

POLÍTICA E INSTITUCIONALIDAD CULTURAL EN EL CHILE DEL CENTENARIO: EL CARÁCTER ELITISTA DE LOS FESTEJOS

NICOLÁS AGUAYO ALEGRÍA
NIAGUAYO@GMAIL.COM

Licenciado en Historia (U. de Chile). Diplomado con postítulo en Gestión Cultural (U. de Chile). Actualmente se desempeña como investigador histórico en proyectos culturales relacionados a la puesta en valor del patrimonio cultural en comunidades locales.

Resumen

Durante su historia republicana el Estado chileno ha construido diversas instituciones y políticas encargadas de gestionar el ámbito artístico y cultural del país. Para aportar a las discusiones al respecto, el presente trabajo se interroga sobre las características de la política cultural desplegada en las celebraciones del Centenario. Una nueva institucionalidad cultural, inauguraciones, exposiciones, espectáculos masivos, son parte de las actividades y festejos que trae consigo esta conmemoración. Este artículo busca explorar en el carácter elitista de las celebraciones y de las instituciones culturales que se gestan en la época y se propone que ambas, en estricta alianza, sirven para afianzar los valores de la clase dominante al mismo tiempo que afirman los ideales nacionalistas y de progreso como justificación de la instalación del Estado. Mientras que la condición centralista, la marginación de sectores populares y la exclusión de artistas discordantes al canon establecido, muestran la otra cara del Centenario.

Palabras claves: Centenario, Estado, Política Cultural, Elite, Sectores Populares.

Estado y política cultural

Si bien la institucionalidad dedicada exclusivamente al desarrollo de la cultura y las artes es un suceso reciente en Chile, ¹el Estado siempre tuvo –desde diferentes enfoques– algún organismo encargado de fomentar, resguardar y hasta controlar los espacios de creación y despliegue de la cultura. Cabe destacar que el Estado no es el único agente que participa en la construcción de políticas culturales, también juegan un rol importante el mercado, el sector privado, la sociedad civil y sus organizaciones e instituciones (corporaciones, fundaciones, ONGs, etc.). No obstante, es desde el Estado donde se han procurado las mayores transformaciones de este ámbito. En tal sentido, el presente trabajo pretende indagar en la gestión y acción del Estado en materia cultural en el Centenario de Chile.

A las puertas del Bicentenario de la nación, la discusión en torno al papel que debe jugar la cultura en el desarrollo del país está completamente vigente. Desde los diferentes ámbitos que conforman el quehacer cultural se han esgrimido una variedad de posturas sobre la participación del Estado en este campo. Posiciones como la de promover un Estado “Facilitador” que impulse el proceso creativo a través de la

¹ El 23 de agosto del 2003 se crea por la Ley 19.891, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

donación privada, en donde el Estado no tenga un rol preponderante y el mercado sea el que regule la actividad cultural, contrastan con posturas más proteccionistas que propugnan por un Estado que tenga una institucionalidad más fuerte, un Estado “Arquitecto” en el cual las decisiones culturales las tome el sector público. Otras visiones buscan reforzar el modelo estatal “Patrocinador”, diseño que deja al Estado como fijador de los montos y subvenciones al arte y cultura, pero donde la decisión sobre quienes obtienen dichos recursos recae en un grupo de especialistas o consejo. Existe otro modelo estatal que actualmente no es parte del debate nacional: el Estado “Ingeniero”. Éste se ha dado casi exclusivamente en gobiernos autoritarios, donde el Estado es propietario de los medios de producción y el arte es exclusivamente en función de fines político-partidistas. En cuanto a los modelos estatales que se han desarrollado en Chile, Agustín Squella señala lo siguiente:

“Habríamos tenido un Estado Arquitecto durante los dos primeros tercios del siglo XX, un Estado ausente o prescindente –por decirlo de algún modo– en el tercer tercio de ese siglo, y a inicios del siglo XXI nos habríamos decidido por una figura combinada de Estado Facilitador y Estado Patrocinador, aunque con rasgos más característicos de éste que de aquél”².

A pesar de las diferencias en las apuestas estatales en torno a la cultura, es transversal a los modelos de gestión la necesidad de aumentar la “democratización estatal”. Este concepto Bernardo Subercaseaux lo utiliza para referirse a la actual política, la cual tiene como objetivo aumentar el “acceso” ciudadano al capital artístico-cultural existente.

² Agustín Squella, *La nueva institucionalidad cultural de Chile*, Valparaíso, ELEVAl, 2008, 40.

El problema es que esta visión posee el peligro de que la vida cultural del individuo se transforme en un “consumo” pasivo, donde en vez de participar activamente en la construcción cultural, el ciudadano se convierte en un simple espectador. Tal parece ser una de las grandes tendencias de la política actual, con magnos eventos o espectáculos que promueven más una cultura de masas que un desarrollo cultural integral. Siguiendo a Subercaseaux, creemos necesario para el reforzamiento de una participación ciudadana activa, un nuevo modelo de política cultural. Esta se trata de una “democracia cultural” cuyo objetivo es el aumento de “la creatividad sociocultural, de modo que la sociedad, en sus diversos sectores, se haga más viva y protagónica”³. Es preciso fortalecer nuestra heterogeneidad cultural a través del apoyo y reconocimiento de los distintos sectores y agentes involucrados en la cultura, los cuales no solamente son artistas o cultores, sino la sociedad civil que tiene el derecho a tener acceso a bienes culturales, pero por sobre todo tiene el derecho a expresar plenamente su creatividad.

Pero si para el Bicentenario se puede instalar en el debate público los niveles de participación ciudadana en materia cultural, ¿qué ocurrió hace cien años atrás en la celebración del Centenario nacional? ¿Existía institucionalidad cultural? ¿Cuáles eran las políticas culturales de aquel entonces? ¿Qué margen de participación hubo en los festejos? Creemos que indagar en esta temática puede ser un aporte a la discusión sobre las transformaciones que han afectado al Estado chileno y a la sociedad civil, en un siglo de quehacer cultural.

3 Bernardo Subercaseaux, “Políticas culturales: balance de la transición”, *Proposiciones*, n° 25, octubre 1994, 82.

Carácter elitista del Centenario

La celebración del Centenario fue un momento de consolidación del proceso de modernización en Chile y mediante los festejos, inauguraciones, desfiles y concursos, no sólo se conmemoró el aniversario de la Independencia, sino que se afirmó la construcción de una comunidad nacional, basada en el orden estatal y en las dinámicas del capitalismo.

Tanto la instalación del Estado como la transformación económica del sistema capitalista, fueron elaborados bajo la influencia de ideas europeas, a las cuales adhirieron las planificaciones de 1910: sus valores liberales y republicanos, el arte, la arquitectura, la música entre otras expresiones, evidencian la intención europeizante de este festejo. La orientación eurocéntrica del Centenario y del proyecto moderno en general, más allá de establecer un determinado estilo, cumple con asentar en la sociedad comportamientos, principios, gustos y recuerdos que definen finalmente, un tipo de ciudadano. Quienes estuvieron más cercanos a cumplir con el ideal europeo fueron, sin duda alguna, la elite local, por lo mismo, fueron ellos los más incluidos en el proceso de modernización y quienes procuraron definir los límites y roles del resto de los sectores sociales. Cabe destacar que en este período se hacen notar intensamente los resultados de un siglo de política aristocrática; ya desde las dos últimas décadas del siglo XIX, se reflexionaba sobre “la cuestión social”, conjunto de graves problemas sociales (hacinamiento urbano, alta mortalidad infantil, problemas de salud pública, precarias condiciones laborales, etc.) que mostraban que junto al progreso, éxito

económico y estabilidad política que el Centenario celebraba, subyacían agudas contradicciones no resueltas.

A pesar de las diferencias socioeconómicas que por ese entonces componían a la sociedad chilena, los materiales revisados evidencian claramente el carácter profundamente aristocrático de las actividades organizadas hacia 1910: las galas del Teatro Municipal, la urgencia por la inauguración del Palacio de Bellas Artes y sus exposiciones artísticas, y las cenas de lujo en las casas de la oligarquía santiaguina en recibimiento de las delegaciones extranjeras, fueron algunas de las escenas más características que demuestran que el Centenario, más que ser una fiesta nacional, es la conmemoración de una clase, y por lo tanto, las festividades fueron más dirigidas a ella que a la sociedad en su conjunto.

Así como el sector protagonista de este momento es la elite, el Centenario también eligió ciertos espacios para celebrar, limitando los festejos a la capital y en contadas ocasiones a Valparaíso. Esta situación nos revela que las celebraciones de 1910 están absolutamente relacionadas con las formas políticas de la época, altamente centralistas, urbanas y homogeneizadoras. Por todo lo anterior, el Centenario representa un momento en que, con la “excusa” de la celebración, se afianzan de manera colectiva los ideales nacionales como el republicanismo, eurocentrismo, urbanidad, centralismo, política oligarca, etc.

Este hito nacional es un momento que sirvió como base para

múltiples planificaciones y proyecciones políticas, entre las cuales también jugó un rol importante la esfera cultural. A continuación se analizarán los lineamientos, políticas e instituciones encargadas de la promoción de la escena artística cultural en el Chile del Centenario. Cabe destacar dentro de los materiales que se utilizan para dicha exploración, el libro de Eduardo Poirier *Chile en 1910*⁴, texto cuya confección fue especialmente encargada por el gobierno para la fecha del festejo, y que representa una especie de “imagen país” de la época.

Instituciones y políticas artístico-culturales en el Centenario

Desde mediados del siglo XIX, el escenario artístico y cultural de nuestro país se caracterizó por su creciente actividad. Las autoridades de la emergente República, siempre con su vista enfocada en el continente europeo, se dan cuenta que las ideas de progreso y modernidad que propugnan, no pueden ir disociadas de un incremento y refinamiento de las artes y la cultura nacional. La elite local –sobre todo santiaguina– se maravilla con la “alta cultura” y educación desarrollada por países europeos, por lo que asumen como una necesidad el tener que reproducirla. Los viajes de jóvenes aristócratas al viejo continente aumentan vertiginosamente en esta época, todos éstos en búsqueda de nuevos conocimientos y una educación del más alto nivel. El Estado por su parte, decide contratar a una vasta gama de profesionales de origen europeo, con el claro propósito de reforzar y mejorar la industria y la educación. Por ejemplo, la fundación de la Academia de Pintura y

4 Eduardo Poirier, *Chile en 1910*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910.

Escultura de Santiago, primeramente se le encomendó al destacado pintor francés Raymond Q. Monvoisin, en 1843. Sin embargo, sólo en 1849 se fundó bajo la dirección del pintor italiano Alejandro Ciccarelli.

Con una clara influencia europea, los artistas nacionales comenzaron a tener un espacio para producir en sus diversos géneros (área exclusiva para la elite), espacio que fue acompañado por una progresiva política cultural de fomento por parte del Estado. En Chile, al igual que en gran parte de América Latina desde el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, “las políticas culturales se preocupaban de los modos, cómo la identidad nacional habla en los museos, las escuelas, las artes visuales y la literatura, con el fin de proteger la consagración y reproducción de identidades tradicionales”⁵. De esta manera, con una marcada sensibilidad conservadora, el apoyo estatal contribuyó a que éste fuera un período de expansión del arte chileno, en el cual se generaron diversos establecimientos para la conservación, preservación y difusión de los bienes culturales, en la medida que respondían a los intereses del proyecto histórico de la clase dominante. Es así como se fundaron importantes espacios dedicados al arte: entre algunos, se instituyó la primera Academia de Pintura en 1849, se construyó el Partenón en la Quinta Normal en 1880, destinado a las exposiciones de arte, y se instauró la Comisión de Bellas Artes, la cual tuvo a su cargo, hasta los primeros años del siglo XX, la administración de los fondos para el desarrollo artístico y cultural del país.

5 Néstor García Canclini, “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en Néstor García Canclini y Carlos Moneta (coords.), *Las Industrias Culturales en la integración*

A principios del siglo XX, nuevas demandas comienzan a surgir en la escena artístico-cultural nacional, por lo que se requirió de una nueva institucionalidad. El 31 de mayo de 1909, en vísperas de Centenario, fue instituido el “Consejo Superior de Letras y Bellas Artes [CSLCA], á fin de que preste su concurso al Gobierno tanto en la dirección de esta enseñanza como en el fomento del arte y de la literatura nacionales”⁶. El Consejo era parte del Ministerio de Instrucción Pública, y a su cargo se encontraría la vigilancia general de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística y el fomento de la cultura nacional en general.

Para el caso de la enseñanza artística, las atribuciones de la nueva institucionalidad era determinar las políticas y orientaciones de los diversos establecimientos. Además, podía decretar o transformar los planes de estudio y estatutos internos de las escuelas y proponer al Gobierno el nombramiento de sus directivos. Por último, podía intervenir en la designación de los profesores y trabajadores de los establecimientos, así como también determinar las pruebas que correspondía exigir a los alumnos que aspiraban a su título profesional.

En cuanto al fomento de las artes, el CSLCA poseía algunas de las siguientes competencias: “proponer la creación de museos, exposiciones y concursos públicos; organizar exposiciones; informar al Gobierno sobre qué obras habían de adquirirse para los museos; proponer al Gobierno sobre quiénes debían recibir el beneficio de una

⁶ Poirier, *Op. Cit.*, 268.

pensión en Europa, informar sobre el mérito de sus obras, entre otras”⁷. Pero como señala Pedro Zamorano, el problema era que a pesar de las importantes funciones del CSLCA en el ámbito artístico, éste “estaba integrado mayoritariamente por gente culta, vinculada al mundo de la diplomacia, la alta sociedad y el gobierno. Los artistas eran una minoría en la entidad”⁸. El Estado dominaba la institucionalidad artística, haciendo valer con fuerza su opinión sobre los lineamientos de las artes y cultura, reinando por muchos años visiones tradicionalistas, conservadoras y a veces hasta dogmáticas. Es conocido el caso del pintor Juan Francisco González y su reacción ante el statu quo del CSLCA, cuyos detalles se desarrollarán más adelante. Éste y otros casos de artistas disconformes con los cánones de la institucionalidad cultural, dan cuenta del Estado tipo “Arquitecto” de aquel entonces, en donde las clases dirigentes controlaban la producción y acceso a las artes a través de la posición social de los individuos, estableciendo las posibilidades de desarrollo cultural en la medida que las obras de los artistas reflejaran la grandeza y riqueza de quienes dirigían la nación.

A pesar de que el control que ejercía el Estado sobre el espacio cultural mermaba a ciertos grupos de creadores, es innegable que en esta época hubo políticas e instituciones que contribuyeron directamente al desarrollo de las artes y la cultura. Por ejemplo, en contexto del

7 Pedro Zamorano, “Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y tendencias”, *Atenea*, Concepción, n° 491, 2005, 7. En <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art11.pdf>. (Julio 2009).

8 Pedro Zamorano, “Reflexiones en torno a nuestra identidad pictórica”, *UNIVERSUM*, n° 14, Talca, Universidad de Talca, 1995, 274. En <http://universum.utalca.cl/contenido/index-99/zamorano.html>. (Julio 2009).

Centenario de la República, se fomentó la conservación de la diversa producción escritural de nuestro país y en general de los creadores nacionales. Por decreto presidencial, el 10 de noviembre de 1908 se señalaba el establecimiento “con el nombre de ‘Biblioteca de Escritores’ una publicación permanente destinada a coleccionar, previa selección, las obras escritas en el país y las de autores chilenos publicadas en el extranjero”⁹. Ya para fines del año 1909, esta biblioteca funcionaba con regularidad.

Igualmente, por estos años fueron inaugurados otros espacios destinados a fortalecer el quehacer cultural. Así lo relata Eduardo Poirier en 1910:

“Han sido creadas las bibliotecas departamentales, que funcionarán en las capitales de departamentos, en el local de una de las escuelas superiores. Se ha echado también la base de una biblioteca pedagógica, para lo cual se expidió un decreto que ordena recopilar y publicar las memorias del Instituto Pedagógico, presentadas por los profesores contratados y los alumnos que se gradúan de sus cursos. Esta recopilación, que contendrá trabajos de diverso carácter científico y, sobre todo, pedagógicos y psicológicos, se llamará Biblioteca Pedagógica y se repartirá profusamente en todos los establecimientos de instrucción. Más tarde se puede incrementar con publicaciones de distintos autores y formar así una nutrida biblioteca de Ciencias pedagógicas”¹⁰.

Como se evidencia, en este periodo ya existía la preocupación por el resguardo y protección de las obras escritas de la nación, la cual

9 Decreto de creación de artículos escogidos, de Blanco Cuartón. Biblioteca de Escritores de Chile, volumen XI. Citado en Antonio Sahady (et. All.), *Del Centenario al Bicentenario: La restauración del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago*, Santiago, LOM, 2005, 5.

10 Poirier, *Op. Cit.*, 271.

se plasmaba en medidas concretas por parte del gobierno. Otras acciones que Eduardo Poirier describe para el Centenario, fueron por ejemplo, el hecho de que:

“por primera vez en América se ha creado una Oficina Bibliográfica, cuyo objeto es hacer el inventario de la producción escrita nacional y conocer la producción escrita universal. Formará el catálogo colectivo de todas las obras que existan en nuestras Bibliotecas; la bibliografía de las obras escritas en el país referente á él; y la bibliografía universal con duplicados de las fichas de la oficina principal de Bruselas. Promoverá la publicación de catálogos completos de nuestras bibliotecas públicas y particulares; la organización de bibliografías cooperativas internacionales; y el estudio de cuestiones y problemas bibliográficos de actualidad”¹¹.

Esta iniciativa contemplaba la apertura diaria de bibliotecas, con el fin de facilitar la información al público y de instruir a los visitantes respecto al sistema y método de búsqueda. Se pretendía que con tal Oficina hubiera “una orientación segura para toda investigación por medio de referencias inmediatas á todas las obras y documentos que sea preciso consultar”¹².

No obstante a todas estas acciones y políticas planteadas ante el arribo del Centenario, la medida más sobresaliente en el espectro artístico cultural fue, sin lugar a dudas, la creación del remozado Palacio Nacional de Bellas Artes. A continuación los detalles de dicha gesta.

11 *Op. Cit.*, 271-272.

12 *Op. Cit.*, 272.

Museo Nacional de Bellas Artes

Tradicionalmente el museo se ha caracterizado por ser un espacio donde, mediante la exhibición de objetos, se despliegan los criterios de selección de lo histórico o artístico, como recurso para afianzar cierta legitimidad cultural de un período, personaje, espacio, etc. En el caso de los museos del siglo XIX y principios del XX, se intentaba legitimar a la clase dirigente mediante la exhibición de bienes culturales que mostraran al resto de la comunidad nacional un conjunto de creencias, valores y tradiciones que pertenecían, en rigor solo al sector dominante, pero que se presentaban generalizadamente como propios de la cultura e historia nacional. Los elementos culturales pertenecientes a otros sectores sociales, eran utilizados exclusivamente para resaltar el progreso de la clase hegemónica, muchas veces oponiendo la precariedad de unos y el refinamiento de otros. Los bienes culturales que escapaban de la elite se verán mucho más en las exposiciones desarrolladas en el contexto del Centenario, que en los museos, ya que estos últimos consideraban sólo a visitantes con cierto nivel cultural y se limitaban a dar la posibilidad de aprender a los que tenían el conocimiento suficiente, pero no al público en general. Es así como la clase dirigente visitaba este tipo de espacios para reafirmar sus valores culturales como las expresiones legítimas de la identidad nacional.

La idea de construir un espacio para el cultivo y la exposición de las artes en Chile, nace en 1879 a partir del coronel Marcos Maturana, hombre encargado de presentar el proyecto al Ministro de Instrucción

Pública. En 1880 se decretó su ejecución, el primer Museo de Bellas Artes, en ese entonces el Museo de Pinturas. Desde esa fecha hasta 1887 el Museo estuvo situado en los altos del Congreso Nacional. Posteriormente, por lo poco adecuado del espacio legislativo, se decidió utilizar el edificio “El Partenón” en el interior de la Quinta Normal, el cual también carecía de las condiciones necesarias para el perfeccionamiento artístico, por lo que una construcción definitiva estaba pendiente. Es por eso, que en 1901 el Ministerio de Industrias y Obras Públicas llama a un concurso público e internacional de arquitectura, para presentar el proyecto de lo que sería el decisivo Museo Nacional de Bellas Artes.

Aunque en un principio se había pensado la Plaza Vicuña Mackenna (junto a la Biblioteca Nacional) como el lugar de emplazamiento del Museo, luego se determinó utilizar los terrenos baldíos que quedaron posterior a la canalización del río Mapocho. Este espacio no parecía el más indicado, ya que se caracterizaba por ser el vertedero de la ciudad, era un lugar “destinado al cachureo, en el cual se confundían los perros vagos, los puercos en busca de desperdicios y las mujeres del pueblo que ganaban la vida en esa tarea tan baja”¹³.

En 1902 se efectúa el concurso, y se planifica que el término de la construcción debía ser justo para la fecha del Centenario nacional. El edificio se concibió con dos funciones: un Museo de las Bellas Artes y una Escuela para la instrucción artística. El proyecto se lo adjudica

¹³ Sahady (et. All.), *Op. Cit.*, 7.

el connotado arquitecto de origen francés Emilio Jecquier¹⁴. En 1905 se comienzan las construcciones, con un presupuesto que bordeaba los \$495.310, pero que al final fue de \$22.100.000.

En los alrededores del Museo, a cargo del paisajista Jorge Dubois se comenzó la elaboración del Parque Forestal, cuyo plazo de construcción también coincidía con el Centenario. Este parque tenía como función el hermoejamento del deteriorado lugar, el cual terminó entusiasmando a familias de la elite a comprar un sitio particular en su entorno.

Los trabajos en la construcción del Museo Nacional de Bellas Artes, se vieron abruptamente interrumpidos en 1906 a consecuencia del terremoto que azotó a Valparaíso, debido a que muchos de los fondos del Ministerio debieron destinarse a la reconstrucción del puerto y la ciudad. En julio de 1910, la edificación del Museo continuaba y presentaba un considerable atraso. Algunas voces alarmistas resaltaban la imposibilidad de la realización del proyecto. El *Diario Ilustrado* advertía que “para poder inaugurar en septiembre el palacio hay que trabajar incesantemente de día y de noche, hay que pagar a los trabajadores el duplo o el cuádruplo del jornal acostumbrado, hay probablemente que sacrificar la perfección de algunos detalles al plazo angustiado del que se dispone”¹⁵.

14 Entre otras de sus obras destaca la “Estación de Ferrocarriles Mapocho” (1905-1914), el Edificio de la Bolsa de Comercio de Santiago (1917) y su colaboración en la construcción del Palacio de Tribunales de Justicia.

15 *El Diario Ilustrado*, Santiago, 18 de julio de 1910. Citado en Soledad Reyes, *Chile en 1910. Una mirada cultural en su Centenario*, Santiago, Sudamericana, 2004, 265.

Exposiciones y Concursos del Centenario

La inauguración del Palacio de Bellas Artes en el Centenario, fue un hecho sin precedentes en Sudamérica. Se llevó a cabo en su apertura la Exposición Internacional de Bellas Artes, instancia que logró reunir obras de connotados artistas del ámbito local y sobre todo de la escena internacional. El objetivo era, junto con poseer una exhibición del más alto nivel, estimular “á nuestro arte y otorgar grandes ventajas á nuestra educación artística, con el conocimiento de las buenas obras de los numerosos exponentes; además de ser un elemento eficaz para incrementar las obras de nuestro Museo”¹⁶. Desde temprano se hicieron las gestiones diplomáticas para contactarse con artistas y academias europeas, a fin de comprometer su participación en el magno acontecimiento. Para la opinión pública este era un suceso excepcional, visión que se refleja en los diarios de la época. Por ejemplo, El Mercurio publicaba al respecto lo siguiente:

“Era tiempo de que se incorporara [Chile] en el número de las naciones de la cultura en las cuales el arte ocupa un lugar prominente. Además el entusiasmo con que grandes artistas del mundo entero han aceptado la invitación, prueba que esta fama de nación culta está perfectamente establecida en los grandes centros intelectuales. La Exposición consagrará esta fama y dará además, no lo dudo, el mejor impulso á toda la generación actual de jóvenes artistas chilenos, los que deben confirmar la existencia de la escuela chilena de arte y darle un brillo cada vez más esplendoroso”¹⁷.

16 Poirier, *Ibidem*.

17 *El Mercurio*, Santiago, 18 de Septiembre de 1910. Citado en Sahady (et. All.), *Op. Cit.*, 5.

A cargo del CSLBA, se establecieron los fondos y comités para la organización y selección de las distintas secciones de la Exposición. Según el programa oficial de la Exposición, las secciones fueron las siguientes: pintura decorativa, escultura decorativa, artes gráficas, decoración y amueblado de habitaciones, metalistería y cerámica, vidriería y mosaicos¹⁸. También se sumarían las secciones internacionales, en donde cada país invitado tenía un espacio exclusivo para presentar su arte.

Según Soledad Reyes, “se habían reunido 1.933 pinturas de artistas como Benedicto, Chicharro, Zuluaga, Romero de Torres y Rusiñol, todos españoles”¹⁹. La amplia participación en el evento fue gracias a las políticas adoptadas por el CSLBA, el cual determinó una serie de medidas para facilitar los aportes de los diversos artistas. Tales disposiciones están plasmadas en la base general de la Exposición, destacándose las siguientes:

-El decreto VI señalaba que “los artistas invitados quedaran exonerados del pago de fletes, seguros, derechos de aduana y de todo otro gasto, excepto el de embalaje”²⁰. Con esto, el gobierno no cobró los derechos de internación en los puertos de las obras destinadas a la Exposición, lo que fue una importante contribución considerando que una de sus mayores entradas fiscales eran los impuestos aduaneros.

18 *Exposición Internacional de Bellas Artes, Santiago*, Imprenta Barcelona, 1910. En http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0026267. (Julio 2009).

19 Reyes, *Op. Cit.*, 297.

20 *Exposición Internacional de Bellas Artes, Op. Cit.*, 10.

-El decreto IX daba cuenta de los fondos destinados para la adquisición de las obras para el Museo de Bellas Artes, ya que éste por medio del decreto VIII, se cobraba el derecho de adquirir las obras que estimara conveniente. Para esto se contó con la cantidad de cien mil francos.

No hay dudas del éxito de la Exposición, no obstante no estuvo exenta de críticas. La mayor de éstas fue elaborada por Juan Francisco González, uno de los más sobresalientes pintores de la escena nacional. Su crítica se dirigía a la fuerte presencia del Estado en la organización de la exposición del Centenario, quien habría utilizado criterios tradicionalistas y academicistas, que terminaron por marginar de la Exposición al notable artista. Bernardo Subercaseaux, al respecto señala que “en pintura, la Gran Exposición del Centenario, inaugurada en septiembre de 1910, marca una cierta consolidación del ideal decimonónico y de la pintura académica (la pintura neoclásica de tradición francesa). [...]. La Exposición del Centenario desconoce por lo tanto ciertas tendencias y energías pictóricas que se venían dando ya desde comienzos de siglo en el país, particularmente en torno a la obra y docencia de Juan Francisco González o de pintores como Helsby”²¹. Juan Francisco González dolido por la segregación, conforma una muestra paralela a la exhibición oficialista, la cual llamó “El Salón de los Rechazados”. En el propio documento sobre el programa de la Exposición Internacional se refiere al artista, señalando que aunque sus trabajos son manifestaciones muy interesantes “como tentativas para

21 Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*, Santiago, Universitaria, 2004, vol. III, 124-125.

sacudir los viejos yugos, para romper los antiguos moldes; don J. F. González no ha podido tener la misma influencia que don Pedro Lira, porque no tenía la misma autoridad y porque [...] sus modos de expresión, su método, su manera, en una palabra, eran demasiado someros y vacilantes”²².

Pero ésta no fue la única Exposición realizada en este periodo, también cabe destacar la “Exposición Histórica del Centenario”, la cual estuvo a cargo de otro comité seleccionado por el CSLBA. A diferencia de la Exposición Internacional de Bellas Artes, esta exhibición histórica no poseía un edificio adecuado para su actividad. “En un principio se pidió a los dueños del Palacio Urmeneta un presupuesto de alquiler para montar la muestra en sus salones; luego se le llevó al primer piso completo del Palacio de Bellas Artes, y parte del segundo, relegando a la muestra artística al resto del edificio, el cual no era mucho; menos con la cantidad de obras que mostrar”²³. La solución llegó el mismo día de la inauguración del Museo de Bellas Artes y fue el completo traslado de la Exposición Histórica a los salones del Palacio Urmeneta.

La selección y recopilación de los objetos de la Exposición estuvo a cargo de Nicanor Molinaire. Lo particular y valioso de la exhibición fue que el grueso del material expuesto era el resultado de aportes de

²² *Exposición Internacional de Bellas Artes. Op. Cit.*, 29.

²³ Luis Muñoz, *Los festejos del Centenario de la Independencia. Chile en 1910*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999, 54. En http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0001859. (Julio 2009).

particulares. Molinaire se encargó de hacer propaganda a través de la prensa, solicitando que cualquier persona que poseyese objetos valiosos se aproximara a él para mostrárselos. Es de esta forma que se comenzó a construir la Exposición desde un rescate colectivo y muchas veces popular de los objetos históricos, lo que contrastaba directamente con el carácter elitista de la Exposición Internacional de Bellas Artes. “El resultado fue una interesante colección proveniente de distintos puntos del país. Los objetos presentados en la Exposición Histórica tuvieron muy variada naturaleza, destacando sus diversas secciones militar, de culto, médica y de instrucción”²⁴. Cabe destacar que esta clase de exposición no es la primera en su tipo, ya que en 1873 bajo la supervisión de Benjamin Vicuña Mackenna se realiza la “Exposición del Coloniaje”, que exhibe objetos de la más variada índole y bajo el mismo método utilizado por Molinaire (aunque las donaciones en este caso eran preferentemente de la elite): retratos históricos, cuadros de familias, carruajes, muebles, tapicería, objetos de culto, joyas, armas y hasta objetos y utensilios de la “industria indígena, anterior a la conquista”²⁵ eran algunos de los artículos de la “era colonial” que se presentaban al público. Sin duda, esta exposición también reforzaba los ideales de la época, ya que tenía como objetivo el presentar al público un contraste entre el escaso desarrollo cultural de la etapa colonial, respecto de los progresos que traía consigo la modernidad.

Además de las señaladas exposiciones, la nueva institucio-

²⁴ Eduardo Poirier, *Op. Cit.*, 299.

²⁵ Cf. Benjamin Vicuña Mackenna, *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje*, Santiago Imprenta del Sud-América, de Claro y Salinas, 1873, VIII.

alidad artístico cultural (CSLBA), bajo la cabeza de Jorge Hunneus Gana, crea una serie de concursos públicos para premiar a los mejores artistas y literatos chilenos en pintura, escultura, poesía cuento y novela en el Centenario. “Pintores consagrados y emergentes participaron ansiosamente en este concurso del Centenario, por tratarse de un torneo que aportaría a los favorecidos prestigio y excelentes premios en dinero”²⁶. Sin embargo, llama la atención que la mayoría de las obras premiadas, a diferencia de lo que ocurría en la Exposición Internacional de Bellas Artes, eran críticas al *establishment* de la época. También la Universidad de Chile organizó un concurso para esta fecha, el cual fue aprobado y apoyado por el CSLBA, y trató fundamentalmente las siguientes categorías: un canto a la patria; un poema, leyenda o romance nacional; cuentos nacionales; una novela; una pieza dramática. Evidentemente, cada categoría debía enmarcarse en el ideario nacionalista establecido por la elite dirigente.

Por último, para el Centenario el CSLBA organizó un concurso de música. Las categorías eran himno, cantata y composición. Lamentablemente no se conocen los resultados ni participantes del evento. No obstante, todo este tipo acciones gestadas y apoyadas por el CSLBA, no se concentraría únicamente en la festividad nacional, sino que esta nueva institucionalidad comenzará a trabajar sistemáticamente en la promoción del arte chileno. Aunque hasta mediados de siglo este tipo de actividades continuarán funcionando para la legitimación social de un grupo por sobre el resto de la sociedad, podemos observar

²⁶ Poirier, *Op. Cit.*, 301.

como la naciente institucionalidad cultural se va consolidando como el eje dinamizador de la cultura y las artes de nuestro país. Por nombrar algunas de las acciones que evidencian su rol, podemos señalar de la mano de Claudio Rolle, que se consolida

“el concurso de literatura, música y juegos florales promovido por el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes. En dicho concurso se premiaba las dos mejores colecciones de canciones populares chilenas, que debían ser precedidas de un breve estudio histórico y crítico. Será una constante que se mantendrá por casi cuarenta años, tomando el relevo del Consejo en los años cuarenta la Universidad de Chile y su entonces nueva institucionalidad cultural”²⁷.

Participación popular en el Centenario

Al tratarse de una festividad de carácter elitista, los sectores populares tuvieron un rol marginal en la celebración del Centenario de la nación. Luego del festejo, Luis Emilio Recabarren ya denunciaba esta situación:

“Pero, decidme la verdad, ¿en qué consiste la participación del pueblo en todas las grandes festividades? ¡Ah!, ¡vaciláis para confesaros la verdad! La mayor cuota que el pueblo aporta en estas festividades consiste en embriagarse al compás del canto hasta el embrutecimiento que los conduce a todas las locuras. Pero esa embriaguez es un progreso. Si ella proporciona al pueblo abundancia de miserias en cambio a los productores de licor y a los intermediarios les produce torrentes de oro ganado a costo de la corrupción”²⁸.

27 Claudio Rolle, *La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX*, en *Programa de Estudios Histórico Musicológicos*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004, 2. En [www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ClaudioRolle.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ClaudioRolle.pdf). (Julio 2009).

28 Citado en Reyes, *Op. Cit.*, 302.

La intención de Recabarren es mostrar que las consignas y valores que están en el discurso conmemorativo son una falacia, ya que los aclamados beneficios de la modernidad y el progreso sólo han contribuido a enriquecer a una minoría de la nación, la que él llama la “clase capitalista o burguesa”. Ante las injusticias del sistema judicial, la decadencia del régimen carcelario, la proliferación de la delincuencia, la extrema pobreza de gran parte de los habitantes del país, Recabarren se pregunta “¿cómo se pretende asociar al pueblo a los regocijos del primer centenario?”²⁹. Es en esta conferencia dictada en Rengo, la noche del 3 de septiembre de 1910, donde Recabarren da cuenta de las contradicciones intrínsecas del discurso oficial, él que por una parte propugna por una celebración nacional, mientras establece un festejo de carácter eminentemente elitista. Según él, los sectores populares no tenían nada que conmemorar, al contrario, no debían participar de las fiestas del Centenario que sólo pretendían hacer creer a los grupos más marginados que eran parte activa del proceso histórico de la gestación del Estado, siendo que en realidad aún no obtenían ningún beneficio del llamado “progreso” de la nación. Su discurso terminará con las siguientes palabras: “Digamos la verdad: el bien inmenso que ha producido la República fue la creación y desarrollo de la Burocracia chilena y fue también la posesión de la administración de los intereses nacionales. La Burocracia que goza de esta situación, ella sí tiene motivo de regocijo justificado si mira egoístamente su situación. ¡Nosotros no!”³⁰.

29 Luís Emilio Recabarren, “Ricos y pobres. La situación moral y social del proletariado y la burguesía”, en Luís Emilio Recabarren, *El pensamiento de Luís Emilio Recabarren*, Santiago, Austral, 1971, vol I, 174. En <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0003647.pdf>. (Julio 2009).

30 *Op. Cit.*, 178.

por ejemplo, el primer “Concurso de estudiantinas para las sociedades obreras, con tres premios, de valor de 500, 200 i 100 pesos”, o el “Concurso de lucha romana, para obreros no profesionales, con tres premios de valor de 500, 309 i 200 pesos”³¹.

En cuanto a los espectáculos en que participaban los sectores populares, estos en su mayoría fueron organizados por diversas entidades gubernamentales. Por ejemplo, la Municipalidad fue quien “organizó funciones cinematográficas gratuitas y al aire libre, que estuvieron a cargo de la Compañía Cinematográfica del Pacífico”³². También se realizaron jornadas musicales, fuegos de artificio, funciones de circo, matines de teatro, y espectáculos infantiles en las calles y plazas de las más importantes ciudades del país. Pero sin lugar a dudas, el panorama más importante fue la fiesta popular del día 19 de septiembre en el Parque Cousiño, donde se planificaron una serie de actividades, entre las que destacan “el circo al aire libre, exhibición de fuegos japoneses, carreras de globos ‘Zeppelin’ de gran tamaño, carrera de 100 a 400 metros, de ensacados, de huevos, de velas encendidas, jinkhanas de a caballo, salvar obstáculos, foot-ball, etc., etc. Habrá elevación de globos i bandas de músicos. Se repartirán numerosos premios i artículos de ropa”³³.

31 *Programa oficial de nuestro Centenario: con ampliación del popular elaborado por la ilustre Municipalidad. Santiago de Chile*, Santiago, 1910, 6. En http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id= MC0001464. (Julio 2009).

32 Reyes, *Op. Cit.*, 307.

33 *Programa oficial de nuestro Centenario... Op. Cit.*, 11.

Estado Nación, vale decir, una nación cuyos miembros debían tener un solo conjunto de creencias, valores y tradiciones compartidas.

Conclusión

No cabe duda que en la época de la conmemoración de los cien años de vida republicana, las artes y la cultura eran manifestaciones exclusivas de la elite local. El propio Centenario fue una celebración hecha a la medida de los grupos dominantes, donde reafirmaron sus ideales nacionalistas y de progreso. Dentro de este contexto se consolida la visión de la elite, sobre la necesidad de emular el arte y la cultura europea para fomentar el progreso de la nación.

Debido al carácter elitista de la celebración, la participación de los sectores populares fue reducida. Éstos no sólo fueron marginados o dejados en un segundo o tercer plano, sino que también las otras ciudades y poblados del país no se consideraron mayormente en los festejos. Peor fue lo que ocurrió con un el grupo de artistas excluidos de la Exposición Internacional de Bellas Artes, por no adaptar sus creaciones a los cánones establecidos por el Estado. En definitiva, se trató de un festejo elitista, con escasa participación de los sectores populares y con una institucionalidad cultural en donde el Estado y la clase dirigente tienen una fuerte injerencia en la determinación de los parámetros artístico-culturales adecuados para la época.

No obstante, es preciso advertir que a pesar de estar reducida la creación, difusión y acceso a las artes a un grupo minoritario, en

este periodo sí se construyeron políticas y lineamientos culturales. Se creó una nueva y sólida institucionalidad, que aunque funcionó como legitimador cultural de la elite, es un importante antecedente para reflexionar sobre la regulación, promoción y difusión de las artes y cultura nacional no sólo del ayer, sino que también del presente y, por sobre todo, para plantearnos nuevas interrogantes en el futuro cercano del Bicentenario de la nación.

Bibliografía

Corpus documental

Exposición Internacional de Bellas Artes, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910. En http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0026267. (Julio 2009).

Programa oficial de nuestro Centenario: con ampliación del popular elaborado por la ilustre Municipalidad de Santiago, Santiago, 1910. En http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0001464. (Julio 2009).

Recabarren, Luís Emilio, “Ricos y pobres. La situación moral y social del proletariado y la burguesía”, en Luís Emilio Recabarren, *El pensamiento de Luís Emilio Recabarren*, Santiago, Austral, 1971, vol I, 174. En <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0003647.pdf>. (Julio 2009).

Vicuña Mackenna, Benjamin, *Catálogo razonado de la Exposición del*

Coloniaje, Santiago Imprenta del Sud-América, de Claro y Salinas, 1873.

Libros y artículos

García Canclini, Néstor, “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en Néstor García Canclini y Carlos Moneta (coords.), *Las Industrias Culturales en la integración Latinoamericana*. México, Grijalbo, 1999.

Muñoz, Luis, *Los festejos del Centenario de la Independencia. Chile en 1910*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, de Chile, 1999. En <http://www.memoriachilena.cl/temas/documentodetalle.asp?id=MC0001859>. (Julio 2009).

Poirier, Eduardo, *Chile en 1910*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910.

Reyes, Soledad, *Chile en 1910. Una mirada cultural en su Centenario*, Santiago, Sudamericana, 2004.

Rolle, Claudio, “La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”, en *Programa de Estudios Histórico Musicológicos*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004. En [www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ClaudioRolle.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ClaudioRolle.pdf) (Julio 2009).

Sahady, Antonio (et. all.), *Del Centenario al Bicentenario: La restauración del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago*, Santiago, LOM, 2005.

Squella, Agustín, *La nueva institucionalidad cultural de Chile*, Valparaíso, ELEVVAL, 2008.

Subercaseaux, Bernardo, “Políticas culturales: balance de la transición”, *Proposiciones*, n° 25, octubre 1994.

Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*, Santiago, Universitaria, vol. III, 2004.

Zamorano, Pedro, “Reflexiones en torno a nuestra identidad pictórica”, *UNIVERSUM*, n° 14, Talca, Universidad de Talca, 1995. En <http://universum.otalca.cl/contenido/index-99/zamorano.html>. (Julio 2009).

Zamorano, Pedro, “Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: Influjos y tendencias”, *Atenea*, n° 491, Concepción, 2005. En <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art11.pdf>. (Julio 2009).