

# Construyendo "alteridades": La imagen de Latinoamérica en las exposiciones internacionales del siglo XIX\*

Orlando Marín

---

## RESUMEN

El artículo examina la construcción del imaginario de la modernidad en los arquitectos europeos, particularmente franceses. A partir de las imágenes presentadas por los países latinoamericanos en las exposiciones industriales y artísticas de alcance internacional en Europa y los Estados Unidos, entre 1889 y 1900, estos pabellones de exposición constituyen la representación en un doble sentido: un lugar distante y el "discurso del otro" que se tiene de lo latinoamericano desde el particular "punto de vista" de la cultura a la que pertenecen los arquitectos contratados.

## PALABRAS CLAVE

Latinoamérica, siglos XIX-XX, Exposiciones internacionales, arquitectura, discurso, nación y representación.

## ABSTRACT

This article examines the construction of modern imaginary in European architects, particularly French ones, from the images presented by Latin American countries at the industrial and artistic exhibitions of international scope in the three fairs realized in Europe and the United States between 1889 and 1900. The exhibition pavilions compose the representation in a double meaning: a distant place (through the eventual evocation of certain aspects of its history or its traditions) and the vision of Latin America from the particular "viewpoint" of the culture to which the contracted architects belonged. The presence of the "discourse of the other", the stereotypes and an idea of "the exotic" Latin America, are some of the elements that characterize this imaginary in modern Europe at that time.

## KEYWORDS

Latin America, Century XIX-XX, International Exhibitions, Architecture, Nation and Representation.

---

## INTRODUCCIÓN

En 1851, Londres presencia la grandilocuente puesta en escena de la primera feria comercial y artística de alcance internacional que registra la historia: la llamada "Gran exposición de los trabajos industriales de

---

\* El artículo desarrolla hipótesis presentadas en el trabajo de maestría titulado "La nación representada: la arquitectura de los pabellones de Venezuela en las exposiciones internacionales durante el siglo XIX", elaborado bajo la tutela de Jorge Villota Peña.

todas las naciones”. Aunque desde la Edad Media existieron eventuales mercados y ferias especializadas en algunas ciudades de Europa –tales como Lyon, Frankfurt y Leipzig– originados sobre el cruce de importantes rutas comerciales en donde se intercambiaban productos provenientes de las más lejanas regiones de globo, no es sino hasta mediados del siglo XIX, y específicamente en el Londres de 1851, cuando un gobierno decide patrocinar una exposición de verdadero vuelo universal al extender invitaciones a treinta y nueve estados extranjeros para que remitiesen muestras de las más importantes producciones de sus territorios<sup>1</sup>. En esa ocasión, se retomó el formato de las ferias industriales y artísticas que, con carácter local y nacional, se realizaban tanto en el Reino Unido como en Francia desde mediados del siglo XVIII. La iniciativa pronto será replicada por otros gobiernos interesados en demostrar prestigio y poder, dando pie a una cadena de celebraciones que, si bien han transformado progresivamente su sentido (pasando de “torneos de la civilización”, tal como eran definidos en sus inicios, a verdaderos “parques temáticos” destinadas al ocio y al consumo de masas), aun parecen mantener plena vigencia en nuestros días.

Además de promover el desarrollo científico-técnico, el intercambio comercial y las buenas relaciones entre los diferentes países participantes (algunos de los cuales se hallaban en plena pugna por el dominio de nuevos mercados y territorios), las exposiciones internacionales también posibilitaron tempranamente –dentro de su espectacular y transitoria ambientación– el despliegue y confrontación de códigos culturales asociados a la representación de los entonces emergentes estados nacionales, unidades político-territoriales que, se consideraba, estaban en la base del desarrollo de una sociedad moderna y progresista<sup>2</sup>. En la configuración espacial e iconográfica de estos grandes eventos y, en particular, en la construcción de las imágenes que presentará como “propia” cada uno de los Estados invitados, la ingeniería y la arquitectura están llamadas a jugar un papel estelar.

En efecto, en un principio el conjunto de países presentan sus productos colectivamente, compartiendo espacios dentro de un gran edificio que, generalmente, recogía las innovaciones constructivas más importantes

---

1 MATTIE, 1998, pp. 12-13.

2 HOBSBAWN, 1998, p. 97.

de entonces, tal y como lo pautó la sede de la primera exposición internacional, el revolucionario *Cristal Palace* de la Exhibición de Londres de 1851: un contenedor neutro y transparente construido con elementos metálicos prefabricados y normalizados. El debate entre el sostenimiento de una tradición arquitectónica de tipo estilístico-historicista –que refleje el carácter cultural del discurso civilizatorio dominante– y la expresión de innovaciones técnicas vinculadas directamente con la idea de progreso, se verá claramente expresado en estos grandes palacios levantados por los ingenieros y arquitectos que tuvieron la responsabilidad de representar en un edificio las angustias y contradicciones de aquella sociedad en cambio.

Sin embargo, paulatinamente se impone la práctica de levantar pabellones individuales representativos de cada una de las naciones invitadas. Además de concentrar en ellos la totalidad de las muestras de sus producciones respectivas, los expositores también intentarían condensar en estos pequeños edificios algunas características de sus culturas locales. Dicha práctica es inaugurada en la *Exposición Universal de París de 1867*, ocasión en la que si bien se mantiene la figura del edificio principal, una estructura de planta circular construida en el medio del *Campo de Marte* –en la cual se reunieron cerca de 50.000 expositores tanto públicos como privados– también se levantaron diversos pabellones representativos de las colonias francesas, desperdigados en el pintoresco parque que le rodeaba, en una operación que –tal y como ha afirmado Zeynep Celik<sup>3</sup> en su trabajo sobre la representación del mundo oriental en las exposiciones internacionales del siglo XIX<sup>4</sup>– cartografiaba en una escala urbana el orden mundial que concebían las elites en Occidente<sup>5</sup>. En eventos posteriores se llegan a hacer réplicas de edificios, calles y hasta pueblos completos, (incluyendo el traslado de contingentes de población “natural” para completar la ambientación) que aludían épocas y lugares disímiles, los cuales, vistos en conjunto, daban la ilusión de un viaje imaginario tanto en el tiempo (a distintos momentos de la historia) como en el espacio (a distintos lugares del mundo).

---

3 CELIK, 1992, p. 3.

4 Celik retoma algunas ideas postuladas en la década de 1970 por el investigador palestino Edward Said, a propósito de la construcción imaginaria del mundo oriental establecida desde occidente por los llamados “estudios orientalistas”. SAID, 2002.

5 Al respecto, PUENTE, 2000, p. 13, afirma que “La Francia de aquellos tiempos quería demostrar su poder en el mundo mediante la organización de representaciones en miniatura de todas sus colonias como anexos del pabellón central; el mundo a sus pies y París como escaparate”.

A pesar de que esos “mundos en miniatura” en que devinieron tempranamente las exposiciones internacionales se proponían como testimonio de un momento histórico singular, en el cual el incipiente desvanecimiento de fronteras y distancias parecía materializar el sueño –inmanente a la concepción teleológica de la historia– de unificación del género humano, la idea de “representar”, “ser imagen de” o “hacer presente a” un país a través de la arquitectura de los pabellones nacionales también planteó, paradójicamente, la necesidad de una diferenciación formal clara respecto con la imagen del “Otro”. La identificación de ciertos rasgos arquitectónicos distintivos, individuales y particulares, contribuía así con la construcción de una supuesta “identidad nacional”, elemento fundamental de esa “comunidad imaginada” que justificaba la existencia del propio estado-nación. De ahí que, además de acometer la tarea de recolectar los objetos y productos a ser exhibidos, los diferentes gobiernos que han decidido concurrir a las exposiciones internacionales también han debido enfrentar, consciente o inconscientemente, el reto de “retratar” en un objeto simbólico, el pabellón mismo, una determinada imagen del país.

Aunque situadas en un contexto periférico, en el cual los efectos de la industrialización y la masificación no comienzan a sentirse sino en el siglo XX, las elites de la sociedad latinoamericana se hacen eco de las discusiones y debates teóricos desarrollados en los principales centros culturales europeos en torno al tema de la representación de lo nacional, tal y como lo atestiguan las diversas imágenes materializadas en la arquitectura de sus pabellones en las exposiciones internacionales. Sin embargo –y aquí seguimos de cerca la tesis del historiador inglés Peter Burke– como toda representación, más que fieles reflejos de alguna realidad, esas imágenes se constituyen fundamentalmente en testimonios de los procesos mentales de sus autores y de las visiones que éstos han adoptado respecto consigo mismo, con los otros o con el mundo<sup>6</sup>; de ahí que la interpretación de los elementos arquitectónicos que determinan la imagen de los pabellones pueda ser útil para adentrarnos en las concepciones y mentalidades de los grupos y personalidades implicados en su creación.

No obstante, la construcción de estas imágenes no ha sido sólo el producto de sucesivas introspecciones por parte de profesionales y artistas locales. En una primera etapa, y en particular durante el siglo XIX, los

---

6 BURKE, 2001.

pabellones latinoamericanos son diseñados fundamentalmente por arquitectos extranjeros, sobre todo franceses, contratados por los comisionados de sus gobiernos en las mismas ciudades en donde se realizan los eventos, profesionales quienes—ajenos a la realidad social de la región—nos mostrarán, más bien, cómo estos países son percibidos desde afuera, recurriendo no pocas veces a estereotipos de lo hispánico y lo caribeño. Este dato resulta fundamental para comprender hasta qué punto la arquitectura de estos edificios evidencia la búsqueda de una identidad nacional propia o si, por el contrario, más bien reflejan las imágenes mentales que estos arquitectos —y a través de ellos la cultura a la cual pertenecen— tienen de Latinoamérica, en una suerte de representación “del Otro”, de su *alteridad*; de allí el doble sentido de lo “representativo” que podemos entrever en cada una de las piezas estudiadas: además de hacer presente a los países de la región en un lugar distante (a través de la eventual evocación de ciertos aspectos de su historia o de sus tradiciones), también registran la visión que se tiene de lo latinoamericano desde el particular “punto de vista” de la cultura a la que pertenecen los arquitectos en los que se confió la tarea. Al asociar este fenómeno con la obsesiva atracción por “lo exótico” que ha caracterizado el imaginario de la modernidad europea, tal y como lo testimonian innumerables relatos de viajeros científicos y viajeros artistas —incluyendo los venidos al “suelo tropical”<sup>7</sup>— el análisis de las “ciudadelas orientales”, “calles de las naciones”, y de los propios pabellones de las repúblicas centro y suramericanas que formaron parte de los recintos feriales del período se vuelve revelador.

#### LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889: “ARQUITECTURAS NACIONALES”

Luego de haber organizado tres exposiciones universales a lo largo de las últimas tres décadas, el gobierno francés decide conmemorar en 1889 el primer centenario de la Revolución Francesa<sup>8</sup> con una nueva y mucho más resonante fiesta de alcance internacional en París, uno de los principales centros económicos y culturales de Europa, y que entonces ya contaba con

7 VILLOTA PEÑA, 2005, pp. 59-60.

8 HOBBSAWM, 1998, p. 21, señala que los “centenarios” son una invención de finales del siglo XIX, momento en el que la clase burguesa adquiere conciencia de que el mundo en el cual vivía encontraba su origen en dos revoluciones que cumplían ya un siglo: la norteamericana y la francesa; tales celebraciones estarán ambientadas, precisamente, en exposiciones de alcance nacional e internacional.

2,8 millones de habitantes. Dejando un poco de lado la imagen ecléctica que predominó durante las exposiciones internacionales desarrolladas durante la década de 1880, y retomando simultáneamente el carácter innovador expresado por el *Palacio de Cristal* de 1851, los avances técnicos asociados a los nuevos materiales serán mostrados de manera descarnada –y para muchos decididamente chocante– en las dos construcciones más importantes del certamen: la *Torre Eiffel* (la estructura más alta del mundo, con 300 metros de desarrollo vertical) y la *Galerie des Machines* (el más amplio espacio cubierto sin apoyos intermedios alcanzado hasta entonces, con una luz cercana a los 115 metros).

Alegando “insuficiencia de espacio”, los organizadores de la Exposición disponen que los países centro y suramericanos no reúnan sus exhibiciones dentro de las galerías del edificio principal, en el que se hallaban reunidos los productos de las grandes potencias, sino en pabellones individuales que deberían ser construidos al efecto por los propios gobiernos invitados, en medio de los jardines que rodean la feria. Curiosamente, tal y como lo reseña una de las guías de visitantes publicadas entonces<sup>9</sup>, la “expulsión” es recibida con beneplácito por las naciones de la región. En efecto, lejos de generar controversia debido a la nueva disposición que deberían asumir en el parque ferial, similar a la de las colonias imperiales, o al incremento de la erogación que implicaba erigir un edificio, los países latinoamericanos encontraron “una oportunidad de distinguirse las unas de las otras y de hacer destacar, relucir sus exhibiciones tan interesantes y tan variadas”<sup>10</sup>. Aceptada la propuesta, y acaso como un franco reconocimiento del tutelaje cultural que Francia ejercía sobre las jóvenes repúblicas independientes americanas, casi todos estos países contratan los proyectos de sus edificios a profesionales franceses: “...nuestro país –señala la misma publicación, editada en París–, nuestros arquitectos, nuestros decoradores, nuestros

9 LES MARVEILLES..., 1889, p. 470. “En 1878, l'Amérique méridionale et l'Amérique centrale occupaient une surface de 2,000 mètres carrés. Pour 1889, il a fallu trouver des surfaces considérables. La place manquait dans les grands édifices du Champ de Mars pour satisfaire à toutes les demandes; il a fallu prendre sur les jardins et, en quelque soite, imposer a chaque pays la construction d'un pavillon spécial”.

10 LES MARVEILLES..., 1889, p. 470 “...Loin de s'en plaindre, les républiques de l'Amérique du Sud et du Centre-Amérique, le Mexique et le Brésil, ont vu là une occasion de se distinguer les unes des autres et de faire mieux, ressortir leurs expositions si intéressantes et si variées ».

constructores, son quienes se beneficiaron de esto. Gracias damos al Nuevo Mundo”<sup>11</sup>.

Los pabellones latinoamericanos encuentran acomodo en el medio del parque situado a la entrada del *Campo de Marte*, concentrándose justo en el lado Suroeste de la *Torre Eiffel*. En algunos de ellos, según nos informa la guía turística, los arquitectos intentan evocar sus “arquitecturas nacionales” mientras que otros países, “sin adoptar un estilo nacional quisieron, no obstante, dar a su pabellón un carácter especial, y buscaron un género de decoración suficientemente exótica”; de esto se obtiene un curioso conjunto: “toda una ciudad” en la que se puede hacer “por algunos días, un viaje al Nuevo Mundo sin contraer fiebre amarilla, sin temor a naufragios”<sup>12</sup>. Junto a edificios ajustados a una ortodoxa expresión academicista como los de Brasil, Uruguay, Argentina y Chile –proyectados los dos últimos por los arquitectos Ballu y Picq, respectivamente–<sup>13</sup>, los cuales asocian de esta forma su imagen con la práctica arquitectónica dominante en los centros culturales europeos (Figura N° 1), en esta supuesta “ciudadela tropical” encontramos pabellones que recurren a estilos decididamente “exóticos”: neo-morisco como el de Bolivia (por el arquitecto Fouquiau) o nórdico europeo tradicional como el de Guatemala (Figura N° 2). En este último grupo también se encuentran los que, aun inscritos dentro de una búsqueda de exotividad, intentan referenciar lo autóctono: es el caso de los edificios de México, Ecuador y Venezuela. El primero (Figura N° 3), proyectado excepcionalmente por un ingeniero de origen mexicano, Antonio de Anza, recrea un *sui generis* Palacio Azteca, introduciendo elementos ornamentales y compositivos de tipo académico<sup>14</sup>; en el de Ecuador se evoca un “templo de sol” de período incaico. Por su parte, en el pabellón

11 LES MARVEILLES..., 1889, p. 470 “... c’est notre pays, nos architectes, nos décorateurs, nos constructeurs qui en ont profité. Merci donc au Nouveau Monde!”.

12 LES MARVEILLES..., 1889, p. 470 “Quelques pays ont eu l’heureuse idée d’élever des constructions rappelant leur architecture nationale; tels sont : le Vénézuéla, le Mexique, l’Équateur et le Nicaragua. D’autres, sans adopter un style national, ont voulu néanmoins donner à leur pavillon un caractère spécial et ont recherché un genre de décoration suffisamment exotique. Enfin plusieurs États, comme la République Argentine, le Brésil, l’Uruguay et le Chili, la Bolivie, ont surtout voulu faire grand. Chacun peut donc, en quelques jours, faire un voyage au Nouveau-Monde sans craindre la fièvre jaune, sans redouter les naufrages”.

13 RAQUILLET, 1997.

14 TENORIO TRILLO, 1996, p. 75.

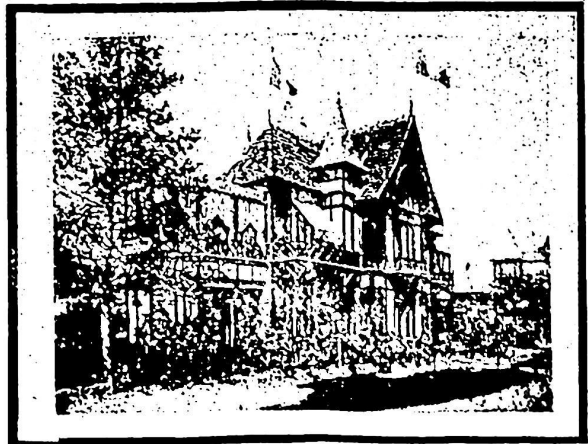
venezolano (Figura N° 4), proyectado por el arquitecto francés Edmond-Jean-Baptiste Paulin –profesor de la Academia de Bellas Artes de París– se intenta establecer nexos con el pasado hispánico del país exhibiendo, tal y como lo señala la guía turística que hemos reseñado, “...aquel estilo Luis XV de que los españoles y los jesuitas han dejado tan numerosos ejemplares en la América del Sur”<sup>15</sup>. Un estilo histórico asociado a la última fase del arte barroco español, en particular el llamado “churrigueresco”, ha sido el instrumento elegido para poner de manifiesto el “espíritu” de un pueblo específico, valga decir, para caracterizar una cultura que, en este caso, posee un fuerte componente de origen español y que, en última instancia, cuenta con los rasgos distintivos necesario para ser reconocida, en derecho, como nación. Paradójicamente, nunca existieron testimonios construidos de este tipo en Venezuela. Si seguimos la tesis del historiador británico Peter Burke<sup>16</sup>, en el pabellón venezolano el arquitecto emplea –consciente o inconscientemente– uno de los mecanismos de negación de la distancia cultural: la *analogía*, mediante la cual la forma de una cultura desconocida es domesticada y reemplazada por otra más cercana a la propia, como lo es la española en relación con la francesa. En todo caso, la hibridación entre estilos formales “exóticos” y métodos de composición “Beaux-Art” darán cuerpo a todo un imaginario que se juzgará apropiado para la representación de las naciones latinoamericanas en estos encuentros hasta aun bien entrado el siglo XX.

---

15 LES MARVEILLES, 1889, p. 486. « L'édifice est de ce style Louis XV dont les Espagnols et les Jésuites ont laissé tant de spécimens dans l'Amérique du Sud, au Pérou, en Colombie, au Vénézuéla ».

16 BURKE, 2001, p. 56.

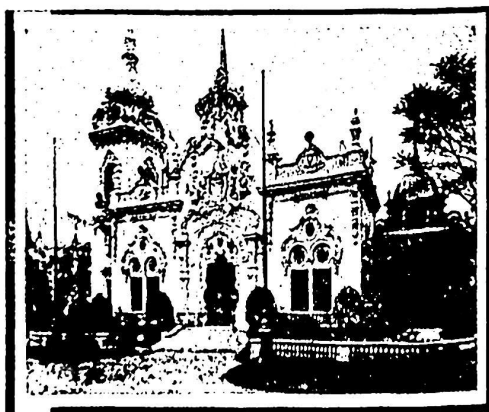
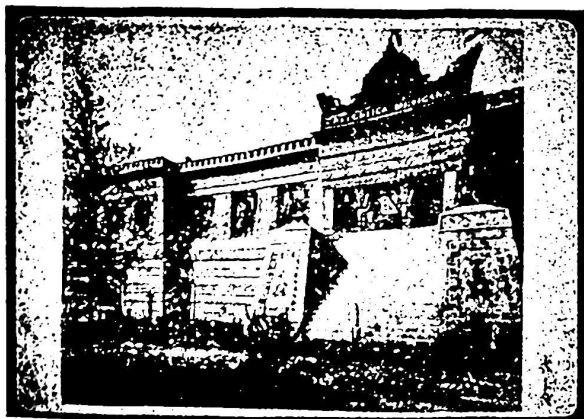




**Figuras N° 1 y 2**

**Exposición Universal de París de 1889. Pabellones de Argentina (izq.) y Guatemala (der.).**

**Fuente: Biblioteca del Congreso, Washington.**



**Figuras N° 3 y 4**

Exposición Universal de París de 1889. Pabellones de México (izq.) y Venezuela (der.).

Fuente: Biblioteca del Congreso, Washington.

#### LA EXPOSICIÓN COLOMBINA DE CHICAGO DE 1889: "CLASICISMO EN AMÉRICA"

Gracias a un sostenido proceso de industrialización, los Estados Unidos ya se ha perfilado como una potencia mundial a finales del siglo XIX; la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América fue la excusa esgrimida por sus gobernantes para mostrar el nivel de desarrollo alcanzado por el joven Estado democrático y desplegar un espectáculo nunca antes visto, colocándose en términos culturales a la altura de los principales países del Viejo Mundo.

La pujante ciudad de Chicago, la segunda más importante de la confederación norteamericana –reconstruida luego de un gran incendio que la destruyó en 1871– y que contaba entonces con 1,3 millones de habitantes, fue seleccionada por el Congreso como sede del evento, el cual se materializó tras varios diferimientos en 1893: la *Exposición Mundial Colombina*. El gran edificio único, característico de los anteriores eventos, es sustituido en esta ocasión por doce grandes palacios temáticos: de Administración, de Bellas Artes, de Electricidad, de Transportes, de Maquinarias, de Manufacturas y Artes Liberales, de Mujeres, de Minas y Mineralogía, de Horticultura, de Agricultura y de Pesquería; sin embargo, y quizá apelando a la exitosa fórmula probada en 1889, algunas naciones latinoamericanas deciden exponer sus productos en pabellones propios, en donde el entrenamiento del academicismo francés vuelve a hacer su versión de la región.

Los organizadores de la nueva Exposición resuelven que los principales edificios de la feria deberán ser diseñados en un estilo neoclásico uniforme, prefijando dimensiones y líneas de cornisa, y sus fachadas recubiertas de “staff”: un material plástico blanco y brillante que asemeja el mármol<sup>17</sup>. Esta decisión, fundamentada en el deseo de eclipsar las anteriores eventos europeos utilizando el mismo lenguaje manejado en sus academias de arquitectura, terminó por conferirle una imagen homogénea a la feria, llamada luego como “La Ciudad Blanca”, constituyendo desde entonces al clasicismo en una suerte de “estilo nacional” norteamericano.

Sólo 19 países resuelven levantar pabellones individuales en el recinto de la Exposición Colombina; 6 de ellos son latinoamericanos, tal y como lo registra el enviado especial venezolano, Adolfo Ernst en uno de sus informes al Ministerio de Relaciones Exteriores: Brasil, Colombia, Costa Rica, Guatemala Haití y Venezuela<sup>18</sup>. Exceptuando el de Brasil, proyectado por el arquitecto brasileño Lonza Aguiar, el diseño del resto de pabellones latinoamericanos correrá nuevamente a cargo de arquitectos extranjeros:

---

17 MATTIE, 1998, p. 89.

18 ERNST, 1988, tomo VIII, p. 553. Cuba y Puerto Rico también asisten a la Exposición Colombina pero, como la mayoría de los países concurrentes, deciden utilizar los espacios disponibles en los edificios principales para colocar sus exhibiciones.

S. S. Child levantará el de Haití, James G. Hill el de Costa Rica, y el francés Jean B. Mora<sup>19</sup> los de Guatemala, Colombia y Venezuela<sup>20</sup>.

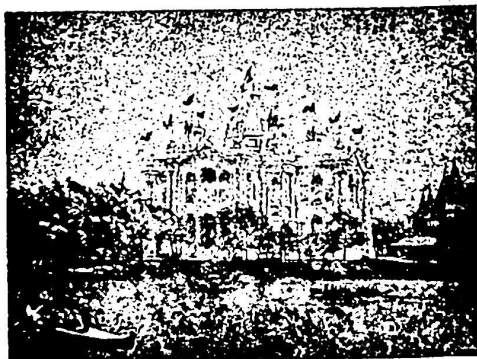
A diferencia del exótico edificio levantado en París en 1889, Venezuela —y con ella el resto de los países latinoamericanos— adopta el estilo dominante en la arquitectura académica representativa francesa, británica y norteamericana de entonces —y en los edificios principales de la propia Exposición— para su nuevo pabellón: el neoclásico<sup>21</sup>; un estilo que tras el triunfo de la Revolución Francesa (y en contraposición con los fastos barrocos del “antiguo régimen”) se consolidó como el apropiado para representar las instituciones de los nuevos estados republicanos. Aunque durante el siglo XVIII la “suprema autoridad” atribuida desde el Renacimiento a la estética de la Antigüedad Clásica entra en crisis, dando cabida a otros estilos históricos dentro del repertorio ornamental de la arquitectura, el neoclasicismo recibe una particular acogida en los Estados Unidos, cuya sociedad parece querer igualarse culturalmente, a través del uso —un tanto escenográfico— de los órdenes clásicos, con una Europa a la que pretende arrebatar la primacía económica. Por su parte, la expresión neoclasicista de los pabellones latinoamericanos puede interpretarse como el deseo de identificación de estos países con los valores culturales universalmente asociados a las sociedades progresistas y civilizadas del mundo Occidental al que, a fin de cuentas, pertenecían.

---

19 No hemos encontrado más datos sobre la biografía del arquitecto Mora, artífice del pabellón venezolano, que la incluida en los expedientes relacionados con la participación nacional en el evento, cuyos legajos reposan en el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores (AMRE). Francés como Paulin —todos sus informes y comunicaciones con los comisionados venezolanos están escritos en el idioma galo—, Mora debió formarse en alguna academia parisina, acaso la propia Escuela de Bellas Artes; en uno de los membretes de sus cartas, se identifica como «Architecte & Land Scape Gardener. Especialities: rockcword, aquaries».

20 JOHNSON, 1897, p. 172-176; Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores, 1893: s/f.

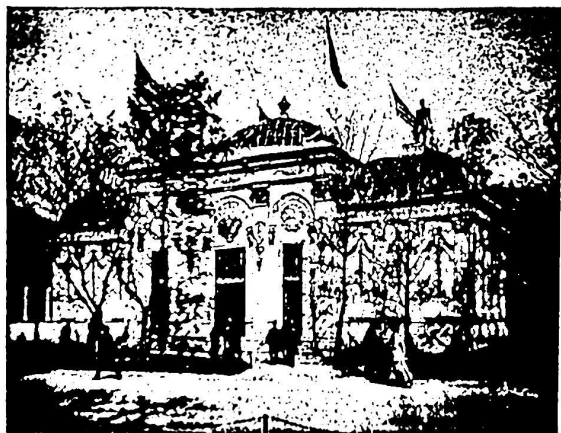
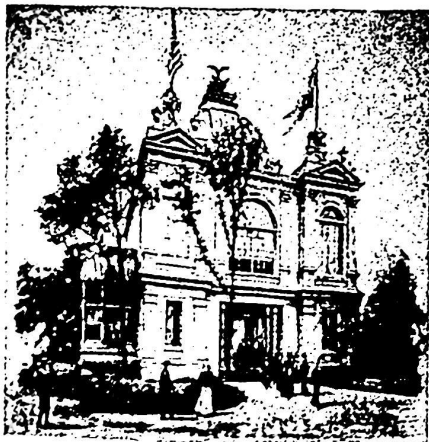
21 IVES, 1893-94.



**Figuras N° 5 y 6.**

**Exposición Colombina de Chicago de 1893. Pabellones de Brasil (izq.) y Guatemala (der.).**

**Fuente: Bancroft, 1893.**



**Figuras N° 7 y 8.**

Exposición Colombina de Chicago de 1893. Pabellones de Colombia (izq.) y Venezuela (der.).

Fuentes: Bancroft, 1893; Ives, 1893-94.

#### EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1900: ENTRE LA DISPERSIÓN Y LA AUSENCIA

Coincidiendo con el patrocinio de los segundos Juegos Olímpicos modernos, en el año 1900 París vuelve a ser sede —por quinta vez en menos de cinco décadas— de una exposición universal que cerraría con sonoridad el siglo XIX exposiciones anteriores, en y le daría la bienvenida al XX. Allí se aprecia una continuidad de intenciones respecto con las cuales se

privilegia tanto la actuación de profesionales franceses para la definición de los proyectos arquitectónicos de los países latinoamericanos, como sus particulares métodos de diseño. A diferencia de 1889, cuando la admiración y la polémica recayeron sobre las proezas técnicas posibles gracias al hierro y el cristal, los edificios erigidos en la exposición de París de 1900 señalan el triunfo de la arquitectura *beaux-art*: “aquella fue exposición de ingenieros—comenta una escritora española en un testimonio de la época—, ésta de arquitectos”<sup>22</sup>.

En efecto, ocultando los métodos constructivos empleados—algunos aun experimentales como el concreto armado—la mayoría de las construcciones levantadas en la feria son revestidas con pesados emplastes de yeso, tal y como se había hecho en la Exposición Colombina de Chicago siete años antes, pero exhibiendo ahora un nuevo tipo de eclecticismo en el cual se fusionan creativamente diferentes estilos históricos, en un intento por elaborar formas nunca antes vistas que se adecuen a los nuevos tiempos<sup>23</sup>. La mayoría de los edificios extranjeros se concentrarían en la *Rue des Nations*, una calle paralela al río Sena en la cual encontrarían acomodo algunos pabellones latinoamericanos. Sin embargo, son más bien poco los países del nuevo mundo que pueden hacerse presentes en el evento; al respecto una visitante española, la escritora Emilia Pardo Bazán comenta:

...tengo que confesar que América latina apenas ha concurrido a la Exposición. No se ha retraído por indiferencia, ni por deliberado propósito. Causas políticas y económicas de carácter interno en cada país, y divergencias entre sus legaciones en Francia con la Dirección de la Exposición, por extensión del local (como sucedió con la Argentina) redujeron la representación de América latina a los Estados de Méjico, Perú, Ecuador, Guatemala, San Salvador y Cuba (...). Venezuela y Colombia, por razones de orden público, faltan a la Exposición, contentándose con los lauros ganados en 1867, 1878 y 1889.<sup>24</sup>

La unidad que presentaba Latinoamérica en la ciudadela levantada en París en 1889 a los pies de la *Torre Eiffel*, no se recreó en esta oportunidad. Pardo Bazán también critica la poca proximidad entre los pocos edificios erigidos, lo que le impide hacer un examen del conjunto: “Están las instalaciones de las naciones americanas que han concurrido dispersas

---

22 PARDO BAZÁN, *s/f*, p. 35.

23 MATTIE, 1998, p. 106.

24 PARDO BAZÁN, *s/f*, pp. 217-218.

y muy distantes entre sí, por lo cual se hace doblemente difícil estudiarlas y sacar conclusiones de su comparación”.<sup>25</sup>

Sintomático de la situación política de la región, las gestiones adelantadas por el gobierno de Venezuela —presidido por el General Ignacio Andrade— para participar en el evento francés, y que incluían la contratación en París de un “ingeniero especialista” para “construir bajo favorables condiciones un edificio de área regular para la Sección Venezolana”<sup>26</sup>, dan al traste en 1899 debido a la toma de Caracas por parte de Cipriano Castro a la cabeza de la llamada “Revolución Liberal Restauradora”. La expectativa general de la sociedad caraqueña ante el nuevo evento se evidenciaba dos años antes de la realización de la feria, cuando las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes de Caracas escogen como tema para el Certamen Anual de la sección de arquitectura, precisamente, un pabellón para Venezuela en la Exposición de París de 1900. Asociada a la producción de objetos artísticos, la búsqueda formal de las propuestas presentadas en el certamen del Instituto se remite a la selección de alguno o varios de los diversos estilos históricos conocidos y su posterior aplicación sobre una “caja-bastidor”, produciendo *revivals* propios del historicismo decimonónico europeo, tal y como lo desarrolla el proyecto ganador, elaborado por el ingeniero Octaviano Urdaneta Larrazábal, sobrino del notable ingeniero Luciano Urdaneta y nieto del prócer de la Independencia Rafael Urdaneta: un exótico revestimiento neo-islámico que no parece tener la intención de evocar ningún aspecto de la cultura venezolana, evitando en particular hacer referencia a su pasado colonial<sup>27</sup>. Esta actitud no se diferencia de la que asumieron los proyectistas de los pabellones latinoamericanos que efectivamente se erigieron en la Exposición parisina, como los de Perú, en estilo “renacimiento español”; Ecuador, “Luis XV”, o México, “Neogriego”<sup>28</sup> (Figuras N° 9 a 11).

---

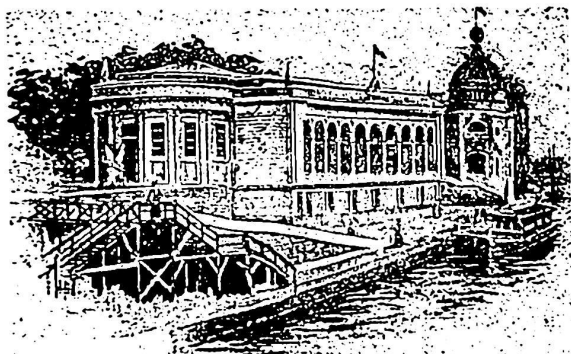
25 PARDO BAZÁN *s/f*, p. 218.

26 Ministerio de Fomento, 1898, III-225.

27 *El Cojo Ilustrado*, 1° de marzo de 1898, p. 205.

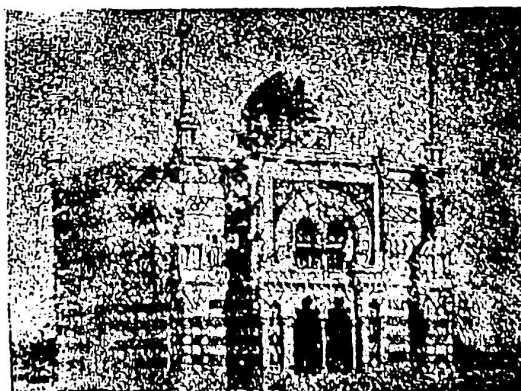
28 PARDO BAZÁN, *s/f*, p. 218; TENORIO TRILLO, 1996, p. 125.





**Figuras N° 9 y 10.**

Exposición Universal de París, 1900. Pabellones de México (izq.) y Perú (der.).



**Figura N° 11.**

Exposición Universal de París, 1900. Pabellón de Venezuela (proyecto ganador del Concurso promovido por el Instituto Nacional de Bellas Artes de Caracas, elaborado por el Ingeniero Octaviano Urdaneta Larrazábal).

Fuente: *El Cojo Ilustrado*, 1º/03/1898: 205.

## **FINAL: LA PERSISTENCIA DEL TUTELAJE**

A lo largo de este ensayo se intentó hacer un examen de las imágenes propuestas para caracterizar lo latinoamericano en los pabellones erigidos en las principales Exposiciones Universales del siglo XIX, en particular

las desarrolladas durante las dos últimas décadas, cuando estos países inician la práctica de erigir edificios de exhibición individuales y deben asumir una imagen que los caracterice y diferencie con respecto al resto de las naciones. Resalta el hecho de que esa caracterización generalmente es delegada a profesionales de la arquitectura franceses quienes, echando mano del instrumental de diseño desarrollado en los centros de enseñanza parisinos, corren con la tarea de proyectar los edificios nacionales en exposiciones tales como las Universales de París (1889 y 1900) y la Colombina de Chicago (1893).

Siguiendo de cerca las categorías propuestas por el historiador británico Peter Burke, y quizá como negación o desconocimiento de la "otra" cultura, en algunos casos los arquitectos operan con un mecanismo de *sustitución* de identidades al seleccionar un lenguaje arquitectónico propio de países cercanos al propio (el churrigueresco español, particularmente el de Pedro de Ribera, en el caso venezolano en la exposición de 1889) para caracterizar los edificios. Según Burke, "es la analogía lo que hace inteligible lo exótico, lo que lo domestica"<sup>29</sup>. Por otra parte, adoptando la uniformidad estilística neoclásica presente en la feria de Chicago, o la búsqueda de nuevos lenguajes a partir de la ecléctica y desprejuiciada combinación de estilos históricos diversos, caso de concurso parisino de 1900, probablemente prevalece el deseo de igualación con la cultura europea dominante, en tanto que las periféricas repúblicas latinoamericanas se asimilan en las "hermanas menores" del Mundo Occidental.

Si bien en el siglo XX el modelo francés tiende a perder su hegemonía como paradigma sobre los países latinoamericanos, el tutelaje cultural pasará a ser ejercido progresivamente por el "hermano mayor" del continente: los Estados Unidos. En el caso particular de las exposiciones desarrolladas en ese país, como *Louisiana Purchase Exposition* de Saint Louis, Missouri (1904) y la *Panama Pacific Internacional Exposition* de San Francisco (1915) serán arquitectos norteamericanos quienes proyectarán los edificios nacionales de los países de la región; allí también imponen un nuevo estilo arquitectónico que se popularizará sobre todo en la década de 1930, cuando los postulados positivistas asocian la noción de Civilización a la raza blanca, y los ideólogos criollos de entonces se vean obligados a

---

29 BURKE, 2001, p. 156.

buscar caminos de reconciliación con la Madre Patria: el "Neo-colonial"<sup>30</sup>. Paradójicamente, cuando los profesionales latinoamericanos sí asuman el reto de la representación nacional en estos eventos, sobre todo a partir de la década de 1950, el tema de la búsqueda de los orígenes para identificar lo nacional será prácticamente dejado de lado, adscribiendo sus proyectos a la indagación abstracta y funcional propia de la arquitectura moderna, sobre todo tal y como es promovida en Norteamérica; quizá esta actitud no expresa otra cosa que la determinación por asumir lo moderno como identidad, como una nueva tradición.

## SIGLAS Y REFERENCIAS

### ARCHIVOS

AMRE. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores. Venezuela, "Asociaciones y Exposiciones Internacionales". Carta de Jean B. Mora al Comisionado M. V. Toledo, Chicago, 9/11/1893, Caja 179, Vol. 306, Exp. 35, s/f.

### HEMEROGRÁFICA

*El Cojo Ilustrado*, nº 159, Caracas: 1º/08/1898, p. 564.

BANCROFT, Hubert Howe. 1893. *The Book of the Fair*. Chicago/ San Francisco: The Bancroft Company.

BURKE, Peter. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

BIBLIOTECA DEL CONGRESO, Washington. *Prints & Photographs Online Catalog* [Catálogo en línea]. Disponible: <http://lcweb2.loc.gov>

CARABALLO PERICHI, Ciro. "Bolívar en envoltorio neocolonial". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, nº 28. Caracas: FAU-UCV, julio, 1994, p. 14.

---

30 CARABALLO PERICHI, 1994, p. 14.

- CELIK, Zeynep. 1992. *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley University of California Press.
- CHACÓN, R. M. (compiladora). 2005. *La arquitectura y el urbanismo. Puntos de confluencia*. Caracas: Editorial Equinoccio-USB. pp. 37-57.
- ERNST, Adolfo, 1988. *Obras Completas*, Vol. VIII. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- HOBBSAWN, Eric. 1998. *La era del capital, 1848-1875*. Buenos Aires: Crítica.
- IVES, Halsey C. (Introducción). 1893-94. *The Dream City: a Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exposition*. St Louis: N. D. Thompson Publishing Co.
- JOHNSON, Rossiter. 1897. *A History of the World's Columbian Exposition Held in Chicago in 1893*. Vol. 1. New York: D. Appleton & Co.
- LES MARAVILLES DE L'EXPOSITION DE 1889. Paris: A la Librairie Illustré. 1889
- LORDA, Juan. "El triunfo del estilo hispánico. La época de los descubrimientos. (1892-1930)". Universidad de Navarra, Escuela de Arquitectura; *Historia de la arquitectura y de la construcción. Peculiaridad* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.unav.es/ha/07-pecu/pabellon-1900.htm>
- MATTIE, Erik. 1998. *World's Fairs*. Princeton Architectural Press.
- MEMORIA DEL MINISTERIO DE FOMENTO. 1898, 1899. Caracas: Imprenta Nacional, Tomo III. p. 225.
- PARDO BAZÁN, Emilia. [s/f]. *Cuarenta días en la Exposición*. Madrid: V. Prieto y Compañía Editores.
- PUENTE, Moisés. 2000. *Pabellones de exposición. 100 años*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RAQUILLET, Pauline. "L'Amérique du sud à L'exposition universelle de 1889". Institut Pierre Renouvin - Centre de recherche en histoire des relations internationales; *Bulletin*, N° 3, 6/04/1997 [Docu-

mento en línea]. Disponible: [http://jpr.univ-paris1.fr/spip/article.php3?id\\_article=24](http://jpr.univ-paris1.fr/spip/article.php3?id_article=24)

TENORIO TRILLO, Mauricio. 1996. *México at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*. Berkeley, University of California Press.

SAID, Edward. 2002. *Orientalismo*. España: Editorial Debate.

VILLOTA PEÑA, Jorge. 2005. "La imagen urbana de Salvador de Bahía y su arquitectura a través del siglo XIX. En busca de alteridad". s/d