

# CULTURA VISUAL Y MEMORIA EN EL CHILE DEL SIGLO XIX. REDEFINIENDO EL COLONIAJE A TRAVÉS DE SU EXHIBICIÓN.<sup>1</sup>

**Paulina Faba**

## RESUMEN

A través del estudio de la Exposición del Coloniaje (1873) y del Museo Histórico del Cerro Santa Lucía (1874), este trabajo busca explorar la genealogía del museo en Chile, observando las articulaciones posibles entre las nociones de memoria, de historia y las materialidades relacionadas con dicho espacio, tales como la arquitectura, las colecciones de objetos y las imágenes pictóricas que retratan personajes y eventos del pasado. Al adoptar esta modalidad de análisis, intentamos demostrar que las exhibiciones históricas del XIX, no sólo evidencian procesos de redefinición del pasado colonial, sino también el desarrollo de una cultura visual.

Palabras clave: Exhibiciones históricas, siglo XIX, Chile, cultura visual.

## ABSTRACT

Through analysis of the Coloniaje Exhibition (1873) and the Historical Museum of the Santa Lucía hill (1874), this paper explores the birth of Chilean Historical Museum, noting the possible relations between the notions of memory, history and the materiality related to this space, such as the architecture, the collections of objects and the pictorial images that portray characters and events of the past. By adopting this method of analysis, we attempt to demonstrate that the Nineteenth Century exhibitions are not only the evidence of the redefinition of colonial past, but also the manifestation of a visual culture.

Key words: Historical exhibitions, Nineteenth Century, Chile, visual culture.

---

1 Agradezco al Programa Fondecyt Postdoctorado, a Antonio Sahady, Director del Instituto de Historia y Patrimonio (FAU, U de Chile) y a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile por el apoyo institucional y académico que me han brindado, el cual ha sido fundamental para terminar con éxito el primer año de mi investigación postdoctoral.

## Introducción

« Como al coleccionista, al fotógrafo lo anima una pasión que, si bien parece dedicada al presente, está vinculada a una percepción del pasado» (SONTAG, S. (1973) 2006:114).

El 11 de enero de 2010 un evento interesante tiene lugar en el antiguo barrio de la Quinta Normal de la Ciudad de Santiago: el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos es inaugurado oficialmente por Michelle Bachelet (2006-2010) poco antes del término de su mandato. Proyecto de gran envergadura arquitectónica y museográfica, este espacio busca visualizar a través de imágenes, documentos, testimonios y objetos de la época, una parte de la memoria asociada al traumático periodo del Régimen Militar en Chile (1973-1989).

Si bien este acontecimiento se circunscribe a un contexto histórico, político y sociocultural específico, plantea al mismo tiempo un paralelo interesante con las inauguraciones de la Exposición del Coloniaje (1873) y del Museo Histórico del Cerro Santa Lucía (1874), ocurridas en la segunda mitad del siglo XIX en Santiago. Antecedentes fundamentales del actual Museo Histórico Nacional, inaugurado en 1910, estas exhibiciones remiten a una lógica similar a la que da origen al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. Ambos procesos, propios de contextos y siglos diferentes, constituyen, no obstante, índices relevantes de una voluntad de visibilización, a través de objetos, imágenes y espacios arquitectónicos, de una memoria asociada a un pasado eminentemente negativo y doloroso.

A través del análisis de la inauguración de la Exposición del Coloniaje (1873) y del Museo Histórico del Cerro Santa Lucía (1874), en este trabajo buscamos explorar la genealogía del museo en Chile, observando las articulaciones posibles entre las nociones de memoria, de historia y las materialidades relacionadas con el museo, tales como la arquitectura, las colecciones de objetos y las imágenes pictóricas que retratan personajes y eventos del pasado. Al adoptar esta modalidad de análisis, intentaremos demostrar que las exhibiciones históricas del XIX, no sólo evidencian procesos de re-significación del pasado colonial, sino también manifiestan el desarrollo de una cultura visual<sup>2</sup> (2) que, si bien posee ribetes locales, se encuentra estrechamente ligada al movimiento estético, literario y filosófico de carácter mundial comúnmente descrito como Romanticismo.

---

2 Partiendo de los planteamientos desarrollados por Michael Baxandall ([1972] 2000) y Svetlana Alpers (1983), podemos definir la noción de *cultura visual* como aquellos elementos discursivos, visuales y perceptivos que son construidos culturalmente y que involucran tanto las manifestaciones plásticas mismas, las categorías perceptivas del artista, como las prácticas sociales relacionadas con las imágenes, objetos y espacios. Ahora bien, para el caso del análisis de las exhibiciones históricas, la noción de cultura visual constituye una noción heurística interesante, pues la relación entre las colecciones y los espacios de exhibición nos obliga a circunscribir el fenómeno en un contexto mucho más amplio.

Pudiendo ser definida de múltiples maneras, según el campo disciplinario y la perspectiva de estudio desde la cual la abordemos, la *memoria* se manifiesta como un fenómeno complejo que no se circunscribe exclusivamente al acto de recordar el pasado. Si bien comúnmente se la relaciona a la rememoración de eventos, personas u objetos, la memoria remite a fenómenos dinámicos más amplios que atraviesan, sin duda, las dimensiones de lo individual y lo colectivo, articulando procesos perceptivos, cognitivos y socioculturales.

Partiendo de la división arbitraria entre memoria e historia, Maurice Halbwachs (Halbwachs, M. 1968), aborda la noción de memoria colectiva fundamentalmente como la conservación de recuerdos comunes propios a todo grupo humano. Estos recuerdos se relacionan con la experiencia misma de grupo, pero también hacen alusión a la *presentificación* del pasado, es decir, a la reconstrucción de éste a partir de “ideas y convenciones que resultan del conocimiento del presente”. En este marco, las “memorias colectivas” aparecen como dinámicas que evidencian una *homogeneización* y una *centralización* de las representaciones del pasado a través de la reducción de la diversidad de recuerdos que opera tanto en las dinámicas de comunicación como en los procesos de transmisión entre los individuos.

El museo y las exhibiciones de objetos históricos de la segunda mitad del siglo XIX en Chile encarnan ejemplos importantes tanto de las modalidades de materialización como de centralización de la memoria. ¿Pero, cómo opera este proceso en el ámbito del museo? ¿Cuál es el papel que juegan las materialidades características de este espacio (arquitectura, objetos, imágenes) en los procesos de construcción de una memoria colectiva? Para responder a estas preguntas, nos parece necesario remitirnos primeramente a la relación entre la emergencia del museo y el desarrollo de la ciudad moderna.

### **Un museo en la ciudad.**

#### **Génesis y transformación del “sentido de lugar”**

Como lo subraya Adalgisa Lugli (Lugli, A. 1992), la relación clave del museo con la ciudad se expresa en la necesidad de dar a ver un imaginario colectivo en un momento en que las formas de habitar producen zonas de opacidad, de invisibilización y de individuación particulares que tocan a los sujetos que la habitan y la recorren. En Chile, la gestación de la Exposición del Coloniaje y del Museo Histórico Santa Lucía se encuentra asociada a una redefinición territorial, social y temporal, cuyo síntoma más significativo se presenta en la mutación de la ciudad de Santiago impulsada principalmente durante la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875). Tomando como modelo al París imaginado por Georges-Eugène Haussmann, podemos decir que entre 1850 y 1890 aparece un nuevo modelo ciudadano, cuyo contexto de emergencia se vincula a la consolidación de los estados-naciones, la movilización masiva de población de diversos orígenes a

través del viaje, la migración y, en general, las nuevas posibilidades de existencia e interacción que se desarrollan en el espacio urbano.

El desarrollo de la conciencia de un “nosotros” proyectada en la imagen de la nación republicana se relaciona con una percepción de lo vivido y la idea de una experiencia común. Partiendo de esta constatación, es posible observar la proliferación de imágenes que remiten por una parte a los protagonistas de la Independencia y por otro a una idea de lo pintoresco y del folklore que se asocia a la categoría de “pueblo”. Éste último es “dado a ver” en las imágenes de las ramadas o *chinganas* y en la caracterización de los personajes mestizos como el *roto* y el *huaso* referidos frecuentemente como la raza originaria y profunda de la nación. El arte pictórico de la primera mitad del siglo XIX muestra un gusto por lo pintoresco que recibe una notable influencia de la mirada de los viajeros extranjeros sobre las costumbres, recursos y personajes de cada parte del territorio nacional<sup>3</sup>. Como lo refiere Eugenio Pereira Salas: “El rostro de Chile, reflejado en sus paisajes naturales y en el marco de costumbres vernáculas, fue dibujado en época temprana por una pléyade de artistas que fijaron la iconografía republicana. Además la curiosidad de los marinos dejó constancia pictórica de algunos episodios históricos (Pereira Salas, E. 1992:32)”. Artistas, naturalistas, viajeros y aficionados como Eduardo Federico Poeppig (1798-1868), Jacques Antoine Moerenhout (1796-1879), María Graham (1785-1842), Robert James Elliot (1790-1849), William Waldegrave (1796-1830), entre otros, contribuyen a la adopción de ciertas perspectivas y temáticas asociadas tanto a una estética del paisaje costumbrista como a una idea emergente de nación.

Al interior de la ciudad, el museo surge a la par de nuevas modalidades de colectivización del espacio urbano. Al mismo tiempo que se pierden puntos de referencia y lugares de socialización producto de la desaparición de la ciudad colonial, salen simultáneamente a la luz nuevos lugares e imágenes ciudadinas como los monumentos y los museos que responden a un proyecto de ciudad que, de acuerdo a las palabras de Benjamín Vicuña Mackenna, buscaba: “Contribuir a ese saludable movimiento de regeneración por el ornato y la higiene, que constituye su saludable consecuencia en nuestras ciudades” (Vicuña Mackenna, B. 1874:15).

Cabe destacar que el reconocimiento de las características de los lugares en el contexto de un “ordenamiento” y de una “distribución razonada” de los espacios sigue, al nivel ciudadano, una lógica muy similar a la que promueve el interior del museo y las exhibiciones históricas. El “sentido de lugar” (Basso, K. y Feld, S., 1996), que involucra la experiencia y travesía de los espacios por medio de la articulación de elementos de carácter perceptivo, cognitivo y sociocultural, emerge entonces a partir de la voluntad de higienización de la ciudad, de la promoción de la circulación y la circunscripción de personas, objetos y dinámicas sociales a determinados sectores urbanos. Podemos decir que el museo aparece como lugar, cobrando un sentido en

---

<sup>3</sup> Cabe notar que esta lógica es la que sigue en parte el explorador y naturalista francés Claude Gay (1800-1873) al momento de organizar las primeras colecciones de documentos y objetos que marcan la aparición del Museo Nacional de Historia Natural inaugurado en 1830.

aquel modelo de ciudad que busca un ordenamiento, a través de la centralización, la clasificación y la sectorización de la variedad de entidades que la habitan, sean éstos personas, animales, plantas u objetos.

La visibilización de nuevas figuras de la memoria nacional, se traduce en el levantamiento de monumentos, la apertura de plazas y las calles “tapadas”, la adopción de ciertos estilos arquitectónicos y el desplazamiento de las formas “tradicionales” de socialización, tales como los *ranchos*, las *chinganas* a “casas de diversión popular” y a la periferia de la ciudad. En el libro acerca de la transformación de la Ciudad de Santiago de Vicuña Mackenna, se describe que: “La *Chingana* tiene celebrado consorcio con el *Rancho* (que es también un legado gentilicio) y la prole de ambos es el *Roto*, es decir, el hijo del vicio y de la miseria, de la chicha y de la quinchá, y así, mientras el *Roto* viva arrebozado en su rito cubierto con su poncho, como el lépero de Méjico, el llanero de Venezuela y el gaucho de las Pampas, es evidente que no existirá el ciudadano, esto es que no existirá la república, sino como nombre; i como realidad existirán los presidios, las penitenciarías y los lazaretos” (Vicuña Mackenna, B. 1872:89).

Ahora bien, resulta importante destacar que en diversos ensayos y escritos históricos la ciudad moderna se piensa en términos de su relación con un pasado. Los rasgos característicos del urbanismo y arquitectura coloniales son destacados por historiadores del siglo XIX en relación con las transformaciones de la ciudad de Santiago y con una idea de progreso y civilización que se relaciona con el disfrute de los paseos, el arte industrial y la “instrucción” del pueblo. En una interesante biografía de Manuel de Salas, Miguel Luis Amunátegui brinda una reconstrucción de la ciudad-aldea colonial, cuya imagen se opone ampliamente a una concepción de modernidad: “Santiago mostraba en aquel entonces una fisonomía peculiar que estaba revelando las preocupaciones y los posibles de sus habitantes. Era una ciudad extensa pero raquíta y achaparrada. Estaba llena de templos y monasterios. Las casas carecían de arquitectura y sus ventanas estaban defendidas por rejas de hierro y sus puertas se hallaban guarecidas por gruesos clavos... Por el solo aspecto de aquella aldea grande se colegía que los moradores no tenían arte, industria, instrucción ni alegría. No había paseos dignos de ese nombre” (Amunátegui, M.L.1895:17)

Las fotografías, grabados y panoramas de la ciudad de Santiago, al igual que los trabajos de arquitectos e historiadores (Secchi, E.1944; Pereira Salas, E. 1955; Sahady, A. 1996) destacan el hecho que la transición de una arquitectura colonial a una neoclásica constituyó una dinámica lenta que hace vislumbrar el paisaje urbano como una suerte de *patchwork* que manifiesta una serie de anacronismos y temporalidades disonantes. Como refiere Antonio Sahady “La arquitectura hispanoamericana representó a su manera las mismas concepciones culturales europeas y aunque las adaptó a su propia realidad histórica, económica y social, fueron inevitables ciertos desfases y atemporalidades” (Sahady, A. 1996:25). Son principalmente las iglesias y los edificios del corazón del centro histórico los primeros en evidenciar cambios importantes al nivel arquitectónico. Sin embargo, hasta avanzado el siglo XIX, las

construcciones habitacionales de gran parte de Santiago seguían conservando un patrón formal colonial, semejante al de los espacios rurales. Lo que caracteriza a los espacios coloniales es la austeridad de las edificaciones y su capacidad para albergar familias extendidas. En general, son pocas las decoraciones adosadas a las fachadas y si éstas llegan a presentarse lo hacen generalmente en las viviendas asociadas a los sectores más próximos a la “plaza fundacional”. Dichas decoraciones consistían, principalmente, en escudos que recordaban el linaje familiar asociado a los habitantes de la casa. Al centro de cada vivienda se encontraba un patio cuadrado flanqueado por corredores. Es en parte, en dichos espacios al aire libre, en donde se llevaba a cabo gran parte de la vida social.

Los interiores de las casas coloniales, generalmente de un piso, se comienzan a transformar fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX tomando como modelo la ciudad Haussmanniana promovida por Benjamín Vicuña Mackenna durante su función de Intendente de Santiago (1872-1875). Si bien la monumentalidad constituye un aspecto importante asociado a la arquitectura, resulta interesante constatar la reorganización de los espacios interiores, los cuales se reducen y adaptan a una vida social cuyo nuevo protagonista acentúa la relevancia de los interiores para las formas de socialización: el salón. Vicente Grez hace notar en su texto acerca del desarrollo de las “Bellas-Artes en Chile” presentado en la *Exposition Universelle de Paris* (1889), que las antiguas mansiones de “estilo andaluz” se parecen más a los *ranchos* y espacios rurales de la época que a las construcciones modernas que comenzaban a transformar gradualmente el rostro de la ciudad. Grez refiere que partir de los años 50 comienzan grandes cambios en la arquitectura de las ciudades de Santiago y Valparaíso, impulsando el Estado chileno la construcción de ciento cincuenta edificios, además de monumentos, iglesias, hoteles, sociedades comerciales y financieras (Grez, V. 1889:10-11). A pesar de que el autor preveía en un futuro próximo la “entera transformación de la capital” señalaba que “La arquitectura chilena no ha tenido hasta ahora un carácter muy original, ni bien acentuado. Se emplean todos los estilos: los órdenes griegos, la arquitectura bizantina, el estilo morisco y esta nueva arquitectura burguesa y comercial que nos viene de América del Norte” (Grez, V. 1889:11).

En este marco, la llegada del arquitecto francés François Brunet de Baines (1799-1855), originario de Vannes, resulta clave para el nuevo impulso arquitectónico y la transformación de Santiago. Benjamín Vicuña Mackenna refiere con respecto a la mansión de la familia Concha y Toro: “Fue esta casa uno de los trabajos más considerables y de más crédito del arquitecto Brunet de Baines, que vino en esa época por cuenta del gobierno a transformar Santiago. Brunet de Baines reedificó también las casas solariegas de otros dos mayorazgos, la de don Patricio Larraín, esquina de la calle del Chirimoyo y del Estado, y la de don Rafael Larraín Moxó, esquina de la de Huérfanos y la Bandera (Vicuña Mackenna, B. 1878:44)”. Vicente Grez, en su texto acerca del desarrollo de las “Bellas-Artes en Chile” presentado en la *Exposition Universelle de Paris* señala por su parte que: “Cuando Brunet-Desbaines,

primer director de la escuela de Arquitectura llega a Chile, la arquitectura cambia de carácter: se abandona el estilo anticuado de las viejas casas españolas y se adopta con una cierta búsqueda del buen gusto y de la elegancia un género más cosmopolita de las construcciones europeas modernas<sup>4</sup>(Grez, V.1889:8).

La necesidad de transformar uno de los “peñones” más grandes e imponentes de Santiago en un espacio “regenerado” a través de su “embellecimiento y ornato materializado en los universos vegetal, arquitectónico y escultórico. La ciudad en general es re-pensada en torno a lo que fue en el periodo colonial y a lo que será en el futuro próximo<sup>5</sup>. No obstante, resulta importante destacar que la regeneración de los espacios guarda, a pesar de sus transformaciones, una conexión íntima con la oscuridad del pasado. Al igual que la imagen de la sociedad chilena de la época, los lugares siempre parecen retener un lado oscuro, una historia lúgubre asociada a la Colonia, la cual constituye materia tanto de los discursos nacionalistas como de los trabajos de historiadores de la época.

En este marco, la arquitectura de los espacios colectivos promueve una serie de dinámicas sociales a través de la adopción de formas ornamentales, espacios, volúmenes y trayectorias que remiten a un complejo sistema de relaciones. Más que un territorio para albergar y resguardar los elementos asociados al pasado, el museo se erige como un lugar pensado fundamentalmente para “ver” e intensificar la mirada en torno a ciertos objetos e imágenes. Paralelamente, el museo encarna un espacio transitado, constituye por excelencia la espacialización del tiempo, estableciendo una relación entre sistemas de conjuntos (objetos, documentos, salones, elementos de decoración y paisaje ciudadano).

Al analizar las manifestaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XIX desde una perspectiva estilística es posible constatar dos lógicas importantes que intervienen en las formas de apropiación del pasado y la emergencia de sus espacios de exhibición. Una de ellas hace referencia a la reapropiación de formas y motivos antiguos que se presentan muchas veces aislados y subordinados a las nuevas estructuras arquitectónicas de la época. La otra consiste en la reapropiación y reacondicionamiento de las estructuras y volúmenes de la arquitectura colonial a la expresión de otras funciones, en especial aquella de la exhibición de objetos del pasado.

Frente a las transformaciones arquitectónicas que marcan nuevos modos de habitar y recorrer la ciudad, ciertos lugares asociados al pasado son preservados y

---

4 « Lorsque M. Brunet-Desbaines premier directeur de l'École d'architecture, fut arrivée au Chili l'architecture changea de caractère : on abandonna le style suranné des vieilles maisons espagnoles et, on adopta avec une certaine recherche du bon gout et de l'élégance le genre plus cosmopolite des constructions européennes modernes ». Vicente Grez, *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris, Section Chilienne*. A. Roger et F. Chernoviz Éditeurs, Imprimerie de Lagny, Paris, 1889, p.8.

5 En la *Guía popular del Santa Lucía*, resulta notable observar que el relato se inicia describiendo lo que era este lugar antes de su transformación en un paseo: “Por más que se haya dicho, el Cerro Santa Lucía llamado Huelén (dolor) por los primitivos y supersticiosos habitantes del Mapocho es y era una verdadera maravilla antes de darse el primer golpe de azada que lo ha transformado” (GUÍA POPULAR DEL SANTA LUCÍA, 1874).

remozados para servir como espacios de exhibición. En este estudio, en particular, nos referimos al antiguo Palacio de los Capitanes Generales de la Plaza de Armas (hoy correos de Chile) y al Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía. Ambos edificios se encuentran emplazados en dos sitios fundacionales de la ciudad de Santiago: la Plaza de Armas y el Cerro Huelén, lugar, este último, donde se efectuó la apropiación simbólica de la ciudad por Pedro de Valdivia. El Palacio de los Capitanes Generales de la Plaza de Armas constituye uno de los primeros lugares en ser especialmente acondicionado para una exhibición histórica. Dicho edificio de un piso, de adobe y teja había sido la residencia de los gobernadores coloniales (de Ustáriz hasta Marcó del Pont) y “fue residencia de los mandatarios republicanos hasta que Bulnes se trasladó a la Moneda en 1846” (Rodríguez, H. 1982: 18). Benjamín Vicuña Mackenna describe su transformación refiriendo que el vetusto palacio fue “rejuvenecido en esta hora y cubierto de primorosas galas (como un muerto resucitado)” (Vicuña Mackenna, 1873a:III). Pero ¿cuáles eran aquellas “primorosas galas” que permiten transformar el edificio histórico en un lugar de exhibición? Un nivel importante de la relación entre arquitectura y sistema de objetos se encuentra en el acondicionamiento de los interiores y exteriores del edificio a través de una serie de ornamentos que, lejos de reconstruir detalladamente el espacio arquitectónico, lo dividen en partes o secciones especializadas, incorporándose y asociándose motivos y materiales heterogéneos.

En el *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje* se señala la división de la exhibición por secciones a manera de un recorrido en el que cada salón está destinado a cierto grupo de objetos: “Lo que nos falta es tomar al visitante por la mano y a la manera de pocos sensatos *cicerones* que el viajero encuentra en los viejos museos de la Vieja Europa, conducirlo hasta *los umbrales de cada departamento* y decirle simplemente: ‘*Esta sala está destinada a este objeto, aquella a tal otro*’ i reservar a su libre criterio el juicio i apreciación que de cada cosa debe hacer” (Vicuña Mackenna, 1873a:III-IV).

Al igual que los objetos, los detalles arquitectónicos y ornamentales relacionados con los espacios de exhibición constituyen un aspecto fundamental de la dotación de un “carácter” y sentido de lugar al contexto de exhibición. Ahora bien, el carácter no solo implica un sentido del orden y una estética propia de la época sino también una estrategia de memoria: los objetos y ornamentos son filtrados, la profundidad histórica y los discursos acerca del pasado constituyen una dimensión paralela de la imagen tal como se evidencia en las palabras de Vicuña Mackenna: “Cumpliendo pues con este propósito, nos detendremos en la puerta de entrada del palacio de la exposición, que es la misma que el Presidente Ustáriz colocó sobre sus goznes en 1717, y advertimos que ha sido pintada con los colores españoles, rojo y amarillo, cuyo matiz prevalece en toda la ornamentación de la exposición (Vicuña Mackenna, 1873a:III)”.

En general, el sentido de lugar comprende la articulación de diversas capas históricas relacionadas con los espacios y, al igual que la formación de colecciones, resulta interesante constatar las modalidades de intensificación y puesta en rela-

ción de dichos estratos que definen los espacios. El Cerro Santa Lucía constituye un lugar fundacional, un eje espacio-temporal relacionado con la aparición de la ciudad misma como proyecto de comunidad. Como relata Vicuña Mackenna de manera cómica: “Verdad es que el primer alarife de Santiago, fue un tuerto; pero tenemos para nosotros, que si las calles que hoy llaman *derechas*, sin serlo corren aguas abajo, es porque el Santa Lucía sirvió de punto de mira al ojo que le quedaba bueno al agrimensor Gamboa. El Santa Lucía fue el teodolito de los conquistadores para medir a Santiago y su campiña” (Vicuña Mackenna, B. 1878:35). En efecto, el Santa Lucía “parecía destinado” a albergar un museo histórico, pues según las palabras de Vicuña Mackenna, el espacio de exhibición estaba asociado a “una de las mesetas de la colina que con los siglos ha de ser el Acrópolis de la sabiduría en nuestra tierra” (Vicuña Mackenna, B. 1875:35).

La transformación del cerro Santa Lucía en donde colabora ampliamente el arquitecto Manuel Aldunate y Avaria (1815-1904), es una de las más elocuentes en términos de puesta en relación e intensificación de una de las dimensiones históricas relacionadas con el lugar. La memoria y vestigios del cerro remiten tanto a un pasado indígena como a la fundación de Santiago y al período colonial tardío cercano a la independencia. Cabe destacar que los edificios del Santa Lucía y en particular el Castillo Hidalgo constituyeron, tempranamente, ejes espaciales vinculados a las ceremonias de fiestas patrias que señalaban una trayectoria temporal y espacial que iba desde el Castillo Hidalgo, en el Santa Lucía, hasta la Plaza de Armas (Catedral) para terminar en la Alameda de las Delicias y el Campo de Marte. En el programa de dichas celebraciones que se llevó a cabo entre el 17 y el 21 de septiembre de 1852, se hace referencia a que “Al amanecer la salva mayor de artillería que con arreglo de la ordenanza se hará por la fortaleza de Hidalgo, será la señal de principiar la festividad del Aniversario, a cuya hora se enarbolarán banderas en todos los edificios públicos y particulares, las que permanecerán hasta el último día de dicha festividad” (Programa, 1852:1).

Vicuña Mackenna señala en la segunda memoria acerca de la transformación del Santa Lucía que para “dar al paseo un carácter general, al cual se sometieran en su ejecución todos los detalles, se eligió el de una vasta fortaleza de la edad feudal (Castillo Hidalgo), que recordara la época de la conquista en que el antiguo y sagrado Huelén indígena pasó a ser con el nombre de Santa Lucía, el primer reducto de los conquistadores. De aquí el tipo militar que se ha impreso a todas las obras del cerro, sin exceptuar las murallas de sus jardines, las almenas, los torreones, garitas, portadas, etc.” (Vicuña Mackenna, B.1873b:27). Una dimensión importante relacionada con la emergencia del museo en general y particularmente con la transformación del Santa Lucía es, sin duda, la importancia de la vegetación. Uno de los desafíos más de la transformación de dicho peñón constituyó la instalación de jardines que convivían con esculturas, obras de arte, lugares y objetos históricos.

El lugar de las plantas y la vegetación en los paseos, pero también en los interiores de las exhibiciones, constituye un fenómeno recurrente en el siglo XIX. En

efecto, el lugar que se le otorga al estilo gótico en el paseo Santa Lucía y en particular a los antiguos castillos González e Hidalgo emplazados en dicho paseo es notable y se encuentra vinculado a la visión y formas de *presentificación* del pasado colonial en el siglo XIX. Vicuña Mackenna, como otros intelectuales e historiadores de la época, estaba interesado en la sociedad feudal española como modelo de investigación histórica, pero también literaria. Vicente Grez comienza su escrito *La vida Santiaguina* describiendo la época Colonial y en particular el siglo XVII como “La Edad Media de Chile. Nada más triste y lúgubre que el de esa época para el que la estudie social y filosóficamente” (Grez, V. 1879:I).

El paralelo entre aquella época en Europa y el Coloniaje en Chile se traduce, no sólo por el gusto y publicación de las novelas de Sir Walter Scott en la prensa local, sino también por la adaptación del estilo arquitectónico colonial, de carácter más bien funcional, a una idea del gótico que buscaba destacar lo monumental. Esta adaptación se pone en evidencia, de manera inédita, en la transformación del cerro Santa Lucía. En su primer viaje a París, Vicuña Mackenna había quedado impresionado por el Museo Cluny, dedicado al pasado gótico de Francia. No resulta extraño, entonces, que durante su estadía en aquella ciudad, uno de sus hijos destaque la visita a dicho museo de la siguiente manera: “El museo que se ocupa de los vestigios de la ciudad de París es el Museo Cluny, instalado en el antiguo Hotel des Thermes, esa admirable habitación particular, una de las pocas que se conservan del arte de la edad media” (Vicuña Subercaseaux, B. 1905: 24).

Para el emplazamiento del Museo Histórico y la Biblioteca Carrasco Albano en el Cerro Santa Lucía se eligieron dos edificios significativos del periodo colonial: un calabozo correspondiente a la cárcel que mandó a construir Casimiro Marcó del Pont (última imagen del poderío colonial) y el edificio del cuerpo de guardias de los Talaveras. Si bien se buscó conservar parte de las estructuras antiguas, Vicuña Mackenna refiere que para el acondicionamiento del museo se abrieron las murallas coloniales y se convirtieron en “arcos elegantes de comunicación”. Al mismo tiempo se derribaron “Los cimientos de dura cantería que separaba a unos de otros los aposentos y estrajéronse los guijarros que servían de pavimento, abriéronse los muros sobre los bajos umbralados, cubriéndose con una sólida plataforma de madera y asfalto, pintáronse los techos con diseños propios de la época, reproduciéndose en uno de los salones los colores y la techumbre de la iglesia de San Francisco (Vicuña Mackenna, B. I,1875:4).

Como vemos, los edificios del pasado se resignifican a través de formas de *presentificación* que hacen confluir diversas temporalidades a través de las transformaciones arquitectónicas, de lo que se decide preservar y transformar. La apertura de los espacios cerrados, la promoción de la circulación al interior de los edificios históricos y la asociación de diferentes estilos, que van desde el gótico, al colonial y el neoclásico francés dialogan con los sistemas de objetos e imágenes expuestas, las cuales también parecen construir una compleja serie de temporalidades que se condensan en el espacio museográfico.

## El museo como sistema de objetos y lugar de interpretación del pasado

“Coloquemos en nuestro Museo una galería, una sección especial de retratos de los personajes más eminentes de nuestra historia” (Blanco, J.M.1879:399).

“La historia que representa como en un gran espejo, a las sociedades a venir, los resultados de todas las teorías de todas las experiencias de las sociedades pasadas” (Sismondi, J.C.L.S. 1836:I).

El primero de marzo de 1873, una preocupación se hace visible en el escenario nacional: “Agrupar esos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje con sus propios ropajes, i prestarle, mediante la investigación i el método una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, he aquí la mira filosófica de este propósito” (Vicuña Mackenna, B. 1873c: 343). Con estas palabras Benjamín Vicuña Mackenna traduce los objetivos principales de la Exposición del Coloniaje, inaugurada en septiembre de 1873 en el antiguo Palacio de los Capitanes Generales de la Plaza de Armas de Santiago (hoy correos de Chile).

Como lo plantean los trabajos de Adalgisa Lugli (Lugli, A. 1992), los cuales se inspiran en la obra de Jean Baudrillard (Baudrillard, J.[1969] 2004) y de Walter Benjamin (Benjamin, W.2005), el museo constituye fundamentalmente un espacio consagrado a un sistema de objetos que aparece asociado a procesos de subjetivación propios de la industrialización y de la consolidación de la ciudad moderna. En su texto *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Alfred Gell desarrolla la noción de *agencia*, la cual no sólo remite a la capacidad de los objetos de condensar relaciones sociales, sino también al hecho que a partir de éstos es posible realizar razonamientos abductivos, es decir, inferir lógicamente acontecimientos relacionados con los objetos e imágenes como entidades dinámicas, dotadas de intenciones (Gell, A. 1998).

Si examinamos las museografías del siglo XIX en Chile, y en otras partes del mundo, es posible observar que los objetos de un museo se encuentran generalmente dispuestos de tal manera que se busca resaltar el carácter único de cada forma y detalle al mismo tiempo que su pertenencia a un grupo o sistema más amplio de elementos visuales que organizan y orientan la mirada del observador. Cada objeto brinda un punto de vista estético único, instaurándose como “curiosidad”, ya sea por su elaborada factura o por su extrema simpleza. Paralelamente, la disposición y agrupación de objetos, de acuerdo a cierta lógica, otorga también una sensación estética, la cual pone en evidencia una trayectoria de la mirada. En este sentido, es interesante advertir el testimonio de Vicente Pérez Rosales acerca de su visita al Museo de Armería de Madrid: “En donde se conserva con religioso cuidado cuantas armas ofensivas y defensivas usaron los héroes de la guerra de España desde los tiempos más remotos, y

*su colocación no puede ser más artística y hermosa*<sup>6</sup>. En todo el centro del gran salón se ve una fila de poderosos caballos perfectamente disecados sobre los cuales cabalga la bizarra imagen del héroe que se quiere representar cubierto con sus legítimas armaduras y en las paredes sólo se ven trofeos de armas históricas vistosamente acomodadas. Sobre una mesa, inmediata a la entrada, noté una caja de jacarandá que contenía la muy deteriorada, pero respetada bandera que lucía Cortés en la conquista de México, y un poco más allá bajo el vidrio de un dorado marco aquella mentada planilla de gastos del gran capitán, que *muchos chilenos creíamos fuese supuesta, aunque parece no serlo por el lugar en donde está*” (Pérez Rosales, V. 1886:416).

Uno de los elementos más interesantes de la selección y disposición de objetos en las primeras exhibiciones históricas en Chile como la Exposición del Coloniaje, es las modalidades de relación que se establece entre los objetos, los espacios y los personajes de la historia colonial. En primera instancia, la relación entre objetos y personajes se vislumbra en la selección de cierto tipo de objetos representativos de cada uno de los actores de los periodos que van desde la Conquista y la Colonia hasta la Independencia: objetos arqueológicos indígenas, retratos, armas, mobiliario, trajes, utensilios de la vida cotidiana. Estos artefactos no sólo constituían testimonios de un período histórico sino también se desplegaban como evidencias de los personajes principales de la emergente historia nacional.

En diversos textos de la época se observa la relación entre personaje y objeto. En *La vida Santiaguina*, Vicente Grez (Grez, V.1879:60) refiere respecto a la relación entre algunos objetos de lujo y personajes célebres de la época republicana<sup>7</sup>: “Así como aparecen pintores, escultores y poetas célebres, así también pasean por los salones, en medio de las ricas porcelanas y de los bronces admirables, esos hombres elegantes y finos que son objetos vivos y que simbolizan las costumbres de su época” (Grez, 1879:58). La *agencia* de los objetos de colección como los trajes y joyas es que no sólo evidencian una lógica de proyección de los cuerpos de personajes célebres en sus ornamentos sino también dan a ver el carácter de la época y de sus personajes. De este modo el mismo Grez resalta: “Este traje verdaderamente cortesano de la época colonial estaba en armonía con los hábitos sociales, con el espíritu aristocrático que dominaba, con la etiqueta rigurosa de los salones” (Grez, 1879:51).

Los muebles junto con los utensilios de la vida cotidiana constituyen algunos de los objetos que resaltan como un cambio importante de la lógica museográfica en el siglo XIX. En el contexto de la Exposición del Coloniaje, diversos muebles de la época colonial fueron donados por particulares para ser exhibidos. Vicuña Mackenna refiere que el interés por rescatar los antiguos muebles emerge de la formación del gusto entre los coleccionistas que los incorporan a los salones europeos a

6 Las cursivas son mías.

7 Para Vicente Grez: “La galantería era flor desconocida durante la vida colonial. En aquella sociedad monótona, triste, pobre, silenciosa, apenas se comprendía cierto ceremonial de etiqueta, desde que no existía el salón, la tertulia, el club, el baile, el teatro, no había por consiguiente atmósfera respirable para los hombres galantes”. *La vida santiaguina*, Santiago, Imprenta Gutemberg, 1879:60.

cambio de “gruesas sumas de dinero”. El lujo, la autenticidad, la factura y el vínculo del mueble con personajes ilustres de la “Edad Media Chilena” es especialmente destacado. En su *Carta Familiar a Monseñor J. Ignacio Victor Eyzaguirre*, Vicuña Mackenna destaca que “aparte de los muebles que han pasado de nuestras recámaras a los salones de los palacios europeos, existen todavía no pocas preciosas piezas que el público podrá conocer y admirar” (Vicuña Mackenna, B. 1873c:350). En una reveladora cita de Walter Benjamin sobre un libro acerca de la historia de la clase obrera y de la industria en Francia de Émile Levasseur leemos lo siguiente: “En 1830, el romanticismo triunfaba en la literatura. Invadió la arquitectura y empotró las fachadas de las casas un gótico de fantasía, chapado demasiado a menudo en cartón piedra. Se impuso a la ebanistería. De repente, dice el reportero de la exposición de 1834, nos ha invadido un entusiasmo por los mobiliarios de formas extrañas: se los sacó de los viejos castillos, de los antiguos guardamuebles y de los depósitos de trapería, con el fin de engalanar con ellos los salones, modernos en todo lo demás” (Levasseur, E.II, 1904:206-207).

La puesta en relación de los retratos, joyas, objetos y trajes de los hombres célebres y su época marca un efecto de proyección de los interiores hacia el ámbito de los museos. Por vez primera, lo “banal” es susceptible de exhibición tanto en términos de testimonio de una época como en términos de progreso tecnológico. La puesta en escena de los interiores de las exhibiciones fascina también por el carácter lúdico que plantean los museos desde un primer momento. Recordemos que en particular el Santa Lucía se circunscribe a un paseo y a actividades de diversión, tales como juegos de azar, restaurant, vistas de la ciudad y fuegos artificiales.

Un tipo de objetos importantes que se exhiben en la “Exposición del Coloniaje” y el “Museo Histórico del Cerro Santa Lucía” son los originales y copias de retratos históricos y cuadros de familia del Coloniaje. En el marco de los estudios históricos el retrato y los objetos que revelan la imagen de los personajes célebres juegan un papel importante como material interpretativo. Esto se basaba en la relevancia de la fisonomía como forma de entender los personajes históricos, su personalidad y los vínculos genealógicos. En su texto acerca de la historia de Francia, Jules Michelet refiere, por ejemplo, con respecto a Marguerite de Valois (La Reine Margot) que la efigie de dicho personaje retratado en el reverso de una medalla “revela una imagen ligera, una bruma que es, sin embargo, reveladora: abre todo un carácter que se corresponde tan bien y de manera justa con los documentos escritos que uno diría: Es la verdad<sup>8</sup>”. Si bien Benjamín Vicuña Mackenna se muestra un tanto crítico del uso de las imágenes que realiza Jules Michelet, constituye uno de los personajes que otorgarán una relevancia fundamental a las imágenes de los grandes hombres. Confiaba en que las artes plásticas habían “sido llamadas al campo de las

---

8) « C'est une image légère, un brouillard, mais révélateur, qui ouvre tout un caractère, qui répond si bien et si juste a tous les documents écrits, qu'on s'écrit : 'c'est la vérité' ». Jules Michelet, *Œuvres Complètes de Jules Michelet. Histoire de France*, Tomo 8, Réforme, Ernst Flammarion Éditeur, Paris, 1893-1898:152.

investigaciones no sólo como los más incansables apoyos de la verdad histórica sino como su más grandes y luminosos divulgadores” (Vicuña Mackenna, B. 1875a:2). Esto, explica en parte, la estrecha relación genealógica entre las exhibiciones históricas y las de Bellas Artes.

En el contexto de la escritura de la historia en Chile destaca, quizás no tanto la interpretación de imágenes existentes con un valor histórico, sino más bien la producción de retratos a partir de la narración histórica misma, la cual se traduce en la publicación de ensayos biográficos y galerías de hombres ilustres. En este sentido, resulta interesante notar lo que Miguel Luis Amunátegui refiere al respecto en el primer tomo de sus *Ensayos Biográficos*: “Los pormenores que más importa conservar, son, a mi modo de ver, los que se refieren al carácter distintivo de los hombres que han contribuido a cambiar la faz de un país. En sus ideas y sus sentimientos, en su cabeza y su corazón, tal vez en sus apetitos, se encuentran a menudo la clave de los acontecimientos, el despejo de una incógnita, la interpretación de un enigma. Esas peculiaridades fisiológicas, psicológicas y anecdóticas son las que destruye más fácilmente la lima sorda del tiempo” (Amunátegui, M.L. I, 1883:6).

En su revelador texto acerca de la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile, José Victorino Lastarria (1817-1888) destacaba, en 1844, la importancia de la historia para los pueblos: “La Historia es para los pueblos lo que es para el hombre su experiencia particular: tal como este prosigue su carrera de perfección, apelando siempre a sus recuerdos, a las verdades que le ha hecho concebir su propia sensibilidad, a las observaciones que le sugieren los hechos desde su infancia, la sociedad debe igualmente en las diversas épocas de su vida, acudir a la Historia, en que se haya consignada la experiencia de todo el género humano, a ese gran espejo de los tiempos, para iluminarse en sus reflejos” (Lastarria, J.V.1844:200). Basándose principalmente en las ideas de Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842) y Edgar Quinet (1803-1875), Lastarria describe la historia como “la ciencia de los hechos”, haciendo ver al mismo tiempo el poder oracular de ésta en términos su capacidad para revelar una verdad, una “sabiduría a los pueblos del mundo” (Lastarria, J.V.1844:203). Es en este marco que la Conquista, el Coloniaje y la Independencia se erigen como dos periodos fundamentales de la escritura de la historia de Chile. Ambas etapas constituyen un campo de análisis para medir las consecuencias y actualizaciones del pasado en el presente.

Se trata, sin duda, de una historia regeneradora que busca hacer emerger el pasado con el fin de reconocer sus influencias en el presente para “aconsejar a los pueblos y enseñarlos a procurarse un porvenir venturoso” (Lastarria, J.V.1844:206). En este sentido, resulta interesante notar que la importancia del reconocimiento de un “orden de los hechos” de la historia se fundamenta en la preocupación por la presencia de algunos “vicios del pasado” latentes aún en la sociedad chilena de la segunda mitad del siglo XIX. Lastarria señalaba al respecto, en 1842, que “El origen e infancia de nuestra sociedad no se escapan a nuestras miradas, no se han perdido todavía en las tinieblas de los tiempos” (Lastarria, J.V.1844:206).

La escritura de la historia se enmarca en la urgencia de una acción del pasado en el presente, en un proyecto de regeneración social en donde la memoria posee un papel central. Como fenómeno global, el distanciamiento del pasado se traduce en el desarrollo de ciertas modalidades de “dar a ver” y en la discriminación y constancia de algunas temáticas, figuras e imágenes de la Conquista, la Colonia y la Independencia. El pasado, entonces, no es sólo estudiado sino en gran parte figurado por el relato histórico, a partir de la reconstrucción de ciertas costumbres olvidadas, de la descripción de los lugares de la ciudad colonial y del carácter de los grandes hombres que guiaron los acontecimientos históricos. Ahora bien, esta figuración del pasado a través del relato histórico constituye una dimensión relacionada al desarrollo de las primeras exhibiciones históricas en Chile. Esto no sólo porque el museo se erige en un espacio de marcación del valor histórico de los objetos, sino fundamentalmente porque las lógicas culturales de visualización se encuentran en constante diálogo.

En una primera aproximación al tema, se observan distintos ejemplos que asocian la escritura de la historia al trabajo de pintar un lienzo, ya sea a través del retrato de ciertos acontecimientos o a través de la descripción de sus personajes principales<sup>9</sup>. En este segundo plano, la fisonomía destaca como un universo relevante de exploración para la hermenéutica de la historia. En *Descubrimiento y Conquista de Chile*, Miguel Luis Amunátegui afirma respecto al método utilizado para construir el relato histórico, que: “El mejor medio de pintar a los conquistadores del siglo XVI, con su fisonomía propia y característica era refundir los escritos contemporáneos en una especie de crónica que tuviese una forma literaria moderna, pero en la cual se conservasen la sustancia y hasta los rasgos de los documentos primitivos” (Amunátegui, M.L. 1885:VIII).

Cabe destacar que la historia del siglo XIX, en cunato heredera del antiguo arte de la memoria europeo otorga un rol importante a los retratos, medallas y objetos históricos para la interpretación del pasado. Historiadores renombrados de la época como François Guizot (1787-1874) y Jules Michelet (1798-1874) confiaban en la utilidad del estudio de dichas imágenes para la interpretación de la Historia. Cesare Balbo (1789-1853), historiador italiano y personaje reconocido por Benjamín Vicuña Mackenna como uno de los grandes intelectuales del XIX, hacía notar en su libro acerca de la historia de Italia, el vínculo de la Historia con diversos tipos de materialidades susceptibles de participar en un ejercicio interpretativo: “Muchas

---

<sup>9</sup> Cabe destacar las palabras de Manuel Antonio Matta acerca de la obra de Michelet en las cuales define la obra de dicho historiador francés de la siguiente manera: « Michelet, el historiador y poeta, que hacía revivir —viviendo él mismo— las diversas épocas de la variada historia de su país; Michelet, el escritor artista que hacía ver-viendo él mismo- los grandes personajes conocidos, los colosales cuadros animados y los progresos trascendentales... » (Matta, M.A. 1875:19), « Rasgos biográficos de Julio Michelet. Lectura hecha en la Academia de Bellas Letras » pp.19-48. En *Revista Chilena*, Publicada bajo la Dirección de Miguel Luis Amunátegui y Diego Barros Arana, Tomo I, Santiago, Jacinto Nuñez Editor, Imprenta de la República, 1875.

cosas hechas por la mano del hombre, como las fortalezas, las rutas, los canales, los puertos del mar y las grandes ciudades devienen condiciones de un país no menos reales y no menos importantes que las condiciones naturales. Las montañas, los ríos, en el cual la cercanía del mar, al igual que los actos de los ancestros dejan tradiciones, souvenirs, nombres, glorias: todo aquello forma tantas piedras que tienen su función en el presente. La historia es el único libro en donde se guardan aquellas relaciones. Ella sola recuerda cómo fueron realizados, para bien o para mal todos estos elementos naturales o artificiales, todas las fuerzas activas o inertes de la nación, sola ella puede juzgar entre los ejemplos que nos legaron nuestros padres, aquellos que son buenos para seguir o evitar<sup>10</sup> (Balbo, C. 1870:20).

Como lo hace ver Francis Haskell, Jules Michelet pensaba que tanto la estructura real de las sociedades del pasado como las características definitorias de las distintas nacionalidades podían “visualizarse e interpretarse mediante la contemplación imaginativa de las artes que esas sociedades y naciones dejaron” (Haskell, F. 1994: 243). Para Vicuña Mackenna, el Museo Británico no sólo constituía el “más compendioso” libro de historia universal que se haya leído, sino que, también encarnaba un libro accesible al pueblo, el cual “puede hojearlo a todas horas, apenas se abren con la luz del sol sus páginas de granito”. Este doble carácter atribuido al museo, su relación con el pasado y su función pedagógica, constituye en gran parte un aspecto que definirá el sentido de dicho espacio en el contexto de la ciudad. Es en el *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía* de 1875, que el intendente de Santiago establece, finalmente, un vínculo claro entre las imágenes de la Exposición del Coloniaje y la reconstrucción de la historia nacional: “Como enseñanza no careció de interés esa vasta y variada colección de memorias y de cosas, de vestigios y de reliquias, por cuanto es evidente que no hay mejor manera de reconstruir la historia bajo sus bases genuinas y naturales que recoger los maderos más o menos robustos del andamio en que los siglos han venido agrupándose uno en pos de otro hasta formar el gran cuerpo de unidad que se llamó la vida del linaje humano (Vicuña Mackenna, B.1875a:1).

---

10 «Bien des choses faites de la main des hommes, comme les forteresses, les routes, les routes, les canaux, les ports de mer et les grandes cités, deviennent des conditions naturelles, les montagnes, les fleuves ou le voisinage de la mer; de même les actes des ancêtres laissent des traditions, des souvenirs, des noms, des gloires: tout cela forme autant de pierres d'attente qui ont leur fonction dans l'édifice du présent. L'histoire est le seul livre où s'enregistrent ces rapports; elle seule rappelle comment ont été mis en œuvre, tantôt bien tantôt mal, tous ces éléments naturels ou artificiels, toutes les forces actives ou inertes de la nation; seule, elle peut juger, parmi les exemples que nous ont légués nos pères, ceux qui sont bons à suivre ou à éviter». Conde Cesare Balbo. *Histoire de l'Italie depuis les origines jusqu'à nos jours*. Traduite par Jules Amigues. Tome Premier, Librairie Nouvelle, Bourdillart et Cie, Éditeurs, Paris, 1870, p.20.

## Conclusiones

Aquello que habitualmente designamos como patrimonialización se refiere a una serie de procesos históricos complejos que tocan múltiples dimensiones de lo social y lo cultural. A pesar de la complejidad y ambigüedad de la categoría misma de *patrimonio*, podemos decir que el eje central de los fenómenos de este tipo gira en torno a la articulación, la manipulación, la creación y la reapropiación de imágenes, espacios y objetos del pasado. En este marco, la museificación se erige como una parte fundamental de los procesos de patrimonialización, en términos que constituye un proceso a través del cual los objetos e imágenes del pasado adquieren un valor de exhibición, circunscribiéndose de este modo un espacio que las resguarda, expone y promueve como testimonios del pasado.

Pero más allá del valor histórico de los objetos, las exhibiciones del Coloniaje (1873) y del Museo Histórico del Santa Lucía (1874) ponen en evidencia la genealogía del museo histórico en cuanto proceso de centralización y consolidación de formas de rememoración en Chile. Dichas dinámicas mnemónicas otorgan un lugar central al coloniaje y al contraste de ciertas imágenes del pasado con otras del progreso. En este trabajo concebimos al museo y las exhibiciones históricas como una tecnología social de rememoración<sup>11</sup> que articula relatos y acciones con diversos tipos de materialidades e imágenes: colecciones de objetos, pinturas, trajes, armas, arquitectura y decoración de interiores.

Los museos constituyen espacios fundamentalmente urbanos en los que la arquitectura entra en clara relación con los objetos y las colecciones a través de la construcción de lo que la historiadora del arte Svetlana Alpers refiere como “formas de ver” (Alpers, S, *apud* Ivan Karp y Steven D.Lavine, 1991:25-32). Observando la relación de los espacios museográficos y los objetos, Tony Bennett muestra en particular cómo los museos constituyen verdaderos “complejos de exhibición” y recuerdan modelos arquitectónicos utilizados en otros contextos de socialización, como el *Panopticom*, pensado por el filósofo inglés Jeremy Bentham inicialmente para el universo carcelario. Si bien el museo se vincula a la historia en cuanto forma de interpretación del pasado, al mismo tiempo implica la espacialización y difusión de la materialidad asociada a la historia de la nación. Dicho espacio se erige entonces como una instancia de manifestación de procesos mnemónicos que invita a las miradas, los cuerpos y las mentes de los visitantes a seguir ciertas trayectorias y a articular las imágenes físicas con un conjunto de imágenes mentales, que si bien se inscriben en una experiencia individual, son construidas socioculturalmente.

---

11 Diversos estudios se han consagrado a la memoria desde esta perspectiva. Entre ellos, podemos citar los textos de Frances Yates (2007) y Paolo Rossi (2006; [1991] 2013) sobre el arte de la memoria en la cultura europea y los de Carlo Severi (2007) para el contexto de las culturas indígenas amerindias.

## Bibliografía

- ALPERS, Svetlana (1983): *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press.
- , (1991): "The Museum as a Way of Seeing". Apud Ivan Karp y Steven D.Lavine. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 25-32.
- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis (1883): Miguel Luis Amunátegui, *Ensayos biográficos*, Edición Oficial, Tomo I, Santiago de Chile, Calle de la Moneda, número 112.
- , (1885): *Descubrimiento y Conquista de Chile*. Segunda Edición Corregida. Memoria presentada a la Universidad de Chile en la sesión solemne que tuvo lugar el 6 de octubre de 1861. Santiago de Chile.
- , (1895): *Don Manuel de Salas*. Edición oficial. Tomo I, Santiago, Imprenta, Calle de La Moneda número 73.
- , (1909-1910) *Los Precursores de la Independencia de Chile. Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile en cumplimiento del artículo 28 de la ley de 19 de noviembre de 1842*. Tomo III, Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, Santiago.
- BALBO, Conde Cesare (1870): *Histoire de l'Italie depuis les origines jusqu'à nos jours*. Traduite par Jules Amigues. Tome Premier, Librairie Nouvelle, Bourdillart et Cie, Éditeurs, Paris.
- BAUDRILLARD, Jean (2004): *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, México D.F. [1968].
- BASSO, Keith y FELD, Steven (1996): *Senses of Place*. School of American Research Press, Santa Fe, Nuevo México.
- BAXANDALL, Michael (2000): *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona (1972).
- BENJAMIN, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal Ediciones, Barcelona.
- BENNETT, Tony (1995): *The birth of the museum. History, Theory, Politics*. Routledge, New York.
- BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings*, Editado por M. Bozovic. Londres, Verso, (1995[c. 1787–1789]).
- BLANCO, José Miguel (1879): « Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno ». Apud *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, Noviembre 393-399.

- EMERSON, Ralph Waldo (1884): *Representative Men. Seven Lectures by Ralph Waldo Emerson*. The Riverside Press, Cambridge, New York.
- FABA, Paulina (2011): *Imágenes de una memoria. Exégesis y representación del pasado entre los Wixaritari (Huicholes) de Nayarit y Jalisco*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- GAY, Claude (1843): *Historia física y política de Chile. Según documentos adquiridos en esta república durante doce años de residencia en ella y publicada bajo los auspicios del supremo gobierno*. Paris en casa del autor, en Chile en el Museo de Historia Natural de Santiago, tomo I.
- GUÍA POPULAR DEL SANTA LUCÍA (1874): *Y breve descripción de este paseo para el uso de las personas que lo visiten con indicación de todos los caminos, senderos, plazas, jardines estatuas, edificios y demás objetos de interés*. Santiago, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago.
- GELL, Alfred. (1998): *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press.
- GREZ, Vicente (1879): *La Vida Santiaguina*. Imprenta Gutenberg, Santiago, p. I.
- , (1889): *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris, Section Chilienne*. A.Roger et F.Chernoviz Éditeurs, Imprimerie de Lagny, Paris.
- HALBWACHS, Maurice (1968): *La mémoire collective*. PUF, Paris.
- HASKELL, Francis (1994): *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Alianza Forma, Madrid.
- LASTARRIA, José Victorino (1844): « Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile. Memoria presentada por J.V Lastarria el 22 de septiembre de 1844 en cumplimiento del artículo 28 de la ley de 19 de noviembre de 1842 ». Apud *Anales de la Universidad de Chile 1843-1844*, pp.199-271, Santiago.
- LEVASSEUR, Émile (1904): *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 a 1870*. Paris, Arthur Rousseau Éditeur, Tomo II , Paris.
- LUGLI, Adalgisa (1992): *Museologia*. Jaca Book, Milán.
- MATTA, Manuel Antonio (1875): « Rasgos biográficos de Julio Michelet. Lectura hecha en la Academia de Bellas Letras ». Apud *Revista Chilena*, Publicada bajo la Dirección de Miguel Luis Amunátegui y Diego Barros Arana, Tomo I, Santiago, Jacinto Nuñez Editor, Imprenta de la República, 19-48.
- MICHELET, Jules (1893-1898): *Œuvres Complètes de Jules Michelet. Histoire de France*, Tomo 8, Réforme, Ernst Flammarion Éditeur, Paris.

- ROSSI, Paolo (2006): *Logic and the Art of Memory*, Continuum International Publishing.
- , (2013): *Il passato, la memoria, l'oblio*. Ediciones Il Mulino, Bologna, [1991].
- SAHADY, Antonio (1996): « Invariantes de una arquitectura reconocible : la arquitectura colonial urbana en Chile », en Antonio Sahady, Patricio Duarte y Myriam Waisberg, *La vivienda urbana en Chile durante la época hispana (zona central)*. Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, Universidad de Chile, Boletín INVI, vol.11, Numero 29, Noviembre.
- SECCHI, Eduardo (1944): *La casa chilena hasta el siglo XIX*. Introducción de Eugenio Pereira Salas. Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Imprenta Universitaria, Santiago. Susan
- SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*, Editorial Alfaguara, México, (1973), p.114.
- PROGRAMA, (1852): *De las solemnidades y regocijos públicos en celebridad de la Independencia de la República que tendrán lugar en los días 17, 18, 19, 20, 21 del presente mes de setiembre*. Imprenta de la Sociedad, Santiago.
- PEREIRA SALAS, Eugenio (1955): *La arquitectura chilena en el siglo XIX*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile Numero 2.
- RODRÍGUEZ, Hernán (1982): *Museo Histórico Nacional*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Ministerio de Educación Pública, Santiago.
- SEVERI, Carlo (2002): "Memory, Reflexivity and Belief. Reflections on the Ritual Use of Language", *Social Anthropology*, 10, 1, 23-40.
- , (2007): *Le principe de la chimère: pour une anthropologie de la mémoire*. Éditions Rue D'Ulm, Musée du Quai Branly, Paris.
- SIMMEL, Georg: « La metrópolis y la vida mental ». En *Revista Discusión*, número 2, Barcelona, Barral.
- SISMONDI, Jean Charles Léonard Simonde de (1836): *Étude sur les Constitutions des Peuples Libres*. Chez Treuttel et Wurtz Libraires, Paris.
- POULOT, Dominique (2005): *Musées et muséologie*. Editions La Découverte. Collection Repères, Paris, Francia.
- VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1872): *La transformación de Santiago. Notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la ilustre Municipalidad, al Supremo Gobierno y al Congreso Nacional por el Intendente de Santiago*, Imprenta de la Librería del Mercurio, Santiago.
- , (1873): *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje. Celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873. Por uno de sus miembros de la Comisión Directiva*. Imprenta Sud-América, de Claro y Salinas, Santiago.
- , (1873): *El paseo de Santa Lucía. Lo que es y lo que deberá ser. Segunda memoria de*

*los trabajos ejecutados desde el 10 de Setiembre de 1872 al 15 de marzo del presente año, presentada a la Comisión Directiva del paseo por el Intendente de Santiago.* Santiago, Imprenta de la librería del Mercurio de Tornero y Garfias, .

, (1873): « La Exposición del Coloniaje. Carta Familiar a Monseñor J. Ignacio Victor Eyzaguirre a propósito de la exposición de objetos de arte, utensilios domésticos y artefactos pertenecientes a la época del coloniaje que tendrá lugar en Santiago en setiembre de 1873». En *Revista de Santiago*, Santiago, 341-355.

, (1874): *El Album del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas y obras de arte de este paseo.* Dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente B.Vicuña Mackenna, Santiago de Chile, Imprenta y Librería del mercurio.

, (1875): *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía.* Santiago, Imprenta de la República de Jacinto Núñez.

, (1875): « Una visita al Museo Histórico Indígena del Santa Lucía» *apud Revista de Santiago*, Tomo I.

, (1878): *Chile. Relaciones Históricas. Colección de artículos y tradiciones sobre asuntos nacionales. Segunda Serie.* Rafael Jover Editor, Santiago, p.44.

VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamín (1905): *La Ciudad de las Ciudades (Correspondencias de París).* Santiago de Chile, Sociedad Imprenta y Litografía Universo.

YATES, Frances (2007): *The art of memory*, Pimlico, London.