

La creación de una imagen selecta del mundo. Una mirada hacia el reflejo de la Exposición Universal de París de 1889

Munduaren irudi bikain baten sorrera. Begirada bat Parisko 1889ko Erakusketa Unibertsalak islatu zuenari

The Creation of a Select Image of the World: A Look at the Reflection of the 1889 Paris World's Fair

Irati Zurbano Zuazu

Universidad Pública de Navarra

iratizurbano@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-0313-2407>

Alba Vergara Iracheta

Universidad Pública de Navarra

avergarira@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-9540-1338>

Recibido / Noiz jaso den: 07/01/2025

Aceptado / Noiz onartu den: 19/03/2025

Resumen

Las Exposiciones Universales del siglo XIX pueden analizarse desde la comprensión de las mismas como generadoras de imaginarios colectivos sobre la naturaleza, a través de la creación de una imagen selecta del mundo. Desde la historia socioambiental, cultural y de las mentalidades, al igual que mediante el análisis cuantitativo y cualitativo de las representaciones iconográficas del *Boletín Oficial de la Exposición Universal de París de 1889*, se ha estudiado la plasmación de la idea de progreso, constituida sobre el medio ambiente y la otredad. Este análisis interpretativo de las imágenes ha sido posible gracias al patrimonio iconográfico generado por la exposición, donde, desde la combinación de perspectivas, se ha analizado la construcción de las imágenes y las jerarquías presentes en ellas. En el caso ambiental, se ha estudiado el reflejo que tenía en las ilustraciones la comprensión de la naturaleza como un almacén al servicio del hombre, al igual que también se ilustraba y exaltaba la conquista del espacio y el progreso técnico. A su vez, en lo social también se ha analizado la construcción de las distintas otredades que se encuentran reflejadas en los grabados del boletín. En ambos casos se destaca la comprensión de lo ajeno como aquello conquistable, exotizando los elementos externos a Occidente.

Palabras clave: imaginario colectivo; otredad; socioambiental; patrimonio; naturaleza.

Sumario

1. INTRODUCCIÓN. 2. MARCO EPISTEMOLÓGICO Y METODOLÓGICO. 3. UNA MIRADA SOCIOAMBIENTAL SOBRE LAS MENTALIDADES. 3.1. Naturaleza y medio ambiente. 3.2. Lo social: exotismo y subalternización. 4. EL LEGADO PATRIMONIAL DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS DE 1889: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN Y MIRADA SOBRE LO SOCIOAMBIENTAL. 5. CONCLUSIONES. 6. BIBLIOGRAFÍA.

Laburpena. XIX. mendeko erakusketa unibertsalak analizatzeko moduetako bat da naturari buruzko imaginario kolektiboen sortzaile diren aldetik ulertzea, munduaren irudi bikain bat sortzen baitzuten. Aurrerabidearen ideia, ingurumenean eta bestetasunean oinarritua, nola irudikatu zen ikertu dugu historia sozioambientalaren, kulturalaren eta pentsamoldeei buruzkoaren ikuspegitik eta Parisko 1889ko Erakusketa Unibertsalaren Aldizkari Ofizialeko irudikapen ikonografikoen analisi kuantitatiboa eta kualitatiboa eginez. Erakusketa hark sortutako ondare ikonografikoari esker egin ahal izan dugu irudiak interpretatzeko analisisa; izan ere, irudi haiek nola eraiki ziren eta haien artean nolako hierarkia zegoen analizatu dugu zenbait ikuspegi konbinatuz. Ingurumenari dagokionez, ikertu egin dugu nola agertzen zen ilustrazioetan natura gizakiaren zerbitzura zegoela ulertzearen pentsamoldea, espazioaren konkista eta aurrerapen teknikoa ere ilustratzen eta goraiatzat zituzten bezala. Alderdi sozialari dagokionez, Erakusketa Unibertsalaren buletineko grabatueta ageri diren bestetasunak nola eraiki ziren ere analizatu dugu. Bi kasu horietan, nabarmentzekoa da ordukoen uste hau: besterena dena konkistatzeko moduko zerbaite da; horregatik, exotiko bihurtzen zituzten Mendebaldekoak ez ziren elementuak.

Gako hitzak: imaginario kolektiboa; bestetasuna; sozioambientala; ondare; natura.

Abstract. The Universal Exhibitions of the 19th century can be analysed as generators of collective imaginaries about nature, through the creation of a select image of the world. From socio-environmental history, cultural history and the history of mentalities, as well as through the quantitative and qualitative analysis of the iconographic representations of the Official Bulletin of the Paris Universal Exhibition of 1889, we have studied the idea of progress, shaped by the environment and otherness. This interpretative analysis of the images has been made possible by the iconographic heritage generated by the exhibition, where, by combining different perspectives, we have analysed the construction of images and the hierarchies present within them. In the environmental case, we studied how the illustrations reflected the understanding of nature as a resource at man's service. They also illustrated and exalted the conquest of space and technical progress. At the same time, the construction of the different othernesses reflected in the engravings of the bulletin has also been analysed from a social point of view. In both cases, there is a clear representation of the foreign as something conquerable, exotifying elements external to the Western world.

Keywords: collective imagination; otherness; socio-environmental; heritage; nature.

1. Introducción

Las Exposiciones Universales del siglo XIX, y, específicamente, la Exposición Universal de París de 1889, además de grandes máquinas propagandísticas también fueron grandes creadoras de patrimonio. Para poder entender el patrimonio generado en la Exposición Universal de París de 1889 y cómo se configuró una imagen selecta del mundo, en este artículo se va a analizar la relación entre el ser humano y el medio ambiente, aunando ambos conceptos, desde la historia socioambiental. Sin embargo, esta investigación no se centra exclusivamente en un análisis cuantitativo, visión más utilizada de esta disciplina, sino que introduce también la perspectiva cualitativa, que nos proporciona la historia cultural y de las mentalidades. Esta última se inserta a través del estudio del patrimonio que se crea en ese momento, tanto edilicio como gráfico y documental, basándonos fundamentalmente en las ilustraciones en prensa del *Boletín Oficial*, es decir, de la producción visual oficial asociada a esta feria universal.

Estas grandes muestras, al igual que los productos culturales derivados de ellas, fueron un reflejo de cómo a finales del siglo XIX se construyó la idea de naturaleza y del Otro, condicionando el patrimonio que produjeron. Todo esto estaba basado no solo en la explotación medioambiental y en las innovaciones y descubrimientos técnicos y científicos, sino también en el dominio sobre las poblaciones no-occidentales.

En el contexto de finales del siglo XIX, estas ideas contribuyeron a configurar un orden moderno donde el progreso era la idea dominante. La Revolución Francesa que da comienzo al *largo siglo XIX*¹ supuso una *brecha*² en la manera de entender el tiempo y el mundo, un cambio profundo, tanto técnico como en las mentalidades, donde las ideas de expansión y progreso fueron dominantes. Tras esta ruptura con el pasado, las potencias europeas vivieron un momento de optimismo y de fe en el futuro a mediados del siglo XIX con la industrialización, lo que generó la necesidad de crear un escaparate para mostrar al mundo sus logros industriales y científicos, los nuevos inventos y conocimiento, pero también el exotismo y las maravillas del globo³. De esa necesidad surgieron las exposiciones universales.

Por tanto, desde mediados del siglo XIX, con la Exposición Universal de Londres de 1851, se han ido sucediendo numerosas Exposiciones Universales, que han generado grandes hitos constructivos. Desde el Palacio de Cristal de Paxton a la torre de Eiffel, se han configurado algunos de ellos como elementos patrimoniales clave tanto identitariamente como a modo de recordatorio de la grandeza del progreso. Estas exposiciones buscaban demostrar que era posible un futuro mejor, gracias a la capacidad adquirida por el hombre⁴ para cambiar las cosas que hasta el momento habían permanecido inmutables.

De igual manera, en estas exposiciones también se dedicaron espacios a la historia y al pasado, con el fin de enseñar los hitos de la evolución a través de las artes, lo que sirvió a su vez para justificar los proyectos coloniales e imperiales de la época. Es decir, estas Exposiciones Universales se insertaron dentro del auge imperialista, por lo que sirvieron socialmente como modo de abordar lo exótico y la alteridad colonial⁵. Esto se aunó además con el comercio y la ciencia⁶, siendo esta época un momento de grandes descubrimientos científicos.

¹ *Largo siglo XIX*: Término desarrollado por el historiador Eric Hobsbawm para analizar el periodo desde 1789 a 1914. Ver Hobsbawm, 1995, 1998a, 1998b.

² Hartog utiliza el concepto de crisis o brecha del tiempo de Hannah Arendt en el análisis de momentos en que hubo cambios en la forma de entender el tiempo. Ver Hartog, 2007.

³ Morillo Morales, 2015, p. 36.

⁴ Utilizamos la palabra *hombre* y no *humanidad* siguiendo la percepción de ese momento.

⁵ Corbey, 1993, p. 338.

⁶ Corbey, 1993, p. 356.

cos, desde la máquina de vapor a la electricidad, y desde el darwinismo hasta la prehistoria⁷.

Todos estos descubrimientos e innovaciones técnicas llevaron a los occidentales a entenderse y sentirse superiores moral e intelectualmente⁸. Así, la idea del progreso y las fases del mismo legitimaron la explotación de los pueblos y territorios considerados atrasados, bajo la premisa de que solo Occidente había alcanzado el pleno desarrollo y, por tanto, solo este representaba el modelo a enseñar a esas poblaciones inferiorizadas⁹.

No obstante, el imperialismo tuvo consecuencias globales no solo en aspectos sociales sino también en cuestiones ambientales, tanto por la depredación ambiental¹⁰ como por el intercambio colombino¹¹. Este redescubrimiento de la naturaleza global en el siglo XIX estuvo presente en las Exposiciones Universales, a través de los jardines y las plantas, así como en el intercambio de semillas y plantas, vinculado al auge de la ciencia botánica, que tuvo una gran presencia en las exposiciones y en su arquitectura, como se verá más adelante.

Las exposiciones universales del siglo XIX se insertaron dentro de un escenario competitivo entre potencias occidentales. Francia organizó diez exposiciones nacionales previamente, entre 1797 y 1849, que irán aumentando en sus dimensiones y en público, tratando de rivalizar muchas veces con las anglosajonas. En el siglo XIX, París acogió cinco exposiciones universales¹² de las trece que se organizaron.

La investigación se ha centrado en la Exposición Universal de París de 1889, por ser una muestra clave cuyos elementos patrimoniales siguen siendo un símbolo hoy en día. Entre esos elementos se encuentra la torre Eiffel, ejemplo del progreso occidental y símbolo de la ciudad. También es clave por ser un claro

⁷ La Prehistoria como disciplina científica se consolidó entre el siglo XIX y el siglo XX, donde los nuevos descubrimientos y las ideas evolucionistas de Darwin cambiaron la forma de mirar al pasado de los seres humanos.

⁸ Fontana, 1994, p. 107.

⁹ Fontana, 1994, p. 121.

¹⁰ El término *depredación ambiental* proviene de la ecología y es aplicado en la historia socioambiental en referencia a la explotación medioambiental y el extractivismo. La depredación ambiental implica una acción humana que altera negativamente el equilibrio del ecosistema, llevando a consecuencias adversas para el medio ambiente y las comunidades que dependen de él. Por ejemplo, «quienes estudian América Latina y el Caribe han llamado la atención sobre la importancia del auge exportador de finales del siglo XIX y principios del siglo XX» (Leal, Pádua, y Soluri, 2013, p. 6). Este modelo actual es definido por Harvey, 2004, como un modelo de acumulación que implica cada vez más la mercantilización y la depredación, entre otras cosas, de los bienes ambientales y que se fortalece con el inicio de la contemporaneidad en términos históricos.

¹¹ Término acuñado por Alfred Crosby que refiere a la transferencia de animales, plantas y enfermedades entre continentes.

¹² París 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900.

reflejo de la ruptura con el régimen temporal clásico¹³: en esta exposición se celebraba el centenario de la Revolución Francesa, inicio de una nueva era con infinitas posibilidades, con Francia como adalid¹⁴.

Esta exposición fue la cuarta de las exposiciones universales parisinas y tuvo una duración de seis meses, con más de 61.000 expositores, 96 hectáreas y un presupuesto de 43 millones de francos¹⁵. Los grandes costos de su construcción se vieron amortizados por el gran éxito de público, que superó los 32 millones de visitantes, entre los que hubo personas *de todos los climas*, como dirán en algunas de las publicaciones, que destacan la presencia en París de «cinco millones de provinciales y millón y medio de extranjeros»¹⁶. Este éxito de público y beneficios rompió con los precedentes e hizo que tuviese una enorme repercusión a nivel internacional, gracias a las publicaciones en prensa y las revistas monográficas editadas tanto en el Estado francés como en otros estados occidentales¹⁷.

En esta feria universal se aunó tanto la producción internacional de la década como un amplio resumen del movimiento intelectual y moral del siglo¹⁸. El Palacio de las Máquinas, la torre Eiffel y los pabellones coloniales y de países extranjeros fueron sus grandes atractivos, junto con la presentación del alumbrado eléctrico. Siguiendo esta línea, en el Campo de Marte se situaron construcciones «en una incomparable confusión de países y de tiempos»¹⁹, donde convivieron representaciones del pasado, de lo exótico y del inminente futuro-presente²⁰.

Por todo ello, la exposición, además de ser un gran espectáculo de masas, también trajo consigo una transformación en la forma de musealizar, ya que supuso un cambio en la manera de organizar y entender las exposiciones en cuanto a la forma de presentar los contenidos²¹. Asimismo, la parte colonial de la exposición fue clave en su configuración, ya que ocupó un espacio central. Por ejemplo, «los pabellones de Túnez y Argelia eran pabellones independientes y se podía

¹³ Ver Hartog, 2007.

¹⁴ «El progreso que marchaba a pasos contados, ha calzado, desde la Revolución, botas de siete leguas», Dumas y Fourcaud, *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, p. 27. En adelante, Dumas y Fourcaud, *Revista...*

¹⁵ Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 36.

¹⁶ Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 575.

¹⁷ Un ejemplo de estas publicaciones y su repercusión es la *Revista de la Exposición Universal de París en 1889* de Dumas y Fourcaud, editada en Barcelona.

¹⁸ Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 1.

¹⁹ Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 17.

²⁰ Ver Hartog, 2007.

²¹ Un cambio en la manera de entender y organizar las exposiciones, no solo en cuanto a la materialización y ordenamiento físico de estas, sino también viéndolas desde la educación de masas: introduciendo nuevos contenidos, presentando la ciencia y la tecnología como parte fundamental de estas ferias universales, pensando y percibiendo la naturaleza en relación con el hombre. Ver Herrera Lima, 2016, pp. 68, 115.

visitar la reconstrucción de poblados habitados por quinientos nativos traídos desde África, Asia y América»²².

La investigadora Herrera Lima describe los apartados destacables en esta exposición, todos ellos relacionados con la forma de entender y relacionarse con el entorno, dando pie a nuestra investigación:

la bombilla incandescente se exhibe en los pabellones de la alta cultura, donde la física y la química, junto con la música y la pintura, ocupan los espacios privilegiados, y los aborígenes africanos muestran el exotismo de las colonias en los pabellones dedicados al entretenimiento, donde los antropólogos exponen científicamente a sus especímenes. Los no-blancos se exhiben como objetos para el aprendizaje de la teoría de la evolución, son estudiados y comentados en los Congresos Internacionales de Antropología y Arqueología Prehistórica, realizados en el marco de la Exposición de París en 1889²³.

2. Marco epistemológico y metodológico

El estudio de las representaciones visuales en clave socioambiental, que se ha seguido en este artículo, busca enriquecer las investigaciones en torno a la Exposición Universal de París de 1889, así como del patrimonio heredado del siglo XIX. Para ello, además de realizar una breve revisión bibliográfica de la última década, se expondrán en este apartado los preceptos y metodología aplicados en esta investigación.

El estudio de las exposiciones universales se ha realizado desde diferentes disciplinas y perspectivas, como la historia, la antropología o la arquitectura, atendiendo a su surgimiento, impacto y sus hitos arquitectónicos, al igual que a las identidades nacionales reflejadas en ellos²⁴. Asimismo, en las últimas décadas lo cultural y lo ambiental han tomado mayor relevancia gracias a la historia socioambiental²⁵ y las nuevas corrientes de la historia cultural²⁶, frente a las investigaciones descriptivas y positivistas que habían predominado hasta ese momento. En este sentido, algunas de las perspectivas empleadas son el estudio de la visión de las exposiciones universales como escaparates donde mostrar el «talento humano»²⁷ reflejado tanto en la evolución de las ideas como en el pro-

²² Lasheras Peña, 2009, p. 355.

²³ Herrera Lima, 2016, p. 41.

²⁴ Ver Poblador Muga, 2018; Sazatornil Ruiz, 2019.

²⁵ González de Molina y Toledo, 2011; Crumley, 2007.

²⁶ Burke, 2000; 2006.

²⁷ Matos y Abreu Xavier, 2017.

greso material y técnico, al igual que el análisis del exotismo, la diversidad de naciones²⁸ y la otredad²⁹.

En concreto, los trabajos sobre la Exposición Universal de 1889, objeto principal de este estudio, siguen esas líneas de investigación, al igual que el estudio del imaginario generado a través de la exposición sobre algunos países, tanto occidentales³⁰ como no-occidentales, y el análisis de otros elementos representativos³¹. En cuanto a las fuentes analizadas en ellas, se encuentran tanto la prensa como álbumes de fotografías, libros ilustrados³², mapas³³, revistas³⁴, literatura³⁵, grabados de la época³⁶ y catálogos y discursos de las exposiciones universales³⁷, a las que se busca hacer una aportación desde lo socioambiental en este artículo.

La historia socioambiental analiza la relación del ser humano con el medio ambiente³⁸, entendiendo que el ser humano es parte de los ecosistemas y que el medio ambiente aúna lo construido, el paisaje y la naturaleza silvestre y la domesticada³⁹. Nuestro estudio contribuye a esta línea de investigación al analizar todas estas cuestiones, no solo desde la historia socioambiental, sino también desde la historia cultural. Esta unión entre lo social y lo ambiental ha sido planteada por distintos investigadores⁴⁰, centrados principalmente en las exposiciones universales del siglo XX y XXI⁴¹, desde la sostenibilidad. No obstante, cabe destacar a la investigadora Susana Herrera Lima⁴², quien analiza en las exposiciones la constitución del discurso actual imperante sobre las relaciones entre la sociedad y la naturaleza, retrotrayéndose a las Exposiciones Universales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta relación entre el ser humano y la naturaleza⁴³, y la

²⁸ Sánchez Gómez, 2006, p. 197.

²⁹ Ver López Sanz, 2017.

³⁰ Ver Viera de Miguel, 2011.

³¹ Ver Maldonado Muñoz, 2021.

³² Ver *Les merveilles de l'Exposition de 1889*.

³³ Ver Lois, 2018.

³⁴ Ver *Gazette des beaux-arts*.

³⁵ Ver Morillo Morales, 2015.

³⁶ Maldonado Muñoz, 2021, p. 55.

³⁷ Ver Cubero Barrantes, 2020.

³⁸ Según el historiador ambiental Jonh McNeill, 2003, la historia ambiental se ocupa de las relaciones mutuas entre el género humano y el resto de la naturaleza; a lo que nosotras, siguiendo las corrientes historiográficas actuales, añadimos el término social, siguiendo a autores como Alberto Conde Flores y los preceptos de Manuel González De Molina y Víctor Manuel Toledo.

³⁹ Crumley, 2007, p. 27.

⁴⁰ Ver González de Molina y Toledo, 2011; Vindel, 2023; McNeill, 2003.

⁴¹ Ver Cimadomo y Lecardane, 2019.

⁴² Ver Herrera Lima, 2016.

⁴³ Respecto a las relaciones del ser humano con la naturaleza y la concepción de la misma, ver Vindel, 2023.

conceptualización cultural sobre ella, ha sido también estudiada recientemente por Jaime Vindel.

Este planteamiento en clave social y ambiental aplicado al análisis de las imágenes nos lleva a contraponer lo natural-salvaje y lo humanizado-civilizado⁴⁴, además de la diferenciación desde la mirada eurocéntrica entre lo occidental y lo oriental; y la mismidad y la otredad. Estas construcciones sociales toman una nueva forma en la *era del progreso*. La problematización de los conceptos dicotómicos que se van a emplear en este análisis es necesaria debido a que, aunque el uso de estas dicotomías nos permite comprender los límites y fronteras configuradas a finales de siglo, también nos lleva a su difuminación y matización. En este sentido, cuando se habla de sujetos occidentales y no-occidentales, dentro de cada uno de ellos también existen diferencias en cuanto a clase y a género, condicionando, por tanto, su actuación en el contexto. Al igual que al emplear el término otredad, donde podemos distinguir diversas otredades y planos de subalternidad⁴⁵, también se incluyen además de la clase o el género, la localización geográfica, tanto desde la contraposición metrópoli-colonia como desde lo rural y urbano. Por tanto, en esta investigación se parte de la idea de que esta frontera configurada desde Occidente entre la mismidad y la otredad condiciona tanto las relaciones sociales como la relación con el medio ambiente, siendo esto reforzado en las exposiciones universales, lo que también genera subalternidades en los objetos y sujetos representados a quienes se les negaba la agencia enunciativa⁴⁶.

Asimismo, en cuanto a la dicotomía entre lo occidental y lo oriental como no-occidental, esta está vinculada a la idea de Orientalismo acuñada por Edward Said, quien lo define como un modo de pensar basado en la distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente⁴⁷. El orientalismo lo expone como una manera de relacionarse con Oriente que «consiste en hacer declaraciones sobre él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él [...] es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente»⁴⁸. Por tanto, debido a que la construcción de Oriente se hace desde una perspectiva occidental, en este artículo se evitará el empleo del término y se hablará de lo

⁴⁴ Sin pretender reducir la naturaleza únicamente a una construcción cultural, en este artículo se busca entender las relaciones que se establecen entre lo humano-civilizado-cultural y lo natural-salvaje en un contexto de industrialización como factor que alteró las «relaciones dialécticas entre la naturaleza y la cultura». Vindel, 2023, p. 10.

⁴⁵ Siguiendo a Spivak, 2003, lo subalterno es entendido como aquello configurado como la alteridad cuya voz ha sido silenciada o negada.

⁴⁶ Ver Spivak, 2003.

⁴⁷ Said, 1990, p. 21.

⁴⁸ Said, 1990, p. 21.

no-occidental para referirnos a aquello construido como «el Otro» externo, desde la mirada occidental.

Esta idea de otredad permea las relaciones entre lo occidental y lo no-occidental, consolidando la noción de que el progreso y la evolución, considerados valores universales, eran exclusivos de Occidente y debían ser difundidos por él. Said refuerza esa teoría, al expresar cómo la cultura europea «adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable»⁴⁹. Por lo que, a través del darwinismo social y el progreso técnico lineal occidental se defendía la inferioridad de los pueblos colonizados, representados en las exposiciones universales, y las potencias imperialistas entendían que solo Occidente había alcanzado el pleno desarrollo en la escala del progreso humano, justificando, por lo tanto, el poder interferir en la vida e historia del resto de los pueblos, para mostrarles el «verdadero camino» hacia el progreso⁵⁰. Esta nueva manera en la que los occidentales se pensaban a sí mismos, y construían su identidad, venía ya no de la religión, sino de la idea de creerse superiores tanto moral como intelectualmente, dando un carácter «científico» a la idea de superioridad de los europeos. Esta identidad tiene su origen en la construcción de la diferencia⁵¹: «los hombres se definen a sí mismos mirándose en el espejo de “los otros”, para diferenciarse de ellos»⁵².

En lo referente al patrimonio, en esta investigación se entiende el patrimonio que se genera en estas ferias universales como algo creado, representado y, en ocasiones, modificado, por y para las exposiciones universales, que se extiende desde lo natural, sometido y condicionado por lo industrial, hasta lo inmaterial y etnográfico, identificando y creando un imaginario de aquello que les resulta ajeno o exótico a través de la idea de lo no-occidental.

El patrimonio se interpreta y entiende no solo como legado, sino como vínculo⁵³, es decir, como elemento que proyecta una serie de ideas sobre los otros y lo natural, y que tiene repercusiones no solo durante su momento de conformación, sino que también llega hasta el presente de manera indirecta a través de los imaginarios. Este planteamiento posibilita el repensar el patrimonio como elemento que puede perpetuar las formas de relacionarse con el mundo, teniendo los imaginarios culturales «un papel activo en la conformación de la naturaleza y de las relaciones sociales»⁵⁴. Por ello se crea una imagen selecta y artificial del mundo, tanto de la naturaleza como de las personas, en la manera de relacionarse, iden-

⁴⁹ Said, 1990, p. 22.

⁵⁰ Fontana, 1994, pp. 121-122.

⁵¹ Hall, 2013, pp. 431-436.

⁵² Fontana, 1994, p. 107.

⁵³ Ver Fontal, 2003; Fontal, 2016.

⁵⁴ Ver Vindel, 2023, p. 10.

tificarse y actuar, es decir, se generan imaginarios colectivos no solo en torno al Otro (a los sujetos exhibidos), sino también en torno a ellos mismos (las personas encargadas de diseñar las exposiciones), estando las identidades basadas en la diferencia con el Otro y con la naturaleza-salvaje.

Atendiendo a la diversidad del patrimonio y su carga simbólica, nuestro acercamiento ha sido desde el patrimonio iconográfico, por lo que se han seleccionado las ilustraciones publicadas en prensa al ser esta el principal medio para la comunicación de masas del siglo XIX. Además, estas representaciones nos ayudan a comprender imaginarios colectivos en torno a otros elementos patrimoniales y los vínculos construidos sobre ellos, en este caso en relación al legado de la Exposición Universal de 1889. Para ello, hemos puesto el foco del análisis en las imágenes como constructoras de imaginarios colectivos⁵⁵ al consolidar y divulgar ideas preexistentes y configurar representaciones sociales⁵⁶, al igual que para crear nuevas, que no tenían por qué corresponder con la realidad imperante, pero que consolidaban ciertas tendencias y nociones en la relación que tenía el ser humano con el medio.

Para esta investigación se ha acudido al *Boletín Oficial de la Exposición Universal de París de 1889*⁵⁷, que fue publicado diariamente del 6 de mayo al 7 de noviembre de 1889. El boletín estuvo en funcionamiento desde el 7 de octubre de 1886, publicándose durante casi tres años todos los documentos oficiales relativos a la Exposición Universal de París de 1889. Toda la información relacionada con las leyes, decretos, decisiones, comunicaciones, nombramientos, constituciones de comités y comisiones, está contenida en la primera serie del boletín. Sin embargo, a partir de mayo de 1889 se empezaron a publicar dos ediciones del *Boletín Oficial*, una edición semanal, siguiendo la que ya se estaba publicando hasta ese momento, y una edición diaria ilustrada, siendo esta última la que se ha analizado en este artículo. El boletín, que había sido exclusivamente documental, debía ampliarse y cambiar, sin abandonar su papel oficial, convirtiéndose en un diario vivo y *mundano*, de noticias y actualidad, dedicando sus ilustraciones a los

⁵⁵ «Se comprende por imaginario todo aquello que nace y vive en la mente del ser humano y se traduce en la conducta, y en elementos y manifestaciones físicas y culturales. Cuando los imaginarios son aceptados por una colectividad se vuelven imaginarios colectivos, y de la misma manera se representan colectivamente». Villar Lozano y Abello, 2010.

⁵⁶ Las representaciones sociales son construcciones realizadas por los sujetos en el marco de un contexto social, configuran una manera de interpretar y de pensar la realidad cotidiana y pertenecen a una actividad mental desplegada por los individuos, constituyendo una relación entre el mundo y el sujeto. No obstante, su carácter individual está influido socialmente, ya que el sujeto reproduce las características fundamentales de la estructura social en la que vive, adquiriendo estas representaciones el carácter colectivo de una ideología. Ver Villar Lozano y Abello, 2010.

⁵⁷ Consultable en el archivo digital *Cnum (Conservatoire numérique des Arts et Métiers)*, donde se reúnen los dos volúmenes.

hechos del día, a los acontecimientos sociales, al igual que a las ceremonias y a los actos oficiales, y reflejando todas las manifestaciones del arte e industria de la exposición⁵⁸. El objetivo de este boletín fue ser un manual de consulta, una guía diaria para los visitantes de la exposición con una precisión absoluta, que ofrecía información de todos los días⁵⁹.

Ligado a esto, al tener un carácter oficial también se trasluce no solo una intención funcional, sino también propagandística. Este carácter hace que el discurso oficial impere, aunque si analizamos la autoría del boletín, vemos que se trata de una fuente polifónica, de múltiples voces autorizadas, de escritores, reporteros y entrevistados. Las ilustraciones estaban realizadas por diversos dibujantes, dirigía el diseño gráfico el acuarelista francés Charles Lallemand y colaboraba a su vez el fotógrafo de la exposición, Pierre Petit.

Finalmente, en relación a su alcance, para poder acceder a esta publicación había que pagar el precio de la suscripción de 20 francos durante toda la exposición, por lo que esta gaceta estaba diseñada para aquellas personas que pudieran permitirse ese pago, es decir, principalmente para la burguesía. Las clases populares, público potencial de las exposiciones, en muchos casos quedaría fuera del foco. De igual manera, este boletín también se exportaba al extranjero y, en ocasiones, se traducía a otros idiomas, como sería el caso del español, con la *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*⁶⁰, publicada en 1889 en Barcelona por la casa editorial Montaner y Simón.

Mediante el estudio de la versión francesa del boletín, se han analizado, cualitativa y cuantitativamente, a través de un planteamiento mixto, las 216 ilustraciones originales publicadas en él (tabla 1). El estudio cuantitativo ha permitido, por un lado, clasificar las ilustraciones por temáticas y elementos representados, y, por otro, completar el análisis cualitativo al contribuir a dimensionar, a través de porcentajes, el peso sobre el total de las temáticas abordadas en ellas.

Desde el análisis de las imágenes y su iconografía, se ha estudiado tanto la representación de la técnica y la naturaleza como la expresión visual de las culturas

⁵⁸ «Il a été à peu près exclusivement documentaire. Il va, sans abandonner son rôle officiel, devenir un journal vivant et mondain, de reportage et d'actualité. Hebdomadaire jusqu'à ce jour, il va, dès l'ouverture de l'Exposition, devenir quotidien illustré. [...]. Le *Bulletin officiel*, devenu quotidien illustré, consacra ses illustrations à l'actualité, au fait du jour, aux événements mondains aussi bien qu'aux cérémonies et aux événements officiels. Elles représenteront les édifices de l'Exposition (après achèvement) et toutes les manifestations de l'art et de l'industrie.». Ver *Boletín Oficial de la Exposición de París de 1889*, 6 de mayo de 1889, 4.º año, 2.ª serie, p. 2.

⁵⁹ «Chaque numéro du *Bulletin officiel* sera le *vade-mecum*, le guide quotidien des visiteurs de l'Exposition. Il aura, sur le guide rédigé à l'avance, l'avantage de la précision absolue, des renseignements pour le jour ou pour le lendemain, quelque imprévus qu'ils aient pu être». Ver *Boletín Oficial de la Exposición de París de 1889*, 6 de mayo de 1889, 4.º año, 2.ª serie, p. 2.

⁶⁰ Dumas y Fourcaud, *Revista*...

externas a Francia, distinguiendo a su vez si se trata de culturas ajenas a Occidente⁶¹ u occidentales. Unido a ello se han investigado otras cuestiones, como la aparición y enfatización de elementos técnicos y maquinaria, la explotación de recursos naturales o el exaltamiento de la electricidad e iluminación. El análisis de dichos elementos ha sido realizado porque lo consideramos un claro ejemplo de cómo el imperio francés y las potencias coloniales occidentales veían al resto de países y culturas, al igual que un ejemplo de cómo ensalzaban sus propios logros técnicos y científicos. En definitiva, cómo se representaba y difundía la idea de dominio sobre la naturaleza, entendiendo esta última no solo como el medio ambiente, sino también como el resto de sociedades, pueblos y culturas.

Tabla 1. Operaciones sobre los datos extraídos de las ilustraciones del *Boletín Oficial*

	N.º de veces	Porcentaje con respecto al total de ilustraciones
Representación de culturas externas a Occidente	79	36,57%
Representación de culturas occidentales externas a Francia	23	10,65%
Elementos técnicos o maquinaria	92	42,59%
Elementos relacionados con la electricidad o la iluminación	15	6,94%
Elementos relacionados con la minería/extracción de recursos naturales	12	5,56%
Interacción con el Otro/representación del Otro	55	25,46%
El Otro en un segundo plano	16	7,41%
Exotización/orientalismo sobre el total	74	34,26%

Fuente: elaboración propia.

3. Una mirada socioambiental sobre las mentalidades

3.1. Naturaleza y medio ambiente

Desde una perspectiva histórica en lo relativo a las mentalidades, la propia idea de naturaleza «como objeto de pensamiento y conocimiento se configura y se transforma de acuerdo con las formas de saber válido y legítimo en cada época»⁶², es decir, la relación entre el ser humano y su entorno es algo construido, que

⁶¹ Para esta investigación, teniendo en cuenta el contexto en el que se inserta, se ha decidido considerar como Occidente a lo que actualmente se conoce como Europa Occidental y a Estados Unidos.

⁶² Herrera Lima, 2016, p. 9.

depende del contexto. La forma de concebir, pensar y conocer el entorno es algo mutable y cambiante, que está sujeto a una construcción social de la mirada.

El progreso técnico de finales del siglo XIX que nos muestra la exposición, a través de la exhibición de grandes inventos y arquitecturas, contribuye a la construcción de una visión en torno a la naturaleza. Aunque algunos autores como Corbey consideren que la naturaleza era de importancia secundaria en las exposiciones, ya que aparecía solo en forma de jardines, cultivos y representaciones pictóricas⁶³, si analizamos la presencia y el tratamiento del medio ambiente y los recursos naturales en la exposición, veremos que toman un protagonismo esencial. La naturaleza es vista como proveedora de recursos al servicio de los hombres, gracias a que ha sido dominada y transformada por y para ellos. Así, la exposición es una demostración del poder del hombre sobre la naturaleza, que es entendida como elemento a su disposición, bajo un modelo de naturaleza controlable y modificable a través de la ciencia y la tecnología⁶⁴.

En este momento la explotación se ensalza, celebra y glorifica. La idea de progreso queda plasmada en el protagonismo de la industria y la técnica, representada en las galerías, actos y publicaciones, donde se ensalzaban los avances humanos a través de las arquitecturas, los materiales y los objetos exhibidos, contribuyendo todo ello a configurar y transformar la idea propia de naturaleza. Tal como afirma Herrera Lima, «la depredación ambiental no se considera incorrecta ni vinculada a cuestiones de índole moral en el siglo XIX, justificada por la dominación de la naturaleza en aras del progreso»⁶⁵. Esto se puede observar en la siguiente cita del boletín de la exposición, editado en Barcelona:

La fuerza del hombre es muy inferior a la del caballo. Pero el hombre se apoderó del caballo, aprendió a dirigirlo, y desde entonces la fuerza del caballo perteneció al hombre tan completamente como la suya propia. Y no sólo se apoderó de la fuerza de los animales, sino también de la fuerza de las corrientes de agua y de la del viento⁶⁶.

Este dominio sobre los elementos naturales y la propia Tierra tuvo múltiples formas de representarse en la exposición. Entre ellas, los edificios constituyeron hitos de la ciencia, la arquitectura y la ingeniería que, en su época, ejercieron un impacto simbólico y visual importante. El Palacio de las Máquinas y la torre Eiffel fueron dos de estas enormes edificaciones que sirvieron para demostrar la grandeza de los logros alcanzados. De hecho, en esta exposición los elementos téc-

⁶³ Corbey, 1993, p 340.

⁶⁴ Herrera Lima, 2016, p. 11.

⁶⁵ Herrera Lima, 2016, p. 18.

⁶⁶ Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 28.

nicos fueron muy publicitados en los boletines oficiales. En aquellos que hemos analizado hemos podido comprobar cómo el 42,56% del total de las ilustraciones representaban elementos técnicos, arquitectónicos y maquinaria.

Unido a esto, podemos ver cómo el Palacio de las Máquinas aparece en 9 de las ilustraciones y la torre Eiffel en 45. Así, aunque la mayoría de estas ilustraciones representan arquitecturas tanto efímeras como permanentes, hay otros elementos técnicos destacados en estos boletines, como aquellos relativos a máquinas, transportes, materiales y electricidad. Además, aunque los usos de la tierra tuvieron una presencia secundaria en las ilustraciones, sí que tuvieron espacio tanto en los pabellones como en las narraciones de los boletines.

3.1.1. *El dominio del espacio*

La arquitectura del hierro, con el Palacio de las Máquinas y la torre Eiffel como sus grandes exponentes, fue uno de los atractivos de la exposición tanto por los avances técnicos que mostraba como por el dominio sobre el espacio, ya que esas obras fueron símbolo del triunfo de la industrialización. La implementación de los nuevos materiales y técnicas aplicados a la construcción permitió edificar por piezas en serie y ampliar la luz de muchos edificios, creando espacios diáfanos de gran tamaño y luminosidad, al igual que de alturas nunca antes vistas. La superioridad técnica alcanzada por Occidente tuvo en las exposiciones universales su lugar de muestra, experimentación y alarde técnico, funcionando como laboratorios de pruebas de arquitecturas efímeras que, en algunos casos como la torre Eiffel⁶⁷, se terminaron volviendo permanentes. Esto supuso un cambio en la forma de concebir las construcciones que ya no serán eternas o al arbitrio de la naturaleza y del tiempo, sino que será el hombre quien decida sus fechas de inicio y final.

La grandeza técnica alcanzada por estas construcciones tuvo gran carga visual en las ilustraciones, que buscaron destacar la arquitectura del hierro y el tamaño de los espacios, lo que contribuyó a la construcción de una mirada sobre el plano espacial donde la humanidad podría lograr conquistar los espacios que necesitase. Buena muestra de ello son las perspectivas donde aparece la torre Eiffel dominando el espacio de la exposición y de la propia ciudad. Además, no solo hay vistas de la grandeza de la torre Eiffel desde fuera, sino desde la propia

⁶⁷ La torre Eiffel, concebida para conmemorar el centenario de la Revolución, fue una obra controvertida por su impacto visual y social. Representa un hito de ingeniería diseñado para ser visto, destacando por su innovación en la construcción prefabricada y en altura, gracias a la experimentación aerodinámica.

torre, en la que los barrios de París con sus fábricas y chimeneas se ven desde la altura como algo pequeño y casi insignificante. Estas perspectivas marcan una jerarquía, donde la imagen muestra como superior el elemento técnico que, mirado desde dentro o desde la distancia, hace pequeña a la ciudad preexistente y, así, domina el espacio (figs. 1 y 2).



Figura 1. París a vista de pájaro, orilla izquierda; vistas panorámicas desde la Torre Eiffel. *Boletín Oficial*, 28 de mayo de 1889. ©Cnum



Figura 2. Panorámica de la exposición vista desde Trocadero. *Boletín Oficial*, 20 de mayo de 1889. ©Cnum

Otro exponente de este nuevo concepto de edificios altos con espacios abiertos, desmontables y de piezas prefabricadas, fue el Palacio de las Máquinas, que, con su enorme tamaño, causó una gran impresión a quienes lo visitaron, pero también a quienes pudieron verlo a través de las ilustraciones que los boletines difundieron, principalmente realizadas desde el interior destacando la luz del edificio y su estructura metálica (figs. 3 y 4).

El Palacio de las Máquinas permitió conquistar un alto volumen de espacio donde exponer maquinaria industrial y avances técnicos que, sin embargo, en las ilustraciones quedan en segundo plano demostrando más la grandeza de la galería que la de la propia maquinaria. Destaca su capacidad de albergar los objetos exhibidos al mostrar un espacio abigarrado. A pesar de ello, las máquinas tienen su espacio también en los boletines cuando se muestran tanto parte de la maquinaria⁶⁸ como los ferrocarriles que recorrían la exposición⁶⁹.

⁶⁸ Ver *Boletín Oficial*, 25 de agosto de 1889.

⁶⁹ Ver *Boletín Oficial*, 29 de julio de 1889.



Figura 3. Vista interior del Palacio de las Máquinas. *Boletín Oficial*, 9 de agosto de 1889. ©Cnum



Figura 4. Palacio de las Máquinas. *Boletín Oficial*, 7 de noviembre de 1889. ©Cnum

Junto con esta exhibición, la extracción de materiales también aparece en estos boletines, aunque solo en el 5,56% de las ilustraciones, donde hemos detectado imágenes que hacen referencia a la explotación maderera, la producción agrícola y el procesamiento de alimentos, además del extractivismo de materiales fósiles. Entre ellas destacan las dedicadas a la extracción petrolífera y la minería, un ejemplo más de una naturaleza subordinada a las necesidades del hombre. Al mismo tiempo, no deja de mostrar los peligros de este tipo de tecnologías, como por ejemplo los incendios. En la composición de los grabados también cabe destacar la combinación de elementos tecnológicos punteros con tradicionales, en panorámicas que sirven para ilustrar el progreso y el dominio del paisaje.

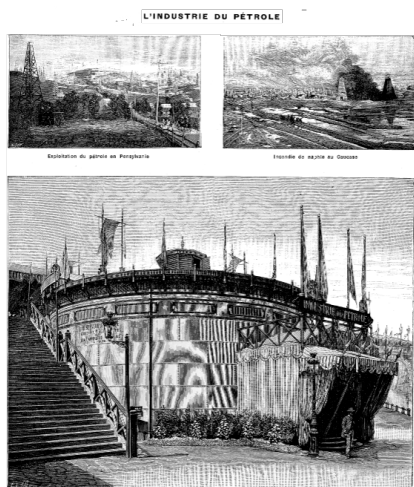


Figura 5. Industria del petróleo. Arriba se representa, de izquierda a derecha, una extracción petrolífera en Pensilvania y un incendio en el Cáucaso. En la parte inferior, el pabellón dedicado a esta industria. *Boletín Oficial*, 26 de julio de 1889. ©Cnum.

Por último, destacar que no solo se mostró la conquista de la Tierra, sino también el dominio sobre el mar, dedicando espacio y dando visibilidad en los boletines a los barcos de vapor a través de la exposición marítima y fluvial y de la compañía transatlántica, de la que, sin embargo, solo hay una ilustración.

3.1.2. *La domesticación de la electricidad*⁷⁰

Dentro de estas conquistas del progreso, la presentación del alumbrado eléctrico tuvo un protagonismo esencial, por un lado por la espectacularidad que le dio la exposición y, por el otro, porque supone la conquista técnica y domesticación de una de las fuerzas de la naturaleza: la electricidad⁷¹, como invento «al servicio de la humanidad»⁷².

Este hito tecnológico se mostró, por primera vez, aplicado a la industria y al alumbrado eléctrico y fue clave a la hora de construir y reconstruir las formas de relacionarse con la naturaleza y configurar la idea de superioridad y dominio sobre la misma. El espectáculo de luces con la iluminación artificial de la torre Eiffel fue un acontecimiento dirigido a las masas que tuvo gran eco nacional e internacional (figs. 6 y 7). De hecho, las revistas destacan cómo la luz de la torre se llegaba a ver a kilómetros de distancia como un gran logro que la iluminación de gas no había conseguido alcanzar.

En las publicaciones se mencionan constantemente las impresionantes cifras de lámparas y potencias, de hecho, en cuanto a los logros alcanzados con la electricidad, se subraya la rapidez con la que se habían conseguido⁷³. Unido a esto se destacan otros grandes hitos técnicos como el fonógrafo, del que se menciona cómo el público no era aún capaz de darse cuenta del cambio que este invento supondría en el futuro: «parece que el espíritu público no se ha penetrado aún de su extraordinaria práctica, ni ha sentido su porvenir»⁷⁴. Una frase que nos muestra cómo el progreso es algo difícil de comprender por las masas, y que conecta con la idea de la necesidad que hay de mostrarlo.

A pesar de ello, el reflejo de la electricidad y el alumbrado en las ilustraciones de los boletines analizados es escaso, apenas un 6,94% de ellas representan

⁷⁰ Aunque en París ya se hablaba de «domesticación de la electricidad», fue en la Exposición Universal de Chicago donde la electricidad jugó un papel clave. Ver Herrera Lima, 2016, p. 325.

⁷¹ En la crónica dedicada a Edison, del *Boletín Oficial* del 28 de agosto de 1889, se habla de que él fue el mejor en encauzar esa fuerza de la naturaleza.

⁷² Dumas y Fourcaud, *Revista...*, p. 30.

⁷³ «Se multiplican con una rapidez y una variedad sorprendentes». Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 564.

⁷⁴ Dumas y Fourcaud, *Revista...*, p. 563.



Figura 6. El resplandor de la Torre Eiffel y las iluminaciones. *Boletín Oficial*, 15-16 de julio de 1889. ©Cnum.

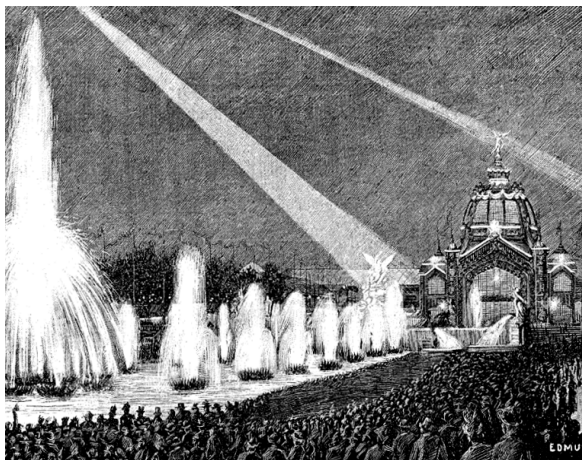


Figura 7. Las fuentes luminosas. *Boletín Oficial*, 11 de julio de 1889. ©Cnum.

elementos relacionados con la electricidad o el alumbrado. En varias ocasiones aparecen como algo secundario, mientras que en algunas de ellas son el reclamo principal.

Esta exhibición no solo tenía como público objetivo a las masas que visitaron París, sino que además tuvo gran eco en la prensa de otras naciones, como, por ejemplo, podemos observar en la *Revista general de progresos científicos e industriales*. Asimismo, estos hitos históricos también se reflejaron en la revista de la exposición publicada en Barcelona, donde se expone: «Nadie ignora que el resultado sobrepujo a todo cuanto se esperaba»⁷⁵.

3.1.3. *La naturaleza encapsulada*

Junto con la domesticación de la electricidad se encontraba la domesticación de la naturaleza, presente en los jardines y las exposiciones botánicas. En esa celebración de la belleza del progreso, con un propósito estético, se iluminaron los jardines y las fuentes que estaban presentes en toda la exposición. Estos espacios contribuyeron también a la construcción de la mirada sobre el entorno y lo exótico.

⁷⁵ Dumas y Fourcaud, *Revista...* p. 563.

La ciencia botánica en el siglo XIX tuvo un momento de esplendor y desarrollo que ocupó espacios en las exposiciones universales con jardines y galerías dedicadas a la botánica, viticultura y horticultura. Las plantas exhibidas de todos los climas demostraban un dominio sobre la naturaleza por parte de Occidente, capaz de recrear y traer ante los ojos el mundo, lo que tuvo relación con el exotismo, el coleccionismo y el cientifismo. Este interés por las plantas exóticas y semillas nace del colonialismo y se mezcla con la ciencia que investigaba con ellas para aprender a controlarlas, reproducirlas, transportarlas y modificarlas. En este sentido, uno de los hitos más destacados en los boletines fue la flora nipona⁷⁶, mostrada gracias a los invernaderos que daban la oportunidad de ver plantas orientales y de las colonias, al igual que de experimentar con ellas.

Con relación a la botánica y la jardinería, la exposición tuvo tres jardines principales: el jardín central, el jardín superior y el jardín inferior, junto a los jardines y exposiciones botánicas de otras naciones, que en el boletín aparecen principalmente en los planos. En estos jardines e invernaderos se mostraba una naturaleza controlada y se exponían plantas de diferentes especies y partes del mundo, encapsulando la naturaleza en un microcosmos. Los invernaderos de cristal y hierro que surgen a mediados de siglo⁷⁷ son un claro ejemplo de la interrelación de estos aspectos ya que son una forma de dominar la naturaleza. Estos edificios, que permitieron encapsular la biodiversidad, también sometieron el clima, lo que rompió nuevas barreras a la hora de pensar el control sobre el entorno. Sin embargo, esto no aparece tan reflejado en las ilustraciones de los boletines analizados, aunque las palmeras y jardines tengan algo de presencia acompañando, en muchos casos, a las arquitecturas coloniales.

3.2. Lo social: exotismo y subalternización

La domesticación y exotización presente en jardines e invernaderos también se refleja en lo social, mediante la construcción del Otro como exótico y salvaje, tal como se exhibía en las exposiciones universales. Como hemos expuesto, a través de las exhibiciones de las culturas tanto occidentales como no-occidentales se crean y refuerzan las identidades, difundiéndose, principalmente mediante la prensa, la manera de ver lo propio y al Otro, al igual que su entorno, un hábitat seleccionado, artificial y controlado.

En las ilustraciones del boletín se observa la mirada hacia el Otro, unida a la exotización y orientalización, definiéndose, claramente, la diferenciación entre

⁷⁶ Dumas y Foureaud, *Revista...* p. 86.

⁷⁷ Destaca el invernadero de Paxton en la Exposición Universal de Londres de 1851.

Occidente y Oriente. En ellas se incorporaron elementos etnográficos pertenecientes a las culturas dominadas por las grandes potencias, a modo de curiosidades, que sirvieron para comunicar a la sociedad los logros de la colonización y contribuyeron a la creación de la idea del Otro⁷⁸.

Sin embargo, las exposiciones no se centraron exclusivamente en una mirada sobre el Otro no-occidental, sino que construyeron y reforzaron la idea de más otredades también dentro de Occidente. En el análisis realizado de las ilustraciones encontramos cómo un 36,57% de estas reflejan a culturas externas a Occidente, frente a un 10,65% de los grabados que muestran culturas occidentales externas a Francia.

En las representaciones de las culturas occidentales externas a Francia también se puede observar la exotización, como sería el caso España, que se ve representada en el boletín desde la elección y exaltación de una parte de la cultura española, fundamentalmente la andaluza, a través del flamenco y la tauromaquia, o el caso de Rumanía, que se analizará más adelante.

En lo que respecta a la exhibición del Otro no-occidental, su identidad, su manera de representarse, estaba construida desde los discursos dominantes occidentales. Se les obligaba a permanecer en una parte delimitada de la exposición, donde se representaba «su mundo», presentando a los nativos como diferentes y obligándoles a comportarse como tales⁷⁹, marcándoles su manera de actuar, basada en una idea e identidad forjada por los occidentales, que seguía el discurso imperialista. Esta visión queda reflejada en la manera de representar a los pueblos no-occidentales en la exposición, a través de la exotización y exaltación de determinados rasgos culturales, desde los edificios⁸⁰ hasta los espectáculos (figs. 8 y 9). También en el análisis de los datos recabados de las ilustraciones del boletín, donde se ha detectado cómo en el 34,26% de los grabados se da una intencionalidad de exotización del Otro.

No obstante, a pesar de que algunas de las naciones occidentales también eran representadas, a diferencia de los nativos de las colonias, las escenificaciones habían sido decididas por los propios pueblos expuestos, no por sus colonizadores⁸¹. Así, los nativos de las colonias eran constituidos como sujetos subalternos, al ser sometidos a una identidad o régimen de representación no decidido por ellos⁸², radicando la diferencia en el retrato entre los occidentales y los no-occidentales. Aunque sí que es cierto que en algunos casos las naciones

⁷⁸ Morillo Morales, 2015, p. 26.

⁷⁹ Corbey, 1993, p. 344.

⁸⁰ Destacando edificios como la Pagoda.

⁸¹ Corbey, 1993, pp. 343-344.

⁸² Guerrero, 2017, p. 110.



Figura 8. Los bailes orientales. *Boletín Oficial*, 2 de junio de 1889. ©Cnum

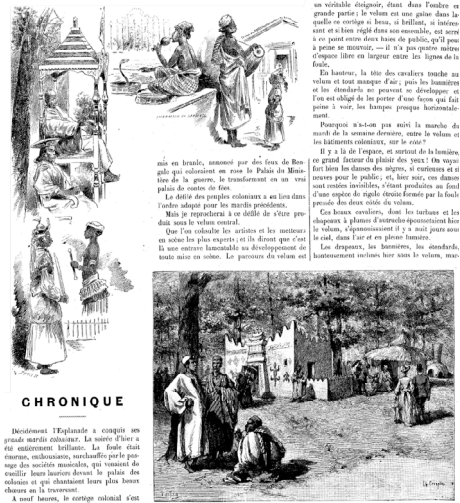


Figura 9. Croquis de la explanada. Se representa una aldea, donde las personas occidentales pasean, contemplando detalladamente ese entorno artificial y controlado. *Boletín Oficial*, 18 de agosto de 1889. ©Cnum.

mediterráneas estuviesen sujetas a esta exotización debido al interés surgido desde Reino Unido, Francia o Alemania, lo que quedó reflejado en los libros de viajes⁸³.

Al comparar las imágenes del boletín y enfrentarlas, podemos ver las dicotomías occidental-oriental y otredad-mismedad. Por ejemplo, a través de las ilustraciones (figs. 10 y 11) se puede observar la diferente manera de representar a pueblos y naciones de las colonias, frente a las del continente europeo, y cómo estas dependen de si quienes los representan se sienten en una posición de superioridad frente al representado o de igualdad, y desde qué perspectiva se observa.

Por tanto, encontramos cómo realmente las identidades se definen dentro de las relaciones de dominación, estando, por tanto, cada identidad condicionada por su posición dentro de estas⁸⁴. En el caso de los no-occidentales se da un paso más, estableciéndose una frontera entre los representados y los visitantes que supone un distanciamiento. Esto se puede observar claramente en la figura 10 a través de la valla que separa a unos de otros. Se establece una distinción entre

⁸³ Ver Ortega, 1999.

⁸⁴ Guerrero, 2017, p. 110; Fraga, 2013, p. 391.

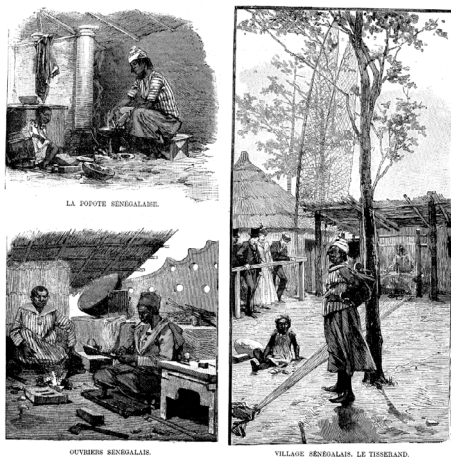


Figura 10. Comida, obreros, tejedor y aldea senegalesa. *Boletín Oficial*, 6 de octubre de 1889. ©Cnum.



Figura 11. El cabaret rumano. *Boletín Oficial*, 25 de octubre de 1889. ©Cnum.

espectador y objeto, mientras que en el caso de los occidentales no existe ningún tipo de división y la relación con la cultura de los otros occidentales es a través del contacto y la mezcla (fig. 11). Esto se entendería, tal y como explica Corbey, como una manera de separar lo salvaje, lo natural (los no-occidentales), de lo civilizado, lo cultural (los occidentales).

Esta cuestión nos lleva a reflexionar en torno al papel de la clase social tanto en las ilustraciones como en la realidad y el contexto de ese período. Un ejemplo de ello sería el caso del protectorado francés de Túnez en la Exposición Universal, donde vemos cómo se representan y se interactúa con los habitantes de este protectorado de manera diferente según la clase social a la que pertenezcan. Esto se puede observar en el recibimiento a los príncipes tunecinos por el ministro Tirard, el comisionado de la exposición Alphand y Berger, frente a cómo se representa a las bailarinas tunecinas en un grabado del boletín.

En el primer caso no se da ningún tipo de exotización del «Otro tunecino», ni en su vestimenta, ni en su actitud, y la interacción de los franceses con los tunecinos es ecuaníme e incluso de respeto. Mientras que en el caso de la representación de las bailarinas, sí que se puede observar una exotización tanto de su vestimenta como del entorno en el que se insertan. De igual manera, mientras que en el primer caso se está informando de un acto de carácter político-institucional, la llegada de los príncipes, en el segundo caso se está exhibiendo a un grupo de personas caracterizadas por la etnicidad. Además de estas ilustraciones existirían a lo largo de todo el boletín otras, como las del 26 de junio de 1889,

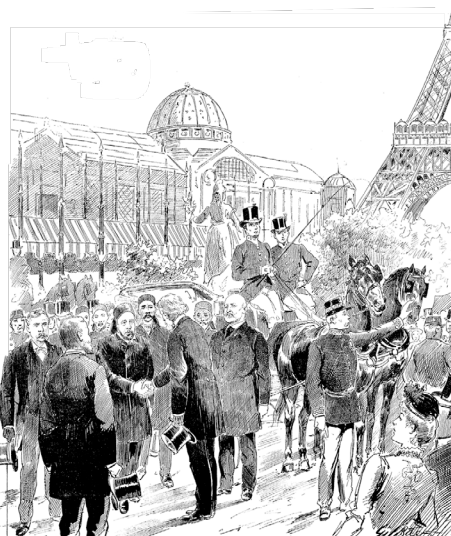


Figura 12. Los príncipes tunecinos recibidos en la puerta de la Cúpula Central por los sres. Tirard, Alphand y Berger. *Boletín Oficial*, 23 de agosto de 1889. ©Cnum



Figura 13. Bailarinas tunecinas de concierto. *Boletín Oficial*, 2 de julio de 1889. ©Cnum

donde con el título de «Tipos Tunecinos» se exponen y clasifican a personas de diferentes oficios.

De igual manera, en la forma de representación de los nativos colonizados en la exposición se crean imágenes entre lo real y la recreación, una imagen artificial de lo exótico que sirve como contrapunto a la imagen del Occidente tecnificado⁸⁵. Es decir, con la organización de la exposición, y mediante las imágenes del boletín, se reforzaba y justificaba el colonialismo al exponer las máquinas europeas frente a las artesanías de los pabellones de las colonias (fig. 14). Esto creaba y expandía entre la población occidental ideas dicotómicas que diferenciaban a los occidentales de los no-occidentales, como salvaje-civilizado, primitivo-industrial y exótico-tecnológico. Todo esto se mostraba a través de la idea dual artesanía-tecnología, donde Occidente ya había llegado a ese punto de progreso gracias a los elementos técnicos, maquinaria, etc., mientras que los pueblos colonizados utilizaban todavía la artesanía y lo manual, encerrando esa idea de que seguían en vías de desarrollo.

Siguiendo con esa mentalidad evolucionista, se representaba la prehistoria como una etapa ya superada por Occidente, mediante la recreación de hábitats

⁸⁵ Lasheras Peña, 2009, pp. 356-357.

LES ÉGYPTIENS A L'EXPOSITION



Le Tourneur

CHRONIQUE

Pendant que Bouddha va avoir son culte à deux pas de la Tour Eiffel, et qu'on va palmodier dans cette nouvelle chapelle des litanies qui datent des commencements les plus mystérieux du monde, M. Edison, le grand inventeur moderne, passe six heures sur la four, s'extasie, fait des expériences phonographiques et donne le dernier mot de la science du XIX^e siècle : c'est bien l'*alpha* et l'*oméga* qui se rencontrent dans la même enceinte, et ces rencontres sont



L'Anier

assez rares pour que nous les mettions en relief.

Au sujet des dernières inventions d'Edison, on est très intrigué de sa nouvelle création, Lalling-Doll, la poupée parlante, une poupée qui pourra discourir pendant une heure sans interruption. Les renseignements manquent jusqu'à présent; on peut s'imaginer « une Lalling-Doll minuscule, figurine délicate à la voix frêle et lointaine, ou une miss d'Amérique, de taille naturelle et de physionomie exacte, tenant les propos de là-bas, le résumé d'un sexe, un type complet et irréprochable d'une race et d'une société ».

On peut aussi s'imaginer un simple automate, articulé avec un peu plus d'ingéniosité que les automates ordinaires, et revêtant une forme un peu plus séduisante, un peu plus artistique; mais tout l'intérêt de cette nouvelle création résidera évidemment dans la façon dont elle émettra les sons emmagasinés dans son intérieur.

A vrai dire, ce ne sera qu'une application, presque vivante, du phonographe.

Un spirituel chroniqueur se demande ce que dira Lalling-Doll; on espère, ajoute-t-il, que M. Edison aura fait construire une gracieuse automate, plus souple, plus vraie que les mondaines de l'Amérique du nord exprimées en peinture par les peintres d'outre-Atlantique campés en bandes menaçantes dans les hôtels de l'avenue de Villiers. S'il nous fallait revoir, en ce mannequin qui doit enfin nous fournir un idéal significatif, s'il nous fallait revoir le mannequin artistique qui figure dans les cotillons à habits rouges et dans les garden-parties en flanelles blanches, ce serait à renoncer à la science comme au reste, et à croire que la fameuse fin de siècle va enregistrer décidément une faillite générale.

Non, cet espoir dernier ne sera pas trompé. Lalling-Doll sera une poupée géniale, une naniomètre exquise, bâtie dans un parti-pris délicieux, offrant au regard ravi des lignes et des colorations consolantes. Quand elle s'avancera sur la scène où son créateur ne peut manquer de l'exhiber, il faut qu'on la comprenne, au premier coup d'œil, différente de tout ce qui l'entoure, habitante d'un autre monde, étrangère à la vieille Europe fanée et ridée qui la regardera avec stupeur à travers les lunettes, une sorte d'évaporation, de feu-follet, jailli d'une contrée neuve, d'une population sans passé, avide de sensations, ivre de vie.

M. Edison devrait bien réserver à l'Exposition



Le Potier

universelle la première exhibition de Lalling-Doll; il serait sûr de remporter un immense succès.

Il ne se doute peut-être pas qu'un poète de grande valeur et d'une originalité vraiment géniale, Villiers de l'Isle-Adam, a, il y a quelques années, écrit un chef-d'œuvre avec cette donnée d'un savant animant une poupée.

Ce chef-d'œuvre, c'est *l'Eve future*, livre éton-



Le Marchand de Limonade

Figura 14. Los egipcios en la exposición. Texto sobre las invenciones de Edison rodeado de ilustraciones de artesanos y comerciantes egipcios. *Boletín Oficial*, 18 de agosto de 1889. ©Cnum.

y de su evolución, mientras que se exhibían a los no-occidentales como pueblos que aún vivían en esas condiciones. Con ello se sugería que estos pueblos todavía estaban en las etapas iniciales del desarrollo humano.

Como se ha visto, en lo referente al Otro no-occidental, este queda reflejado en el boletín a través de la representación del individuo u objeto en un primer plano, como elemento principal de la escena, persona que está siendo observada por el público (fig. 17). Pero a su vez se ha detectado un segundo plano, donde aparece como un espectador más de la exposición universal, es decir, un observador y, por tanto, público objetivo del discurso. Estos sujetos se pueden localizar

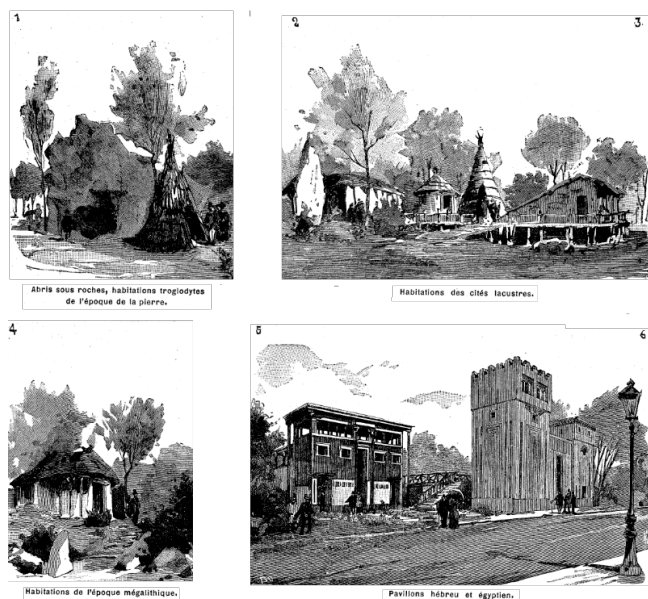


Figura 15. Historia de la vivienda. *Boletín Oficial*, 10 de septiembre de 1889. ©Cnum.



Figura 16. Las cabañas de los lapones, los esquimales, los salvajes de África Central y los pieles rojas. *Boletín Oficial*, 24 de septiembre de 1889. ©Cnum.

en las ilustraciones representados con elementos distintivos de su cultura o de la imagen construida en torno a ellos⁸⁶ (fig. 18). Entre los representados aparecen personas tanto asiáticas como norteafricanas entre un público vestido con ropa occidental, lo que puede estar haciendo referencia a personas provenientes de las colonias.

⁸⁶ Dentro del análisis del boletín oficial corresponde a que un 25,46 % sobre el total de las ilustraciones representan al Otro como «objeto», frente a un 7,41 % que lo muestran como «sujeto».

Al ser representado como público es entendido ya no solo como objeto, sino también como sujeto receptor, cuando está fuera de las áreas coloniales de la exposición⁸⁷. Sin embargo, sigue careciendo de capacidad enunciativa y ejerce de educando, al igual que el resto de espectadores, sobre las ideas en torno al progreso. Esto seguiría la intención propagandística del *Boletín Oficial*, mencionada anteriormente, encontrando cómo exalta las innovaciones técnicas y tecnológicas, reforzando su discurso con la presencia de un público heterogéneo que observa la *magnificencia francesa*. Todo esto se insertaba dentro de una faceta didáctica, ofreciendo «una imagen cultural y racial de superioridad con la que legitimar la dominación europea»⁸⁸. Estas cuestiones fueron diseñadas para la educación y el entretenimiento de los ciudadanos occidentales⁸⁹, al igual que para proporcionar una «mirada interactiva que muestra las colonias a Francia, pero también Francia a sus colonias»⁹⁰.



Figura 17. La Procesión del Dragón annamita de la Explanada de los Inválidos. Occidentales observando la procesión annamita. *Boletín Oficial*, 29 de junio de 1889. ©Cnum

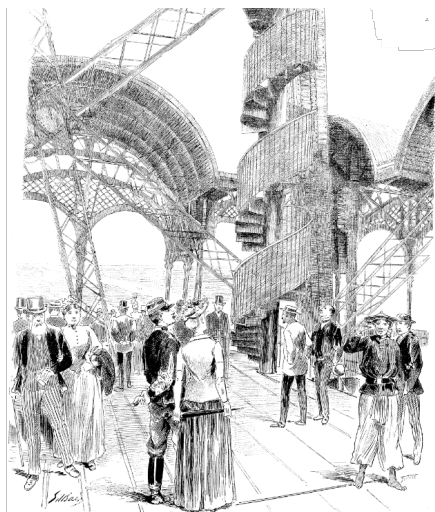


Figura 18. Primer piso de la Torre Eiffel. En la esquina inferior derecha aparece una persona con elementos orientales. *Boletín Oficial*, 3 de junio de 1889. ©Cnum

⁸⁷ Destaca cómo aparecen representados en varias ocasiones en relación a la torre Eiffel.

⁸⁸ Lasheras Peña, 2009, p. 356.

⁸⁹ Corbey, 1993, p. 341.

⁹⁰ Lasheras Peña, 2009, p. 356.

4. El legado patrimonial de la Exposición Universal de París de 1889: la construcción de una imagen y mirada sobre lo socioambiental

La configuración de las imágenes que hemos analizado construye una mirada sobre lo socioambiental que tiene influencia en los imaginarios colectivos. Sin embargo, la transmisión de estos imaginarios es más compleja y el patrimonio gráfico contribuye a su legado en el presente. De hecho, el carácter enciclopédico fue uno de los objetivos de la exposición, encapsulando y permeando una realidad compleja a través de la selección. Ejemplo de ello sería la intención de mostrar en las ilustraciones la historia a través de la evolución de diferentes elementos como la vivienda y el trabajo, junto con la exhibición de diferentes culturas⁹¹. Además de construir pabellones nacionales y exhibiciones de todo tipo de objetos, se recrearon aldeas nativas (fig. 10) y calles extranjeras, como la *Rue du Caire* (fig. 19).

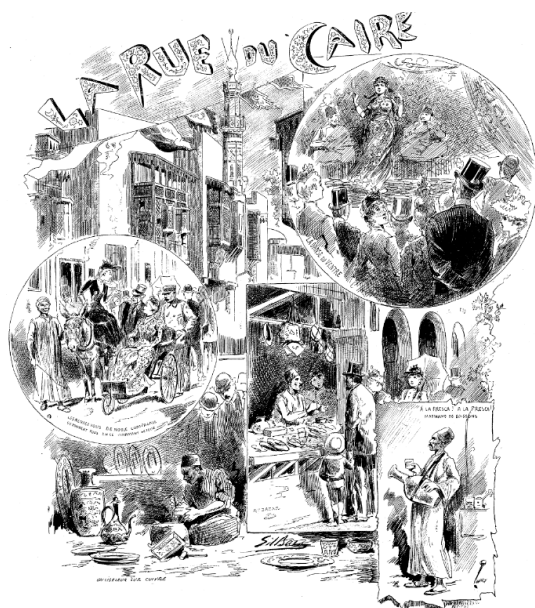


Figura 19. Mosaico de imágenes de La Rue du Caire. Se observan la espectacularización y exotización. *Boletín Oficial*, 27 de septiembre de 1889. ©Cnum

⁹¹ Corbey, 1993, p. 340.

Estos elementos expuestos y musealizados a través de la exposición y difundidos mediante la prensa a través de las ilustraciones contribuyen a la construcción de un imaginario colectivo, reforzando ideas preexistentes y secundando aquellas que a finales del siglo XIX estaban desarrollándose, como el darwinismo y el evolucionismo. De igual manera, gran parte de los elementos patrimoniales que surgieron en la Exposición Universal de París de 1889 han pervivido hasta la actualidad, al igual que sus significados y valores asociados.

Los sesgos de carácter occidental y eurocéntrico configuraron la mirada sobre las exposiciones universales que constituye un vínculo cultural posible de rastrear, pudiendo observar cómo algunas de las construcciones culturales propias de su origen perviven e influyen en la manera de entender y mantener los significados de los elementos patrimoniales. Esto último es clave, ya que si, por el contrario, se observara el patrimonio desde una mirada acrítica, no se podrían comprender las ideas que hubo detrás de su configuración y publicidad. Un claro ejemplo sería la ya mencionada torre Eiffel, elemento no solo entendido como símbolo de París, sino que podría ser también interpretado como un patrimonio construido sobre la naturaleza y la otredad.

5. Conclusiones

La combinación de las perspectivas social y ambiental en el análisis de las ilustraciones del boletín muestra la construcción de jerarquías y miradas de superioridad respecto a lo externo, tanto hacia los otros como con respecto al medio ambiente. Por ello podemos ver cómo, si la naturaleza es entendida como un todo donde interaccionan lo social y lo ambiental, ambas cuestiones se ven afectadas por estas a través de la construcción visual de la diferencia.

Este análisis conjunto ha posibilitado ver cómo, dentro de la exposición, la naturaleza es entendida como un almacén a disposición del hombre, tanto de lo humano, con la subalternización, como del medio ambiente, con el extractivismo y la depredación ambiental. Es decir, en este contexto se entendía la naturaleza como lo salvaje a dominar, cuya sumisión estaría justificada en aras del progreso, reflejándose en las imágenes. La configuración de estas ideas nos ha permitido ver cómo Occidente fue construido en oposición a Oriente y a la otredad como adalid de este avance imparable, estando, por tanto, la naturaleza sometida a los intereses del hombre blanco occidental.

En definitiva, la Exposición Universal de París de 1889 a través de su *Boletín Oficial* contribuye a la configuración de un imaginario colectivo de la era de la industrialización, el imperialismo y el progreso a través de la plasmación de una imagen selecta del mundo, que no solo se da en la propia exposición, sino también en los mecanismos de difusión de la misma. La exaltación del progreso

técnico, la exposición de maquinaria y elementos técnicos, así como la forma de entender e ilustrar los elementos naturales, difunden una idea de naturaleza como elemento a disposición, ubicando al lector como espectador de la transformación.

Asimismo, esta relación de superioridad sobre lo ajeno se enfatiza con la forma de mostrar y exhibir a las naciones, ya que en la exposición se refuerzan identidades al igual que se justifican las relaciones de dominación a través de la difusión de las representaciones, tanto occidentales como no-occidentales. En este sentido, se observa cómo, además de las naciones rivales, los pueblos colonizados y las masas fueron el público objetivo de las exposiciones y de los mensajes emitidos y contruidos desde ellas. Unido a esto, todas las imágenes difundidas en prensa posibilitaron que no fuese necesario desplazarse a la exposición para poder ser receptoras de las ideas contruidas, quedando plasmadas en el legado patrimonial generado por la exposición.

En cuanto a la pervivencia de estas ideas, la visión subalternizadora de los otros, al igual que la dicotomía entre salvaje-civilizado, se puede observar en el concepto actual «en vías de desarrollo», como una herencia de estas construcciones culturales que perviven en el patrimonio. Asimismo, si se analiza, por ejemplo, el tratamiento que se le hace a la artesanía frente al arte en las instituciones museísticas, encontramos cómo ha tenido cabida la artesanía en los museos desde la exotización del Otro, al igual que en la Exposición Universal. La espectacularización de estas culturas, expuestas como objetos de consumo, y de la naturaleza al servicio humano, son cuestiones heredadas de las exposiciones universales, y que, en ocasiones, podemos contemplar hoy en día.

Finalmente, la forma de pensar las exposiciones desde una mirada crítica, nos lleva a ver cómo los cambios en la forma de exponer y de crear grandes eventos contruyen y naturalizan ideas sobre el mundo, donde el centro está en los valores occidentales, estando el propio patrimonio contruido basado en esas premisas. Este cambio de mirada sobre el patrimonio iconográfico posibilita también el revisar el propio imaginario generado sobre la Exposición Universal de París y de las exposiciones universales como fenómeno de masas, tanto en el siglo XIX como en la actualidad, contruidas como una confusión de tiempos y culturas.

6. Bibliografía

- Boletín Oficial de la Exposición de París de 1889*. Extraído del Cnum – Conservatoire numérique des Arts et Métiers: <https://cnum.cnam.fr/redir?FOLXAE15>
- Burke, Peter, *Formas de la Historia Cultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006.

- Cimadomo, Guido y Rezo Lecardane, «Las grandes exposiciones del siglo XXI frente a la fragilidad del territorio», *ZARCH: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, 13, 2019, pp. 137-147. DOI: https://doi.org/10.26754/OJS_ZARCH/ZARCH.2019133909
- Corbey, Raymond, «Ethnographic Showcases, 1870-1930», *Cultural Anthropology*, 8.3, 1993, pp. 338-369.
- Crumley, Carole L., «Historical Ecology: Integrated Thinking at Multiple Temporal and Spatial Scales», en Alf Hornborg y Carole L. Crumley (eds.), *The World System and the Earth System: Global Socioenvironmental Change and Sustainability since the Neolithic*, Walnut Creek, CA, Left Coast Press, 2007, pp. 15-28.
- Cubero Barrantes, Guillermo, «“Otros” mundos en la vitrina. Los catálogos de las exposiciones universales y la reproducción del discurso colonialista occidental del siglo XIX», *Revista de Museología Kóot*, 11, 2020, pp. 131-168. DOI: <https://doi.org/10.5377/koot.v0i11.10743>
- Dumas, François Guillaume y Louis Fourcaud, *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1889.
- Fontal, Olaia, *La educación patrimonial: teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*, Gijón, Trea, 2003.
- Fontal, Olaia, «El patrimonio a través de la educación artística en la etapa de primaria», *Arte, Individuo y Sociedad*, 28.1, 2016, pp. 105-120. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.47683
- Fontana, Joseph, *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Fragá, Eugenia, «El problema de la identidad en los estudios poscoloniales. Clasificación racial, historias de las minorías, reconocimiento intercultural», *Astrolabio*, 11, 2013, pp. 386-410. DOI: <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n11.4123>
- Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, París, Gazette des beaux-arts, t. 1, 1 de enero 1889-t. 2, 1 de julio de 1889.
- González de Molina, Manuel y Víctor Toledo, *Metabolismos, naturaleza e historia: Hacia una teoría de las transformaciones socioecológicas*, Barcelona, Icaria, 2011.
- Guerrero, Vadim, «De la subalternidad a la ¿autodeterminación identitaria? Disputas discursivas sobre el “ser indígena” en el Ecuador del siglo XX», *Antropología Cuadernos de Investigación*, 18, 2017, pp. 109-123. DOI: <https://doi.org/10.26807/ant.v0i18.127>
- Hall, Stuart, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Ecuador, Corporación Editora Nacional, 2013.
- Hartog, François, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo, Iberoamericana*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Harvey, David, «El “nuevo” imperialismo: Acumulación por desposesión», *Socialist Register*, 2004.
- Herrera Lima, Susana, *De la comunicación del progreso a la comunicación de la armonía. Las transformaciones en los discursos sobre las relaciones sociedad/naturaleza en el escenario de las exposiciones universales (1851-2010)*, Guadalajara, ITESO, 2016.
- Hobsbawm, Eric, *La era de la revolución, 1789-1848*, Buenos Aires, Crítica, 1995.

- Hobsbawm, Eric, *La era del capital, 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 1998a.
- Hobsbawm, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1998b.
- Lasheras Peña, Ana Belén, *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales 1855-1900*, Santander, Universidad de Cantabria, 2009.
- Leal, Claudia, José Augusto Pádua y John Soluri, «Nuevas historias ambientales de América Latina y el Caribe», *RCC Perspectives*, 7, 2013. DOI: <https://doi.org/10.5282/rcc/5922>
- Les merveilles de l'Exposition de 1889*, París, A la librairie illustrée, 1889.
- Lois, Carla, «¿Geopolíticas de mundos efímeros? La performatividad de los mapas de las Exposiciones Universales y los órdenes mundiales que crearon (Chicagó 1893, París 1900 y Nueva York 1939)», *Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, 10, 2018, pp. 1-44.
- López Sanz, Hasan German, *Zoos humanos, «ethnic freaks» y exhibiciones etnológicas: una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea*, Castellón, Concreta, 2017.
- Maldonado Muñoz, Andrés, «Arquitectura latinoamericana en las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1889», *Arquitectos*, 28.36, 2021, pp. 51-78. DOI: <https://doi.org/10.31381/arquitectos36.4943>
- Matos, Ana Cardoso de y António Abreu Xavier, «Un paseo al Panorama transatlántico a partir de la Exposición Universal de París, 1889», en António de Abreu Xavier (dir.), *La Península Ibérica, el Caribe y América Latina. Diálogos a través del Comercio, la Ciencia y la Técnica (Siglos XIX-XX)*, Évora, Publicações do CIDEHUS, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.2989>
- McNeill, John Robert, «Observations on the Nature and Culture of Environmental History», *History and Theory*, 42.4, 2003, pp. 5-43.
- Morillo Morales, Julia, *Las Exposiciones Universales en la literatura de viajes del siglo XIX*, Madrid, UNED, 2015.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Uruguay, Trilce, 2008.
- Ortega Cantero, Nicolás, «Romanticismo, paisaje y geografía: Los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX», *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, 49, 1999, pp. 121-128.
- Poblador Muña, María Pilar, *El recuerdo de lo fugaz: la arquitectura efímera en la era del progreso*, en Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano y María Pilar Poblador Muña (coords.), *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 127-154.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel, «Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 2006, pp. 191-212.
- Sazatornil Ruiz, Luis, «España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 53, 2019, pp. 11-42.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 2003, pp. 297-364.

- Viera de Miguel, Manuel, «El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: “España de moda”», *Anales de Historia del Arte*, 21.extra, 2011, pp. 537-550. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37480
- Villar Lozano, Mayerly Rosa y Sebastián Amaya Abello, «Imaginarios colectivos y representaciones sociales en la forma de habitar los espacios urbanos. Barrios Pardo Rubio y Rincón de Suba», *Revista de Arquitectura*, 12, 2010, pp. 17-27.
- Vindel, Jaime, *Cultura fósil. Arte, cultura y política entre la Revolución industrial y el calentamiento global*, Madrid, Ediciones Akal, 2023.