



ARTE

EL MUSEO DEL ORO

y sus historias opacas

Daniel García Roldán

Muy poco se conoce sobre la historia de la formación de sus colecciones, pues el Banco de la República es extremadamente celoso de sus archivos y se reserva el derecho de hacer públicos los documentos sobre el proceso de adquisición de las piezas.

No cabe duda de que el Museo del Oro, que este año cumple 80 años de haber sido creado, es la joya más bella y luminosa de Colombia. Sin embargo, muy poco se conoce sobre la historia de la formación de sus colecciones, pues el Banco de la República¹ es extremadamente celoso de sus archivos y se reserva el derecho de hacer públicos los documentos sobre el proceso de adquisición de las piezas. ¿A qué se debe este secretismo? ¿Y en qué medida la exaltación del valor estético de los objetos orfebres sirvió como un medio para velar esa historia? El propósito de las siguientes líneas es arrojar algunas luces que ayuden a resolver estas preguntas.

En la metamorfosis de las piezas arqueológicas del Museo del Oro en obras de arte, José Pérez de Barradas (1897-1981) jugó un importante papel. Este antropólogo español, simpaticante del

régimen franquista, fue encargado por el Banco de la República para elaborar el primer estudio extenso de su colección orfebre, labor que realizó entre 1954 y 1966. En los primeros libros que resultaron de este trabajo, Pérez de Barradas empleó algunas de las ideas y estrategias del *Museo imaginario* de André Malraux, como método de presentación de los objetos de oro y tumbaga. ¿A qué se debió tal elección?

Según este intelectual y político francés, los museos no conocen ni “paladión, ni santo, ni Cristo, ni objeto de veneración” (Malraux 1956, 12) sino solo imágenes de cosas. Por cierto, la emblemática frase “la historia del arte desde hace cien años, es la *historia de lo que es fotografiable*” (28) se la debemos a él. Debido a las posibilidades de montaje, fragmentación, ampliación, encuadre y control de la luz, Malraux consideraba que la fotografía era el medio por ex-

celencia para formar un “álbum familiar de la historia del arte” (Didi-Huberman 2015, 3-20); por medio de ella era posible emparentar un Napoleón de Meissonier y un viejo rey de Rouault, una madona del Renacimiento y una escultura de Georges Braque, “una cabeza cristiana de la iglesia de Reims y una cabeza budista de Gandhara” (14); en pocas palabras, la imagen fotográfica le permitió a Malraux sugerir la existencia de estilos y obras maestras, en donde antes la mirada solo había reconocido objetos disímiles y artes menores. Esta cita de *Las voces del silencio* que Pérez de Barradas incluyó en su estudio de la orfebrería calima es prueba de ello:

La reproducción ha creado artes ficticias [...] falseando sistemáticamente la escala de los objetos, presentando imprevistas de sellos orientales y de monedas como relieves de columnas, amuletos como estatuas; lo inacabado de la ejecución, debido a las pequeñas dimensiones del objeto, se convierte por la ampliación en un estilo amplio, de acento moderno. (Malraux 1956, 22)

Con el uso de esta estrategia, Pérez de Barradas presentó en su trabajo fotografías en las que pequeñas piezas eran sometidas a un encuadre y una iluminación determinada, así como a una “exagerada ampliación” (Pérez de Barradas 1954a, 11). De esta forma, las láminas de lo que para ese momento se denominaban las cabezas de alfileres aparecían transformadas para el ojo en esculturas cuyo tamaño real era difícil de descifrar. Por supuesto, al igual que lo había hecho el autor de *Las voces del silencio*, los propósitos del antropólogo español consistían en sugerir la presencia “en la orfebrería prehispánica de Colombia de un

gran estilo desaparecido y del cual se desconocía su existencia” (11).

Si esa fue la forma de exhibir las piezas para capturar las miradas, ¿qué ocurrió con el discurso arqueológico y geográfico que acompañó esta atractiva presentación visual? Es aquí donde las cosas se complican pues, al parecer, la apropiación de la estrategia para crear “artes ficticias” legitimó a su vez la invención de una “arqueología” guiada por el mismo principio. Así, a pesar de que los objetos no habían sido obtenidos en excavaciones científicas, sino comprados a guaqueos² y coleccionistas, nuestro antropólogo fantaseaba con libertad sobre la existencia de tumbas asociadas a las piezas orfebres. He ahí el funcionamiento de esta *arqueología ficticia*, capaz de transformar conjuntos de objetos guaqueados en *sepulcros de gobernantes*:

Si todos los objetos de este lote proceden de la misma sepultura, como es de suponer, esta contendría por lo menos los restos de tres cadáveres, cada uno de los cuales tendría la cara tapada por la máscara de oro. En esta guaca aparecen dos obras maestras del estilo calima [...], piezas ambas que se pueden considerar como parte del ajuar funerario de un personaje importante. (Pérez de Barradas 1954b, 73)

Este discurso que imaginaba sepulturas y cadáveres dotados de ajuares no coincidía con las excavaciones realizadas por las misiones arqueológicas llevadas a cabo en la misma zona, entre 1936 y 1947. A partir de ellas se obtuvieron datos detallados sobre tipos de tumbas, piezas cerámicas, grabados rupestres, caminos y terrazas artificiales, pero prácticamente no existía prueba alguna sobre hallazgos de objetos orfebres. No



Palillo para cal. Calima Valle-Periodo Yotoco
200 a.C. - 1300 d.C. 22.6 x 2.1 cm



Palillo para cal. Calima Valle-Periodo Yotoco
200 a.C.-1300 d.C. 27.2 x 1.9 cm



Palillo para cal. Calima Valle-Periodo Yotoco
200 a.C.-1300 d.C. 28 x 1.1 cm

obstante, Pérez de Barradas insistía en caracterizar el valle del alto Calima y particularmente el municipio y el pueblo de Restrepo como un hipotético asentamiento de una cultura orfebre. A partir de 1941, afirmaba, “se sucedieron los hallazgos de lotes de orfebrería de estilo característico y en cantidad asombrosa, en una pequeña región geográfica, todo lo cual indica una cultura indígena prehispánica, desconocida hasta entonces. (Pérez de Barradas 1954b, 35)

Esta aseveración se reforzaba con la caracterización geográfica del valle del alto Calima como un territorio estratégico que constituía una “vía natural” de comunicación entre la costa pacífica y el valle del Cauca y gozaba de unas condiciones climáticas favorables.

Con el propósito de probar estas afirmaciones, el antropólogo español se refería a una noticia de *El Tiempo* del 29 de agosto de 1946, en donde se narra el encuentro fortuito de una guaca por parte de unos trabajadores encargados de romper “los macizos de la cordillera occidental para dar paso a la carretera Buga-Madroñal” (52). La suerte de esos modestísimos hombres, junto con el talento de un “viejo y experto” guaqueo que “ocasionalmente” pasaba por

Fuente: Colección Museo del Oro, Banco de la República, Colombia.
Fotos: Clark M. Rodríguez

allí, dio como resultado el hallazgo de un valioso tesoro que, según el redactor de la crónica, era equiparable al de El Dorado. Este acontecimiento, acompañado de intrigas, robos y engaños, junto con la intermediación de conocidos compradores de “raras joyas y reliquias antiguas” que trabajaban en Cali, hizo posible que gran parte de las piezas llegaran, después de pasar por varias manos, a formar parte de las arcas del Museo. Pero ¿qué revela en realidad esta



Mapa inspirado en el "Croquis del área geográfica de repartición de la orfebrería de estilo calima".

Fuente: Pérez de Barradas 1954b, 34

historia ocurrida en el municipio de Restrepo y sus alrededores?

Más que el foco de una antigua sociedad de orfebres, esta noticia daba cuenta de la existencia de una amplia población de buscadores de guacas, así como de un mercado activo de objetos indígenas de oro que llegaban hasta la capital del valle del Cauca. En efecto, el pueblo de Restrepo fue un importante centro de gaaqueros desde su fundación en 1913, y desde allí planearon varias de sus correrías en la Cordillera Occidental. La horda andante de buscadores de tesoros recorría extensos territorios abriendo huecos en busca de "minas o patios de indios", ocasionando conflictos con los poseedores de la tierra, pues los resultados de sus búsquedas se convertían en trampas mortales para hombres y animales, que, sin darse cuenta, caían en los socavones. En ocasiones, con "... el oro acumulado, muchos de estos buscadores compraron mejoras a colonos y se establecieron como finqueros", trayendo a sus familias de su lugar de origen (Betancourt 1998, 144).

A Restrepo precisamente lle-

En efecto, el pueblo de Restrepo fue un importante centro de gaaqueros desde su fundación en 1913, y desde allí planearon varias de sus correrías en la Cordillera Occidental. La horda andante de buscadores de tesoros recorría extensos territorios.

gó en 1930, para luego radicarse allí, el conocido gaaquero José Cano Echeverri, proveniente de Tatamá, Risaralda, hijo del también gaaquero Nemesio y padre de Guillermo, fundador de la Galería Cano en Bogotá.³ José fue uno de los proveedores de piezas orfebres del Museo del Oro durante varios años (Guevara 1973, 1). Entre sus recuerdos, Cano se refiere a una muy buena guaca extraída en el Madroñal, en "predios de la Finca de don Eduardo Ochoa" (2). Si bien el gaaquero narra que "... en ese tiempo al oro lo pagaban muy barato y todo fue vendido al Banco de la República" (2), no es él sino el señor Ochoa quien aparece en el libro de Pérez de Barradas como vendedor de varios de los lotes que formarían después la colección de orfebrería Calima. Al menos 166 piezas fueron proveídas por él al Museo entre 1945 y 1952. Esto indica que, en algunos casos, los dueños de las tierras eran quienes compraban a los gaaqueros las piezas obtenidas en sus predios,⁴ para luego negociarlas en otros ámbitos (Herrera 1979, 133). De acuerdo con ello ¿quién fue el último eslabón para que llegaran hasta las vitrinas del Museo los

bellos objetos que conformarían la orfebrería "estilo calima"?

Más que Eduardo Ochoa Mejía, nos interesa la historia de su padre, Pablo Emilio Ochoa Correa, pues lo más probable es que gracias a él su hijo hubiese atesorado las piezas que luego vendió al Museo. Herrero de oficio, don Emilio, padre de Eduardo, hizo parte de la gesta de terratenientes y hacendados que pusieron en práctica una forma de apropiación territorial inicua, que consistía en comprar terrenos donde los campesinos habían hecho mejoras o, en ciertos casos, en hacerse titular baldíos de la nación que ya habían sido ocupados y mejorados por colonos. Tal como lo cuenta una noticia de *El Tiempo* de 1932, estos terratenientes "agazapados en una notaría" solo sabían de "la extensión de sus terrenos por los linderos que señalan sus títulos, algunos de ellos de legitimidad muy discutible" (Betancourt 1998, 237).

Según algunas fuentes, don Emilio fue implacable con los recién llegados, multiplicando las expulsiones con ayuda de abogados y mayordomos armados. Hay testimonios de campesinos que luego de haber trabajado tierras durante años, se vieron enfrentados a juicios de desalojo por parte de las autoridades locales, pues el señor Ochoa las reclamaba como propias. El caso más extremo de esta historia se encuentra en una carta que envió al ministro de Industrias el 3 de mayo de 1930, donde pide la intervención del gobierno central para que se resuelva un "problema" que adquirió cuando "compró" los terrenos de la *Hacienda Calima*.

Según su declaración, él era el legítimo poseedor de una gran extensión de tierra que había sido "ocupada arbitrariamente por varios individuos, en la creencia de que se trataba de baldíos" (Betancourt 1998, 237). Las propor-

ciones del desalojo, amenazaba de manera diplomática, podían causar una “situación difícil para el gobierno desde el punto de vista social” (237), pues más de mil individuos con sus familias se verían damnificados. La solución que proponía era que el gobierno le comprara dichos terrenos para evitar el proceso de desocupación, en vista de la sentencia del tribunal, que estaba a su favor. No deja de llamar la atención que Eduardo Ochoa, el hijo de este “herrero” hacendado, hubiese sido el intermediario directo en la venta de una parte importante de las piezas de orfebrería indígena, que ayudaron a conformar el imaginario de la “Cultura Calima” en el Museo. ¿No podría interpretarse este negocio entre el hijo del terrateniente y el banco emisor como una caricatura de aquellos ortos que su padre hizo o intentó hacer con el estado colombiano?

En última instancia, las *artes ficticias* de Malraux⁵ y la *arqueología ficticia* de Pérez de Barradas, con sus estilos y sus tumbas imaginarias, sus obras maestras y sus especulaciones geográficas, no solo nos informan sobre los vestigios de una antigua sociedad indígena creadora de una “alta cultura”, sino que nos ofrece las pistas para caracterizar a una sociedad moderna de rebuscadores y usurpadores que, en su afán de fortuna, hizo de Restrepo una de las capitales de la g.uaquería en Colombia durante el siglo xx. Aunque no es un secreto para nadie, nunca sobra recordar y dar algunas luces sobre este sutil hiato en la historia de los más bellos objetos orfebres que brillan hoy en las vitrinas del Museo. No de una tumba sino de una colección, no de un orfebre ancestral sino de un herrero terrateniente, no de un arqueólogo sino de un g.uaquero llegaron la mayoría de las piezas a manos del banco emisor durante varios años.

No de una tumba sino de una colección, no de un orfebre ancestral sino de un herrero terrateniente, no de un arqueólogo sino de un g.uaquero llegaron la mayoría de las piezas a manos del banco emisor durante varios años.

De este estado de cosas da cuenta la conciencia de algunos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, ancestros de los tayronas, cuyo extraordinario arte orfebre también *engrandece* la colección arqueológica del Banco. El antropólogo Michael Taussig cuenta que en 2003 el mamo wiwa Ramón Gil fue invitado al Museo, en donde le preguntaron si era posible que hiciera una *limpieza* de los “38 500 artefactos de oro” que posee la institución. El líder indígena reclamó para dicha labor “la sangre menstrual de las trabajadoras del museo y el semen de los trabajadores, incluyendo a los miembros de la Junta Directiva del Banco de la República. Ni qué decir que su exigencia no fue cumplida y que las piezas de oro permanecen en su estado contaminado” (Taussig 2013, 21). Tarde o temprano el Museo del Oro tendrá que abrir sus puertas para que se cumplan estos *procesos de curación*; mientras tanto, un paso necesario tiene que ver con la apertura de sus archivos, pues el carácter público del patrimonio arqueológico no debe limitarse a su existencia como *representación visual* de un pasado ancestral; también debe constituirse como una *imagen dialéctica* de nuestra historia moderna. **LPyH**

REFERENCIAS

Betancourt, Darío. 1998. *Historia de Restrepo Valle*. Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural Gobernación del Valle del Cauca.

- Didi-Huberman, Georges. 2015. “The Album of Images According to André Malraux”. *Journal of Visual Culture* (14): 3-20.
- Guevara, Manuel. 1973. “Un g.uaquero internacional”. *El Espectador*, 19 y 20 de julio.
- Herrera, Diego. 1979. *La g.uaquería en Colombia. Proceso histórico y situación actual*. Popayán: Finarco.
- Malraux, André. 1956. *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Pérez de Barradas, José. 1954a. *Estilo Calima, Láminas*. Madrid: Banco de la República de Colombia.
- . 1954b. *Estilo Calima, Texto*. Madrid: Banco de la República de Colombia.
- Taussig, Michael. 2013. *Mi museo de la cocaína*. Cali: Universidad del Valle.

NOTAS

- ¹ Institución a la que pertenece el Museo.
- ² Buscadores de tesoros.
- ³ Una importante joyería de la ciudad que ha utilizado los diseños prehispánicos como inspiración para crear sus productos. De hecho, actualmente esta joyería tiene un espacio en la tienda del sótano del Museo.
- ⁴ Negociación que quizás se daba en medio de tensiones, y de una situación de desventaja por parte de los g.uaqueros, debido a los problemas que ocasionaban en las fincas.
- ⁵ No hay que olvidar que siendo joven Malraux fue protagonista de escándalos por el pillaje y el saqueo de templos en la región de Angkor, en Camboya.

Daniel García Roldán es profesional en Estudios Literarios con maestría en Historia del Arte. Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, a cargo de la cátedra de Historia del Arte Prehispánico.