

# Los “personajes y sus cosas”. Museificación, patrimonialización y memoria en el Chile del S. XIX

GT 32: Sociología del arte y la cultura

Paulina Faba Zuleta

Universidad de Chile (FAU)-Fondecyt 3130428<sup>1</sup>

## Abstract

Este trabajo se propone analizar algunas formas de “patrimonialización” y “museificación” del pasado en el Chile del siglo XIX a través del examen de la Exposición del Coloniaje (1873). Por medio de la observación de las articulaciones posibles entre las nociones de memoria, de historia y las materialidades asociadas al museo, tales como la arquitectura, las colecciones de objetos y las imágenes pictóricas de personajes y eventos del pasado, este artículo intenta demostrar que las exhibiciones históricas que se realizan en Santiago en la segunda mitad del siglo XIX, marcan procesos de re-significación de los objetos y del pasado colonial que se reflejan tanto en el desarrollo de una cultura visual (BAXANDALL, M. ([1972] 2000) y ALPERS, S. 1983) como en la manifestación de múltiples formas de agencia (GELL, A.1998).

**Palabras clave:** museificación, memoria, Exposición del Coloniaje (1873).

## 1.Introducción.

La segunda mitad del siglo XIX, constituye un período fundamental para la comprensión de la emergencia de los procesos de patrimonialización y puesta en valor de colecciones de objetos históricos en Chile. Por primera vez se desarrollan esfuerzos institucionalizados por coleccionar, seleccionar, clasificar y exhibir objetos considerados desde entonces como “nacionales”. Un síntoma primigenio de dichos procesos es, sin duda, la organización de la Exposición del Coloniaje, instancia impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna durante su cargo como intendente de la ciudad de Santiago (1872-1875) y celebrada en 1873 en el antiguo Palacio de los Gobernadores contiguo a la Intendencia (hoy Museo Histórico Nacional).

Por medio de la observación de las articulaciones posibles entre las nociones de memoria, de historia y las materialidades asociadas al museo, tales como la arquitectura, las colecciones de objetos y las imágenes pictóricas de personajes y eventos del pasado, este texto intenta demostrar que las exhibiciones históricas que se realizan en Santiago en la segunda mitad del siglo XIX, marcan procesos de re-significación del pasado colonial asociados al desarrollo de una *cultura visual*, que, encontrándose anclada en procesos locales, está estrechamente ligada a las dinámicas globales de industrialización, así como al movimiento estético, literario y filosófico comúnmente descrito como Romanticismo.

Tomando como referencias los trabajos de Walter Benjamin (BENJAMIN, W. 2005) y de Jean Baudrillard (BAUDRILLARD, J. [1968] 2004), la historiadora del arte Adalgisa Lugli (LUGLI, A. 1992), constata que el museo del siglo XIX refleja una cultura visual y una tecnología de la imagen, que marca la sacralización de objetos vinculados a dinámicas de subjetivación propias del auge de ciertas ideas entorno al progreso y la consolidación de la ciudad moderna. Partiendo de los trabajos desarrollados por Michael Baxandall ([1972] 2000) y Svetlana Alpers (1983), podemos definir la noción de cultura visual como aquellos elementos discursivos, materiales y perceptivos que son

construidos culturalmente y que involucran tanto las manifestaciones plásticas, las categorías perceptivas del artista, como las prácticas sociales relacionadas con imágenes, objetos y espacios.

Ahora bien, para el caso del análisis de las exhibiciones históricas, la noción de *cultura visual* necesita una aplicación que tome en cuenta las características formales particulares de las imágenes construidas por los museos, es decir, el hecho que se trata de colecciones de objetos e imágenes edificadas a partir de la puesta en relación de una heterogeneidad de elementos. El carácter compuesto y relacional que manifiestan las imágenes producidas por los museos nos obliga entonces a abordar el fenómeno en un contexto dinámico mucho más amplio, el cual no se circunscribe a los espacios de exhibición, sino que se vincula simultáneamente a las ideas relacionadas con la escritura de la historia, las formas de socialización y las maneras de habitar la ciudad. Basándose en los planteamientos de Charles Sanders Peirce, en particular a través de la utilización de las categorías de índice y de abducción, Alfred Gell (GELL, A. 1998) define la noción de agencia como la atribución de intencionalidades a objetos e imágenes, proceso que comprende la reproducción de inferencias causales (abducción), a partir de ciertos “signos naturales” o “índices”. En base a dichos planteamientos, este estudio explora la hipótesis que los procesos de museificación y patrimonialización de la segunda mitad del siglo XIX en Chile dan a ver sistemas de imágenes heterogéneos que se caracterizan por una lógica relacional cuyo resultado se ve reflejado en las múltiples formas de agenciamiento en términos de los tipos de acciones, discursos e ideas que es posible desarrollar a partir de ellos.

## 2. La museificación como forma “dar a ver” el Coloniaje.

“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).

“Cierta gusto por las Bellas-Artes, que hace poco tiempo se ha despertado entre nosotros, nos ha obligado a confesar que no todos los objetos de lujo que decoraban los salones de la época del Coloniaje merecían que los convirtiésemos en leña o los dejásemos apolillarse en un inmundo rincón”. Con estas palabras Miguel Luis Amunátegui comienza su célebre ensayo *Apuntes sobre de lo que han sido las Bellas Artes en Chile*. En dicho texto, el autor da cuenta de un cambio de perspectiva frente a la apreciación de algunos objetos del pasado que se traduce como el desarrollo de “un cierto buen gusto” (AMUNÁTEGUI, Miguel L. 1849, p.38). Si bien Amunátegui hace alusión fundamentalmente a lienzos con valor artístico, su apreciación se encuentra anclada en la emergencia de un valor de los objetos en tanto testimonios materiales del Coloniaje. El historiador del arte Alois Riegl destacaba desde el ámbito disciplinario dicho cambio de perspectiva, señalando que no sólo los cánones de “belleza” y “viveza” eran factibles de constituir las únicas dimensiones de estudio de las imágenes: “En realidad, todo depende de llegar a comprender que ni con aquello que entendemos por belleza, ni con aquello que entendemos por viveza, se agota por completo el objetivo de las artes plásticas, sino que la voluntad artística *kunstwollen* puede estar orientada también hacia la percepción de otras manifestaciones ni bellas ni vivas, según las concepciones modernas de los objetos” (RIEGL, A. (1873) 1992: 21).

El valor histórico, entonces, encontrándose vinculado al desarrollo de una industrialización de los modos de producción, constituye un elemento fundamental para la extensión de un proceso de patrimonialización y museificación a una diversidad objetos utilitarios (trajes, muebles, carruajes, monedas, armas, máquinas, entre otros) que son considerados por primera vez dignos de ser rescatados y exhibidos en público. En el periódico *El Ferrocarril* de 9 de octubre de 1873 a través de la descripción de una visita a la Exposición del Coloniaje se destaca la relación entre algunos de los objetos exhibidos y la época del Coloniaje desde una perspectiva crítica, observando el progreso alcanzado por la sociedad chilena frente a la contemplación del pasado: “¡Ah señores! No hay nada capaz de endulzar el sentimiento que causa la contemplación del legado testamentario de la colonia y la

meditación de la historia colonial de la América española. El reino de Chile era quizá una de las sociedades más adelantadas del continente americano y sin embargo, cuando tratamos de *ponerlo delante de nuestros ojos sólo vemos muebles, tapicerías, retratos, genealogías, trajes!*".

Los objetos mencionados, considerados hasta hacía poco como antiguallas "sin valor", parecían devenir entonces como por arte de magia elementos de definición, identificación y reconstrucción del pasado colonial. En este sentido, una primera dimensión del agenciamiento de los objetos museográficos de la segunda mitad del XIX en Chile, es sin duda aquella provocada por el contraste entre las materialidades que refieren a aquello que "fuimos" frente a aquellas que evidencian lo que "hemos devenido" en términos de desarrollo tecnológico y artístico. No obstante, como observaremos más adelante, dicha dinámica no constituye sino una de las múltiples formas de apropiación y presentificación de los objetos en la época. Lejos de reducirse a la sola perspectiva evolucionista por medio del contraste entre el pasado y el presente, los objetos participan de formas percepción y asociación que involucran tanto la manifestación de una relación con el mundo (WITTGENSTEIN, 1922), como el desarrollo de formas de socialización.

Pero, aboquémonos a continuación, a una primera exploración de la emergencia del valor histórico de los objetos en relación a la voluntad de redefinición de la historia y la memoria del coloniaje. 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", notando al mismo tiempo el poder oracular de ésta en términos su susceptibilidad a 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.

Podemos decir que la historiografía del siglo XIX busca en gran parte en la historia un ejercicio de regeneración. Es decir, intenta 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 remarcaba 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 entonces 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 constituye una dimensión relacionada al desarrollo de las primeras exhibiciones históricas en Chile. Esto no sólo

porque el museo se erige como un espacio de marcación del valor temporal de los objetos, sino fundamentalmente porque ambas lógicas culturales de visualización se encuentran en constante diálogo.

La escritura de la historia se asocia frecuentemente 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>2</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 refiere 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 en tanto heredera del antiguo arte de la memoria europeo, la historia del siglo XIX 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 del pasado. Cesare Balbo (1789-1853), historiador italiano y personaje reconocido por Benjamín Vicuña Mackenna como uno de los grandes intelectuales del XIX, remarcaba 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 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, suvenires, 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>(3)</sup>” (BALBO, C. 1870: 20).

Jules Michelet, por su parte, 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). En el contexto local, particularmente en el *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía* de 1875, Benjamín Vicuña Mackenna establece un vínculo claro entre las imágenes de la Exposición del Coloniaje y la reconstrucción de la historia nacional: “Como enseñanza, afirma el intendente de Santiago, 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).

Para Vicuña Mackenna, un aspecto fundamental de las exposiciones históricas como la del Coloniaje, constituía por un lado el desarrollo de un “respeto” hacia los objetos del pasado nacional y por otro la visibilización y el ordenamiento de las distintas fases de la “sociabilidad” chilena cuya línea de emergencia se trazaba principalmente desde la Conquista hasta el gobierno de Manuel Bulnes (VICUÑA MACKENNA, B.1873c: 343). En el periódico *El Ferrocarril* del jueves 18 de septiembre de 1873, fecha de la apertura de la exhibición, se especificaba al respecto que: “Todos los objetos que se han reunido desde la época de la Conquista 1541 hasta el primer año de la administración del general Bulnes 1841 se han distribuido en doce grupos” (El FERROCARRIL, 18 de septiembre de 1873).

Tomando en consideración dicha línea temporal, la Exposición del Coloniaje, se estructuró a partir de la división de alrededor de 1000 objetos<sup>4</sup> en los siguientes grupos clasificatorios: 1) Retratos

históricos y cuadros de familia, 2) Muebles y carruajes, 3) Trajes y tapicerías, 4) Objetos antiguos de culto, 5) Objetos de ornamentación civil, 6) Útiles de casa, 7) Joyas, placas y decoraciones personales, 8) Colecciones numismáticas, 9) Objetos de la industria chilena colonial, 10) Armas, banderas españolas de los ejércitos de la Guerra de la Independencia, 11) Manuscritos y 12) Utensilios de la industria indígena anterior a la conquista. Gran parte de estos objetos, de acuerdo a las propias palabras de Vicuña Mackenna, no tenían en la época “ningún aprecio posible, sea por estar devorados por el arrumbe del tiempo, sea por hallarse trancos de piezas o porque sus dueños ni siquiera saben o sospechan el uso que tuvieron” (VICUÑA MACKENNA, B.1873c: 343). No obstante, a través del ejemplo los “gobiernos cultos y los pueblos adelantados de Europa” que habían sabido desarrollar admirables museos históricos, tales como el Museo Británico y el de La Armería Real de Armas de Madrid, Vicuña Mackenna argumentaba la organización de la Exposición como un acontecimiento fundamental, refiriendo el reflejo de los avances alcanzados por la nación por medio del contraste histórico entre lo que se describe como la “inercia” del pasado y la “vigorosa” vitalidad del presente (VICUÑA MACKENNA, B.1873c: 344).

Es en este sentido que uno de los objetivos primordiales de la Exposición del Coloniaje era continuar lo avanzado por la Exposición de Artes e Industria celebrada en septiembre de 1872 en el edificio del Mercado Central de Santiago. Dicho acontecimiento había pretendido mostrar “el grado de progreso y de civilización que el país había alcanzado en los últimos años” permitiendo a la vez la resignificación de la vida pública. Esto requería la sistematización de nuevas fiestas cívicas que dieran a la nación su “verdadero carácter” y es por ello, en gran medida, que se explica la ambición de encontrar una trascendencia mayor de ciertas imágenes asociadas a la nación a través de las exhibiciones. Lejos de constituir, como las fiestas populares, representaciones efímeras, los procesos de museificación tenían entre sus propósitos principales la revelación del “desarrollo progresivo” de las fuerzas productoras del país despertando entonces “en la sociedad culta la impresión fecunda del triunfo de la inteligencia, a la vez que inculcan en el corazón y en los sentidos del pueblo, el sentimiento de lo bello y de lo grande, que es innato en el hombre, cualquiera que sea su condición social o política” (EXPOSICIÓN NACIONAL 1872, 1873: VII).

## 2. Sistema de objetos y trayectorias de la mirada.

« 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).

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. Desde el campo de una antropología de la memoria, estudios como los de Carlo Severi acerca de las sociedades amerindias como los kunas de Panamá y los apache de la reserva de San Carlos en EE.UU, ponen en evidencia la importancia de considerar la memoria como un mecanismo de transmisión de conocimientos. De este modo se aborda la relación entre imágenes físicas e imágenes mentales en tanto dimensión construida socioculturalmente a través de mecanismos de asociación de representaciones visuales, palabras y acciones en el contexto ritual (SEVERI, C, 2002 y 2007).

Durante una visita al Museo de Armería de Madrid, el destacado escritor Vicente Pérez Rosales escribe en el texto *Recuerdos del Pasado* que en dicho museo “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>(5)</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).

Este texto no sólo pone en evidencia una forma de mirar, sino también las múltiples modalidades de agenciamiento que pueden alcanzar los objetos museográficos. Dicha dinámica se fundamenta en la descontextualización de las imágenes, en el realce de su carácter histórico y su disposición eminentemente asociativa con respecto a una heterogeneidad de elementos. En primera instancia, Pérez Rosales remarca la belleza de lo que él designa como *colocación artística* de las imágenes (caballos disecados, armadura, trofeos de armas históricas) que dan cuenta de la imagen de un héroe histórico español, cuyo nombre no se menciona. Al mismo tiempo se alude a algunos objetos de Hernán Cortés, conquistador de México, cuya presencia se manifiesta de forma intensa a través de una de las banderas que portó dicho personaje durante la conquista de México, así como una lista de gastos del mismo, aspecto que resalta el rol testimonial y de legitimación que poseen los documentos, objetos e imágenes en relación a ciertos relatos asociados al pasado.

En efecto, si examinamos las características del museo en tanto espacio de exhibición, notamos que los objetos se disponen de acuerdo a la lógica de la galería, es decir, generalmente de una manera que busca remarcar por una parte el carácter único de cada forma y por otra su pertenencia a un grupo o sistema más amplio de elementos visuales que organizan y orientan la mirada del observador al mismo tiempo que su trayectoria. Sin embargo, si bien cada elemento brinda un punto de vista estético, instaurándose muchas veces como “curiosidad”, ya sea por su valor histórico, su elaborada factura o su extrema simpleza, paralelamente participa de una lógica que lo vincula con otros objetos e imágenes, según los criterios de clasificación utilizados. Es bajo este contexto que parece construirse una forma de dar a ver y de recordar que orienta las trayectorias de las miradas y de pensamiento de los visitantes de dichos espacios en torno a un tipo de presentificación del pasado.

La intensificación de la mirada en el ámbito del museo es algo que ha sido concebido por la Historiadora del Arte Svetlana Alpers como la expresión de “una forma de ver” (ALPERS, S. Apud Karp, I. y Lavine, S., 1991) intrínseca al espacio museográfico y que en el contexto de la Exposición del Coloniaje se entiende a través de la idea de contemplación de la historia y las verdades del Coloniaje a través de sus objetos e imágenes: “Hoy que la vara mágica del trabajo ha resucitado y *puesto a nuestra vista el coloniaje, hoy que podemos contemplarlo hasta en sus más secretos detalles*, hoy, finalmente, que estamos en presencia de su legado increíble, sería imposible pasarlo en revista sin reflexionar como sería imposible también no llamar a juicio a la altiva nodriza de nuestros primeros años” señalaba en un discurso el Coronel Barrientos, donador de una espada exhibida en la exposición (EL FERROCARRIL, 9 de octubre de 1873).

En gran parte, la organización de una mirada y la estetización de los objetos históricos constituyen un campo de consenso, de materialización de un pasado con la intención de dejarlo atrás aceptando el orden clasificatorio y relacional como el orden de la verdad. Tony Bennett hace hincapié en esta característica del museo aduciendo la implantación de una “autoridad cultural” asociada a la emergencia de dichos espacios (BENNETT, T. 1995). Partiendo de la división arbitraria entre memoria e historia, Maurice Halbwachs (HALBWACHS, M. 1968), por su parte, 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 de formas de materialización y centralización de la memoria vinculada a un pasado nacional principalmente asociado a la Conquista, la Colonia y la Independencia. La selección, clasificación y disposición de los objetos en los museos poseían fines pedagógicos y de estudio que pone en evidencia una “racionalidad<sup>6</sup>” propia a la institución. En este trabajo entendemos la racionalidad como el despliegue de una serie de criterios de selección, ordenamiento, clasificación y exhibición de los objetos que se quiere y designa como “razonable y científica”. En este sentido, la definición de museo de David Murray, autor de uno de los más completos tratados acerca de los museos, su historia y su uso, es elocuente: “El museo tal como es entendido actualmente, constituye una colección de monumentos de antigüedad u de otros objetos interesantes para el estudioso y el hombre de ciencias, ordenado y desplegado de acuerdo al método científico<sup>7</sup>” (MURRAY, D. 1901: 1).

En el *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje* se remarca dicha dimensión del museo a través de la división de la exhibición por secciones a manera de un recorrido en el que cada salón está destinado a un cierto grupo de objetos, cuya función y sentido son develados al observador en la exhibición: “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).

No obstante, a pesar del efecto “naturalizador” del despliegue de los objetos en el museo, resulta notable constatar que la forma de presentar los objetos y espacios de la Exposición del Coloniaje no estuvo exenta de críticas que develan las formas de exhibición y de relación con los objetos de la época. Si bien se señalaba que las “antiguallas” exhibidas en la exposición constituían “reliquias inocentes” que representaban “un piadoso recuerdo de nuestros genitores y hasta como una provechosa enseñanza”, al mismo tiempo se expresaba un descontento ante lo que se anunciaba como una forma de esconder demostraciones de “vanidades aristocráticas” que se evidenciaban en “las ansias devoradoras del lujo” y en la selección y presentación de imágenes de manera jerárquica e intencionada. Algunos de los objetos mayormente cuestionados fueron los árboles genealógicos, cuya disposición en la exhibición parece haber tenido una importancia particular: “En aquel vetusto museo, que huele a tumba desde la puerta, *los árboles genealógicos figuran en primera línea*, mientras que los retratos de golilla, y los blasones de las antiguas casas señoriales demolidas por la revolución, agobian las paredes, tapizadas con los colores peninsulares” (EL FERROCARRIL, 24 de septiembre de 1873).

Tal como lo confirma el mismo testimonio de Vicuña Mackenna, la Exposición del Coloniaje, adoptó la estrategia de reproducir un ambiente señorial español que lejos de constituir una toma de distancia de dicho pasado parece haberlo presentificado a través de una estética que buscaba reconstruir un contexto de socialización. Al igual que los objetos, los detalles arquitectónicos y ornamentales relacionados con los espacios de exhibición constituyeron un aspecto fundamental de la dotación de un “carácter” y sentido de lugar al espacio de exhibición: “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 este sentido, el museo no sólo constituye la manifestación de una tecnología de la memoria, sino que en tanto tal también encarna un proceso de centralización de esta misma. 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 una época sino también de los personajes principales de la emergente historia nacional. Si bien la noción de *memoria* no aparece de manera evidente en los discursos asociados a las exhibiciones históricas de la época, destaca la emergencia de la necesidad de relacionar una materialidad a ciertas ideas, personajes y acontecimientos del pasado. En palabras de Vicuña Mackenna, la Exposición del Coloniaje buscaba “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).

### 3. La museificación como forma de pensar el carácter y la genealogía.

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

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>(8)</sup>: “Así como aparecen pintores, escultores y poetas célebres, así también pasean por los salones, en medio de las ricas porcelanas y de los bronce admirables, esos hombres elegantes y finos que son objetos vivos y que simbolizan las costumbres de su época” (GREZ, V.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. El salón santiaguino era en los dos siglos anteriores algo como un templo(...) Aquellos salones espaciosos, amueblados con un método y orden verdaderamente oficial, revelaban a primera vista el ceremonial de la época” (GREZ, V. 1878:549).

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. El efecto de 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 Museo Histórico del Santa Lucía se sitúa como parte de un paseo y de actividades de diversión, tales como juegos de azar, restaurant, vistas de la ciudad y fuegos artificiales que se piensan en tanto formas de recreación y sociabilidad ciudadanas.

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>(9)</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 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. Miguel Luis Amunátegui creador de la Galería Histórica del Museo Nacional de la Quinta Normal (1876) 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).

“Dar a ver la historia” a partir de imágenes vinculadas a grandes personajes, tal un teatro vinculado al pasado, se materializa a través de las *galerías nacionales*, formato que ofrece un paralelo interesante entre las formas de escritura de la historia y la organización de las imágenes en los museos. Como lo refleja la serie de relatos biográficos publicados en *Galería Nacional. Colección de Biografías y Retratos de Hombres Célebres de Chile*, editada por el grabador Narciso Desmadryl en 1854, el propósito de las galerías nacionales, como de los museos, obedecía en primera instancia a la necesidad de popularizar los hombres célebres del pasado a través de la reconstrucción de su apariencia física y de su carácter por medio de la puesta en relación de sus relatos biográficos y sus retratos. Esta modalidad ofrecía a los ojos de la época, innumerables ventajas para la educación del “pueblo” y el combate del desconocimiento de “la parte que tomaron en los acontecimientos políticos que cambiaron la faz” del país (DESMADRYL, N. Editor, 1854: XIII). “Nosotros nos ocuparemos por ahora de los hechos consumados y de los hombres que nos han legado lo que poseemos: la República y la Independencia. Estos hombres, dijimos en nuestro prospecto, son aquellos que saliendo de la esfera común, dan un sello particular a sus obras e imprimen su carácter a los sucesos en que toman parte” afirmaba el editor (DESMADRYL, N. Editor, 1854: XIII).

Sin duda, un aspecto recurrente del agenciamiento asociado a cierto tipo de materialidades e imágenes museográficas se vincula a la idea que éstas reflejan y desarrollan un carácter. Retratos, objetos así como la materialidad producida por la actividad industrial son referidos relacionados a la manifestación de un carácter. De acuerdo con el argumento expuesto en las memorias de la *Exposición Nacional de Artes e Industria* de 1872, se menciona que “La agricultura, trabajo esencialmente material y orgánico produce pueblos rudos, sociedades inmóviles de caracteres estacionarios. La industria que es combinación del trabajo material e intelectual, produce pueblos flexibles, sociedades activas, *caracteres progresivos*. La simple transición de un trabajo al otro constituye para Chile toda su civilización actual y la combinación de ambos explica el progreso del carácter chileno” (EXPOSICIÓN NACIONAL 1872, 1873: 23). Las artes liberales como la producción industrial y los objetos históricos formaban parte de la apariencia exterior de la sociedad. El contraste de la temporalidad de los objetos desplegados en el museo, en este sentido, otorgaba una mirada intensificada, vuelta tanto hacia el pasado, en tanto signo inherente de lo colectivo, pero al mismo tiempo orientada hacia el presente, en tanto reflejo del desarrollo y formas de socialización existentes y hacia el futuro, en tanto índices de un camino inevitable hacia el progreso.

## Conclusiones

Aquello que habitualmente designamos como “patrimonialización” 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 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.

El carácter eminentemente relacional de las imágenes producidas por la Exposición del Coloniaje constituye un elemento fundamental para comprender la *cultura visual* y la agencia (*agency*) del las imágenes exhibidas en los museos. Es necesario remarcar que lejos de constituir un fenómeno unidireccional, la museificación, en tanto espacialización de la memoria, permite una multiplicidad de formas de agenciamiento de los objetos, entre las cuales podemos distinguir las siguientes:

-Agenciamiento histórico-mnemónico: Los objetos invitan a la reconstrucción de una temporalidad de manera secuencial, la mirada y el pensamiento son circunscritos a un orden temporal y espacial, al mismo tiempo que a la interpretación del pasado nacional. Cabe destacar que este tipo de agenciamiento engloba en gran parte los agenciamientos genealógico y de ambientación o espacialización.

-Agenciamiento empático-genealógico: A partir de las imágenes se infiere una presencia a través de la evocación del cuerpo, el carácter y la genealogía de los personajes del pasado. Se evidencia un proceso de empatía y de identificación con dichos personajes, reconocidos frecuentemente como “Grandes Hombres”.

-Agenciamiento espacial y situacional (proyección interiores): Los objetos permiten la inferencia de un contexto espacial o situacional a partir de la puesta en relación de ellos. Este tipo de agenciamiento se hace particularmente notable al considerar la entrada en el museo de objetos decorativos y artefactos, tales como utensilios, muebles y objetos de ornamentación civil, entre otros.

Más allá del valor histórico de los objetos y sus formas de agenciamiento, la Exhibición del Coloniaje (1873) pone en evidencia el nacimiento del museo histórico en tanto proceso de centralización y consolidación de formas de rememoración a partir de la constitución de sistemas de objetos. 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 como una tecnología social de rememoración<sup>10</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 tanto 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 que si bien se inscriben en una experiencia individual, son construidas socioculturalmente.

## Notas

<sup>(1)</sup> Agradezco profundamente 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 este trabajo, fruto del primer año de mi investigación postdoctoral.

<sup>(2)</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.

<sup>(3)</sup> « 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.

<sup>(4)</sup> De acuerdo con el historiador Hernán Rodríguez, la cantidad de objetos exhibidos en la Exposición del Coloniaje fue de 600 (RODRIGUEZ, H. 1982).

<sup>(5)</sup> Las cursivas son mías.

<sup>(6)</sup> Adalgisa Lugli. *Museologia*, Jaca Book, Milán, (1992) 2009.

<sup>(7)</sup> « A museum as now understood, is a collection of the monuments of antiquity or of other objects interesting to the scholar and the man of science, arranged and displayed in accordance with scientific method ».

<sup>(8)</sup> 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 Gutenberg, 1879:60.

<sup>(9)</sup> « 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.

<sup>(10)</sup> 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. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. "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, 1991:25-32.
- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. "Apuntes sobre los que han sido las Bellas artes en Chile" En: *Revista de Santiago T. III*, Santiago, Imprenta Chilena, 1849. pp. 37-38.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos biográficos*, Edición Oficial, Tomo I, Santiago de Chile, Calle de la Moneda, número 112, 1883.
- \_\_\_\_\_. *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, 1885.
- \_\_\_\_\_. *Don Manuel de Salas*. Edición oficial. Tomo I, Santiago, Imprenta, Calle de La Moneda número 73, 1895.
- \_\_\_\_\_. *Los Precursores de la Independencia de Chile. Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile en cumplimiento del artículo 28 de la lei de 19 de noviembre de 1842*. Tomo III, Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, Santiago, 1909-1910.
- BALBO, Conde Cesare. *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.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, México D.F. [1968] 2004.
- BASSO, Keith y FELD, Steven. *Senses of Place*. School of American Research Press, Santa Fe, Nuevo México, 1996.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona (1972) 2000.

- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal Ediciones, Barcelona, 2005.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum. History, Theory, Politics*. Routledge, New York, 1995.
- BENTHAM, Jeremy. *The Panopticon Writings*, Editado por M. Bozovic. Londres, Verso, (1995[c. 1787–1789]).
- BLANCO, José Miguel. « Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno ». Apud *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, Noviembre 1879:393-399.
- DESMADRYL, Narciso (Editor). *Galería Nacional. Colección de Biografías y Retratos de Hombres Célebres de Chile escrito por los Principales Literatos del País. Dirigida y Publicada por Narciso Desmadryl, autor de los grabados y retratos, Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción*. Tomos I y II editada por Narciso Desmadryl, Santiago, Imprenta Chilena, 1854.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Representative Men. Seven Lectures by Ralph Waldo Emerson*. The Riverside Press, Cambridge, New York, 1884.
- EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTES E INDUSTRIA 1872. *Memorias Premiadas en el Certamen y Documentos que les Sirven de Antecedentes*. Publicación Oficial, Santiago de Chile, Imprenta de la República de Jacinto Nuñez, Santiago, 1873.
- FABA, Paulina. *Imágenes de una memoria. Exégesis y representación del pasado entre los Wixaritari (Huicholes) de Nayarit y Jalisco*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2011.
- GAY, CLAUDE. *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, 1843.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press, 1998.
- GREZ, Vicente. *La Vida Santiaguina*. Imprenta Gutenberg, Santiago, 1879, p. I.
- \_\_\_\_\_. "El traje de las santiaguinas en los siglo XVII y XVIII". Apud *Revista Chilena*. Tomo X, Santiago, Jacinto Nuñez Editor. Imprenta de la República, Santiago, 1878.
- \_\_\_\_\_. *Les Beaux-Arts au Chili. Exposition Universelle de Paris, Section Chilienne*. A. Roger et F. Chernoviz Éditeurs, Imprimerie de Lagny, Paris, 1889.
- GUÍA POPULAR DEL SANTA LUCÍA. *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, 1874.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. PUF, Paris, 1968.
- HASKELL, Francis. *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Alianza Forma, Madrid, 1994.
- LASTARRIA, José Victorino. « 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 1844.
- LEVASSEUR, Émile. *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 a 1870*. Paris, Arthur Rousseau Éditeur, Tomo II, Paris, 1904.
- LUGLI, Adalgisa. *Museologia*. Jaca Book, Milán, 1992.
- MATTA, Manuel Antonio. « 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, 1875: 19-48.
- MICHELET, Jules. *Œuvres Complètes de Jules Michelet. Histoire de France*, Tomo 8, Réforme, Ernst Flammarion Éditeur, Paris, 1893-1898.
- MURRAY, David. *Museums, their History and their Use*. James Maclehose and Sons, Glasgow, 1904.
- RODRÍGUEZ, Hernán. *Museo Histórico Nacional*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Ministerio de Educación Pública, Santiago, 1982.
- ROSSI, Paolo. *Logic and the Art of Memory*, Continuum International Publishing, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Il passato, la memoria, l'oblio*. Ediciones Il Mulino, Bologna, [1991] 2013.
- SAHADY, Antonio. « 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, 1996.
- SECCHI, Eduardo. *La casa chilena hasta el siglo XIX*. Introducción de Eugenio Pereira Salas. Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Imprenta Universitaria, Santiago, 1944. Susan SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*, Editorial Alfaguara, México, (1973) 2006, p.114.
- PROGRAMA. *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, 1852.

- 
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *La arquitectura chilena en el siglo XIX*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile Numero 2, 1955.
- PEREZ-ROSALES, Vicente. *Recuerdos del pasado. 1814-1870*, Santiago, Imprenta Gutemberg, 1886.
- RIEGL, Alois. *El arte industrial tardoromano*. Visor, Madrid (1893) 1992.
- SEVERI, Carlo. "Memory, Reflexivity and Belief. Reflections on the Ritual Use of Language", *Social Anthropology*, 10, 1, 23-40, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le principe de la chimère: pour une anthropologie de la mémoire*. Éditions Rue D'Ulm, Musée du Quai Branly, Paris, 2007.
- SIMMEL, Georg. « La metrópolis y la vida mental ». En *Revista Discusión*, número 2, Barcelona, Barral.
- SISMONDI, Jean Charles Léonard Simonde de. *Étude sur les Constitutions des Peuples Libres*. Chez Treuttel et Wurtz Libraires, Paris, 1836.
- POULOT, Dominique. *Musées et muséologie*. Editions La Découverte. Collection Repères, Paris, Francia, 2005.
- VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *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, 1872.
- \_\_\_\_\_. *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, 1873a.
- \_\_\_\_\_. *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, 1873b.
- \_\_\_\_\_. « 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, 1873c:341-355.
- \_\_\_\_\_. *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, 1874.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*. Santiago, Imprenta de la República de Jacinto Nuñez, 1875a.
- \_\_\_\_\_. « Una visita al Museo Histórico Indígena del Santa Lucía » *apud Revista de Santiago*, Tomo I, 1875b.
- \_\_\_\_\_. *Chile. Relaciones Históricas. Colección de artículos y tradiciones sobre asuntos nacionales. Segunda Serie*. Rafael Jover Editor, Santiago, 1878, p.44.
- VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamín. *La Ciudad de las Ciudades (Correspondencias de París)*. Santiago de Chile, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1905.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. Filosofía, Alianza Editorial, (1922) 2003.
- YATES, Frances. *The art of memory*, Pimlico, London, 2007.

## Periódicos citados

- EL FERROCARRIL. 18 de septiembre de 1873  
 24 de septiembre de 1873.  
 9 de octubre de 1873.