

El panamericanismo y la presencia de Chile en la exposición de Buffalo (EE.UU. 1901): el caso de la sección de bellas artes*

Pan-Americanism and Chile's Presence at the Buffalo Exposition (USA, 1901)

Carlos Rojas Sancristoful**

Luis Alegría Licuime***

Resumen

El artículo analiza la participación de Chile en la Exposición Panamericana de Buffalo de 1901, situándola en el marco del proyecto político, cultural y económico del panamericanismo impulsado por Estados Unidos. A partir del estudio de la sección chilena, con especial énfasis en las bellas artes, se sostiene que la exposición operó como un espacio de construcción de representaciones nacionales y de legitimación del progreso material y cultural. Mediante una metodología descriptiva e histórica, basada en fuentes oficiales, catálogos y el cruce con registros patrimoniales actuales, se examinan la selección, circulación y destino posterior de las obras exhibidas. El trabajo concluye que la experiencia de Buffalo evidenció el tránsito desde la influencia cultural europea hacia la hegemonía estadounidense y

Abstract

The article analyzes Chile's participation in the 1901 Pan-American Exposition in Buffalo, situating it within the political, cultural, and economic project of Pan-Americanism promoted by the United States. By examining the Chilean section—particularly the Fine Arts—it argues that the exposition functioned as a space for the construction of national representations and the legitimization of material and cultural progress. Using a descriptive and historical methodology based on official sources, catalogs, and cross-referencing with current heritage records, the study examines the selection, circulation, and subsequent fate of the exhibited works. It concludes that the Buffalo experience reveals a shift from European cultural influence toward U.S. hegemony and contributed to the patrimonialization of a significant portion of Chilean art.

* Este texto fue realizado gracias al apoyo del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP) de la Subdirección de Investigación/Servicio Nacional del Patrimonio y al Núcleo Milenio de Patrimonio-NupatS (NCS2024_014).

** Doctor Estudios Americanos. Museo Histórico Nacional. Correo: carlos.rojas@mhn.gob.cl, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8589-2497>.

*** Doctor Estudios Americanos. Subdirección de Investigación/Servicio Nacional del Patrimonio. Correo: luis.alegría@serpat.gob.cl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4584-9249>. Director Alterno Núcleo Milenio de Patrimonio-NupatS (NCS2024_014).

contribuyó a la patrimonialización de una parte significativa del arte chileno.

Palabras clave: panamericanismo, exposiciones, bellas artes.

Key words: Pan-Americanism, exhibitions, Fine Arts.

Recibido: 28 de enero de 2026

Aceptado: 05 de mayo de 2026

1. Introducción

En el contexto de la II Conferencia Panamericana, celebrada en la ciudad de Nueva York en 1901, se inauguró la Exposición Panamericana de Buffalo, evento que reunió a casi todos los países del continente americano, organizó su muestra en dos grandes grupos y diecisiete divisiones: por una parte, las industrias extractivas y manufactureras —como maquinaria agrícola, transporte y electricidad— y, por otra, aquellas vinculadas al ingenio y las artes, entre ellas las artes liberales, la etnología, la arqueología y las bellas artes. Todo ello tuvo como propósito, según la invitación cursada a Chile en 1899, “ilustrar el maravilloso progreso del Hemisferio Occidental alcanzado durante el siglo XIX, por medio de una ostentación de las artes, industrias, manufacturas y productos naturales del continente americano” (Tadeo Laso, 1902: 13). Las exposiciones desarrolladas durante el siglo XIX —herederas del evento fundador que fue la Exposición de Londres de 1851— tendieron a organizarse en torno a tres grandes áreas: bellas artes, agricultura e industria (Bergot y Correa, 2016: 47). En este sentido, la Exposición de Buffalo se inscribe como una continuidad de las experiencias exhibicionarias decimonónicas.

Desde esta perspectiva, la imagen proyectada por cada país en estos eventos no constituye un simple reflejo de rasgos identitarios preexistentes, sino una elaboración que responde a necesidades coyunturales y a objetivos de proyección internacional. Las exposiciones se configuran, así como escenarios privilegiados para el estudio de las representaciones hegemónicas de lo nacional en un momento histórico determinado. En este sentido, las exposiciones en su diversidad tipológica, nacionales, internacionales o universales pueden entenderse como celebraciones de la modernidad, orientadas a organizar y exhibir representaciones del progreso industrial, científico y de la cultura moderna (Hoth y Schuster, 2021).

Resulta clave, entonces, comprender que las exposiciones y sus “prácticas exhibitorias” forman parte tanto del proyecto moderno de “invención de la tradición” (Hobsbawm y Ranger, 2002) como del diseño de nuevos modelos asociados al progreso. De allí que, como señala Hernández:

Las exposiciones, con sus estrategias de selección, trazan un camino que conduce a la definición de valores culturales diferenciados —como el coleccionismo— y contribuyen a la consolidación de ‘comunidades imaginadas’ o ‘modelos imaginarios de identificación’ (Hernández, 2006: 264).

Comprender la participación de Chile en la Exposición Internacional de Buffalo de 1901 implica, por tanto, situarla desde una perspectiva global que permita analizar la transición desde el tutelaje cultural europeo hacia el estadounidense sobre Chile y América Latina. La participación chilena, materializada en la construcción de un pabellón y en una exhibición que incluyó objetos de todas las secciones, constituye un caso relevante para examinar este proceso; no obstante, en este trabajo se pone especial énfasis en las obras correspondientes a la sección de bellas artes. Se sostiene que el desarrollo de estas exposiciones formó parte de una agenda cultural y diplomática más amplia, articulada bajo las coordenadas del “panamericanismo”, entendido como un modelo de relaciones hemisféricas que comenzó a consolidarse desde la década de 1880. Este modelo fue impulsado, entre otros factores, por grandes proyectos de infraestructura —como el ferrocarril— y por la intención de establecer nuevas políticas arancelarias regionales, “con un marcado predominio de la dimensión técnico-industrial y un fuerte énfasis en el intercambio comercial como eje de las relaciones entre los Estados, bajo la hegemonía de Estados Unidos” (Cavieres, 2014: 127).

En el marco de estas exposiciones, se desarrollaron asimismo grandes congresos académicos, que contaron frecuentemente con la participación de delegados latinoamericanos y contribuyeron a la circulación y divulgación de saberes (Hoth y Shuster, 2021: 8). En numerosos casos, las formas de modernidad proyectadas en estos eventos fueron apropiadas para la construcción de autoimágenes nacionales (Majluf, 1997; González y Anderman, 2006; Earle, 2007; Fernández, 2009; Schuster, 2014, 2018; Uslenghi, 2015).

El objetivo de la presente investigación es enmarcar la participación de Chile en la Exposición Panamericana de Buffalo de 1901 como parte de este nuevo modelo de relaciones hemisféricas denominado panamericanismo. Metodológicamente, el estudio se desarrolla como un trabajo descriptivo de enfoque inductivo, basado en la reconstrucción histórica de la participación chilena en dicha exposición, con especial atención a la sección vinculada al patrimonio artístico y cultural, clasificada bajo la categoría de bellas artes. Las fuentes de análisis incluyen la documentación producida sobre las obras, las publicaciones disponibles en línea en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, así como las memorias y documentos de Tadeo Laso, miembro de la Comisión organizadora de la participación chilena, junto con las fichas de registro de las obras. Complementariamente, se realizó un contraste entre las obras enviadas a Buffalo y el catálogo SURDOC, con el fin de rastrear la trayectoria y localización actual de estas colecciones en las unidades del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

2. Las prácticas exhibitorias

En términos generales, los museos, exposiciones y exhibiciones han tenido poco interés para la historiografía nacional, lo que se ha traducido en una escasa bibliografía sobre el tema. Siguiendo a Serra (2019), en general el estudio de los museos y las exposiciones, ha sido abordado desde cuatro corrientes principales: i) la primera, los posiciona como máquinas de representación, cuya razón de ser estaría íntimamente ligada a los proyectos de construcción nacional, sirviendo para exhibir la historia y el orgullo patrio; ii) la segunda, pone el acento en el plano discursivo de los procesos que llevaron a que los museos y sus colecciones pasaran de la esfera semiprivada a la pública, intentando dilucidar la constitución del museo público moderno; iii) la tercera, enfocada desde la historia de la ciencia, ha generado abundante bibliografía relativa a las prácticas de coleccionismo científico, gabinetes y museos de historia natural; y finalmente iv) la de una perspectiva alejada de lo exclusivamente historiográfico, considera el museo como una totalidad, incluyendo aspectos de gestión, manejo de colecciones, entre otros.

Sólo hacia los años 2000 la historia de los museos y las exhibiciones ha comenzado a posicionarse como una temática de creciente interés en nuestro país, pero con una inclinación hacia los museos de historia e historia natural, que permitieron el surgimiento de las disciplinas científicas y la conformación del Estado-nación (Serra, 2019). En esa perspectiva se inscriben, para el caso chileno, los trabajos de Sanhueza sobre el Museo de Historia Natural de Santiago (2018, 2017, 2016, 2014, 2013), así como los de Alegría (2004, 2007, 2007a, 2009) referidos a la conformación de las colecciones y la historia del Museo Histórico Nacional.

En el caso de textos referidos de manera directa al estudio de exposiciones, en el contexto nacional, podemos citar la Exposición del Coloniaje (Schell, 2007, Alegría y Núñez, 2007; Alegría, 2019) e Internacional de 1875 (Bergot, Vergara y 2018; Bergot y Drién, 2017). Todas, de una u otra forma, se guiaron bajo los principios y valores de la cultura del progreso y la modernidad europea, las que el mundo civilizado debía preocuparse en emular, o de lo contrario ser categorizado como bárbaros (Gonzalez y Anderman, 2006). Respecto de la participación de Chile en exposiciones internacionales o universales, un texto pionero sobre las exposiciones universales y el rol de Chile, es de Pinto (2007), quien analiza su impacto en América Latina (1850-1930), haciendo un recuento de la participación de los países de la región en las exposiciones universales. Otro aporte clave son los trabajos de Dümmer (2010, 2012) referidos a la Exposición Internacional de Sevilla (1929), el trabajo de Báez y Mason (2016) sobre la Exposición de París de 1889, en específico con el análisis de los zoológicos humanos, un caso, especial como muestra evidente de la dicotomía civilización/barbarie (Báez y Mason, 2016; Alegría, Gänger y Polanco, 2009). En el último tiempo, otras investigaciones

han logrado identificar la temprana participación de Chile en la Exposición de 1851 (Jara y Leyton, 2024).

Con todo, la problemática de la participación y representación del país en el extranjero se ha centrado sobre un conjunto de exposiciones, que se han constituido en una suerte de canon.

La trayectoria de participación de Chile en las exposiciones mundiales tiene sus puntos relevantes: durante el siglo XIX, con la organización de la Exposición internacional de la Quinta Normal, desarrollada en Santiago en 1875 y confiada a la Sociedad Nacional de Agricultura, y la participación en 1889, en la Exposición Universal de París con el Pabellón "Palacio de Chile". Durante la primera mitad del siglo XX, destaca la presentación realizada en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, con la obra de Juan Martínez Gutiérrez denominada "Pabellón de Chile" (Prado, 2018: 2).

Por ello, sigue siendo escasa la investigación sobre la participación de Chile en otras exposiciones, siendo que tenemos certezas de que nuestro país y sus élites, imbuidas en la Belle Époque (Vicuña, 2010) participaron en múltiples exposiciones. Como señala Dümmer:

... además de su carácter comercial, industrial o educativo, uno de los aspectos más interesantes de las exposiciones universales fue la creación, por parte de los gobiernos participantes, de imágenes nacionales que dieran al público extranjero –y al propio– una idea determinada de sus países. Estas representaciones buscaban expresar las <<identidades nacionales>>, necesidad que se volvió más imperiosa a medida que hacia fines del siglo XIX se intensificaba el sentimiento nacionalista en el mundo occidental [...] Dichas representaciones no solo mostraban cómo cada país se definía a sí mismo, sino también cómo quería ser visto por los demás, lo que no siempre fue fácil de resolver. Los países latinoamericanos debían enfrentar la contradicción de mostrarse racial y culturalmente originales con el deseo de parecer modernos, optando por lo general por uno de esos anhelos en desmedro del otro (Dümmer, 2012: 16-17).

En este contexto, las exposiciones panamericanas constituyeron un capítulo específico dentro del universo más amplio de las exposiciones internacionales y universales. Entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se organizaron al menos cuatro grandes exposiciones panamericanas impulsadas desde Estados Unidos: la Exposición Panamericana de Buffalo (1901), la Exposición Panamericana de Río de Janeiro (1908), la Exposición Panamá–Pacífico de San Francisco (1915) y la Exposición Panamericana de San Diego (1915–1916). Estas instancias se articularon estrechamente con la realización de conferencias panamericanas y con la consolidación de un modelo de relaciones hemisféricas orientado a fortalecer los vínculos comerciales, culturales y políticos entre los países del continente bajo el liderazgo estadounidense.

Chile participó activamente en estas exposiciones panamericanas, siendo particularmente relevante su presencia en Buffalo (1901), así como en las exposiciones de San Francisco y San Diego de 1915. En estos eventos, el país buscó proyectar una imagen de modernidad, progreso y estabilidad institucional, diferenciándose del resto de las naciones

latinoamericanas y posicionándose como un socio confiable dentro del sistema interamericano. La construcción de pabellones nacionales y la selección de los objetos exhibidos respondieron, en este sentido, a estrategias deliberadas de representación nacional, en las que se combinaron discursos sobre el desarrollo industrial, la riqueza natural y la producción cultural.

Asimismo, las prácticas patrimoniales pueden entenderse como formas de actividad que se despliegan en el tiempo y el espacio y que resultan identificables como unidades de acción de sujetos individuales, colectivos o institucionales, constituidos en actores (Alegría y Delgado, 2022) dentro de un contexto definido por condicionantes políticos, culturales, sociales y económicos. Estas prácticas han sido fundamentales en la configuración de aquello que hoy reconocemos como patrimonio cultural. Su análisis permite reconstruir los intereses, decisiones, énfasis y opciones que orientaron dichas acciones, así como sus aciertos y desaciertos, comprendiendo las redes de relaciones, alianzas y colaboraciones que las sustentaron.

Dichas prácticas no se restringen al coleccionismo, sino que se extienden a la gestión de exposiciones, la elaboración de catálogos y publicaciones, y a otros dispositivos de mediación cultural. En este marco, las prácticas exhibitorias adquieren un rol central, en tanto permiten rastrear la trayectoria posterior de los objetos y colecciones, muchas de las cuales fueron progresivamente investidas de un estatus patrimonial. Las exposiciones operaron, así como instancias clave en los procesos de patrimonialización, al contribuir a la institucionalización de determinados bienes culturales y a su incorporación en museos y colecciones públicas. El estudio de estas prácticas posibilita, por tanto, establecer continuidades entre las exposiciones internacionales, la conformación de colecciones nacionales y el desarrollo de políticas patrimoniales, aportando una perspectiva de largo plazo sobre la relación entre exhibición, patrimonio y construcción de identidades nacionales.

2.1. Exposición Panamericana de Buffalo (1901)

La concepción del hemisferio occidental y la contraposición entre el Nuevo Mundo americano y el Viejo Mundo europeo, especialmente en relación con la variable comercial, constituyen un eje permanente en los documentos que contextualizan la Exposición Panamericana de Buffalo de 1901. En el centro de este discurso se sitúa la mantención y el fortalecimiento de las relaciones comerciales como un elemento clave para el progreso económico, humano y espiritual de los pueblos, siendo la Exposición concebida como un instrumento fundamental para dicho objetivo. En este sentido, se afirmaba que:

... Existen abundantes razones por las cuales los países panamericanos deben esforzarse por hacer una exhibición tan brillante como sea posible en la Exposición Panamericana. Tal esfuerzo contribuirá

en gran medida a asegurar el capital para el desarrollo de sus valiosos recursos naturales, o a llamar la atención sobre la productividad, riqueza y atractivo de sus tierras para la colonización. Aquellos que comienzan o están en camino al desarrollo industrial naturalmente buscan mercados para sus productos; mientras que los países agrícolas y los de gran riqueza mineral están ansiosos por cambiar sus materias primas por los productos acabados de sus vecinos. Además, la necesidad de oleadas adecuadas y fuertes de inmigración en muchos de estos países ha dado lugar a una competencia amistosa entre ellos para atraer una clase agrícola e inversionista saludable, adinerada, respetuosa de la ley y deseable, procedente tanto del Viejo Mundo como de los Estados Unidos” (McKinley, 1904: 4).¹

Figura 1



Fuente: Fondo Escuela de Artes y Oficios. Código: FC-000024

No resulta sorprendente, por tanto, que la idea de establecer una gran Exposición Panamericana haya tomado forma concreta y se presentara como una empresa destinada a realizarse de manera espléndida y adecuada. Según este discurso, la exposición tendería a favorecer las proyecciones de cada uno de los países panamericanos, contribuyendo a “estrechar vínculos entre ellos (...), así como para la generación de creencias y conocimientos compartidos más claros que los existentes hasta entonces” (McKinley, 1904: 4).

La centralidad de la dimensión comercial se expresó también en el hecho de que la inauguración de la Exposición estuvo a cargo del presidente de los Estados Unidos, William McKinley, quien sería asesinado durante su visita a Buffalo. No obstante, su discurso inaugural refuerza con claridad la idea de la necesidad de fortalecer los vínculos entre los países del continente americano y de establecer nuevas formas de conexión:

El periodo de exclusividad ha pasado. La expansión de nuestro comercio y de nuestras transacciones comerciales es el problema urgente. Las guerras comerciales son poco rentables. Una política de buena voluntad y de relaciones comerciales amistosas evitará represalias. Los tratados de reciprocidad están en armonía con el espíritu de la época; las medidas de represalia

¹ Traducción libre de los autores.

no lo están. Si algunos de nuestros aranceles ya no son necesarios para generar ingresos o para fomentar y proteger nuestras industrias en casa, ¿por qué no deberían ser utilizados para extender y promover nuestros mercados en el extranjero? Además, contamos con un servicio de transporte marítimo inadecuado. Nuevas líneas de vapores ya han sido puestas en funcionamiento entre los puertos de la costa del Pacífico de los Estados Unidos y aquellos de las costas occidentales de México, así como de Centro y Sudamérica (McKinley, 1904: 9).

En esta línea, McKinley establece un marco en el que el arte, la ciencia, la industria y la invención aparecen como elementos centrales del éxito civilizatorio del hemisferio occidental:

La Exposición Panamericana ha realizado su trabajo de manera exhaustiva, presentando en sus exhibiciones evidencias de la más alta habilidad e ilustrando el progreso de la familia humana en el Hemisferio Occidental. Esta porción de la tierra no tiene motivo de humillación por la parte que ha desempeñado en el avance de la civilización. No ha logrado todo; lejos de ello. Simplemente ha hecho lo mejor que ha podido y, sin vanidad ni jactancia, reconociendo los múltiples logros de otros, invita a la rivalidad amistosa de todas las potencias en las pacíficas actividades del comercio y el intercambio, y cooperará con todos para avanzar los más altos y mejores intereses de la humanidad. La sabiduría y la energía de todas las naciones no son demasiado grandes para el trabajo del mundo. El éxito del arte, la ciencia, la industria y la invención es un activo internacional y una gloria común (McKinley, 1904: 4–5).

Esta orientación se manifestó tempranamente en la designación del director de la Exposición, William I. Buchanan, reconocido como el “Diplomático de las Américas”. Miembro de la élite estadounidense, Buchanan desempeñó un rol clave en la articulación del proyecto panamericanista con los intereses comerciales de las compañías privadas y del Estado norteamericano en la región. En este sentido, la Exposición se vinculó directamente a un proyecto de promoción comercial panamericanista, que transformó las tradicionales narrativas sobre la amistad, la cooperación y el conocimiento mutuo en la implementación de infraestructuras y tecnologías destinadas a facilitar la transitabilidad interamericana (Zusman, 2012).

La Exposición Panamericana de Buffalo se orientó a promover una idea de progreso que enfatizaba a Estados Unidos como el país que mejor encarnaba dicho ideal, tanto en términos de crecimiento económico como de avances tecnológicos y de un proyecto imperial renovado, en un contexto en el que la propuesta civilizatoria europea comenzaba a ser cuestionada. En este marco, los países latinoamericanos se vieron interpelados por este modelo, que, desde la perspectiva de la dirigencia panamericanista estadounidense, les garantizaba su incorporación plena a Occidente.

El propósito central de la Exposición fue comprendido cabalmente por el gobierno chileno, el cual, al recibir la invitación al evento, estableció mediante un decreto del 19 de enero de 1901 que en la muestra “figurarán en ella todos los artículos que la comisión juzgue conveniente

para representar el estado actual de la producción de Chile, tanto del ingenio y del arte como de las industrias extractivas y manufactureras" (Tadeo, 1902: 53).

La tarea de organización de los objetos fue encargada a una comisión presidida por Enrique Budge, la cual se reunió periódicamente en dependencias de la Sociedad de Fomento Fabril (SOFOFA) con el objetivo de coordinar y gestionar los vínculos necesarios para asegurar una participación exitosa de Chile en la Exposición. En este contexto, el Comisario General distribuyó en 1901 una circular dirigida a los industriales del país, en la que señalaba:

Constituyendo nuestra Sección una Exposición colectiva, no puede haber el propósito por parte de Chile de ir a poner sus productos en competencia con los de la avanzada industria de los Estados Unidos, sino el muy diverso de dar a conocer el estado general de la producción de nuestro país y de demostrar que, al lado de los demás países centro y sudamericanos que concurran a la Exposición de Buffalo, Chile se encuentra en una situación relativa de progreso que le hace honor" (Tadeo, 1902: 61).

En Buffalo, el Estado de Chile emprendió la construcción de un pabellón destinado a albergar su exhibición, con cargo al erario nacional. Al igual que la totalidad de los objetos exhibidos, los elementos arqueológicos, etnológicos, los bienes representativos del progreso industrial nacional y las obras de artes debían regresar al país una vez finalizado el certamen en 1902, gestión que fue comprometida por la organización del evento.

La Sección Chilena adoptó el programa general de la Exposición, que clasificó la muestra en diecisiete grandes divisiones: I) Productos de la agricultura y de la lechería; II) Materiales y maquinaria agrícola; III) Animales vivos y disecados; IV) Alimentos y sus accesorios; V) Horticultura; VI) Selvicultura y productos forestales; VII) Peces y pesquería; VIII) Minas y metalurgia; IX) Maquinaria; X) Electricidad; XI) Transporte; XII) Armamentos y municiones de guerra; XIII) Manufacturas; XIV) Artes gráficas; XV) Artes liberales; XVI) Etnología y arqueología; y XVII) bellas artes.

Al dirigirse nuevamente a los industriales, Enrique Budge reafirmó el sentido de la participación chilena, señalando que el Comité Ejecutivo había recibido del Supremo Gobierno el encargo de organizar la concurrencia del país a la Exposición "en forma que represente con la posible exactitud el estado actual del país en todos los ramos de su actividad", enfatizando la necesidad de contar con la cooperación eficaz y patriótica de los industriales (Tadeo, 1902: 61).

El objetivo declarado no solo consistía en que la Sección Chilena figurara en la Exposición mediante un pabellón propio, sino también en que esta participación permitiera diferenciar al país del resto de las naciones centro y sudamericanas, reforzando una imagen de progreso relativo y de modernidad acorde con los ideales promovidos por el panamericanismo.

3. De la Quinta Normal de Agricultura a Buffalo (NY). La gestión de los objetos

Una de las principales complejidades del proceso de participación en la Exposición Panamericana de Buffalo fue la preparación, el traslado y la exhibición de los objetos, en una trayectoria que implicaba recorrer una extensa distancia geográfica y que supuso, para la época, una logística de gran envergadura. Este proceso se desarrolló en un doble nivel: por una parte, una logística interna, que consideraba la recolección de objetos provenientes de distintos puntos del territorio nacional; y, por otra, una logística externa, que exigía la coordinación del transporte marítimo internacional a través de rutas diferenciadas.

El transporte de ida y vuelta de las obras, así como su embalaje, fue financiado por la Comisión Organizadora, la cual asumió todos los gastos asociados al traslado de los objetos enviados a la Exposición y a su posterior devolución al país. Asimismo, se solicitó a los expositores que fijaran un valor monetario a los objetos enviados, ante la eventualidad de que estos fueran vendidos en Estados Unidos. Las obras debían ser embarcadas, desde cualquier punto del país, en la estación ferroviaria más próxima, para ser depositadas mediante un boleto de carga en la Quinta Normal de Agricultura de Santiago, que operó como centro de acopio y organización.

Quienes deseaban participar en la sección de bellas artes debían completar un formulario especial, cuyo objetivo era registrar las características de cada obra, incluyendo dimensiones, precio y antecedentes de su autor. Dicho formulario contemplaba los siguientes campos: nombre y apellido del expositor, lugar de nacimiento, maestro o formación artística, recompensas, medallas y menciones honoríficas obtenidas en exposiciones anteriores, número de la obra, dimensiones y valor asignado. Este procedimiento permitía estandarizar la información y facilitar tanto el proceso de selección como el montaje posterior en Buffalo.

Figura 2: Ficha de registro de los objetos

EXPOSICIÓN DE BUFFALO
SECCIÓN CHILENA DE BELLAS ARTES
1901

Nombre y apellido del expositor: _____
Nació en: _____
Domicilio de: _____
Academia, escuela y
maestros de donde obtuvo
su formación artística: _____

OBRAS EXHIBIDAS

Nº	Nombre de la obra	Medio
1		
2		
3		
4		
5		
6		

Firma del expositor: _____

NOTA: - El valor de las obras será pagado por la Comisión Organizadora, como anticipo al transporte de las mismas. Después de haber de ser recibidas a las obras expuestas al público de los países del país. La responsabilidad de los daños, el traslado de las exposiciones, artículos y la destrucción del material y del material de las obras de arte, serán recibidos a un seguro nacional correspondiente.

Fuente: Tadeo, 1902: 66.

Además de la participación individual de los artistas, la Comisión solicitó formalmente la colaboración del Museo de Bellas Artes, cuya junta directiva designó a Pedro Lira y Pedro A. Rezka para que “seleccionaran entre los cuadros pertenecientes al Museo los que, a juicio de ellos, pudieran figurar con ventaja en el torneo americano” (Tadeo, 1902: 70). A ello se sumó la participación de artistas chilenos residentes en París, como Rebeca Matte de Iñiguez, María Teresa Gandarillas, Simón González, Juan E. Harris y Rafael Correa, quienes ya habían obtenido reconocimiento en el circuito artístico europeo y cuyas obras habían sido ampliamente elogiadas.

A partir de los primeros días de marzo de 1901, el proceso de gestión adquirió una creciente complejidad, tanto en el plano administrativo como en las labores de embalaje. Durante ese mes se produjo un aumento significativo en el número de objetos remitidos para participar en la Exposición, fenómeno que fue atribuido a la intensa labor de difusión realizada por los miembros de la Comisión en diversas localidades del país durante febrero. En términos generales, la organización proyectaba que el envío total de la carga se realizara desde Santiago a lo largo del mes de marzo y durante la primera quincena de abril, con el objetivo de que los objetos arribaran a Buffalo antes de la inauguración oficial.

La magnitud de los envíos convirtió rápidamente al pabellón de París de la Quinta Normal — actual Museo Artequín— en un espacio insuficiente para contener la gran cantidad de bultos embalados y de objetos que llegaban diariamente para su encajonamiento. Frente a esta situación, se decidió arrendar una amplia bodega en Valparaíso, destinada a almacenar las mercaderías que se enviaban por vapor desde ese puerto, tanto aquellas procedentes de distintas regiones del país como las remitidas desde Santiago (Tadeo, 1902: 74).

Además del puerto de Valparaíso, se despacharon previamente diversos bultos embalados hacia el puerto de Coronel, con el fin de preparar su embarque rumbo a Nueva York. Desde este puerto se ofrecía una ruta directa a través del Estrecho de Magallanes, que evitaba trasbordos intermedios y reducía los riesgos para la carga. Esta alternativa fue considerada ventajosa por el comisario Budge, quien señalaba que permitía “economizar los trasbordos que hay que efectuar siguiendo la vía de Panamá, donde no se tratan los bultos ni con mediano cuidado” (Tadeo, 1902: 74).

El primer cargamento fue despachado el 28 de febrero de 1901 desde la Quinta Normal, utilizando cinco carros de los Ferrocarriles del Estado con destino al puerto de Coronel. Este envío incluía principalmente pinturas y esculturas, además de parte de la primera locomotora introducida en Chile, *La Copiapó*. En total, se trató de 60 toneladas métricas de carga, distribuidas en 100 bultos, valuados en la suma de \$63.385. Con fecha 3 de marzo, dicho cargamento fue embarcado en el vapor *Barón Innerdale* de la West Coast Line, siendo transportado de manera directa hasta Nueva York a través del Estrecho de Magallanes (Tadeo, 1902: 73).

El segundo embarque, a diferencia del anterior, debió realizarse por la vía de Panamá debido a retrasos en la disponibilidad de la embarcación originalmente prevista, el vapor *Cumbal*. En consecuencia, se optó por utilizar el vapor *Mapocho*, mediante el cual, entre los días 8 y 9 de abril de 1901, se embarcaron 361 bultos, correspondientes a un total de 65 toneladas, valuados en la suma de \$48.431. Este cargamento incluía parte significativa de las secciones de bellas artes, Agricultura, Minería, Industria y Educación.

La totalidad de la carga enviada a la Exposición fue consignada a la Legación de Chile en Washington y marcada con una bandera chilena que llevaba la inscripción *Collector of Customs and Pan-American Exposition, at Buffalo, N. Y.* Cada bulto, además, incluía su número de orden, identificado mediante distintos colores de tinta según la sección correspondiente: azul para bellas artes, verde para agricultura, negro para industrias y amarillo para artes liberales y educación. Este sistema permitía una rápida identificación y facilitaba el posterior proceso de desembalaje y montaje.

La relación total de los traslados vía marítima puede verse en la siguiente tabla:

Tabla 1 La relación total de los traslados vía marítima.

Salida (1901)	Vapor	Bultos	Toneladas	Seguros (\$)
3 de marzo	Barón Innerdale	100	60	63,385.00
10 de abril	Mapocho	361	65	48,431.20

14 de abril	Cumbal	423	187	152,990.70
20 de abril	Palena	306	52	40,785.55
30 de abril	Colombia	275	42	25,458.00
18 de mayo	Tucapel	24	14	4,786.00
5 de junio	Chile	12	4	1,899.00
16 de junio	Aconcagua	11	3	1,820.00
15 de julio	Guatemala	10	5	2,440.00
14 de sept.	Santiago	1	1	1,000.00
Total	10	1523	433	\$342,995.45

Fuente: Tadeo, 1902: 79.

En total, la operación de traslado marítimo contempló una serie de envíos realizados entre marzo y septiembre de 1901, que en conjunto sumaron más de 1.500 bultos, con un peso aproximado de 433 toneladas métricas y un valor asegurado superior a los \$340.000. Esta magnitud da cuenta no solo del volumen material de la participación chilena, sino también del esfuerzo financiero y organizativo asumido por el Estado para asegurar una presencia destacada en la Exposición Panamericana de Buffalo (Tadeo, 1902).

La Exposición fue inaugurada oficialmente el 1 de mayo de 1901, sin embargo, el pabellón chileno pudo abrir sus puertas recién el 20 de julio del mismo año. A su llegada a Buffalo, el comisario general Enrique Budge se encontró con importantes retrasos en la construcción del edificio, que hasta ese momento contaba únicamente con los cimientos y parte de la estructura de hierro. Paralelamente, la Comisión advirtió que el espacio originalmente asignado resultaba insuficiente para exhibir de manera adecuada la gran cantidad de objetos enviados desde Chile, especialmente en lo relativo a la sección artística, razón por la cual se decidió destinar parte de la galería del segundo piso a la exhibición de las bellas artes.

El pabellón chileno finalmente construido contaba con una superficie aproximada de 810 metros cuadrados, con dimensiones de 45 metros de largo, 18 metros de ancho y 10 metros de altura. Según la apreciación de la Comisión, el edificio presentaba,

Un aspecto severo y agradable, con su construcción espaciosa y una estructura tan original que lo distinguía notablemente de los demás edificios de su especie". Sin pretensiones ornamentales excesivas, el pabellón imitaba las construcciones de los puentes de acero chilenos, al punto de que el techo interior se encontraba revestido con listones de madera dispuestos en forma de crucetas (Tadeo, 1902: 87).

Paralelamente, la logística aduanera de la Exposición determinó que el primer cargamento, despachado en el vapor *Barón Innerdale*, pudiera ingresar al recinto recién el 2 de junio de 1901. El procedimiento aduanero establecía que los bultos destinados a la Exposición ingresaran libremente a las aduanas marítimas de Estados Unidos y, desde allí, fueran derivados a una aduana especial dentro del recinto ferial. En este espacio, un inspector designado era responsable de recibir la carga y entregarla a los comisionados nacionales. Ningún bulto podía ser abierto sin la presencia del inspector de aduanas asignado a cada pabellón, quien registraba el contenido, la marca y el número de cada envío antes de autorizar su entrega a la Comisión chilena (Tadeo, 1902: 124–125).

Una vez desembalados, los objetos eran trasladados a la sección correspondiente, limpiados y rotulados con una tarjeta que indicaba su número de orden, el nombre del expositor, el lugar de procedencia y el departamento al que pertenecían. Asimismo, se incorporaban datos descriptivos sobre cada pieza, con el fin de facilitar su comprensión por parte del público visitante. No obstante, durante este proceso la Comisión constató el deficiente estado de embalaje de numerosos bultos preparados directamente por los expositores, lo que ocasionó que varios objetos —algunos de considerable valor e interés— llegaran con daños significativos (Tadeo, 1902: 125).

Con las labores de montaje concluidas durante la primera quincena de julio, se fijó finalmente la inauguración oficial del pabellón chileno para el día 20 de ese mes. En la ceremonia estuvieron presentes autoridades relevantes de la Exposición, ocasión en la que el comisario general Enrique Budge pronunció un discurso en el que alineó explícitamente la participación chilena con los principios y aspiraciones del panamericanismo.

Figura 3. Pabellón Chile, Sección Bellas Artes



Fuente: *Chile Pan-american exposition. Briefs notes on Chile and General Catalogue of Chile exhibits*. 1901: 212.

En el acto de inauguración del pabellón chileno, el comisario general Enrique Budge ofreció un discurso en el que explicitó el sentido político y cultural de la participación nacional en la Exposición Panamericana. En sus palabras, la exhibición chilena no solo respondía a un objetivo comercial o industrial, sino que aspiraba a un propósito de mayor alcance simbólico, “Esta exhibición ha tenido, sin embargo, por objeto un fin más elevado: demostrar al universo entero, en los comienzos de un nuevo siglo, que el nuevo continente ha hecho mucho más en pro de la educación y del progreso que el viejo mundo” (Tadeo, 1902: 128).

Este planteamiento se inscribe plenamente en el discurso panamericanista que atravesó la Exposición de Buffalo, en el cual el hemisferio occidental era presentado como el nuevo espacio privilegiado del progreso y la civilización, en contraste con una Europa percibida como un referente en declive. En este marco, la participación de Chile se articuló como una demostración de su adhesión a dicho proyecto hemisférico, al tiempo que buscaba afirmar una identidad nacional moderna y acorde con los parámetros de progreso promovidos desde Estados Unidos. Por ello, Budge profundizó esta idea al referirse explícitamente a la función representacional de los objetos exhibidos en el pabellón chileno, subrayando su carácter de síntesis del estado de desarrollo del país. En este sentido, afirmó:

Voy a tratar de exponer brevemente algunos pequeños puntos que demuestran la forma en que Chile está representado aquí [...] Puedo francamente decir, sin jactancia alguna, que lo que se presenta ahora en este edificio es el fiel reflejo del estado actual de la producción de Chile [...]” (Tadeo, 1902: 129–133).

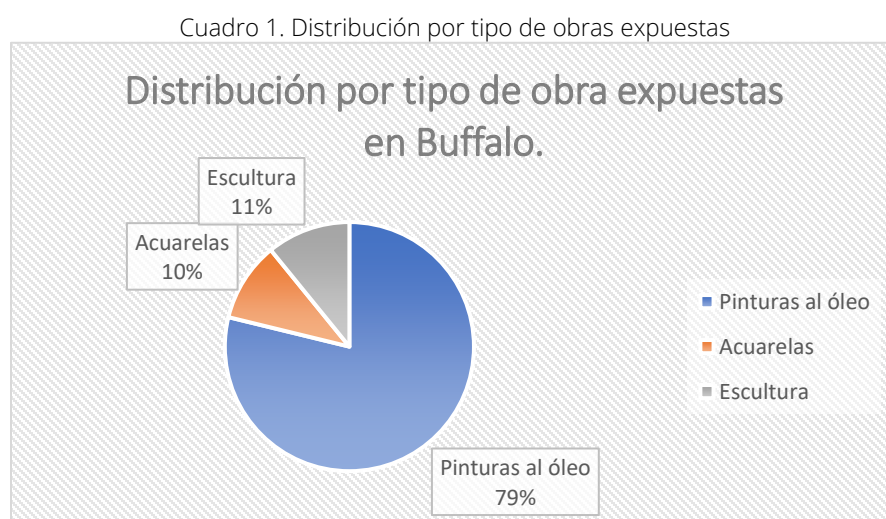
Estas declaraciones refuerzan la idea de que la exhibición chilena fue concebida como una representación integral del país, en la que se buscó articular, de manera coherente, los distintos ámbitos de la producción nacional —industrial, agrícola, artística y científica— bajo un mismo relato de progreso. La selección de los objetos, la disposición espacial del pabellón y la narrativa construida en torno a ellos respondieron, por tanto, a una estrategia deliberada de auto-representación orientada tanto al público extranjero como al propio.

Desde esta perspectiva, la Exposición Panamericana de Buffalo puede ser entendida como un espacio de negociación simbólica, en el que Chile intentó posicionarse dentro del concierto de las naciones americanas como un país moderno, estable y en vías de desarrollo, capaz de integrarse activamente en las redes comerciales, culturales y diplomáticas promovidas por el panamericanismo. La exhibición no solo buscó atraer capitales e inversiones, sino también consolidar una imagen nacional acorde con los valores de orden, progreso y civilización que estructuraban el imaginario del cambio de siglo.

Este marco discursivo resulta particularmente relevante para el análisis de la sección de bellas artes, en la medida en que las obras exhibidas no operaron únicamente como manifestaciones estéticas, sino como dispositivos simbólicos destinados a reforzar una determinada imagen cultural del país. La inclusión de artistas consagrados, la procedencia institucional de parte de las obras y su inserción en un pabellón concebido como representación del “estado actual de la producción de Chile” permiten comprender el lugar que el arte ocupó dentro del proyecto de representación nacional desplegado en Buffalo.

4. Trayectoria y localización de las obras de la sección de bellas artes

La Comisión Chilena trasladó a la Exposición Panamericana de Buffalo un total de 184 piezas correspondientes a la sección de bellas artes, las cuales se distribuyeron entre 145 pinturas al óleo, 20 esculturas y 19 acuarelas. Este conjunto constituye un corpus significativo tanto por su volumen como por la diversidad de autores y técnicas representadas, y permite aproximarse a los criterios de selección artística y a las estrategias de representación cultural desplegadas por Chile en el certamen de 1901.



Fuente: Elaboración propia, basada en Catálogo General de la Exhibición de Chile en la exposición Pan-americana de 1901 y en la Exhibición Chilena en la exposición Panamericana de Buffalo por Tadeo Laso (1902) con la Base datos SURDOC.

Las 145 pinturas al óleo correspondieron a obras de 56 artistas distintos, entre los cuales destacó ampliamente Juan Francisco González, con un total de 21 obras, lo que evidencia su posición central dentro del campo artístico chileno de la época. A su vez, otros artistas participaron con tres o más pinturas, configurando un núcleo relevante dentro de la muestra pictórica, mientras que un número significativo de autores estuvo representado por una o dos obras, lo que contribuyó a ofrecer una imagen amplia y diversa de la producción artística nacional.

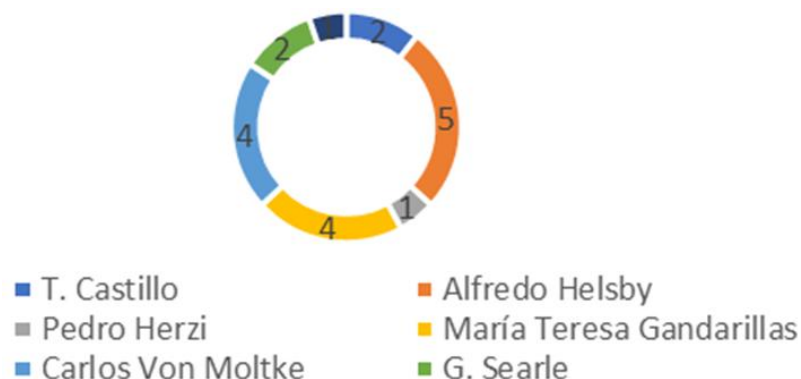
Cuadro 2. Listado de Artistas pinturas al óleo

Nº	Artista	Nº	Artista
1	Agustín Undurraga	27	Jeannie Hillman
2	Alberto Henningsen	28	Joaquín Fabres
3	Alberto Orrego	29	José Ortega
4	Alberto Plaza	30	Juan de Dios Vargas
5	Alberto Valenzuela	31	Juan Francisco González
6	Alfredo Castro	32	Juan Harris
7	Alfredo Helsby	33	Luis Lastarria
8	Alfredo Valenzuela	34	Luis Renjifo
9	Alvaro Casanova	35	Luisa Isella
10	Antonio Smith	36	Luisa Scofield
11	Aurora Mira	37	Magdalena Mira
12	Cecilia Castro	38	Manuel Magallanes
13	Christina Smythe	39	Nicandro González
14	Daniel Tobar	40	Onofre Jarpa
15	Demetrio Reveco	41	Pedro Jofré
16	Desiré Troubet	42	Pedro Lira
17	Enrique Cabral	43	Pedro Reszka
18	Enrique Lynch	44	Rafael Correa
19	Enrique Swinburn	45	Ramón Subercaseux
20	Ernesto Molina	46	Raymond Monvoisin
21	Eugenio Guzmán	47	Salvador Smith
22	Family Semir	48	Señorita Clement
23	Fernando Lorche	49	Señorita Manríquez
24	Florencio Marín	50	Señorita Parada
25	Francisco Mandiola	51	Tomás Sommerskales
26	Guillermo Martínez		

Fuente: Elaboración propia, basada en Catálogo General de la Exhibición de Chile en la exposición Pan-americana de 1901 y en la Exhibición Chilena en la exposición Panamericana de Buffalo por Tadeo Laso (1902) con la Base datos SURDOC.

En el caso de las acuarelas, la distribución por autor muestra como principales exponentes a Alfredo Helsby, con cinco obras, seguido por María Teresa Gandarillas y Carlos von Moltke, con cuatro acuarelas cada uno. Estas obras reforzaron una vertiente paisajística y naturalista que dialogaba con los discursos sobre territorio, naturaleza y paisaje nacional, recurrentes en las representaciones visuales del Chile de fines del siglo XIX e inicios del XX.

Cuadro 3. Número de acuarelas por artista



Fuente: Elaboración propia, basada en Catálogo General de la Exhibición de Chile en la exposición Pan-americana de 1901 y en la Exhibición Chilena en la exposición Panamericana de Buffalo por Tadeo Laso (1902) con la Base datos SURDOC.

La sección de escultura estuvo compuesta por 20 piezas, entre las cuales sobresalió la participación de Simón González, autor de ocho esculturas. La presencia de esta disciplina en la Exposición resulta particularmente relevante, en la medida en que la escultura implicaba mayores desafíos logísticos en términos de transporte y montaje, lo que refuerza la importancia otorgada a esta forma de expresión dentro del conjunto de las bellas artes.

Cuadro 4. Número de esculturas por artista



Fuente: Elaboración propia, basada en Catálogo General de la Exhibición de Chile en la exposición Pan-americana de 1901 y en la Exhibición Chilena en la exposición Panamericana de Buffalo por Tadeo Laso (1902) con la Base datos SURDOC.

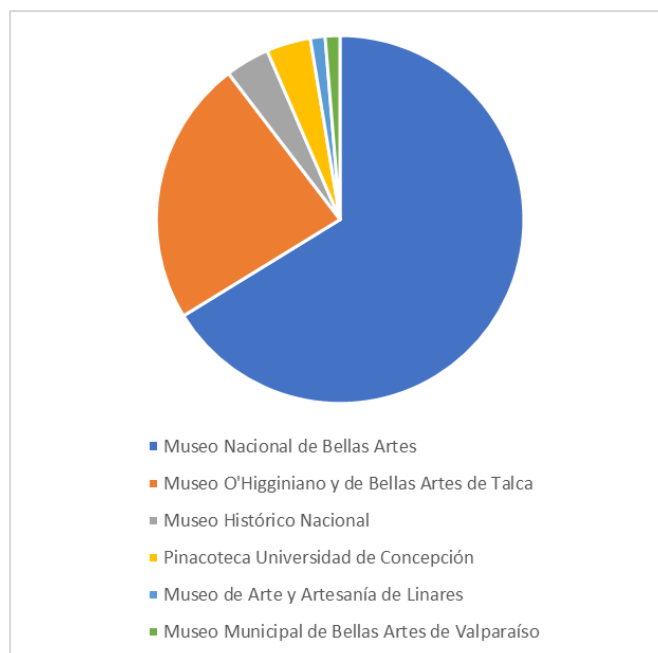
Con el objetivo de rastrear la trayectoria posterior de las obras exhibidas en Buffalo, se realizó un análisis entre los registros consignados en 2 obras: el Catálogo General de la exhibición de Chile en la exposición Pan-americana de 1901 y en la Exhibición Chilena en la exposición Panamericana de Buffalo por Tadeo Laso (1902), cruzándolos con la base de datos del sistema SURDOC. A partir de este ejercicio, fue posible localizar un total de 73 obras en instituciones dependientes del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC), así como otras cuatro piezas resguardadas en dos instituciones públicas externas a dicho servicio. De este modo,

se logró identificar la localización actual de aproximadamente el 42 % del total de las obras enviadas a la Exposición.

La mayor concentración de este patrimonio se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes, que resguarda 51 de las obras identificadas, consolidándose como la principal institución depositaria del legado artístico asociado a la Exposición Panamericana de Buffalo. En menor medida el Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, de modo que ambas instituciones reúnen, en conjunto, cerca del 89 % de las obras localizadas.

Este proceso de localización permite constatar que una parte sustantiva de las obras exhibidas en Buffalo no solo regresó efectivamente al país, sino que mantuvo o adquirió con el tiempo un estatus patrimonial, en algunos casos, con obras que ya poseían dicha condición como parte de la colección del Museo nacional de bellas Artes y en otros casos, integrándose a colecciones públicas, con todo parte relevante de estas obras contribuyen a la conformación del acervo artístico nacional. En este sentido, la Exposición Panamericana de 1901 puede ser entendida no solo como un evento efímero de representación internacional, sino también como una instancia clave en los procesos de patrimonialización del arte chileno, cuyos efectos se proyectaron más allá del certamen y se materializaron en la institucionalización y resguardo de estas obras en museos y colecciones estatales.

Cuadro 5. Distribución de obras participantes en Buffalo por institución de resguardo



Fuente: Elaboración propia, basada en Catálogo General de la Exhibición de Chile en la exposición Pan-americana de 1901 y en la Exhibición Chilena en la exposición Panamericana de Buffalo por Tadeo Laso (1902) con la Base datos SURDOC.

La localización actual de una parte significativa de las obras exhibidas en la Exposición Panamericana de Buffalo permite analizar las continuidades entre las prácticas exhibitorias internacionales y los procesos de institucionalización del patrimonio artístico en Chile. El retorno de estas piezas al país y su posterior incorporación a colecciones públicas evidencia que la Exposición no constituyó un episodio aislado, sino que se integró en circuitos más amplios de valoración, conservación y legitimación cultural, en los cuales el Estado y las instituciones museales desempeñaron un rol central.

El hecho de que la mayor concentración de las obras identificadas se encuentre actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes no resulta casual. Esta institución, consolidada a fines del siglo XIX como principal espacio de legitimación artística del país, actuó como un nodo privilegiado para la recepción, clasificación y resguardo de aquellas obras que habían sido previamente validadas en un escenario internacional. En este sentido, la Exposición Panamericana de Buffalo funcionó como una instancia de consagración simbólica que reforzó el valor artístico y patrimonial de las obras seleccionadas, facilitando su incorporación al acervo nacional.

La distribución desigual de las obras entre distintas instituciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural también permite observar jerarquías internas en la construcción del patrimonio artístico. Mientras el Museo Nacional de Bellas Artes concentró la mayor parte del conjunto, otras instituciones, como el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, resguardan un número menor, aunque significativo, de piezas. Esta dispersión controlada del patrimonio sugiere la existencia de políticas implícitas de descentralización cultural, al tiempo que reproduce un esquema jerárquico en el que ciertas instituciones concentran la legitimidad patrimonial.

Por otra parte, la imposibilidad de localizar la totalidad de las obras enviadas a Buffalo abre interrogantes relevantes sobre los destinos alternativos de estos objetos y sobre las dinámicas de pérdida, dispersión o privatización del patrimonio artístico. Algunas obras pudieron haber sido vendidas durante la Exposición, otras transferidas a colecciones privadas o institucionales fuera del ámbito estatal, y otras simplemente extraviadas a lo largo del tiempo. Estas ausencias no solo constituyen un problema archivístico, sino que reflejan los límites de las políticas de conservación patrimonial y las tensiones entre valor artístico, valor económico y valor simbólico.

Finalmente, el análisis de la localización actual de las obras permite reafirmar la centralidad de las prácticas exhibitorias como instancias fundacionales en los procesos de patrimonialización. La selección, clasificación y puesta en escena de los objetos en Buffalo influyeron directamente en su valoración posterior y en su tránsito hacia el estatus de patrimonio cultural. En este sentido, estudiar la trayectoria de estas obras desde la Exposición

Panamericana hasta su resguardo actual en museos y colecciones públicas contribuye a comprender la relación de largo plazo entre exhibición, memoria institucional y construcción del patrimonio artístico nacional.

5. Conclusiones

La Exposición Panamericana de Buffalo de 1901, celebrada en el contexto de la II Conferencia Panamericana, constituyó una instancia clave para la proyección internacional de Chile a comienzos del siglo XX. En particular, la sección de bellas artes permitió articular un discurso patrimonial que combinó la exhibición de 184 obras —pinturas al óleo, acuarelas y esculturas— con una compleja logística de carácter nacional e internacional destinada a su selección, traslado, montaje y posterior retorno al país. Este esfuerzo evidencia la importancia otorgada por el Estado chileno a la dimensión cultural de su participación, entendida como un componente estratégico de la representación nacional.

El análisis de la Exposición de Buffalo sitúa la participación chilena dentro del proyecto panamericanista impulsado por Estados Unidos, el cual puso un marcado énfasis en la promoción del comercio, la industria y las relaciones económicas hemisféricas. En este marco, las exposiciones operaron como dispositivos de diplomacia cultural, orientados a consolidar un nuevo orden de relaciones interamericanas y a reforzar la influencia política, económica y simbólica estadounidense en la región. La experiencia de Buffalo evidencia así, un momento de transición en el eje hegemónico mundial, desde la centralidad europea hacia una hegemonía estadounidense en expansión, proceso que se consolidaría en las décadas posteriores.

Desde la perspectiva chilena, la participación en la Exposición Panamericana respondió a una estrategia deliberada de autorrepresentación orientada a proyectar una imagen de progreso, modernidad y estabilidad institucional. La construcción de un pabellón propio, la amplitud de las secciones exhibidas y la cuidadosa selección de los objetos —en especial en el ámbito de las bellas artes— dan cuenta de un esfuerzo por posicionar al país como un actor diferenciado dentro del conjunto latinoamericano y plenamente integrado al ideario occidental del progreso y la civilización.

El estudio de las prácticas exhibitorias desarrolladas en Buffalo permite, además, comprender los procesos de patrimonialización asociados a estas instancias. El cruce entre los registros históricos y las bases de datos patrimoniales actuales demuestra que una parte significativa de las obras exhibidas regresó a Chile y fue incorporada a colecciones públicas, principalmente del Museo Nacional de Bellas Artes y de otras instituciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. En este sentido, la Exposición Panamericana de 1901 no solo funcionó como un evento efímero de exhibición internacional, sino también como un hito

relevante en la conformación del patrimonio artístico nacional y en la institucionalización de colecciones que hoy forman parte del acervo cultural del país.

En conjunto, el análisis de la participación chilena en la Exposición Panamericana de Buffalo reafirma la relevancia de las exposiciones internacionales como espacios de negociación simbólica, producción de representaciones nacionales y circulación transnacional de objetos, saberes y discursos. Abordar estas instancias desde la perspectiva de las prácticas exhibitorias permite articular dimensiones políticas, culturales y patrimoniales, y contribuye a una comprensión más compleja de los procesos de modernidad, construcción identitaria y memoria institucional. Asimismo, este enfoque abre nuevas líneas de investigación sobre la relación entre exhibición, patrimonio y Estado, invitando a ampliar el canon de exposiciones estudiadas y a profundizar en el impacto de estos eventos en la configuración de las colecciones y políticas culturales en Chile.

Bibliografía

Alegría, L. 2007. Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿“Invención” o “construcción” patrimonial? Madrid-España: *Revista Anales del Museo de América* 15: 237–248.

Alegría, L., Gänger, S. y Polanco, G. 2009. Momias, cráneos y caníbales. Lo indígena en las políticas de “exhibición” del Estado chileno a fines del siglo XIX. París-Francia: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/53063> [consultado 30-01-2026]

Alegría, L. y Núñez, G. P. 2007. Patrimonio y modernización en Chile (1910): La Exposición Histórica del Centenario. Concepción-Chile: *Revista Atenea* 495: 69–81.

Alegría, L., & Delgado, F. 2022. “Redes y prácticas patrimoniales en Benjamín Vicuña Mackenna. El caso de la exposición del coloniaje, Chile 1873”. Punta Arenas-Chile: *Revista Sophia Austral*, 27, 9. <https://doi.org/10.22352/SAUSTRAL202127009>

Báez Allende, C. 2016. *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardin d'acclimatation en París, siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

Bergot S. y Correa, M.J. 2016. “Chile y la escenificación de su modernidad. Ciencias y técnicas en las exposiciones internacionales (1869-1888)”, en Vetö, Silvana, Kottow, Andrea y Correa, María José (Eds.), *Ciencias en escena. Saberes científicos y espectáculo en América Latina, siglos XIX y XX*, Santiago: Ocho Libros: 47-69.

Bergot, S. y Drien, M. 2017. El arte de las medallas en la Exposición Internacional de Santiago de Chile de 1875: un fenómeno de transferencia cultural en el espacio euro-americano. París: *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71253> (Revisado 30-01-2026)

Bergot, S., Vergara, E. & Garrido, C. (2018). "Paradigma estético y artes decorativas en el Chile republicano. Una aproximación a través de las exposiciones de 1873 y 1875". Santiago: *Revista Aisthesis*, (64), 179-200. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.9>

Cavieres, E. 2014. "Chile en el mundo". En: *América Latina en la Historia Contemporánea. Tomo 3: 1880-1930*. Chile. La apertura al mundo. Santiago de Chile: Taurus-Mapfre: 89-137.

Dümmer, S. 2012. *Sin tropicalismo ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago de Chile: RIL Editores – Instituto de Historia PUC.

Earle, R. 2007 *The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930*. Durham y Londres: Duke University Press.

Fernández, B. 2012 "Lo colonial según Benjamín Vicuña Mackenna. Cultura material, prácticas mortuorias y alteridad en el proyecto republicano". En S. Palominos, L. Ubilla y A. Viveros (eds.). *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Santiago-Chile: Universidad de Chile: 77-99.

González, B., y J. Anderman. 2006. "Introducción". En B. González-Stephan y J. Anderman (eds.). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Madrid: Beatriz Viterbo: 7-25.

Hernández, C. 2006. "Chile a fines del siglo XIX: Exposiciones, museos y la construcción del arte nacional". En: Andermann, J. y González, B. (eds.). *Galerías del progreso: Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Hoth de Olano, C., & Schuster, S. 2021. "Exposiciones y cultura visual en América Latina, siglos XIX y XX. Introducción". Madrid: *Revista Iberoamericana*. 21(77): 7-13.

Hobsbawm, E y Ranger, T. 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Jara y Leyton. 2024. "Vitrina del territorio: Narraciones de la primera participación de Chile en una exposición universal". *Revista Anales de Investigación en Arquitectura*, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. 14, n.º 2: 5-14.

Majluf, N. 1997. "Ce n'est pas le Pérou", or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855". Chicago: *Revista Critical Inquiry*, vol. 23, n.º 4: 868-893.

McKinley, W. 1901. *Last Speech of William Mckinley. Delivered at the Pan-American Expositition at Buffalo*, September 5, Washington, D C: Government Printing Office.

Pinto, J. 2007. «Las Exposiciones Universales y su impacto en América Latina (1850-1930)». Santiago-Chile: *Revista Cuadernos de Historia* (26): 57-89.

Prado, A. 2018. "El Pabellón "Nitrato de Chile" para la Exposición Internacional de Barcelona 1929. Impulso modernizador para Tarapacá, en la decadencia del Siglo del Salitre". En C. Carrasco (Ed.), *Modernidad en Contextos Regionales. Experiencias Metodológicas y de valoración*. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María: 79-90.

Sanhueza, C. 2013. "El Gabinete de Historia Natural de Santiago de Chile (1823–1853)". En: Podgorny, I. y Achim, M. (eds.). *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790–1870*. Rosario: Protohistoria: 201–218.

Sanhueza, C. 2014. "El Museo de Santiago de Chile: un espacio local desde una red transnacional (1854–1904)". En: Álvarez, Ó., Angulo Morales, A. y Cardozo, A. (eds.). *El carrusel Atlántico. Memorias y sensibilidades (1500–1950)*. Caracas–Vitoria Gasteiz: Editorial Nuevos Aires: 189-218.

Sanhueza, C. 2016. "Objetos naturales en movimiento. Acerca de la formación de las colecciones del Museo Nacional de Chile (1853–1897)". Chile: *Revista de Humanidades* 34: 143–169.

Sanhueza, C. 2017. "The transcontinental birth of a species: scientific discussions and Natural History Museums in the second half of the nineteenth century". Granda-España: *Revista Dynamis* 37(1): 111–131.

Sanhueza, C. 2018. "Coleccionismo en el Museo Nacional de Chile (1853–1897)". En: Sanhueza, C. (ed.). *La movilidad del conocimiento científico en América Latina. Objetos, prácticas e instituciones (siglos XVIII al XIX)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria: 169–196.

Serra, D. 2019. El patrimonio coleccionable: de lo natural a lo histórico en el siglo XIX. Apuntes para la historia de los museos en Chile. En: Nordenflycht, J. de (ed.). *Estudios Patrimoniales*. Santiago de Chile: Ediciones UC: 47–67.

Schuster, S. 2014. *La nación expuesta: cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Rosario-Argentina: Universidad del Rosario.

Schuster, S. 2018. "The World's Fairs as Spaces of Global Knowledge: Latin American Archaeology and Anthropology in the Age of Exhibitions". Cambridge: *Journal of Global History* 13, n.º 1: 69-93. DOI: 10.1017/S1740022817000298

Schell, P. 2009. "Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX", en Gabriel C., San Francisco, A. (eds.) *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, T. I: 85-116.

Tadeo Laso, J. 1902. *La exhibición chilena en la Exposición Pan-Americana de Buffalo, E.U. 1901*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Barcelona.

Uslenghi, A. 2015. *Latin America at Fin-de-Siècle Universal Exhibitions: Modern Cultu-res of Visuality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Vicuña Urrutia, M. 2010. *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago de Chile: Catalonia.

Zusman, P. 2012. "Panamericanismo e imperialismo no formal: Argentina y las exposiciones universales estadounidenses de Búfalo (1901) y San Francisco (1915)". Barcelona: *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* vol. XVI, 418 (64). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-64.htm> [consultado 15-03-2026].