos etnolingüísticos para definirlo. Mientras ciertos sectores encontraban sus bases en los pueblos originarios, otros preferían enfatizar el origen hispano de la cultura nacional. De hecho, la representación de elementos indígenas como símbolo de lo chileno despertó, como se ha visto, grandes resistencias entre grupos de corte hispanista. Dicha resistencia, sin embargo, tenía a su vez diferentes niveles. Se ha hecho evidente que la incorporación de una estética de inspiración indígena o de expresiones musicales de corte folklórico, interpretados y “adecentados” por artistas profesionales, provocaban mucho menos rechazo que las expresiones originales, sin intermediarios, de estos mismos grupos, que resultaban una evocación demasiado viva y actual de su existencia.

Al margen de las luchas de conceptos que salieron a la luz, la puesta en escena reveló también matices del imaginario que en el momento, por obvios, pasaban desapercibidos. La forma en que el mundo —o su representación— es ordenado, las jerarquías y relaciones que se establecen, comunican un modelo mental a través del cual se entiende la realidad. Por eso, aunque la separación de lo araucano y folclórico en una sala aparte pudo parecer completamente natural a sus organizadores, esta decisión estaba cargada de una serie de connotaciones que remarcaban la condición de alteridad que dichos grupos representaban en la sociedad chilena de aquel entonces, remarcada por la sobre-caracterización decorativa que de ellos se hacía en la representación. Se trataba de una sociedad elitista y poco inclusiva, que si bien se abría a aceptar la incorporación de grupos populares e indígenas a nivel simbólico, lo hacía remarcando la distancia con ellos.

Cabe aclarar que aunque la representación de la nación en la Exposición Iberoamericana reveló mucho acerca de los imaginarios circulantes, no consistió en una especie de “fotografía” de éstos. La puesta en escena ofreció más bien una

reinterpretación de los imaginarios. Éstos eran traducidos a un lenguaje material y visible pero, sobre todo, sus símbolos e ideas habían sido seleccionados, jerarquizados y reordenados. Y aunque en este caso la intención de fidelidad al “alma nacional” puede haber generado un resultado un poco menos instrumental que lo que se haría hoy con una “imagen-país”, no es posible olvidar que de todos modos se trataba de una imagen escrita desde arriba que perseguía objetivos concretos. Por eso, aunque se eligieron elementos que efectivamente circulaban en la autoidentificación de los chilenos, sí se optó por los que concordaran con los objetivos concretos que se perseguían en el exterior. De este modo, la cordillera superó como símbolo a todo lo relacionado con indigenismo y folclor, siendo protagonista de la arquitectura del pabellón y de la portada del libro oficial, porque resultaba mucho más funcional a los objetivos económicos del país y la imagen de eficiencia y laboriosidad que se intentaba mostrar en el exterior, y generaba, por lo demás, menos desencuentro entre los organizadores que otros símbolos de corte indigenista. Fue esta particular versión de la imagen nacional la que regresó al país, a través de fotografías y registros de prensa, para ser observada por al público chileno como si se mirara en un espejo. De este modo, es muy probable que la puesta en escena del imaginario haya tenido efectos sobre los imaginarios nacionales mismos al proporcionar nuevos símbolos y reforzar ciertas ideas por sobre otras.

Bibliografía

F U E N T E S P R I M A R I A S

DIARIOS:

El Mercurio, Santiago de Chile, abril 1927-abril 1930; *La Nación*, Santiago de Chile, 9 mayo 1929

REVISTAS:

Arquitectura y Artes Decorativas, Santiago de Chile, febrero 1929-junio 1930;

Boletín Consular, Santiago de Chile, noviembre 1926-diciembre 1927;

Revista Chile, Santiago de Chile, enero 1928-marzo 1930;

Sucesos, Santiago de Chile, 2 mayo 1929-7 noviembre 1929;

Zig-Zag, Santiago de Chile 15 enero 1927-8 febrero 1930.

FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS:

- Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores (ARREE), Chile, vols. 1088, 1103, 1127, 1142, 1169, 1190, 1213A, 1215, 1217.
- Boletín de Sesiones del Senado*, 1927-1929; *Boletín de Sesiones de la Cámara de Diputados*, 1927-1929.
- Cabero, Alberto. *Chile y los chilenos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1948.
- Catálogo-Guía del Pabellón de Chile. Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Sevilla: Tip. A. Padura, 1929-1930.
- Jara, Aníbal y Manuel Muirhead. *Chile en Sevilla. El progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929*. Cronos, Santiago, 1929.
- Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, *Memoria Anual*, 1927, 1928, 1929, 1930.

F UENTES SECUNDARIAS

- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Barr-Melej, Patrick. *Reforming Chile. Cultural Politics, Nacionalism, and the Rise of the Middle Class*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2001.
- Bengoa, José. *Historia del Pueblo Mapuche (siglo xix y xx)*. Santiago: Ediciones Sur, 1985.
- Carranza, J. Rafael. *La Batalla de Yungay. Monumento al Roto Chileno*. Santiago: Imprenta Cultura, 1939.
- Dümmer Scheel, Sylvia. *Sin tropicalismos ni exageraciones. "Chile y la representación de lo chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929"*. Tesis Magíster, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- Edwards, Alberto y Michael Kunczik. *Images of Nations and international public relations*. Bonn: Friedrich Ebert Stiftung, 1990.
- Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. Santiago: LOM, 2001.
- Mosse, George L. *La cultura europea del siglo xix*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Palacios, Nicolás. *Raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Ediciones Colchagua, 1987.
- Pesauento, Sandra Jathay. "Em busca de uma outra história: imaginando e imaginário". *Cuadernos del Sur - Historia* 28 (1999): 235-255.
- Rodríguez Bernal, Eduardo. *La Exposición Ibero-americana de Sevilla*. Sevilla: ICAS, 2006.
- Smith, Anthony. *Nacionalismo: teoría, ideología, historia*. Madrid: Alianza, 2004.
- Souto, Ana. "La Exposición Iberoamericana en contexto". Tesis Doctorado, Universidad de Nottingham, 2007.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.

