

Jens Andermann\*

## Contienda de valores: Argentina y Brasil en la edad de las exposiciones

### Conflicting Values: Argentina and Brazil in the Age of Exhibitions

#### Resumen

Las exposiciones son un lugar privilegiado para observar la emergencia de los Estados-naciones latinoamericanos como sujetos del capital en la segunda mitad del siglo XIX. Como tales, estaban inscritos, desde el comienzo, en un campo global de fuerzas, donde se cruzaban intereses y demandas, puestos en escena en exposiciones nacionales y universales de agricultura e industria. Al mismo tiempo, estas muestras de lo nacional a través de la mercancía expuesta a las miradas de públicos locales y foráneos también permiten observar la emergencia, desde el interior de la propia economía visual del capitalismo liberal, de una figura disidente de la modernidad arraigada en la idea del desarrollo nacional, que desafiaba los regímenes hegemónicos de valor.

\* Profesor Titular de Estudios Latinoamericanos y Luso-brasileños en Birkbeck College, University of London. Doctor en Estudios Latinoamericanos de Freie Universität Berlin. Es editor del *Journal of Latin American Cultural Studies*, y autor de los libros *The Optic of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil* (Pittsburgh, 2007) y *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (Rosario, 2000). Con William Rowe y Beatriz González-Stephan ha coeditado volúmenes sobre cultura visual latinoamericana. Su proyecto actual de investigación se centra en las relaciones entre modernidad y paisaje en prácticas estéticas y políticas latinoamericanas del siglo XX. Correo electrónico: j.andermann@slc.bbk.ac.uk.

**Palabras clave:** exposiciones universales, exposiciones nacionales, Estado-nación, Argentina, Brasil

#### Abstract

Exhibitions are a privileged site for observing the emergence of Latin American nation-states as subjects of capital in the second half of the nineteenth century. As such, they were inscribed from the outset in a global force-field of demands and interests, performed at national agriculture and industry exhibitions, World Fairs and Expositions Universelles, in terms of visual display and consumption. At the same time, these exhibitions of the national as and through commodities to the eyes of audiences at home and abroad, also allow us to observe the emergence, from within the visual economy of liberal capitalism, of a dissident or oppositional figure of national modernity as self-development that challenged hegemonic regimes of value.

**Key words:** world fairs, national exhibitions, nation-state, Argentina, Brazil

*Der Wert verwandelt vielmehr jedes Arbeitsprodukt in eine gesellschaftliche Hieroglyphe.*

MARX, *Das Kapital*

Este ensayo se propone analizar la Gran Exposición de finales del siglo XIX y principios del XX, como un cronotopo global para exhibir y observar, modulado por localidades e historias concretas ancladas en el espectáculo de la producción y el progreso. La Exposición intervenía en contextos locales al proporcionar el marco heterotópico donde desplegar las representaciones espacio-temporales de una “globalidad” organizada por el intercambio de mercancías; sin embargo, los significados de esa globalidad dependían en gran medida del lugar que sostenía su representación. Las mercancías, de hecho, adquirían significados y valores diferentes (mejor dicho, significados expresados en valores) de acuerdo con el lugar, el autor y el público que su exhibición buscaba atraer. Más aún, ese retorno de lo local también se manifestaba en todas y cada una de las escenificaciones de esa incipiente globalidad propia de la “era del imperio”. La exposición, entonces, más que una superficie lisa regida por el valor abstracto del cambio, debe estudiarse como un ensamblaje discontinuo de cápsulas espacio-temporales, articulando las modulaciones locales y parciales de una modernidad distribuidora de asincronías y de no simultaneidades. Al mismo tiempo, ese retorno de la diferencia local al interior mismo de la “universalidad” de la Exposición constituía una expresión de los efectos conflictuantes de la expansión capitalista que, al interconectar los luga-

res más distantes a través de la mediación abstracta del valor de cambio, también introducía una desconexión radical entre locales de producción, distribución y consumo. Lo local, entonces, puede pensarse también como una traza de procesos específicos y concretos de “acumulación por desposesión”<sup>1</sup>. Asimismo, remite a los efectos –también específicos– de la Exposición, pensada, según las líneas que se esbozarán aquí, como articulación visual entre lo global y lo local. En particular, en lo que sigue, se contrastarán las muestras de producción material y simbólica latinoamericana en las exposiciones universales con las escenificaciones de la modernidad capitalista, en las exposiciones nacionales organizadas en la región. Entre estas variantes genéricas de la forma exposición se puede vislumbrar una tensión entre distintos “régimenes de valor”, que ya anticipa aquélla entre las conflictivas nociones de modernización y desarrollo, contienda que, como se sabe, atravesará gran parte de las luchas políticas en la América Latina del siglo XX al enfrentarse a un modelo socioeconómico de tipo agroexportador y a otro focalizado –con mayor o menor ímpetu– en un proyecto de industrialización nacional.

Se toma prestado de Arjun Appadurai los conceptos de “régimen de valor” y de “contexto de mercancía” [*commodity context*], formulados en la introducción a su colección ya clásica de ensayos sobre cultura material, *The Social Life of Things*. En ésta, Appadurai propone una noción politizada del valor: la transformación de las cosas en objetos de intercambio, sostiene, no se debe simplemente al juego económico de oferta y demanda, sino que siempre involucra también a otras relaciones complejas y conflictivas de poder y saber, tanto en un mismo marco social como en la relación entre sociedades diferentes. Los “régimenes de valor”, por lo tanto, son siempre y necesariamente transculturales, estando ya mediados por otra evaluación, marcadas por el valor del Otro. Si bien no estoy del todo convencido por el intento de Appadurai por extender el concepto de “mercancía” [*commodity*] más allá de la modernidad capitalista, al redefinirla como una situación de “cambiabilidad” real o potencial que, en un momento dado de la “vida social de las cosas” pasa a ser su “aspecto socialmente relevante” (Appadurai, 13), su insistencia en la naturaleza móvil de la mercancía es sumamente útil para analizar la contienda de valores que se esbozarán en este artículo<sup>2</sup>. El valor, siguiendo a Appadurai, emerge como relación política y contestada al viajar las cosas del sitio de producción a los de intercambio y consumo, ambos cargados, en forma desigual, de poder y saber (así, por ejemplo, un “saber de producción” técnico-empírico se opone a un “saber de consumo” evaluativo-ideológico). En sus

manifestaciones concretas, estas formaciones de poder-saber aparecen imbricadas una en la otra, dando lugar a “mitologías especializadas” (Appadurai, 48), propias de cada uno de los sitios del “proceso de comodificación”. A través de éstas, se vuelve a llenar fantasmagóricamente los huecos que el traslado ha dejado en la “biografía material” del objeto, devolviéndole una plenitud y autosuficiencia ilusorias (el “fetichismo de la mercancía” del léxico marxista, pero con la diferencia de que Appadurai intenta dar cuenta de la densidad histórica de estas mitologías y de los efectos de realidad que los producen). Un sitio central de producción y reproducción pública de estas mitologías es lo que Appadurai llama “contendias de valores” [*tournaments of value*]: “eventos complejos y periódicos, aislados de manera culturalmente específica de las rutinas de la vida económica [...] lo que está en juego en tales ferias no es sólo el estatus, rango, fama o reputación de los actores, sino la disposición de los ejes centrales de valor en una sociedad dada” (Appadurai, 21)<sup>3</sup>.

Arnold J. Bauer, en su historia exhaustiva de la cultura material latinoamericana, distingue entre dos actitudes diferentes hacia la producción industrial en las postrimerías de la Independencia. La primera de éstas, que prevaleció en el siglo XIX, construyó “bienes modernizadores” al asociar su origen extranjero con los valores de progreso y civilización, mientras que la segunda, atravesando el ciclo nacional-popular entre aproximadamente 1930 y 1970, privilegió los “bienes desarrollistas” a través de la sustitución de importaciones y la promoción activa de una ética consumidora de cuño nacionalista (Bauer, 13, 152, 165). Sin embargo, admite Bauer, mucho antes del desafío abierto a la hegemonía del léxico modernizador por parte de una retórica desarrollista, la producción local había empezado a conquistar el mercado vernáculo, sobre todo en el rubro de los bienes de consumo y la manufactura ligera (textiles, muebles, bebidas, etc.). En cierta medida, este proceso descomprimió las tensiones causadas por la dependencia simultánea del capital industrial del norte de recursos primarios baratos, disponibles gracias a los salarios de hambre en los monocultivos de la periferia imperial y de la expansión de los mercados a través de la reexportación de productos manufacturados a esta misma periferia. Efectivamente, había que estimular entonces la demanda al mismo tiempo que mantener a un nivel bajísimo los costos de producción primaria al obstruir cualquier cambio socioeconómico (Bauer, 140-41). Por más tímida que fuese la industrialización latinoamericana en el siglo XIX, no obstante propulsó a un incipiente “desarrollismo nacional” al cuestionar las prerrogativas que sostenían el espectáculo del progreso, puesto en escena por las muestras abrumadoras de mercancías industriales importadas, aunque nunca cuestionaba el espectáculo de la mercancía como tal. Lo que se tratará de reconstruir aquí es, entonces, una tensión, una lucha de acentos al interior del régimen de valor forjado por la muestra de mercancías. Me limitaré a los ejemplos de Brasil y Argentina, los dos países (junto a

<sup>1</sup> Para una discusión del concepto de “acumulación por desposesión”, véase Harvey.

<sup>2</sup> Si bien Appadurai es consciente de la exclusión problemática de América Latina (así como de China) del volumen, su propia omisión de Fernando Ortiz y su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) y de su discusión de la transculturación del valor es lamentable en cuanto oportunidad perdida. El reconocimiento de la contribución fundamental de Ortiz a una teoría transcultural del valor habría permitido construir una genealogía poscolonial y disidente de pensar la mercancía, en lugar de la teoría sombartiana del lujo, que proporciona gran parte del engranaje conceptual de Appadurai.

<sup>3</sup> Todas las traducciones son responsabilidad mía. En el caso de las fuentes históricas, agregaré a pie de página el texto original.

México) más expuestos a la inmigración y a las inversiones transatlánticas y (en parte por estas mismas razones) también los concurrentes latinoamericanos más asiduos a las exposiciones universales<sup>4</sup>.

### Trópicos en tránsito

Ubicado en el extremo oriental del neogótico Main Hall, en la vecindad inmediata de Francia, Bélgica y los Países Bajos (cuyo conjunto, de acuerdo con la guía de la exposición, haciendo un uso más bien elástico de la historia y geografía europeas, representaba a las “razas latinas”), el pabellón brasileño en la Exposición Centenaria de Filadelfia (1876), diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Furness, fue un éxito instantáneo, aclamado por la prensa y el público local (fig. 1). Los brasileños, tras una campaña intensa de presión y ayudados por la presencia del propio Emperador Don Pedro II (quien, junto al Presidente Ulysses Grant, inauguró la muestra, y atraía la curiosidad pública a lo largo de su viaje intensamente publicitado por los Estados Unidos), habían logrado obtener una ubicación mucho más prestigiosa que sus vecinos sudamericanos, relegados al extremo opuesto junto con el Japón y la China. Esquivando de esta manera el estigma de una otredad exotizada, la muestra brasileña encontró una recepción favorable, gracias a su osada apropiación del pasado colonial, considerada profundamente “americana”, y reflejando, por lo tanto, los esfuerzos en el mismo sentido de los Estados Unidos y de la Exposición en su conjunto, la primera celebrada en el Nuevo Mundo. “El diseño es muy moderno y sorprendente”, opinaba el *New York Herald*, “contando con colores claros, graciosos y brillantes, sin ostentación, en ese estilo arquitectónico tan atractivo y gentil, el morisco” (Guimaraens,

<sup>4</sup> A pesar de permanecer ausentes de la bibliografía académica sobre el tema, los latinoamericanos participaban asiduamente y desde el comienzo en las exposiciones universales (Andermann, 21). Expositores de la Confederación Argentina, el Imperio de Brasil, Costa Rica, la República Dominicana, Guatemala, México, Uruguay y Nueva Granada concurren a la Exposición del Crystal Palace en 1851 y a la Exposition Universelle parisina de 1855. El Imperio Brasileño, que había enviado comisionarios a estas muestras, encargados de compilar informes sobre las maravillas del progreso técnico, empezó a tratar las muestras nacionales como una cuestión de Estado ya desde 1862, en ocasión de la Exposición Universal de Londres. Gracias a un sistema elaborado de ferias provinciales y nacionales, donde se seleccionaban las muestras, que eran enviadas a los concursos internacionales, el imperio rápidamente se convirtió en el expositor más importante de la región. Hasta 1876, el Brasil se mantuvo en la cima de los países latinoamericanos en cuanto a premios y medallas cosechados; a partir de entonces empezaba a eclipsarlo la República Argentina, cuyo presupuesto de 3.500.000 francos para la exhibición de París de 1889 casi triplicaba el de los Estados Unidos para el mismo evento. El éxito de un país indicaba, entonces, no tanto la calidad de sus productos o el estado avanzado de su industria, sino más bien el grado de convergencia entre los objetivos, estrategias y presupuestos de parte de los exhibidores latinoamericanos y aquellos invertidos en la mirada del público ultramarino, esto es, entre las construcciones de valor en ambos lados del proceso de comodificación (Fey; Tenorio-Triillo; Turazzi; Villechenon).

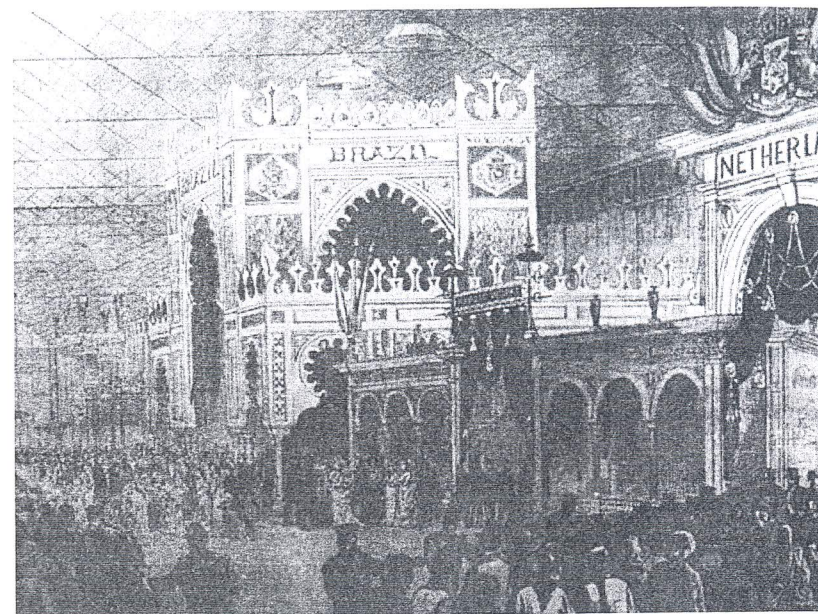


Figura 1. El Emperador y la Emperatriz del Brasil en la inauguración de la Exposición Centenaria de Filadelfia (Philadelphia: Frank Leslie's Publishing House, 1877)

207). Irónicamente, al mismo tiempo que rechazaban el uso de un lenguaje formal similar en el pabellón español, tomado como signo de arcaísmo y estancamiento en la era preindustrial, los cronistas estadounidenses elogiaban el diseño de Furness como modelo de creatividad moderna al hacerse cargo del legado pasado. Un éxito especial eran los azulejos traslúcidos usados en la fachada del frente, que simbolizaban el encuentro entre las dos naciones cabeceras de las Américas al alternar motivos verde-amarillos con otros en rojo y azul. En el vecino Agricultural Hall, además, el Brasil exhibía un bosque artificial de 1.400 metros cuadrados, de follaje verde-amarillo y repleto de animales tropicales embalsamados, buqués hechos con plumas de color radiante y un “templo” construido con bloques de algodón, que albergaba muestras de más de cien variedades de granos de café, dispuestos en vasos de cristal de modo que formaban una gran pirámide. A su alrededor se exhibían maderas, tabacos, licores y piedras preciosas de la colección personal del Emperador. “Brasil es la patria del diamante, de la granada, del ametisto, de la plata, del oro, del cobre, del granito y del carbón”, exclamaba el cronista del *Herald*: “Opulentos en muchos otros aspectos, nosotros no poseemos una profusión de dádivas naturales comparable a aquella que se halla en los dominios del Señor Dom Pedro II” (Guimaraens, 173-74).

Los pabellones nacionales, a lo largo del siglo, habían evolucionado de meros puestos o stands al interior de grandes galpones para convertirse en piezas autosuficientes de arquitectura efímera, supervisadas desde su concepción y diseño por comisiones nacionales nombradas por agencias estatales. Con frecuencia, se empleaba un casco de acero ligero, vidrio y madera, disimulado hacia el exterior por fachadas suntuosas de yeso o cemento. De esta manera, la arquitectura ilusionista de las exposiciones inscribía significados utópicos en los materiales de la era industrial, precisamente al embalarlos en las formas ornamentales de un pasado mítico. Ese arcaísmo peculiar ofrecía a los expositores latinoamericanos una vía para acomodar las percepciones exóticas de sus países en un lenguaje arquitectónico propio de la modernidad, demostrando así su contemporaneidad y su conocimiento de las tendencias y modas europeas. Al mismo tiempo, sin embargo, la adopción de tal lenguaje también impedía hacer frente a los prejuicios extranjeros que la presentación de la muestra, por el contrario, referenciaba activamente. Más aún, gran parte del diseño de los pabellones latinoamericanos era, de hecho, obra de artistas y arquitectos europeos y norteamericanos trabajando a comisión, muchas veces con escaso conocimiento de los países que estaban representando. Sus interlocutores solían ser los diplomáticos y comisarios latinoamericanos residentes en el extranjero, miembros de la élite cosmopolita, encargados de asegurar que las muestras estuviesen a tono con los gustos de la nación anfitriona. Los pabellones, en síntesis, más que la expresión del Estado-nación como autor de su propia imagen, eran espectáculos negociados y complejos de éste, que implicaban a múltiples intermediarios: un cruce de miradas y voces a cuyo palimpsesto de sentidos hay que agregar los testimonios verbales y visuales de los visitantes locales.

En 1889, el Brasil concurría a la Exposición de París con otra fantasía morisca, obra del arquitecto francés Louis Dauvergne, centrada en un “minarete” de 45 metros de altura que contenía las escaleras comunicando la planta alta con la baja (fig. 2). A su alrededor se extendía un “jardín tropical” (diseñado y mantenido por la Sociedad Internacional de Horticultura, con sede en Bruselas) que albergaba una laguna artificial donde, rodeadas por cocodrilos de yeso (obra del escultor francés François-Ambroise Gilbert) y merced a un sistema de calefacción que mantenía la temperatura del agua a unos constantes 30°, flotaban varias *victoria regia*, la flor acuática más grande del mundo. Un pequeño quiosco ofrecía café y otras bebidas tropicales, como jugos y cachaza. En los costados del pabellón, seis grupos de estatuas mostrando parejas indígenas con arcos, flechas y ruedas, también modelados por Gilbert, representaban los grandes ríos del Brasil. Emergiendo, desnudos, desde un fondo insinuado de vegetación abundante, aludían a la tradición iconográfica del indianismo romántico, al mismo tiempo invocando a un mítico pasado indígena y desmintiendo la población indígena y mestiza contemporánea en nombre del progreso y la civilización. En palabras de Helena Barbuy, “[p]or serem índios, representavam o aborígene; por serem casais, a fertilidade, promessa de abundância e também a integração do território. Eram figuras fortes e jovens, expressando a energia, a vitalidade e a juventude do país. A vegetação

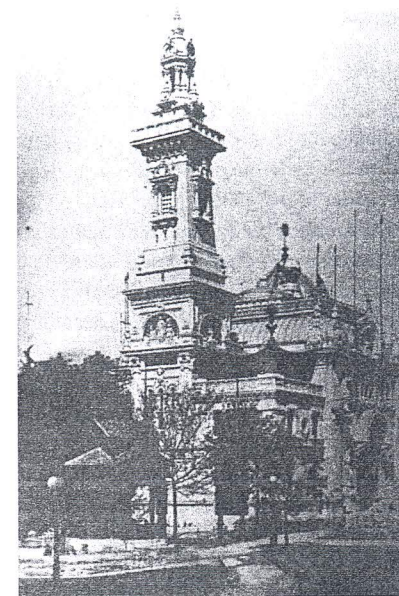


Figura 2. El Pabellón brasileño en la Exposición Universal, París, 1889 (Paris: N. D. Phot., 1889)

representaria o território em seu estado natural; os remos, a idéia de sua travessia e desbravamento” (Barbuy, 221).

Atravesando el pórtico de hierro de la planta baja, los visitantes entraban en la rotonda central, iluminada por la luz natural del gran domo de vidrio, y más allá el atrio adornado con guirlandas de flores y frutas pintadas sobre un fondo dorado, motivo que se repetía en varios vitrales, obra de los artistas franceses Haber-Lippmann y Champigneulle. Distribuidos sobre largas mesas de madera al costado izquierdo y derecho de la sala central, había vitrinas, vasos y bolsas rellenas de varios tipos de granos de café y, en el centro, una gran vitrina con muestras minerales y trabajos de platería provenientes de Minas Gerais. A su alrededor estaban dispuestos, en forma de círculo, otras muestras de materias primas como maderas, mármoles, carbón y caucho, así como una réplica en madera del meteorito de Bendegó, cuyo original se exhibía en el Museo Nacional de Río de Janeiro. Solo al subir las escaleras, los visitantes veían artículos manufacturados: en el primer piso, había muestras de textiles, sombreros, zapatos y otros artículos de cuero, objetos de vidrio y cerámica, perfumes, licores, chocolates, comida enlatada, instrumentos musicales, imprentas para estampillas y empapelados, aparatos químicos y farmacéuticos. El segundo piso completaba esa imagen de una industria floreciente a través de una pequeña muestra

de artes y artesanía, compuesta por una colección de grabados, litografías y volúmenes en folio y de los ingredientes esenciales del interior doméstico burgués: muebles finos, carteras, sedas, lencería y otros artículos de moda. Una muestra de pintura se exhibía en forma separada en la planta baja, incluyendo a varias naturalezas muertas de Estevão da Silva, principal exponente local del género y uno de los pocos artistas negros con cátedra propia en la Academia de Bellas Artes, alegorías históricas como la monumental *Abolición de la esclavitud* de Daniel Bérard y escenas costumbristas de Almeida Júnior. También formaba parte de la muestra una sección de fotografías, incluyendo al muy comentado *Panorama de Rio de Janeiro* de Georges Leuzinger, y una colección de mapas, relacionados en su mayoría con la construcción ferroviaria y los centros de producción cafetera. En su totalidad, la sección brasileña –la muestra más grande organizada por el Estado imperial– albergaba a 1.600 expositores (Barbuy, 222-28; Schwarcz, 403-05).

Al costado, lindando a su vez con el Palacio Azteca mexicano, se ubicaba el pabellón argentino, un diseño en acero y vidrio del arquitecto francés Albert Ballu<sup>5</sup>. Contrastando con la estrategia adoptada por sus vecinos latinoamericanos, el pabellón evitaba cuidadosamente cualquier alusión localista, invocando por el contrario, a través de ciertas similitudes entre los arcos del domo y de la entrada con otras atracciones de la feria, como la Torre Eiffel o el Pabellón de las Máquinas, a un país completamente incorporado en la modernidad y el progreso europeos (fig. 3). En palabras de Santiago Alcorta, editor de la guía oficial de la República Argentina a la Exposición,

La construcción del Pabellón es de las más sencillas. El programa impuesto era proponer un edificio desmontable y transportable a Buenos Aires por lo cual el arquitecto ha establecido una armazón de hierro, cuyas diferentes partes han sido simplemente atornilladas ahora, para ser clavadas unas a otras invariablemente más tarde. [...] En el exterior, las partes verticales que quedaban entre los nervios de hierro, se han rellenado con azulejos, mosaicos, porcelanas, revestimientos de vidrio, planos o formando ampollas salientes iluminados de noche por la luz eléctrica, grés esmaltados (estos forman principalmente el basamento) tierras cocidas y ladrillos barnizados. [...] El arquitecto, cuyos frecuentes viajes a Oriente [lo] han familiarizado con la policromía en las construcciones, no ha vacilado en romper con la tradición en muchos puntos, y en recurrir a materiales enteramente nuevos. (Alcorta, 374)

<sup>5</sup> Tanto Argentina como Brasil habían visto frustrados sus intentos de resistir la ubicación de sus pabellones en la vecindad de los demás países latinoamericanos, en una sección de la muestra adyacente a la “ciudad colonial” que albergaba a los pabellones africanos, asiáticos, árabes y oceánicos. Esta última comenzaba en la vecindad inmediata del pabellón argentino, con la representación de la Compañía de Suez. Podría pensarse, entonces, que América Latina, en la geografía política de la Exposición, funcionaba como un espacio intersticial, una zona de transición, entre la región de progreso tecnológico que incluía a Europa y los Estados Unidos y el mundo colonial. Véase, para una lectura aguda de esta geopolítica exhibicionista, Fernández Bravo, 2002.



Figura 3. El Pabellón argentino en la Exposición Universal, París, 1889 (Buenos Aires: *El Sudamericano*, 1889)

Gracias a su exterior traslúcido, el pabellón tuvo un papel destacado en la *cit   f  erique* en que se convertía cada noche el Campo de Marte, irradiando una luz, según un periodista francés, parecida a la del rayo o a millones de luces bengalas (Varigny, 1889: 248)<sup>6</sup>. Al contratar a arquitectos y artistas franceses para que crearan una fantasía oriental, construida con los más modernos materiales para poder des y reensamblarse por completo, las élites argentinas no dejaban duda alguna sobre sus aspiraciones,

<sup>6</sup> Es esta arquitectura “transparente”, según Philippe Hamon, la que distingue la *ville lumière* de la segunda parte del siglo de la ciudad lúgubre del folletín romántico: “[...] le monstre est domestiqu   par le montre, par la vitrine bien éclairée” (Hamon, 60). La transparencia infunde una dimensión moral al progreso tecnológico. Proudhon, al terminar la Exposición de 1855, propone una *Exhibition Perpetuelle* como un modo de *compte rendu* permanente de la sociedad ante sí misma, estando todas las cosas constantemente a la vista de todos. Mientras, hasta aproximadamente 1870, la tecnología dominante en las exposiciones había sido el vapor, a partir de entonces el foco (literalmente) pasó a ser sobre las muestras eléctricas y, especialmente, las de iluminación. Tras haber destacado inicialmente a los aparatos e inventores individuales, con la emergencia de grandes corporaciones, los paisajes electrificados y otras simulaciones multimediales pasaron a ser la gran atracción de las ferias de la década de 1880 y 1890. Muchas de éstas estaban organizadas alrededor de una torre iluminada, desde la Torre Eiffel de París (1889) y la Torre de Luz de Chicago (1893) a la Torre Eléctrica de Buffalo (1901) o la Torre de las Joyas de San Francisco (1915). Véase Schivelbusch: 113-30.

según Ingrid E. Fey: “[...] a través de la explotación de la riqueza natural de la nación, iban a hacerse con los accesorios de la modernidad en Europa, y llevárselos enteros de vuelta para la Argentina” (67). Al finalizar la Exposición, el pabellón fue desmantelado y embarcado a Buenos Aires, donde tras su reconstrucción pasó a albergar el Museo Nacional de Bellas Artes hasta ser demolido en 1933.

Tal como en el pabellón brasileño, la exhibición de la planta baja combinaba muestras de materias primas con una prolífica imaginería alegórica —obra de artistas europeos— que buscaba inscribir significados modernos y civilizados en la naturaleza del Nuevo Mundo. Encima del portón de entrada había una estatua dorada de una mujer desnuda, reposando sobre un toro de hercúleas dimensiones, en tren de secuestrarla al nuevo país de progreso y prosperidad. Alrededor de esta figura central, otras estatuas representaban tareas de agricultura y artesanía. Atrás de éstas, un ventanal de vidrio pintado con los blasones nacionales y provinciales y unos mosaicos mostrando escenas ganaderas y campestres, completaban la composición. Una vez seducidos por este bombardeo alegórico, al entrar en la sala principal del pabellón los visitantes recibían nuevamente la bienvenida de otra estatua femenina, representación alegórica de la República, extendiéndoles su mano. En el centro de la sala, debajo del gran domo circular, una vitrina con aspecto de cripta construida por la compañía frigorífica Sansinena, encerraba a un enorme trozo de carne congelada, en promoción de las recién estrenadas tecnologías de conservación (fig. 4). Muestras de carne eran descongeladas



Figura 4. Exposición Universal, París: interior del pabellón argentino (Buenos Aires: El Sudamericano, 1889)

y cocidas regularmente para la degustación del público. A la derecha de la muestra de Sansinena, un monumental mapa en relieve del país indicaba a sus principales ciudades, ríos y montañas, al mismo tiempo que demostraba la vastedad de los espacios que aún esperaban ser habitados. Por el otro costado, volvía a reforzarse la actitud general de deferencia y hospitalidad hacia lo europeo, a través de un vidrio pintado que mostraba una alegoría femenina de la República Argentina homenajeando a su hermana francesa, entronizada en el aniversario de la Gran Revolución. El domo, a su vez, estaba decorado con pinturas al fresco de los artistas franceses Alfred Roll, Jules Lefèbvre, Fernand Cormon y Luc-Olivier Merson, representando escenas genéricas de “agricultura” (fig. 5), “industria”, “comercio”, “vías férreas”, “arte”, “ciencia”, etcétera, otra visión, en suma, de las “riquezas” americanas y su puesta a disposición del progreso tecnológico europeo. De acuerdo con este enfoque, toda la planta baja estaba reservada a muestras de materias primas (maderas, minerales) y de productos agrícolas (granos, azúcar, vino, etc.), mientras que los materiales relacionados con la industria, educación y cultura estaban desplegados en los pisos superiores, fuera de la vista de un visitante casual: zapatos, sombreros, textiles, muebles, instrumentos musicales, perfumes, así como diarios, revistas, textos escolares, novelas y poemarios nacionales. Al lado de éstos, se exhibía una colección numerosa de fotografías, mapas y cuadros estadísticos, así como una colección de minerales, reptiles y peces ensamblada por la Universidad de Córdoba y representando, en ese contexto, no tanto a la

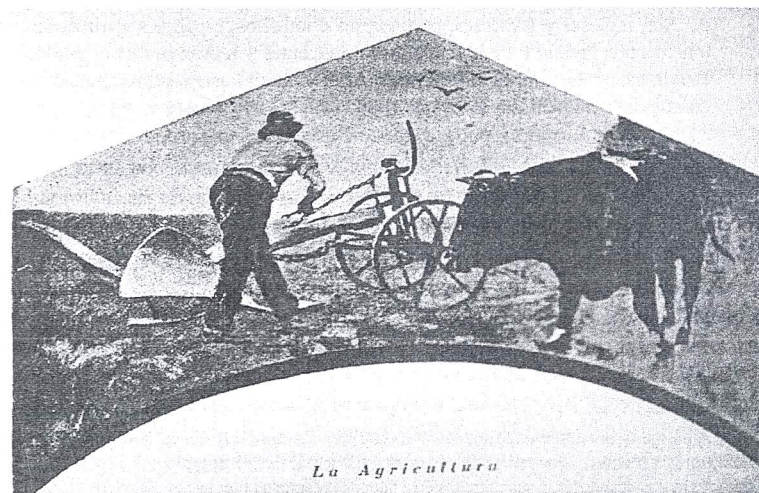


Figura 5. Alfred Ph. Roll, *Agriculture*. Pintura al fresco en el pabellón argentino de París, 1889 (reproducido en Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina*, París: Edición del Autor, 1933)

“naturaleza” misma, sino más bien al orden clasificatorio impuesto a ella por parte de los científicos argentinos (Fernández Bravo, 2000; 2002; Fey).

En 1889, la Argentina superó ampliamente en gastos a sus competidores regionales, en su afán de adquirir la modernidad europea con toda su indumentaria. Al mismo tiempo, esa representación prefabricada constituía un complejo juego de espejos en función de atraer a un mismo tiempo la mirada europea y de proyectar a Buenos Aires a la escena del visitante europeo que miraba, maravillado, la imagen de una Argentina que le devolvía su propia figura: “Ya que se encuentran terminados e inaugurados los pabellones del Brasil, de Chile, de México, del Uruguay, de Venezuela, etcétera, ‘un cronista francés informaba a los lectores de la revista ilustrada *El Sudamericano*, ‘me ha sido fácil de ver que es la República Argentina la que, sobre todas las demás, da lugar al más unánime concierto de entusiasta admiración de parte de los franceses y de todos los extranjeros que han acudido a París’” (Méry, s. n.). Sin embargo, como indicaban los comentarios de otro visitante local, tales aplausos solían preferirse sólo a condición de que previamente se eliminara a los latinoamericanos como sujetos de su propia representación, para abrir paso al luminoso futuro que sus países estaban supuestamente en vísperas de inaugurar:

[Las Américas] tienen conciencia de que el futuro es suyo, y nosotros, sus parientes mayores, que les hemos indicado el camino, nosotros que hemos entregado durante siglos, a estas tierras nuevas, nuestro exceso de población, nuestros pobres y desheredados, podemos estar orgullosos de los resultados obtenidos por estos exiliados de Europa. Son ellos, los hombres del Norte y del Sur, ingleses y franceses, portugueses e italianos, españoles e irlandeses, quienes han creado a estas repúblicas florecientes y a este vasto Imperio del Brasil, haciendo valiosas sus tierras incultas y multiplicando por diez el activo común de la humanidad. (Varigny, 1890: 74)<sup>7</sup>

Al mismo tiempo que felicitaban a los latinoamericanos por su exhibición de materias primas (en anticipación de su explotación por parte de capitales europeos y norteamericanos), los cronistas locales generalmente se mostraban renuentes con las muestras de manufactura, ciencia y cultura latinoamericana. En la cobertura periodística de la Exposición de 1889, las colecciones de objetos industriales y artesanales, desplegadas en los pisos superiores de los pabellones de Argentina y Brasil, apenas recibían mención alguna, a diferencia de las alegorías monumentales de la planta baja,

<sup>7</sup> “[Les Amériques] ont conscience que l’avenir est à elles, et nous, leurs aînés, qui leurs avons montré la voie, qui, sur ces terres nouvelles, déversons depuis des siècles, le trop-plein de notre population, nos pauvres et nos déshérités, nous pouvons être fiers des résultats obtenus par ces exilés de l’Europe. Ce sont eux, hommes du nord et du sud, Anglais et Français, Portugais et Italiens, Espagnols et Irlandais, qui ont créé ces républiques florissantes et ce vaste Empire du Brésil, mis en valeur ces terres incultes, décuplé l’actif commun de l’humanité”.

donde Brasil se ofrecía al ojo imperial como una enorme plantación tropical, perforada por prolíficos sitios de minería, y Argentina como pampa ganadera e ilimitada, pronta a absorber al exceso de capital y mano de obra ultramarina. Tomando en préstamo un concepto del importante trabajo de Mary Louise Pratt (1993) sobre la literatura europea de viaje, sugiero que podemos entender a los pabellones latinoamericanos en las exposiciones universales como “zonas de contacto” –no porque de veras hayan puesto a los visitantes locales en contacto con una “realidad distante”, sino más bien porque proporcionaban el campo simbólico donde, en el intercambio de imágenes, miradas y palabras, se jugaban las tensiones, negociaciones y luchas por los términos en que se introducía un margen poscolonial en el espacio-tiempo global del capitalismo–. En estas contiendas de exhibir y observar, por lo tanto, se puede leer la lucha de acentos sobre la implementación de relaciones capitalistas –en otras palabras, sobre cómo distribuir las ganancias de un nuevo ciclo de acumulación–. A pesar de estos conflictos, no obstante, había también una coincidencia fundamental entre todas las partes implicadas en el ensamblaje, clasificación, exhibición y evaluación de las muestras, respecto de aquello que tenía que quedar fuera de las representaciones de Argentina y Brasil. Ambos daban simultáneamente una imagen de plenitud y de vacío: desbordados de riqueza mineral, animal y vegetal, y al mismo tiempo aún esperando la chispa del capital y del trabajo que llenarían con vida sus recursos durmientes. Estas imágenes de una plenitud vacía eran tan poderosas en la Europa de finales del siglo XIX porque respondían a deseos que, por otra parte, permanecían radicalmente opuestos: si en los ojos del emigrante prospectivo, la ausencia de un pueblo propiamente constituido encerraba la promesa de “tierras y oportunidades”, desde el punto de vista de futuros inversores esta ausencia también contenía la promesa silenciosa de una mano de obra completamente desprovista de derechos. Lo que para unos era una visión de libertad absoluta, para otros era la promesa de una autoridad incontestable, sin necesidad de que una y otra estuviesen en contradicción, porque, desde luego, ambas podrían coexistir y hasta reforzarse mutuamente en la imagen de una imposición triunfante del progreso y de la civilización sobre una naturaleza inerte.

### La economía nacional a vuelo de pájaro

Sin embargo, como una muñeca rusa, el pabellón de las exposiciones universales a su vez contenía otras formas de representación sintética de lo nacional, que brindaban al visitante, con paciencia suficiente para detener su mirada, un retrato más matizado. Entre dioramas, fotografías, mapas, almanaques y tratados estadísticos, emergía una multiplicidad de representaciones, algunas de ellas verdaderas exposiciones en miniatura, que, si bien no entraban en conflicto con la estrategia principal del pabellón, sí buscaban reivindicar la propia autoridad (y autoría) sobre la imagen nacional. A cargo de los comités organizadores o por autores individuales, guías y catálogos, en particular, eran un modo de –literalmente– reinscribir a la nación en su imagen en la

feria, como el autor y sujeto de su propia historia. Ese tipo de publicaciones, por lo tanto, se ubicaban a medio camino entre los pabellones, diseñados para complacer a “ojos imperiales” y a las exposiciones nacionales –que se analizarán más adelante–, donde argentinos y brasileños asumían, ellos mismos, la dirección del espectáculo. Las guías nacionales de las exposiciones universales, en cambio, ofrecían a sus lectores un pacto, prometiendo, a cambio de la atención sostenida de estos, develar la verdad invisible que subyacía por debajo de la superficie esplendorosa de la muestra: “No hay que creer” –aseguraba por ejemplo el catálogo brasileño de la exhibición de Viena en 1873– “que al publicar la presente obra nos hemos guiado por algún tipo de falso patriotismo, exagerando las ventajas del país y escondiendo el lado oscuro. En función de representar al Brasil tal como es, y para instrucción de los emigrantes, nos hemos atenido a un solo principio, a saber, la verdad” (*Das Kaiserreich*, 1873: 1)<sup>8</sup>. Federico de Santa Anna Néry, jefe del comité organizador de Brasil en 1889, en su guía del pabellón, se quejaría aun de que, hasta hace poco, “se nos confundía, para nuestro desdén, con las colonias. Poco se sabía del Brasil que no fuera el brasileño de opereta, la fiebre amarilla y las serpientes a campanas”. Gracias al esfuerzo persistente del Imperio en acudir a las exposiciones, no obstante “las cosas ahora han cambiado para bien. Hemos sido vulgarizados” (Méry, s. n.)<sup>9</sup>.

Desasociarse de las partes coloniales del organismo planetario, y ubicarse firmemente en el “concierto de las naciones”, era para estos autores la preocupación principal. Si bien las guías brasileñas participaban en gran medida del énfasis que los pabellones ponían en promocionar los recursos naturales aún inexplorados, también se cuidaban de referir, al mismo tiempo, a las exploraciones y obras de ingeniería impulsadas por el propio Gobierno brasileño, en función de abrir el interior salvaje a la red moderna de ferrovías y navegación a vapor. “El clima es de los mejores y más agradables que se puedan desear”, aseguran los autores de la guía de 1873 en su retrato del interior: “El aire es puro y seco, y no se conocen ni la neblina de la madrugada ni el rocío del atardecer. El sol asoma en todo su esplendor, y los vientos constantes limpian la atmósfera” (*Das Kaiserreich*, 1873: 67)<sup>10</sup>. Aún en 1910, la guía de la Exposición

de Bruselas insiste: “el Brasil posee todos los climas, se presta a todas las culturas y puede atraer a todas las colonizaciones” (*Le pavillon*, 1910: 13)<sup>11</sup>. Y mientras es cierto que las epidemias hicieron estragos en muchas ciudades costeras a principios de la década de 1850 –admiten los autores de la guía de Filadelfia en 1876–, ninguna más ha acontecido desde entonces, y la evidencia estadística ahora compara favorablemente las condiciones higiénicas de estas con las de muchas metrópolis europeas. “No poco frecuentes [concluyen] son los casos de gentes que han vivido hasta una edad muy avanzada” (*Das Kaiserreich*, 1876: 24)<sup>12</sup>. Los tópicos delicados de la esclavitud y el mestizaje racial, finalmente, reciben un trato similar de desmentida y disimulo: “El número de salvajes merodeando por los sertones y florestas al corazón del Imperio se estima por los 100.000”, afirma la guía de Filadelfia, solo para proceder inmediatamente a explicar el sistema imperial de catequesis y asentamiento que, sugieren, podría servirle de ejemplo feliz a la nación anfitriona, embrollada en aquel momento en una guerra feroz con los sioux. En cuanto a los esclavos de origen africano (tema similarmente sensitivo a menos de diez años del fin de la Guerra Civil norteamericana), los autores aseguran que estos “son tratados humanamente, viviendo en chozas sólidas y disfrutando de una buena dieta [...] Tampoco se les demandan trabajos excesivos” (*Das Kaiserreich*, 1876: 95)<sup>13</sup>. En la guía de la Exposición de Bruselas de 1910, mientras tanto, indios y negros han desaparecido como por milagro: “el Brasil puede vanagloriarse no simplemente de unidad y homogeneidad territorial, sino también de homogeneidad racial y unidad lingüística” (*Le pavillon*, 1910: 33)<sup>14</sup>.

Mientras que los brasileños buscaban expurgar los estigmas coloniales de un clima insalubre, una composición racial “inferior” y un régimen de producción condenado cada vez más unánimemente como arcaico e inmoral, sus pares argentinos tenían que enfrentar temores ultramarinos a causa de las luchas intestinas y las invasiones indígenas, peligros que habían provocado advertencias a inmigrantes prospectivos en la década de 1870 por parte de algunos gobiernos europeos. “Desde comienzos de este siglo”, los autores de la guía de la Exposición Argentina de Bremen sostienen que, en 1884, “los pueblos de la América hispana han luchado por la libertad y por una existencia digna; pero mientras la mayoría sólo ganó el triste derecho de dilacerarse a sí mismos, la República Argentina es de los pocos que pueden mirar atrás con satisfacción, sabiendo felizmente superados los peligros, y pudiendo asumir orgullosamente su lugar entre las naciones civilizadas”. Derrotado “el elemento salvaje de los gauchos” y terminada “la limpieza de las vastas praderas pampeanas de las hordas

<sup>8</sup> “Man glaube jedoch ja nicht, dass bei der Veröffentlichung der gegenwärtigen Arbeit irgendwie ein falscher Patriotismus leitend gewesen ist, der, während er die Vortheile eines Landes übertreibt, die Schattenseiten desselben zu verbergen strebt. Um Brasilien darzustellen, wie es wirklich ist, und die Auswanderer über dasselbe zu belehren, haben wir nur einen leitenden Gesichtspunkt gehabt, nämlich – die Wahrheit”.

<sup>9</sup> “On nous confondait didaignement avec les colonies. On ne connaissait guère du Brésil que le Brésilien d’opérette, la fièvre jaune et les serpents à sonnettes. [...] Les choses ont bien changé depuis. Nous avons été vulgarisés”.

<sup>10</sup> “Das Klima ist eines der besten und angenehmsten, die man sich wünschen kann. [...] Die Luft ist rein und trocken, auch sind dort weder Morgen-Nebel noch die höufigen Thau am Abend gekannt. Die Sonne erscheint auf einmal in ihrem vollen Glanze, und beständige Winde reinigen und läutern die Athmosphäre”.

<sup>11</sup> “[...] le Brésil possède tous les climats, se prête à toutes les cultures et peut attirer toutes les colonisations [...]”.

<sup>12</sup> “Gar nicht selten sind die Fälle von Leuten, die ein sehr hohes Lebensalter erreichen”.

<sup>13</sup> “Die Sklaven werden im allgemeinen menschlich behandelt Sie wohnen durchgängig in festen Hütten und werden gut genährt. [...] Von den Sklaven wird auch keine übermässige Arbeit gefordert”.

<sup>14</sup> “[...] le Brésil seul peut revendiquer pour lui l’unité et homogénéité territoriales, aussi bien que l’homogénéité de race et l’unité de langue”.



de indios que amenazaban sin cesar a los asentamientos del sudoeste”, prosigue la reseña histórica, “la República Argentina hoy día se nos presenta como un Estado de fundamentos sólidos y definitivos [...] El ciudadano se ha acostumbrado al ejercicio de sus derechos y obligaciones, las viejas y reñidas diferencias partidarias y provincianas están olvidadas, y la idea de la patria unida tras tanto derrame de sangre hace batir a todos los corazones con el mismo entusiasmo. Las fronteras están seguras, los indios ladrones subyugados y un vasto territorio yace abierto al cultivo y las artes de la paz” (*Geographische Gesellschaft*, 1884, 3, 6)<sup>15</sup>.

Hacia finales del siglo, ya disponiendo de tecnologías menos costosas de reproducción visual, como la cromolitografía y el grabado offset, las descripciones de las guías recibían un soporte adicional en forma de varios tipos de ilustraciones, sobre todo de fotografías. La guía brasileña de la Louisiana Purchase Exhibition de 1904, por ejemplo, viene adornada de “arreglos florales” de tomas fotográficas que documentan no sólo la propia exposición sino, además, una serie de rubros y áreas de intervención estatal, como la agricultura o la medicina (fig. 6), representadas por un montaje de escenas yuxtapuestas, además del recorrido virtual, ya entonces convencional, por las “maravillas” naturales y los monumentos urbanos de mayor relieve. Apoyándose, al mismo tiempo, en la retórica fotográfica de orden y progreso y en la tradición de abundancia ornamental proveniente del naturalismo pintoresco, estos montajes visuales forjaban la noción de un “país de oportunidades”, no meramente gracias a lo que exhibían (sistemas de irrigación, sanatorios, la belleza panorámica de la ciudad capital), sino también por el modo de investir con poder a la mirada consumidora de sensaciones. Invitaban a una visión panóptica, libre de obstáculos, que encontraba a su disposición sitios distantes y sus contenidos, prolijamente dispuestos a la adquisición visual, tal como los recursos y productos del país estaban siendo sometidos en la exposición a la mirada taxativa y al poder acumulativo del capital extranjero.

Las guías, sin embargo, no simplemente agregaban otra capa de sentidos a la muestra material de objetos; también estaban transformando al país entero en una gran exhibición virtual. En palabras de Timothy Mitchell, las exposiciones universales “no

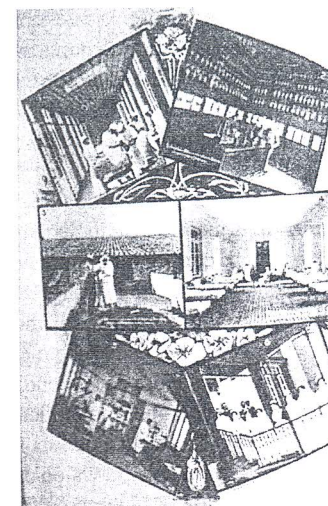


Figura 6. Brasil en la Louisiana Purchase Exhibition: “Medicina” (St. Louis: Comisión Brasileña, 1904)

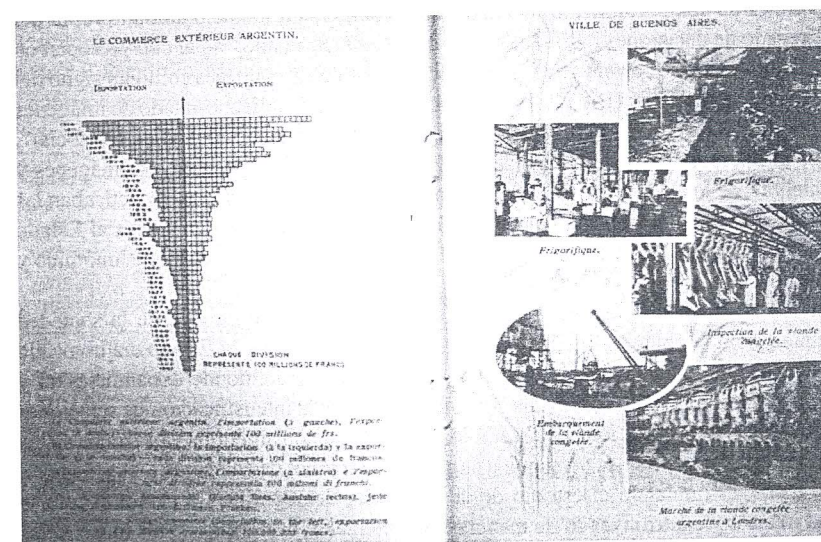


Figura 7. “El comercio exterior argentino”, en *La République Argentine à l'Exposition Universelle de Gand (Belgique)*, 1913. “Museo Social Argentino” (Gante: Commissariat Générale de la Section Argentine, 1913)

<sup>15</sup> “Seit Beginn dieses Jahrhunderts ringen die Völker des spanischen Südamerika nach Freiheit und einem menschenwürdigen Dasein; doch, während die meisten nur das traurige Recht sich selbst zu zerfleischen erlangt haben, ist die argentinische Republik eine der wenigen, welche mit Befriedigung auf die glücklich überstandenen Gefahren zurückblicken und selbstbewusst ihren Platz unter den zivilisierten Nationen einnehmen darf [...] das verwilderte Element der Gauchos war niedergeworfen. [...] die Reinigung der ausgedehnten Pampas von den räuberischen Indianerhorden, welche die südwestlichen Ansiedlungen unaufhörlich bedrohten. [...] So steht denn heut zu Tage die argentinische Republik als ein fest begründeter, in sich abgeschlossener Staat vor uns. [...] Der Bürger hat sich an die Ausübung seiner Rechte und Pflichten gewöhnt, die alten gehässigen Partei- und Provinzunterschiede sind vergessen und der Gedanke an das gemeinsame durch so viel Blut zusammengekittete Vaterland lässt alle Herzen mit gleichem Enthusiasmus schlagen. Die Grenzen sind gesichert, die räuberischen Indianer unterworfen, und ein ungeheures Gebiet dem Ackerbau und den Künsten des Friedens geöffnet”.

eran solamente exhibiciones del mundo, sino la puesta en orden del mundo mismo como una exhibición infinita [...] aquello que se ponía a disposición al ser expuesto era la realidad, el mundo mismo” (Mitchell, 1989, 226). Las guías, entonces, sea por medios verbales o gráficos, agregaban a esta autoexhibición de lo real una revelación, aunque parcial, del modo en que eran producidas las mercancías: de los movimientos invisibles de la economía política, cuya prueba visual y tangible era precisamente la Exposición. La guía de la Exposición Argentina de Gante (1913), por ejemplo, ofrecía una serie de fotografías dispuestas al lado de diagramas estadísticos, de manera que los lectores podían estudiar de forma simultánea el modo de funcionar de determinadas tecnologías productivas (como el congelado de carnes) y su impacto sobre el balance de exportaciones (fig. 7). En el mismo volumen, imágenes de la ciudad capital con su arquitectura europea y su aspecto cosmopolita figuraban como evidencia del creciente bienestar, de la mejora de las condiciones de vida y del cambio demográfico, gracias a la inmigración europea, cuantificados por los diagramas en la página opuesta. Las fotografías y los diagramas, de ésta manera, operaban a la vez y mutuamente como testigos y como leyenda. Esa visión en conjunto también volvía a unir a los dos cuerpos del Estado-nación (su cuerpo político como sociedad civil y el económico como entidad productora), los cuales, sugiere Susan Buck-Morss, habían quedado separados en el discurso de la economía política liberal y en su manifestación visual en el diagrama relacional estadístico. Porque, si este último podía expresar “a patrones de comportamiento mercantil que emergen sin intencionalidad propia del agregado de decisiones individuales”, por lo tanto retratando “no al cuerpo social en su conjunto sino a correlaciones estadísticas que recortan patrones como un signo del plan de la naturaleza” (Buck-Morss, 1995, 129-30), su despliegue al lado de imágenes fotográficas de la vida pública volvía a reunir las dos “visiones del colectivo social”, que el liberalismo clásico había separado. La combinación peculiar, en imágenes y palabras, de los lenguajes de la economía nacional y del turismo, que practicaban las guías, volvía a introducir en el escenario de la exhibición de mercancías al Estado y a la sociedad nacional como autores y actores de su propio quehacer económico y político.

Esa rearticulación de una visión económica y una visión cívica de la sociedad nacional era también una de las expresiones del modo en que el Estado era invocado por el capital para facilitarle el tiempo y el espacio hacia donde expandirse, tal y como el propio Estado sólo podía consolidarse: sobre la intensificación de relaciones capitalistas de producción e intercambio. La participación argentina y brasileña en las exposiciones universales suponía amplias operaciones de coleccion y clasificación de datos, estimulando el estudio de la geografía, demografía y recursos naturales del interior y contribuyendo de manera fundamental al desarrollo de los museos, las sociedades científicas y otras instituciones productoras de saber, tanto en la ciudad capital como en los emergentes centros industriales (Andermann, 38-45). En 1876, por ejemplo, el comité organizador brasileño encargó estudios de la producción del

café, de las fibras textiles y de la flora nacional en su conjunto, así como el primer estudio exhaustivo de la lengua y cultura guaraní desde la expulsión de los jesuitas, en el tratado *O Selvagem* de José Couto de Magalhães. La Argentina, en tanto, realizó su primer censo de ganado en 1888, al pedido del comité organizador de la muestra argentina en París el año siguiente<sup>16</sup>. Las exhibiciones, en suma, provocaron enormes y concertadas operaciones archivísticas, al trasladar síntesis materiales y simbólicas de provincia a capital a metrópoli ultramarina, y viceversa. Llamativamente, estos archivos paraestatales se producían no tanto en función de establecer la vigilancia permanente de cuerpos y lugares por parte de un aparato centralizado de Estado, sino ante todo para facilitar su exposición a la mirada transnacional de los mercados.

## Invernáculos del progreso

El sentido de estas imágenes sintéticas, sin embargo, dependía no sólo de su contenido sino también, y quizás más que nada, del lugar en que se las podía mirar. Si los pabellones nacionales en las exposiciones universales pueden estudiarse en tanto reñidas representaciones visuales y materiales del “valor” de la producción nacional en un contexto de flujos globales de capital y mercancías, las exposiciones nacionales organizadas paralelamente en Brasil y Argentina invertían en cierta medida las relaciones de mostrar y observar que sostenía a estas representaciones. El efecto de la muestra-en-conjunto sobre un escenario nacional de la producción vernácula y de la tecnología industrial ultramarina era una visión incipiente del “desarrollo nacional”, donde el Estado-nación argentino y brasileño se transformaba de un huésped menor a anfitrión mismo del espectáculo del progreso<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> El año anterior, la comisión directiva había circulado a los subcomités provinciales unas prescripciones para la compilación de “memorias descriptivas” que cada región tenía que entregarle a ésta. Verdaderas “inquisiciones” en lo local, en el sentido foucaultiano, las memorias tenían que comenzar por una “descripción física” que incluyera informaciones sobre límites, calidad de los suelos, condiciones climáticas y fauna y flora provinciales, seguida de un resumen de las “condiciones económicas” (división administrativa y población, recursos acuáticos, viabilidad, mano de obra y salarios, propiedad urbana y rural, colonización, agricultura, industria, etc.) y, finalmente, de los “elementos sociales” (régimen político y administrativo, rentas, religión, instrucción pública, higiene, beneficencia social, teatros, paseos y diversiones populares) (Comisión Directiva, 1889).

<sup>17</sup> Conviene recordar aquí que la Exposición de Artes e Industrias había sido pensada inicialmente como un evento nacional antes que universal, precisamente como un modo de inculcar en los artesanos y *entrepreneurs* europeos una renovada confianza en la posibilidad de competir con la manufactura inglesa, que amenazaba inundar a los mercados locales. Las primeras exposiciones nacionales fueron realizadas en París en 1797 y 1798, la segunda con presencia de unos 110 expositores, seguidas de una serie de eventos nacionales y provinciales que tuvieron lugar en Nantes (1827), Lille (1835), Burdeos (1835, 1845), Toulouse (1836) y Dijon (1836). El ejemplo francés fue rápidamente emulado en toda Europa, con exposiciones nacionales celebradas en Múnich (1818), Gante (1820), Estocolmo (1823), Tournai (1824), Haarlem (1825), Dublín (1826), Madrid (1827), Moscú (1829), San Petersburgo (1829) y Bruselas (1830), para culminar en la enorme y costosa Exposición Pangermana de Berlín en 1844.

En Brasil, la Sociedad Auxiliadora de la Industria Nacional (SAIN) había estado reclamando la organización de tales eventos desde su fundación en 1827. Anticipando los beneficios que implicaría seguir el ejemplo europeo, en 1847 el periódico de la sociedad urgía a sus lectores de considerar “a grande vantagem” que conllevaría la reunión, “em um só local e debaixo de certa ordem, do maior número de nossos produtos”, para que estos “serem por todos vistos e examinados” (Turazzi, 118). Junto con la Sociedad de Agricultura, la SAIN fue eventualmente encargada de organizar la primera Exposición Nacional, celebrada en la Escola Central de Rio de Janeiro e inaugurada por el Emperador Don Pedro II el 2 de diciembre de 1861. La muestra incluía unos seis mil objetos, y participaban 438 expositores de todas partes del país, preseleccionados anteriormente en exhibiciones provinciales. Los más premiados volvían a mostrarse en la sección brasileña de la Exposición Universal de Londres al año siguiente, donde el Brasil cosecharía un total de 46 medallas y 34 menciones de honor (Turazzi, 248 y 249). Varias compañías de transporte naval y ferroviario habían ofrecido trasladar sin cargo a la ciudad capital los objetos destinados a la muestra. En poco más de un mes, el evento fue visitado por más de 50 mil curiosos.

El reglamento de la exhibición establecía que únicamente podían competir productos manufacturados en el Brasil. Había menciones de honor para artículos que revelaban “aptidão industrial, boas disposições e eforços”, mientras las medallas de cobre se reservaban a aquellos considerados “perfeitos ou úteis” y las de plata a los “muito perfeitos”. Medallas de oro solamente se entregaban a

“inventores ou introdutores de qualquer indústria nova no país e aos produtores de artigos que se recomendassem pela sua reconhecida utilidade ou que pela sua perfeição possam competir com os dos países mais adiantados e finalmente aos que pelos processos empregados na sua produção ou fabricação possam influir para a diminuição dos preços no mercado” (Turazzi, 124).

Las máximas distinciones, pues, iban hacia productos e iniciativas considerados aptos para poner en pie de igualdad a sus competidores ultramarinos: la industria brasileña, con el objetivo de disminuir los costos de producción local a través de la sustitución de importaciones. Al mismo tiempo, el intento de forjar un espacio modelo de “mejoramiento” nacional se desprendió no sólo del sofisticado sistema de premios e incentivos, sino también de las indicaciones detalladas de comportamiento para visitantes incluidas en el reglamento de 1861, que cubrían desde permisos especiales para acudir al predio con el sombrero puesto a la prohibición del contacto físico con los objetos en muestra, y de fumar, escupir y llevar paraguas dentro de la exhibición.

Mucho antes de la exposición del Crystal Palace, entonces, la feria industrial ya se había establecido como la forma principal de celebrar la industria nacional, en una tentativa de resistir la hegemonía comercial británica, que el evento de 1851 reivindicaría en tamaño monumental. Véase Greenhalgh (5-12) y Van Wesemael (61-113).

La Exposición Nacional, entonces, era un modelo heterotópico de desarrollo nacional, tanto por lo que se exhibía como por proporcionar un escenario para representaciones públicas de ciudadanía en la forma de un consumo visual ordenado.

Tras una serie de eventos de la misma índole, en 1875 una exposición nacional específicamente dedicada a las obras de ingeniería pública fue organizada en Rio de Janeiro, exhibiendo los últimos avances en construcción ferroviaria, túneles, acueductos y otros proyectos afines, en preparación de la muestra brasileña de Filadelfia el año siguiente. En diciembre de 1881 abrió sus puertas la primera exposición nacional de industria, esta vez en preparación de la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882. También tenían lugar, con cierta regularidad, las muestras de ramos específicos de producción industrial y agraria, como la Exposición de Azúcar y Vino, realizada en Rio de Janeiro en 1889. En la vecina Petrópolis, mientras tanto, lugar de veraneo de la familia imperial, ocurrían desde 1874 las anuales exposiciones de horticultura, incluyendo entre sus atracciones un invernadero que replicaba (en tamaño reducido) al Crystal Palace londinense.

En Argentina, las primeras exposiciones de agricultura tuvieron lugar en 1856 y 1857 en Palermo, en las afueras de la capital, sobre tierras previamente en posesión del dictador exiliado Juan Manuel de Rosas. La iniciativa provenía de la némesis del caudillo, el escritor y agitador Domingo Faustino Sarmiento, como un modo de exorcizar a la barbarie del pasado a través de la mercantilización –y, por lo tanto, la civilización– de su sustancia principal: la carne. Transformar la ganadería rural, denunciada por *El matadero* de Esteban Echeverría como una bacanal salvaje de sangre y vísceras, de hombres y animales en un estado de confusión y mezcla, en un modelo de orden visual, gobernado por el valor abstracto de cambio, era la prueba de fuego para el éxito del “Gobierno Unitario”, que Sarmiento había proclamado en su *Facundo* una década antes. Interrumpidas por el recomienzo de las luchas internas entre Buenos Aires y las provincias casi inmediatamente después de la caída de Rosas, las exposiciones regulares de ganadería y agricultura sólo se reanudarían en 1875, tras la fundación de la influyente Sociedad Rural Argentina en 1866 y en vísperas de las nuevas tecnologías de preservación (patentadas en 1876) que convertirían a la carne vacuna en la materia principal de exportación (Lanuzza). Las listas de la Exposición Rural de 1875 registran la participación –en tierras que ahora pertenecían al elegante barrio norte de la capital– de 85 expositores de ganado (divididos en subsecciones para caballos, vacunos, ovejas, cabras, chanchos, perros, aves y conejos) y de sólo seis contrincantes en el rubro de “agricultura y jardinería” (fig. 8).

Cinco años antes –con Sarmiento ocupando la presidencia– había tenido lugar en Córdoba la primera Exposición Nacional, con ocasión de la inauguración del Ferrocarril Central, que conectaba a la ciudad con el puerto fluvial de Rosario. El evento sólo fue repetido en 1877, con sede en el Colegio Nacional de Buenos Aires, esta vez por iniciativa del recientemente fundado Club Industrial, e inspirando por su parte el proyecto de organizar para 1880 “una exposición sudamericana, industrial,

agrícola y de bellas artes” (Eiras, 219). Una circular del comité organizador obtuvo como respuesta una serie de proyectos, como el del ingeniero Enrique Dalmonte, que preveía la creación de un parque de exhibición que tuviera “la forma geográfica de la República Argentina”, de manera que “la flora de cada provincia servirá para los macizos de verdura y arboledas: el reino animal hará su representación en jaulas, chozas, grutas, y encerradas de redes de alambre galvanizado”, con un pequeño tranvía llevando a los visitantes de un extremo al otro de esta pequeña república en miniatura (Dalmonte). En plena preparación del evento, sin embargo, y en el contexto de unas elecciones presidenciales particularmente reñidas y violentas, crecían las tensiones internas al club sobre la cuestión de las tarifas aduaneras (hasta entonces un reclamo central de la industria nacional), resultando en la secesión de la facción librecambista en 1878, que pasó a fundar el Centro Industrial Argentino. “La teoría del librecambio”, les contestaba a los disidentes el periódico del Club, *El Industrial*, “es benéfica, es inmejorable, pero sólo es aplicable a un país que ha logrado implantar y desarrollar su industria” (Iñigo Carrera, 311). Así las cosas, el proyecto de la Exposición Continental, identificado por sus defensores y detractores con la causa del proteccionismo, se volvía objeto de una extensa contienda pública entre periódicos aliados con ambos bandos. A pesar de obtener la autorización del Gobierno de Nicolás Avellaneda en 1879, justo antes de acabar el mandato presidencial de este, el Club Industrial se veía obligado a posponer la muestra debido a la Guerra del Pacífico (que implicaba a Chile, Bolivia



Figura 8. Alejandro Witcomb, La Exposición Rural de 1875 (Buenos Aires: Archivo General de la Nación, colección Witcomb, fotografía 541)

y Perú) y, posteriormente, a la indiferencia del Gobierno de Julio Argentino Roca. Sólo en mayo de 1881, la autorización inicial fue convalidada por éste, y la construcción del palacio de exhibición se iniciaba en el lugar del viejo mercado de frutas en el lejano oeste de la ciudad (hoy plaza Once). Tras nuevas prórrogas a causa de una tormenta devastadora, la exposición finalmente abrió sus puertas el 15 de marzo de 1882, en un predio art-déco de 18 mil metros cuadrados que consistía en dos galerías longitudinales en cada costado, interconectadas por cuatro galerías transversales. La estructura era ligera, utilizando unas paredes y techos de mampostería cubriendo un esqueleto de pino con cubierta de “fierro de canaleta” (fig. 9).

Acudiendo al predio por la entrada situada en la calle Rivadavia, los visitantes tenían a su derecha la sección de las provincias argentinas y a su izquierda la muestra de la Capital Federal, ocupando el ala entera de la galería longitudinal. Del lado opuesto, sobre la calle Piedad, estaban, por un lado, las secciones de Brasil y de Inglaterra, así como algunos expositores porteños, y del otro las muestras de productos provenientes de Paraguay, Uruguay, Chile, Venezuela, México, Alemania y Francia. Las muestras germanas y francesas continuaban en la galería transversal sobre calle Ecuador, junto con la sección suiza; aquella sobre Centro América en el costado opuesto del predio estaba enteramente dedicada a máquinas industriales provenientes de los Estados Unidos, Inglaterra y Francia. Por las noches, los seis mil picos de gas instalados por la

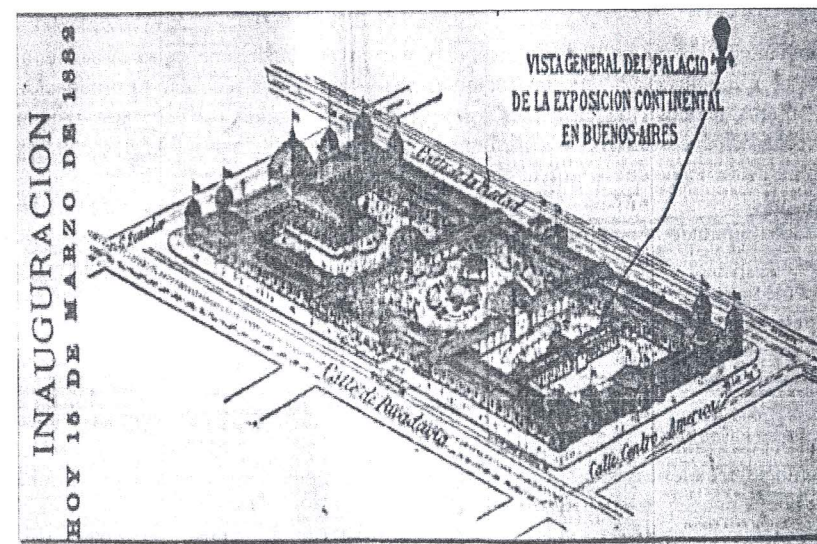


Figura 9. “Vista general de la Exposición Continental de Buenos Aires” (Buenos Aires: *El Demócrata*, 15 de marzo de 1882)

Compañía de Gas Argentino proporcionaban la iluminación del palacio, anticipándose a la instalación del alumbrado público en los años siguientes a la muestra. Los patios interiores ofrecían espacios para conciertos, lecturas y discursos públicos, concursos de ajedrez y esgrima, y un salón de bellas artes, así como jardines, confiterías, glorietas, quioscos y un acuario. Una solicitud del empresario Paúl Angulo para realizar fiestas de toros en las instalaciones de la exposición había sido rechazada por la comisión directiva, alegando que se trataba de “un espectáculo sangriento e indigno, con influencia nociva para la moral” (Eiras, 227).

Como en un cuento de hadas, el cronista Blasco de Garay escribía en *La Libertad*, la exposición había transformado en una sola noche de miserable arrabal porteño a un suntuoso mundo de sueños. De repente, un palacio de fantasía había surgido del barro primordial, donde como en un halo luminoso las mercancías lujosas y resplandecientes reflejaban la elegancia de las doncellas de alta sociedad:

[...] pasaron veinticuatro horas, y en los suelos había alfombras, y en los escaparates había vestidos, gorras, libros, frascos, lanas, vinos y todo género de objetos y productos, y en las puertas cortinajes, y en los techos colgaduras, y los obreros, peones y demás gentes se veían substituidos por graciosas y bellísimas mujeres con apuesto de caballeros en número tal que de por sí sola la concurrencia daba por su calidad y número un mayor realce a la fiesta de apertura”. (Garay, 1882a, 1)

Obviamente, la magia de las mercancías aquí invocada se debe, esencialmente, al eterno truco de borrar de éstas cualquier huella que pueda recordar su producción (“obreros, peones y demás gentes”) para rellenar, en seguida, ese vacío por la labor sucedánea del consumo (“substituidos por graciosas y bellísimas mujeres, etc.”). Sin embargo, el hecho de tal magia estaba siendo inculcado aquí, no sólo a importaciones extranjeras, sino también a productos vernáculos, ofrecidos a las miradas de un público local invitado a tomar parte en la actuación escópica de una “burguesía mundial” emergente (Bauer, 162) que le inscribía a esta magia una diferencia sutil. La sección brasileña en particular, según Garay, revelaba en qué medida esa diferencia, en las estéticas de exposición, implicaba también una relación nueva entre productores y consumidores de manufactura industrial. Aquí, en una especie de revelación de un incipiente desarrollo nacional (“es un gran libro el que se ha abierto ante nuestros ojos”), los obreros y peones borrados de la ceremonia de inauguración en la crónica previa, de repente han vuelto al auditorio, no sólo como mano de obra, sino, además, como potenciales espectadores y consumidores, ante cuyas miradas la nación exhibe su nueva imagen de gran taller:

[...] aquella cortina no encubría bosques de palmeras y bananos, ni bandadas de guacamayos, ruiseñores y titís, ni montañas artificiales con selvas sombrías en las que rugieran al dúo las cascadas de agua y las fieras salvajes, sino que

encubría lisa y llanamente sombreros de formas y usos comunes, y tejidos de algodón y lanas de los más vulgares, como bayetas, mantas, lienzos, medias, camisetas, telas de pantalones ordinarios y otros análogos, medicamentos propios del país, fotografías inmejorables, y en una palabra, cosas de esas que son del consumo general, al alcance de los más y no para el capricho de los menos. Eso se llama industria: no lo es en estos países ni el fabricar objetos de gran lujo y desmesurado costo [...]. (Garay, 1882b, 1)

Palmeras y guacamayos, por supuesto, eran lo que sobraba en las muestras con las que el Imperio acudía habitualmente a las exposiciones universales, hecho que no se le escapaba a Garay: “Hasta hoy el Brasil apareció en todas las exposiciones ostentando sus riquezas naturales –lo cita al presidente del comité organizador– hoy es la industria brasileña que aparece con sus modestos productos a someterse al juzgamiento de sus hermanas de América” (Garay, 1882b, 1). A pesar de su modestia, sin embargo, “la vista de todos esos productos que nos enseñan cosas que muchos ignoramos”, a saber, que “si pudiéramos reunir estos países [Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay] por medio de una liga industrial y comercial, que tendiera a procurarles la emancipación más rápida posible de la industria europea de la que hoy son tributarios en grande escala”, se haría posible sustituir por productos vernáculos, las “enormes cantidades importadas cada año, unas veces como materia prima, otras trabajado en múltiples formas de la maquinaria, tejidos de algodón, lana y fibra, y otra porción de productos industriales” (Garay, 1882b, 1).

## Jardín de máquinas

En lugar de meramente transponer a una escala nacional al ensamblaje espectacular de las exposiciones universales, la visión sintética, en un mismo escenario, de bienes primarios y manufacturados y de maquinaria industrial, inauguraba nuevos espacios visuales donde desplegar proyectos alternativos de una “modernidad nacional”. Incluso un recorrido por el *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*, compilado por C. Rocca en 1871, por ejemplo, revela un espacio de consumo y representación visual bastante diferente de las “ciudades blancas” y *cités féeriques* del norte industrializado. El álbum comienza con imágenes del vasto paisaje parquizado, obra del botánico francés M. Berthault, en unos campos situados en las colinas de las afueras de la ciudad (fig. 10). Aprovechándose de las ondulaciones suaves del terreno, las plataformas ofrecían al visitante vistas panorámicas de este conjunto artificial, cuyas “partes más bellas y poéticas”, donde lucía “el magnífico césped de Córdoba”, al decir del *Boletín de la Exposición*, podían “imitar el jardín del género más puro inglés” (Descripción, 410, 412). Distribuidos por los jardines había pequeños cafés al aire libre, una gruta artificial, grandes volátiles con halcones y otros raptos locales, e invernaderos acomodando a plantas regionales y tropicales (fig. 11). La mayor atracción, mientras

tanto, era el sistema de riego, movilizado por “una locomóvil de la fuerza de seis caballos ingleses, de la fábrica de Clayton Shuttleworth y Cía. de Lincoln” y “una triple bomba de Easton Amos y Anderson, de Londres” (Descripción, 406). Gracias a estas, el agua circulaba desde un depósito ubicado en un costado del parque al “gran lago” rodeado de bancos y alamedas, pasando por pintorescos arroyitos y cascadas (fig. 12). “Al recorrer ligeramente el jardín de la Exposición”, y habiendo tomado nota de “las bellísimas plantas que crecen en él y que ayer figuraban como silvestres en solo los contornos de Córdoba”, prosiguen los autores de la guía, los visitantes se preguntarán “cuántas maravillas que la ciencia ha clasificado pero que nosotros miramos con desdén, no se hallarán con profusión en los demás pueblos argentinos”. Y terminan recomendando:

Aulas de agricultura, escuelas de botánica, he aquí lo que necesitamos [...] por falta de la ciencia, que nos ponga en relación con las producciones de nuestro suelo, vivimos al lado de una riqueza inmensa sin conocerla. Traemos las drogas de Europa, a costa de grandes sumas, y las tenemos frescas e inmejorables en nuestras sierras [...] La exposición ha hecho una revolución de los últimos inventos, y los hemos visto funcionar, ahorrando tiempo y fuerza. La exposición nos está revelando, al mismo tiempo, que una infinidad de flores silvestres, destinadas a embellecer nuestros jardines, pueblan nuestros campos (Descripción, 415).

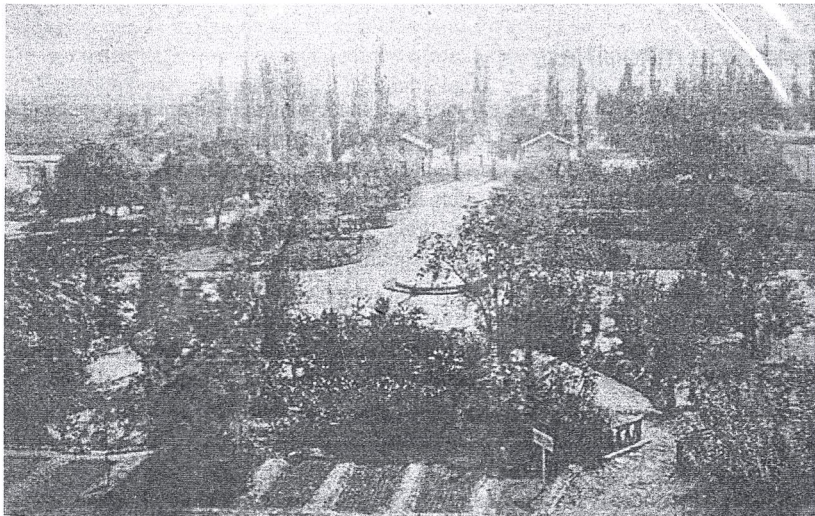


Figura 10. C. Rocca, *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*. “El parque” (Córdoba: C. Rocca, 1871)

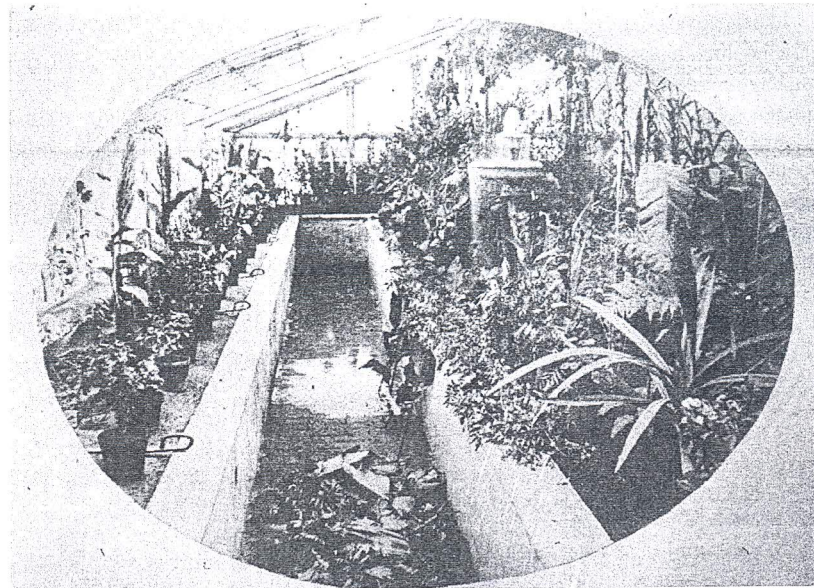


Figura 11. C. Rocca, *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*. “Invernáculos” (Córdoba: C. Rocca, 1871)



Figura 12. C. Rocca, *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*. “El gran lago” (Córdoba: C. Rocca, 1871)

El palacio de la exposición, mientras tanto, una construcción ligera de madera, metal y adobe iluminada por la luz natural entrando por el domo central de vidrio (fig. 13), estaba dividido en dos galerías paralelas, una de las cuales contenía las muestras de Buenos Aires y de los participantes extranjeros, y la otra los productos cordobeses y de las otras provincias del interior (fig. 14). Por un lado, entonces, prevalecían los bienes manufacturados e industriales, y por el otro, los productos de agricultura, artesanías y materia prima, aunque no tanto en términos de una “evolución” que hubiese llevado gradualmente al visitante de estos últimos a aquéllos, sino más bien en los de una complementación mutua entre las dos muestras. La guía describía el efecto de esta exhibición “a dos voces” en una retórica de revelación, destacando las formas en que los bienes naturales y la destreza artesanal de una región del país podrían beneficiar el esfuerzo industrial de otra, de modo que las mercancías modernas podrían estar al alcance de toda la población sin necesidad de importaciones caras:

Córdoba podría abastecer a la República entera con frazadas, dejando sin mercado a las inglesas [...] ¿Qué falta, para establecer una fábrica de frazadas en Tumbamba? Nada más que capitales, que vendrán, desde el instante que la Exposición revele lo que nadie conoce fuera de aquí [...] ¿Qué nos falta, para convertirla [a esta tierra] en un taller de riquezas? Brazos y capitales, que vendrán, si, como lo suponemos, la Exposición tiene el éxito que esperan todos [...] Lo que hay en el Palacio es una gran revelación [...] (Descripción, 430-31).

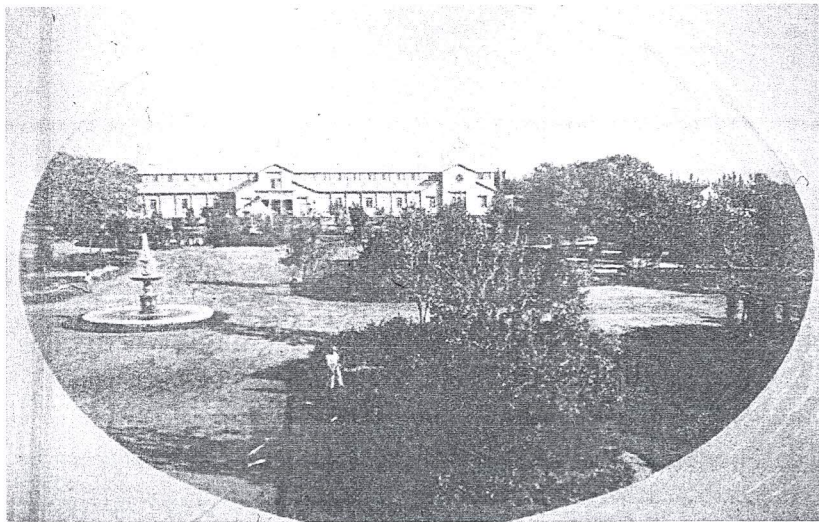


Figura 13. C. Rocca, *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*. “El Palacio visto desde el Café” (Córdoba: C. Rocca, 1871)

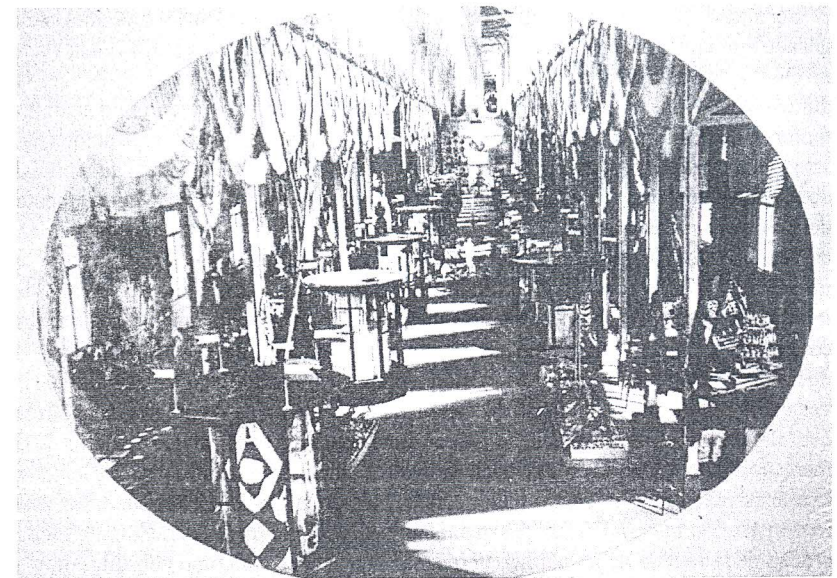


Figura 14. C. Rocca, *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*. “Interior del Palacio” (Córdoba: C. Rocca, 1871)

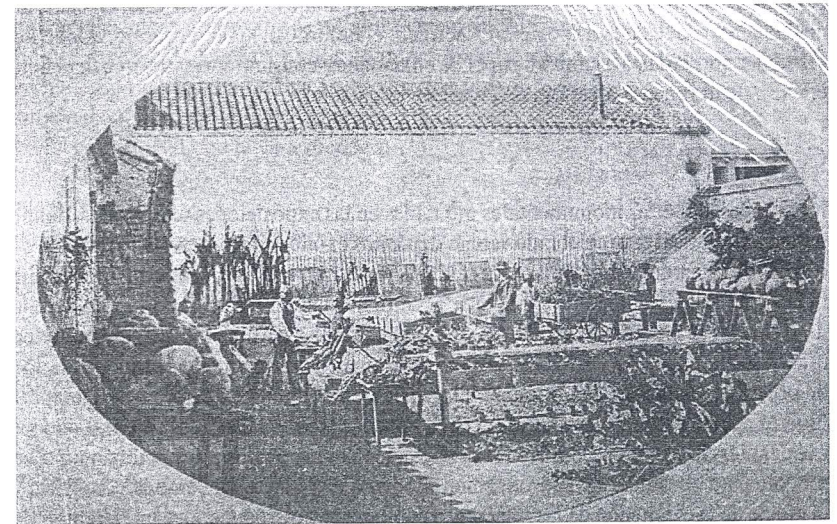


Figura 15. C. Rocca, *Álbum de la Exposición Nacional de Córdoba*. “Parque de Culturas Comparativas” (Córdoba: C. Rocca, 1871)

Separados del palacio, en otras zonas del parque había establos y galpones para ganado y maquinaria agrícola, la cual también podía observarse en acción en la vecina Quinta de Santa Ana, transformada en “Parque de Culturas Comparativas” por la duración de la muestra, y donde una variedad de sembrados provenientes de distintas regiones demostraba las ventajas de diferentes técnicas de riego y fertilización (fig. 15). La muestra de mercancías en el palacio aparece, entonces, tanto en la guía oficial de la exposición como en el álbum fotográfico de Rocca, como apenas un elemento dentro de un mucho más amplio entorno modelo para el mejoramiento agroindustrial. En realidad, lo más importante del conjunto no parecen ser los objetos en y por sí mismos, sino más bien el nuevo modo de mirar que provocan en tanto objetos de muestra. Bienes cotidianos con las frazadas de Tulumba y hasta las flores silvestres cordobesas, de repente adquieren nuevos sentidos al aparecer en las vitrinas y macizos de la exposición, en una especie de visión epifánica y reveladora, que hace que se las vea como por primera vez. Esta revelación era el resultado de un modo de enmarcar que, al imbuir el objeto inconspicuo del consumo cotidiano con la magia moderna de la mercancía y al exponerlo de lado a lado con otros objetos de regiones y países lejanos, lo transformaba en la evidencia material de un desarrollo nacional. Por supuesto, esta representación material de un desarrollismo nacional incipiente dependía de modo crucial de la mirada de un público vernáculo urgido a actuar como consumidor, y a certificar, de esta manera, el estatus de mercancía de los objetos en muestra a través de su actitud de espectadores. Es por eso que el parque, como un espacio modelo del comportamiento cívico, no era simplemente el embalaje ornamental sino, en cambio, un elemento clave de la Exposición Nacional: el umbral, el lugar de pasaje, donde los visitantes aprendían a asumir su papel de ciudadanos-consumidores, del que dependía el éxito de la función a la hora de entrar en el palacio.

## Conclusión

Frente a las alegorías monumentales montadas en las exposiciones universales, donde Argentina y Brasil eran celebrados como depósitos exóticos de riquezas en un estado de disponibilidad pura e inmaculada, las exposiciones nacionales inventaron un lenguaje material de revelaciones profanas que permitían vislumbrar un modo de inserción diferente en la emergente economía mundial capitalista. Ambas formas de poner en escena lo nacional y lo universal, empero, hacían recurso a un modo de yuxtaposición de objetos e imágenes que brindaba una visión en conjunto de diferentes tiempos y lugares de una cadena de producción cada vez más globalizada. Las representaciones exotizantes de América Latina en las exposiciones universales proporcionan un caso modelo para el estudio de la producción moderna de lo arcaico, como la condición y el efecto de la expansión de las relaciones capitalistas de producción e intercambio (la dimensión simbólica, se podría decir, de lo que David Harvey (2001) llama el “*spatio-temporal fix*”, o ajuste espacio-temporal). Mientras este arcaico moderno estaba

sostenido por la alienación mutua—el devenir exótico— entre las localidades socioculturales de producción y consumo, la “revelación” a la que se referían las guías y los discursos de las exposiciones nacionales era, en cambio, el efecto de su reencuentro en un solo espacio visual, demostrando el carácter profano y cotidiano de la moderna producción masiva y, por lo tanto, la posibilidad de su emulación nacional.

Este reaceramiento visual entre los saberes de producción y de consumo inducía, a su vez, a la utopía reformista de la nación como un gran taller. En realidad, las exposiciones universales y nacionales no eran sino dos formas de “visión en conjunto” de los espacios y temporalidades desgarrados de la modernidad capitalista. La primera de éstas, manifiesta en los pabellones, parques y palacios de la feria mundial, encarnaba y anticipaba en imágenes, símbolos y alegorías a una modernidad como proceso permanente de acumulación-por-desposesión, así como a un lenguaje radical de sintomatización estética y crítica que, por décadas, más tarde se conocería como “realismo mágico”. Por supuesto, es más que llamativo que entre los exponentes de este último, más de uno militaba en las filas de algún tipo de desarrollismo nacional, proyecto que emergía, según el argumento esbozado aquí, de una articulación diferente entre objetos y espectadores. Las exposiciones nacionales, como instancias de educación visual que transformaban a los consumidores en públicos locales, eran también un primer paso hacia una estrategia viable de “industrialización nacional”. Ante todo, ellas establecían un vínculo mutuamente constituyente entre las nociones de “nación” y de “desarrollo”, precisamente en el espacio vaciado (como mero “potencial” u “oportunidad”) por las representaciones de América Latina en las exposiciones universales, como repositorios de abundancia en un estado de pura disponibilidad. En ese escenario, América Latina se transformaría, a lo largo de todo el siglo XX, en el campo de batalla de una lucha de vida y muerte, lucha que las exposiciones anticipaban, por usar una frase benjaminiana, como imágenes en las que una época sueña con aquella que la va a suceder.

## Obras citadas

- Alcorta, Santiago (ed.) (1890). *La República Argentina en la Exposición Universal de París de 1889. Colección de informes reunidos*. París: P. Mouillot. Reproducido en Internet en *Relics and Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile* (ed. Jens Andermann y Patience A. Schell); <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/facsimils/Alcorta0101.htm>
- Andermann, Jens. *The Optic of the State. Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Appadurai, Arjun (ed.). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Barbuy, Heloísa. “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal”. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, 4, 1996: 211-41.



- Bauer, Arnold J. *Goods, Power, History. Latin America's Material Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Benjamin, Walter. "Paris, Capitale du XIXième siècle". En: *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt y Main: Suhrkamp, 1983.
- . "Über den Begriff der Geschichte". En: *Gesammelte Schriften, Band I, 2*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt y Main: Suhrkamp, 1991.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
- Buck-Morss, Susan. "Envisioning Capital: Political Economy on Display". En: *Visual Display. Culture Beyond Appearances* (ed. Lynne Cooke y Peter Wollen). New York: The New Press, 1995.
- . *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Coronil, Fernando. *The Magical State. Nature, Money and Modernity in Venezuela*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Darwin, Charles. *The Origin of Species*. London: Penguin, 1985.
- Das Kaiserreich Brasilien auf der Wiener Weltausstellung von 1873*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1873.
- Das Kaiserreich Brasilien auf der Weltausstellung von 1876 in Philadelphia*. Rio de Janeiro: Universal-Druckerei E. & H. Laemmert, 1876.
- "Descripción de la Exposición Nacional". *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba* 2, 1, 1871: 399-417.
- Eiras, Carmen Teresa. "La Exposición Continental de 1882". *Separata del IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1986: 217-31.
- Exposición de 1889 en París. Comisión Directiva Argentina (1887). *Memorias descriptivas de las provincias. Programa para su redacción*. Buenos Aires: Imprenta del Departamento Nacional de Agricultura.
- Fernández Bravo, Álvaro. "Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las exposiciones universales (París, 1889 y 1900)". En *La ciencia en la Argentina entre siglos: textos, contextos e instituciones* (ed. Marcelo Montserrat). Buenos Aires: Manantial, 2000.
- . (2002) "Argentina y Brasil en la Exposición de París de 1889". En *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890* (ed. Jens Andermann and Patience A. Schell), reproducido en Internet en <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/FernandezBravo02.htm>
- Fey, Ingrid E. "Peddling the Pampas: Argentina at the Paris Universal Exposition of 1889". En: *Latin American Popular Culture: an Introduction* (ed. William H. Beezley & Linda A. Curcio-Nagy). Wilmington, IN: Scholarly Resources, 1999.
- Foot Hardman, Francisco. *Trem-fantasma. A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Garay, Blasco de. (1882a) "La Exposición Continental en Buenos Aires -Ayer, hoy y mañana- 1". *La Libertad* (martes 14 de marzo de 1882): 1.
- . (1882b) "La Exposición Continental en Buenos Aires - La sección del Brasil", *La Libertad* (domingo 2 y lunes 3 de abril de 1882): 1.

- Geographische Gesellschaft Bremen. Katalog der Argentinien-Ausstellung. Mai-Juni 1884*. Bremen: Commissions-Verlag W. v. Halen, 1884.
- González-Stephan, Beatriz. "El ordenamiento de la cultura nacional: una vitrina para la exportación (la Exposición Venezolana de 1883)". En: *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)* (ed. Friedhelm Schmidt-Welle). Madrid: Iberoamericana, 2003.
- González Stephan, Beatriz y Jens Andermann (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Greenhalgh, Paul. *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Guimaraens, Dinah. *A reinvenção da tradição. A Exposição de Filadélfia e a Primeira Missa no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1998.
- Hamon, Philippe. *Expositions: Littérature et architecture au XIXième siècle*. Paris: José Corti, 1989.
- Harvey, David. "The Geography of Capitalist Accumulation: A Reconstruction of the Marxian Theory". En: *Spaces of Capital*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001: 237-66.
- Iñigo Carrera, Héctor José. "La exposición sudamericana continental". *Separata del IV Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1986.
- Lanuza, José Luis (ed.) *Sociedad rural argentina, 1866-1966*. Buenos Aires: Sociedad Rural, 1966.
- Le pavillon brésilien à l'Exposition de Bruxelles*. Bruselas: Commissariat de l'Exposition, 1910.
- Méry, Jules de. "Crónica parisiense". *El Sudamericano*, núm. 2, jueves 20 de septiembre de 1889. Reproducido en Internet en *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890* (ed. Jens Andermann y Patience A. Schell); <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/BN99-18.htm>
- Mitchell, Timothy. "The World as Exhibition" *Comparative Studies in Society and History*, 31, 1989: 217-36.
- . *Colonizing Egypt*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.
- O Império do Brasil na Exposição Universal de 1876 em Filadélfia*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.
- Poulantzas, Nicos. *State, Power, Socialism*. London: Verso, 2000.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London, New York: Routledge, 1993.
- Rydell, Robert W. *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Exhibitions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Rydell, Robert W. y Nancy Gwinn (eds.). *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World*. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- Santa Anna-Néry, Federico J. de (ed.). (1889) *Le Brésil en 1889*. Paris: Librairie Charles Delagrave. Reproducido en Internet en *Relics and Selves. Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile* (ed. Jens Andermann y Patience A. Schell); <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/facsimils/Nery0105.html>.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt y Main: Fischer, 2004.

- Schwarcz, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Souvenir de la République Argentine à l'Exposition Internationale du Nord de la France*. Roubaix: Comité Argentino, 1911.
- Tenorio-Trillo, Mauricio. *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*. Berkeley, CA: University of California Press, 1996.
- Turazzi, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.
- Van Wesemael, Pieter. *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*. Rotterdam: 010 Publishers, 2001.
- Varigny, Charles de. "Les pavillons de l'Amérique". *L'Exposition de Paris 31* (31 août de 1889), 1889: 248.
- . "L'exposition des trois Amériques". *L'Exposition de Paris 3-4*, 74 (Paris, 29 janvier 1890), 1890: 266-67.
- Villechenon, Florence Pinot de. "L'Amérique latine dans les expositions universelles". *Revue Historique* 117, 565 (1993): 511-20.