

# GEOGRAFÍAS MÍTICAS, GEOGRAFÍAS CIENTÍFICAS: sobre mapas y museos

Daniel García Roldán

Algo que tienen en común la cartografía y la museografía, y que marca profundamente su historia, es que se trata de técnicas en las que resulta definitivo el juego que surge entre lo que se exhibe y se explica, y lo que se oculta o se trastoca. Esto no podría ser de otra manera, pues más allá de su dimensión científica o artística, museos y mapas son instituciones e imágenes fundamentalmente políticas. Hace algunas décadas Benedict Anderson advirtió acerca del poder de estos dispositivos, pues además de ser medios a partir de los cuales los Estados coloniales concibieron sus dominios, también resultaron efectivos en la formación de los nacionalismos modernos.

Ya desde 1926 Walter Benjamin había captado con aguda precisión el valor y el significado que cobrarían las imágenes cartográficas para un nuevo público. En su crónica sobre Moscú hay una descripción brillante del mapa de Europa expuesto en el Club de los Soldados del Kremlin: al mover una manivela se iban alumbrando con pequeñas lucecitas los lugares por los que Lenin pasó en el transcurso de su vida, de tal forma que

**¿Qué ha sucedido en América Latina cuando eso que se busca cartografiar y exhibir son los vestigios de sociedades y culturas que vivieron antes de la invasión europea y que después de ella han tenido una existencia superviviente?**

su periplo parecía una expedición de conquistas coloniales en un territorio casi desierto. Por otra parte, luego de conocer la carta de la Federación de Repúblicas Socialistas y Soviéticas que los vendedores ambulantes ofrecían en las calles y que estaba a punto de convertirse en el centro de un renovado culto de los íconos, Benjamin les llamaba la atención a los alemanes y a sus vecinos europeos, para que miraran cómo, al lado de

la gran Rusia, el viejo continente no era sino un “nervioso y deshilachado territorio en un extremo del remoto Oeste” (Benjamin 2010, 49).

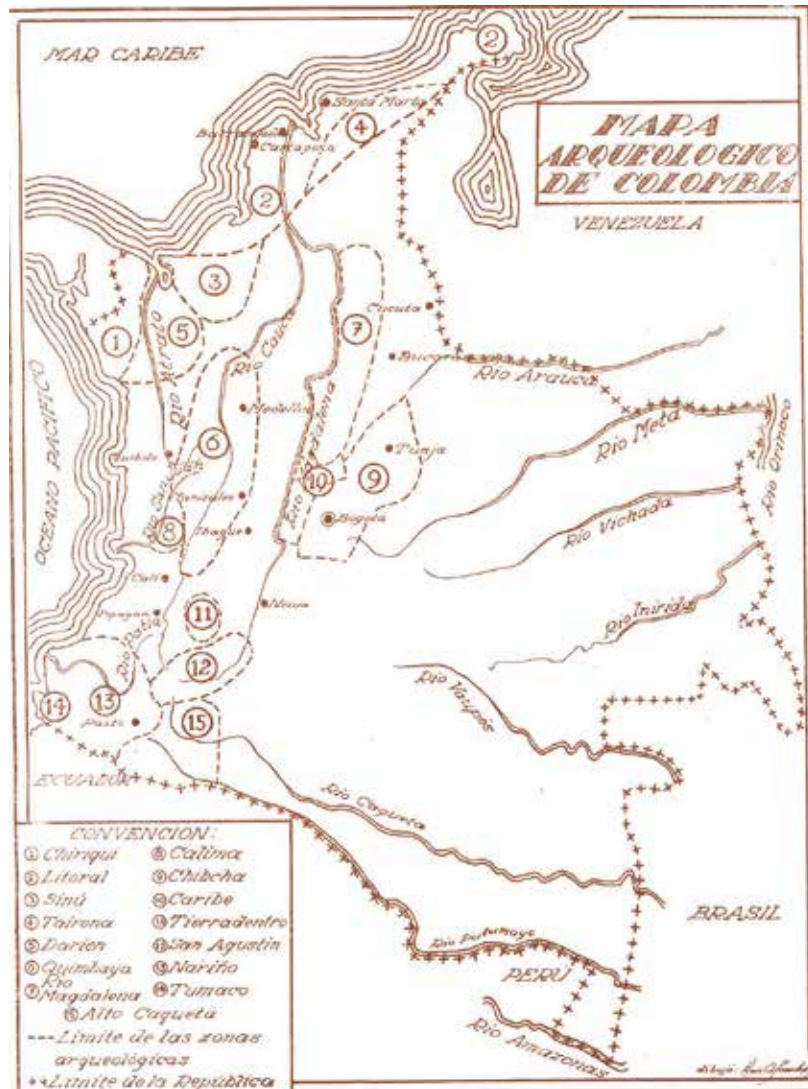
Tal relato nos permite interpretar que ese juego constante de lo que se ve y lo que se oculta tiene su fundamento en la oscilación entre dos actitudes que caracterizan hasta hoy el proceso de elaboración de los mapas que están concebidos para su exhibición o reproducción masiva. Por un lado, se trata de una actitud determinada por el esfuerzo de traducir y explicar un conocimiento práctico y efectivo del espacio cartografiado; por el otro, de un comportamiento encausado en una voluntad silenciosa que busca darle un carácter mítico o imaginario a ciertos contornos y aspectos de ese mismo espacio. Sin duda esta reflexión también se puede aplicar a los objetos que albergan los museos, pues al tiempo que se profundiza y avanza en su investigación, se les rodea de un culto que está ligado a su preservación y atesoramiento.

¿Qué ha sucedido en América Latina cuando eso que se busca cartografiar y exhibir son los vestigios de sociedades y culturas que vivieron antes de la invasión europea y que después de ella han tenido una existencia *superviviente*? Este artículo intenta contribuir a la respuesta de tal interrogante con la reflexión histórica sobre algunos mapas empleados por dos de los museos que aún hoy cristalizan con mayor fuerza los imaginarios sobre las culturas originarias del continente: el Museo Nacional de Antropología de México y el Museo del Oro de Bogotá. Más que demostrar una relación fáctica entre estas instituciones, lo que se busca en las siguientes líneas es sugerir analogías que nos permitan iluminar, aunque sea tenuemente, un proceso histórico complejo y de carácter global.



En el primer catálogo publicado por el Museo del Oro en 1944<sup>1</sup> dos imágenes cartográficas captan nuestra atención. La primera de ellas nos lleva a pensar en el “mapalogotipo” del que nos habla Anderson:<sup>2</sup> se trata del *Mapa arqueológico de Colombia*. ¿Qué puede haber de extraño en esta imagen tan familiar y simple en su elaboración? Un solo detalle revela los problemas. La zona correspondiente a Chiriquí, que debería aparecer situada en la provincia del mismo nombre en el occidente de Panamá, se traslada mágicamente al interior de los límites del territorio colombiano. Este desplazamiento se puede interpretar como una tentativa simbólica de “nacionalización” de una zona arqueológica que, situada con más exactitud, hubiese evocado el territorio perdido a comienzos del siglo xx. En efecto, los mapas arqueológicos posteriores omitieron la referencia a esta zona y el estilo de piezas orfebres denominado tradicionalmente chiriquí fue re-bautizado con el nombre de darién por el arqueólogo mexicano Carlos Margáin. Sin embargo, allí no acaba la historia.

No es un secreto que la procedencia original de gran parte de las piezas adquiridas por el Banco de la República durante los primeros años de creación del Museo del Oro es desconocida o mal conocida, pues los objetos fueron comprados a negociantes y buscadores de tesoros y, en un grado mínimo, obtenidos de excavaciones arqueológicas. Debido a ello y para darle un tipo de orden a la colección, se creó la tautología del tipo-región o estilo-región, mediante la cual ciertas piezas quedaban asociadas a determinadas zonas por sus características formales. Sin embargo, esto no siempre funcionaba bien; tal es el caso de los colgantes Darién, hallados



Mapa arqueológico de Colombia dibujado por Luis Alfonso Sánchez. Fuente: Banco de la República 1944, 1.

en varias zonas de Colombia, en Panamá e incluso en la península de Yucatán. Y mientras eso ocurría con su ubicación geográfica, algo no muy distinto sucedía con sus características formales.

Empecinados en tipificar y clasificar a partir de *lo reducido*, *lo concreto* y *lo homogéneo*, los arqueólogos de mediados de siglo no fueron capaces de valorar en estos peculiares artefactos el significado de *lo ilimitado*, *lo abstracto* y *lo heterogéneo*. Los extraños colgantes Darién, que están a medio

camino entre un hombre enmascarado, una mujer descabezada y un ser sobrenatural, ostentan el misterio de las metamorfosis: en su parte superior las formas curvas pueden adquirir la apariencia de alcarrazas, discos planetarios, adornos de plumas, hongos alucinógenos e, incluso, tetas llenas de leche; las delgadas franjas oblicuas pueden convertirse en maracas, serpientes, ramas o bastones con aves; y lo que cubre su centro puede ser un conjunto de espirales, el cuerpo de un sapo, una cabeza re-



Colgante de collar estilo Darién. Procedencia incierta (núm. 6030). Fuente: Pérez de Barradas, 1966: 101.

ducida o la cara de un murciélago.<sup>3</sup> Es decir, más que referirse a una zona determinada, a una morfología concreta o a una identidad fija, Darién fue el nombre para capturar una *desterritorialización* y una *desidentificación*. ¿Acaso no son esos los rasgos definitivos de toda frontera? El colgante hallado en el cenote de los sacrificios de Chichen Itzá desliza sutilmente su máscara para revelarnos algo de su secreto. Sin embargo, el mapa-logotipo cierra sus filas y ordena sus límites ajustando zonas y culturas al croquis de la nación.

El segundo mapa es el de *La metalurgia en América según Rivet*. Se trata de una silueta del continente con algunas zonas demarcadas y unas cuantas flechas que sugieren movimientos de un territorio a otro. Lo que resulta extraño en este caso es que ningún texto del etnólogo francés hubiese acompañado el catálogo de 1944 para explicar los desplazamientos a los que se refiere la imagen. Se sabe que, en su exilio de Francia durante la ocupación del enemigo, el creador del Museo del Hombre estuvo en Colombia y difundió

sus tesis e investigaciones entre el naciente círculo de aficionados y profesionales de las ciencias del hombre. ¿A qué se debe entonces esta omisión? Al revisar la *Métallurgie en Amérique précolombienne*, fruto de sus investigaciones con Henri Arsandaux, se entiende por qué era necesario incluir el *sello de autoridad* del sabio, es decir “el mapa”, sin tener en cuenta sus hipótesis sobre el tema.

La primera de ellas es que Colombia era, por excelencia, el país de la tumbaga; es decir, de la práctica y de los objetos fruto de la aleación del oro nativo con el cobre. Esta hipótesis se apoyaba en análisis de laboratorio realizados en Francia y en la revisión de fuentes históricas que los corroboraban: “Aguado, no sin amargura, apunta que ellos no pagaban su tributo en oro fino, *porque siempre tuvieron por costumbre estos bárbaros de humiliar y abajar los quilates y fineza del oro con echarle la liga de cobre*” (Rivet, Arsandaux, 1946: 48). Por otra parte, para los científicos franceses el mito de El Dorado estaba relacionado con un territorio difícil de ubicar con precisión al interior del “país guayanés”, en donde artesanos de tribus de las familias lingüísticas “karib” y “arawak” habían inventado esta técnica de aleación, que después había llegado hasta Venezuela, las cordilleras colombianas, las Antillas y el sur de Estados Unidos (59-69). Leyendas como la de Walter Raleigh y palabras de origen arawak y karib que desde el siglo XVI utilizaron los españoles para designar tanto la aleación como los objetos realizados a partir de ella, servían como argumentos para legitimar lo que sostenían los autores.

Situar el origen del mito de El Dorado en tierras lejanas de Bogotá (despojándolo del aura que tenía en su versión vinculada a la laguna de Guatavita) y afirmar



que la mayor parte de los objetos orfebres “colombianos” eran de “oro de baja ley” fueron hipótesis que no se adaptaron a los discursos que acompañaron con pompa el primer catálogo del Museo. Tampoco la idea de que el conocimiento profundo de los metales y sus secretos había llegado a los altiplanos de las cordilleras desde las tierras bajas del oriente, consideradas tradicionalmente como un territorio de barbarie. Afortunadamente, las crónicas de Indias son “ricas” en testimonios y sirvieron para legitimar otra versión de la historia; sólo bastaba elegir el fragmento adecuado. De esta forma, el etnólogo colombiano Gregorio Hernández de Alba, quien veía en el Museo el cumplimiento de la promesa de El Dorado buscado con desesperación en tierras del Zipa y del Zaque, cita a Lucas Fernández de Piedrahita a propósito de un episodio ocurrido en Tunja: “Las cargas del oro y las joyas, que por todas partes se recogieron [...] fueron tantas que a cosa de las nueve, en que se acabó el saco se hizo de ellas un montón tan crecido, que puestos los infantes en torno de él, no se veían los que estaban de frente...” (Banco de la República 1944, 9). De esta forma el mapa de Rivet funcionó en el surgimiento del Museo del Oro como un emblema, pues al mismo tiempo que se erigía como un sello de autoridad, se ignoraba o se ocultaba su significado.



Mapa de *La Metalurgia en América según Rivet* dibujado por Luis Alfonso Sánchez. Fuente: Banco de la República 1944, 2.



Si entrelazamos las categorías del mapa como logotipo y el mapa como emblema, podemos reflexionar sobre una imagen cartográfica de gran importancia en la historia de la arqueología y la museografía mexicanas. Se trata del boceto de Mesoamérica el-

borado por Paul Kirchhoff para acompañar un breve texto publicado por primera vez en 1943. Lo que resulta extraño en este caso es que además de que el croquis dibujado por el etnólogo alemán es poco preciso, su definición de Mesoamérica también fue particularmente ambigua; el boceto

que acompaña el texto se limita a trazar con una línea negra los límites de este espacio imaginario a mediados del siglo xvi.

Kirchhoff nunca pretendió definir con exactitud qué era eso que él denominaba Mesoamérica. En lugar de ello, se aproximó a este concepto a partir de potentes

metáforas y de perspectivas que estaban a medio camino entre la geografía, la historia, la arqueología y la etnología. En realidad, lo que buscaba en un principio era delimitar una “superárea cultural” que sirviera como marco provisional de investigación para los antropólogos, quienes, en sus observaciones, corrían el riesgo de *perderse*. De ahí la importancia del lenguaje metafórico y de su energía para cristalizar ciertas ideas y percepciones. Entre las figuras retóricas que más llaman nuestra atención están aquellas que definen la “cultura mesoamericana” como un *maelstrom* o un cruce de caminos; no cabe duda de que tales comparaciones dotaron de coherencia a una serie de fenómenos que en principio se mostraban dispersos y huidizos para una mirada empeñada en comprenderlos de manera sistemática: territorios ocupados por tribus de diferentes etnias y grupos lingüísticos, atravesados por fuertes movimientos migratorios e intensos intercambios culturales, no eran fácilmente asimilables a una unidad de conjunto:

En vez de aparecer como un hogar cultural que alimenta su propio fuego, la cultura mesoamericana semeja más bien una gran avenida o una serie de avenidas por las cuales influencias procedentes de fuentes desconocidas transitan hacia otros pueblos del continente (Kirchhoff 2002, 56).

A pesar de la importante función que cumplieron en la historia de la arqueología mexicana estos trabajos tempranos de Kirchhoff, no podemos dejar de pensar en la relación que existe entre la clasificación de rasgos distintivos mesoamericanos hecha por el etnólogo alemán y el cuento de

Jorge Luis Borges al que se refiere Michel Foucault en las primeras líneas de *Las palabras y las cosas*. Entre los rasgos mesoamericanos clasificados encontramos desde “vestidos completos de una pieza para guerreros” hasta la existencia de mercaderes que eran a la vez espías; desde el uso de “pelo de conejo para decorar tejidos” hasta la identificación del 13 como número ritual; desde la fabricación

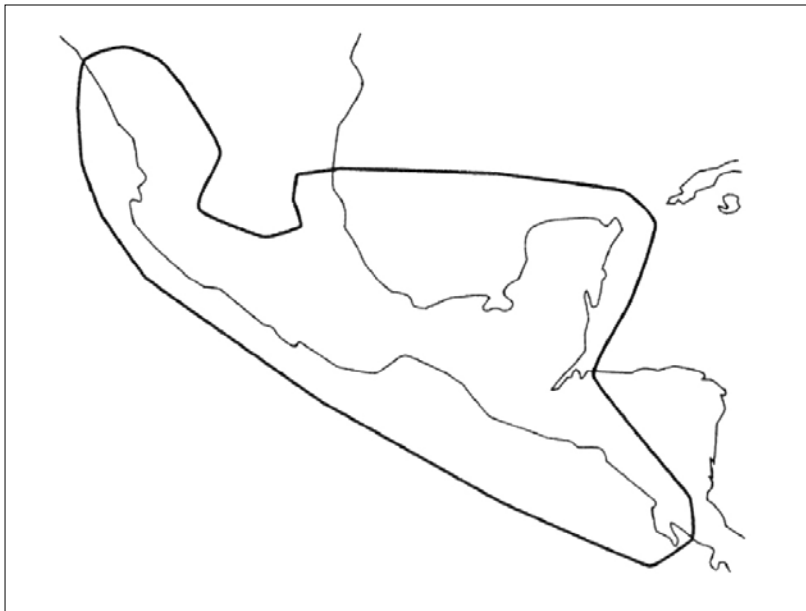
**El etnólogo alemán se veía decepcionado y sorprendido, pues lo que había propuesto como un concepto problemático para ser ampliamente discutido se había convertido en una idea fija en relación con la cual se comprendía, justificaba y construía la arqueología mexicana.**

de “chucherías de barro” hasta beber “el agua en la que se lavó al pariente muerto” (Kirchhoff 2002, 49). Sin embargo, más allá de estas características dispersas, aquello que resultó dominante para definir qué era Mesoamérica es que se trataba de sociedades de cultivadores superiores que utilizaban calendarios, escritura jeroglífica y que construían pirámides escalonadas y patios para el juego de pelota. De acuerdo con ello, el boceto cartográfico, que en principio

intentaba captar una realidad histórica coyuntural, se transformó en espacio geográfico con límites establecidos y el espacio geográfico devino civilización, es decir, se cargó de significado, valor y duración.

Varios años después de la primera publicación de su texto, el etnólogo alemán se veía decepcionado y sorprendido, pues lo que había propuesto como un concepto problemático para ser ampliamente discutido se había convertido en una idea fija en relación con la cual se comprendía, justificaba y construía la arqueología mexicana.<sup>4</sup> En una versión posterior de su texto, publicada en 1960, se lamentaba en estos términos: “mientras que muchos han aceptado el concepto de ‘Mesoamérica’, ninguno, que yo sepa, lo ha hecho objeto de una crítica constructiva o lo ha aplicado o desarrollado sistemáticamente” (Kirchhoff 2002, 44). Esto explica que tanto el boceto cartográfico como el concepto de Mesoamérica se hayan convertido con el paso del tiempo en logotipos y emblemas, por doquier reconocibles y cargados de valor de verdad, pero en última instancia difíciles de definir o justificar.

El mapa arqueológico y artístico de grandes dimensiones concebido por Ernesto Vázquez, Luis Covarrubias y Román Piña Chan para la apertura del Museo Nacional de Antropología en el Bosque de Chapultepec, en 1964, presenta sus convenciones visuales ciñéndose casi exactamente al croquis elaborado por Kirchhoff. Esto nos lleva a plantear otra pregunta: ¿qué era tan especial de ese boceto para que la arqueología y la museografía mexicanas, con el ímpetu nacionalista que las distingue, lo prefirieran por encima de la silueta del territorio nacional? La respuesta es obvia y nos lleva de nuevo al comienzo.



Límites de Mesoamérica a mediados del siglo xvi. Fuente: Kirchhoff, 2002: 54.

En primer lugar, el croquis de Mesoamérica funcionaba mejor para representar los vestigios arqueológicos como un legado monumental, pues devoraba la totalidad de lo que los estudiosos definieron como el área maya. En segundo lugar, territorios que hacían parte de la nación, pero que para la arqueología y la museografía no lograban entrar en la categoría de “lo mesoamericano”; podían ser ignorados de la emblemática pintura. Así, el mapa mural, que por cierto fue recientemente restaurado y hoy se presenta a nuestra mirada como nuevo, incluye muy pocas convenciones en los estados de Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Durango y Zacatecas, dando la sensación de que se trató de territorios desiertos sin que el mapa pierda su apariencia de totalidad. Esto indica que aquello que se naturalizó con el nombre de civilización mesoamericana terminó por

asimilarse como el pasado grandioso de los ciudadanos mexicanos de los siglos xx y xxi; no es descabellado pensar que con esta idea vino otra que reconocía el centro del *maelstrom* en la “capital eterna”, capaz de absorber con su fuerza centrípeta hasta los monolitos enormes como el Tláloc de Coatlinchán. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993.
- Banco de la República. 1944. *El Museo del Oro*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República.
- Benjamin, Walter. *Obras Libro IV, vol. I*. Madrid: Abada, 2010.
- Falchetti, Ana María. 2008. The Darién Gold Pendants of Ancient Colombia and the Isthmus. *Metropolitan Museum Journal* 43, New York.

- Kirchhoff, Paul. 2002. *Escritos Selectos. Estudios mesoamericanistas, vol. 1*. UNAM, I, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Margáin, Carlos. 1950. *Estudio inicial de las colecciones del Museo del Oro del Banco de la República*. Bogotá: Imprenta del Banco de la República.
- Nalda, Enrique. 2008. Qué es lo que define Mesoamérica. *Antropología, Boletín Oficial del INAH* 82.
- Pérez de Barradas, José. 1966. *Orfebrería prehispánica de Colombia. Estilos Quimbaya y otros. Texto*. Madrid: Banco de la República de Colombia.
- Rivet, Paul y Henri Armandaux. 1946. *Métallurgie en Amérique précolombienne*. París: Institut d'ethnologie.

**Daniel García Roldán** es profesional en Estudios Literarios y maestro en Historia del Arte. Trabajó como profesor en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y actualmente adelanta estudios de doctorado en Historia en la Universidad de los Andes de Bogotá.

#### NOTAS

<sup>1</sup> No se puede decir que el Museo del Oro haya sido durante sus primeras décadas de existencia propiamente un museo. Se trataba de la colección de orfebrería del Banco de la República, que se exhibía con varias restricciones y que cada cierto tiempo se exponía en el exterior.

<sup>2</sup> “El mapa-logotipo, al instante reconocido y visible por doquier, penetró profundamente en la imaginación popular, formando un poderoso emblema de los nacionalismos...” (Anderson, 1993: 245)

<sup>3</sup> Para ver las diferentes versiones de los colgantes Darién, consultar el artículo de Ana María Falchetti, “The Darién Gold Pendants of Ancient Colombia and the Isthmus”, en el *Metropolitan Museum Journal* 43 de 2008.

<sup>4</sup> Enrique Nalda aludió a este problema en la *XIX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, dedicada a revisar la validez teórica del concepto de Mesoamérica (Nalda, 2008:105).