23 GEOGRAFÍA PARA EL SIGLO XXI SERIE: LIBROS DE INVESTIGACIÓN

El océano como paisaje

Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias

Mónica Ramírez Bernal

75 años

El océano como paisaje

Instituto de Geografía
Universidad Nacional Autónoma de México

Colección: Geografía para el siglo XXI
Serie: Libros de investigación, núm. 23

El océano como paisaje

Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias

Mónica Ramírez Bernal

México, 2018

Ramírez Bernal, Mónica
El océano como paisaje. Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias / Mónica Ramírez Bernal – México: UNAM. Instituto de Geografía. 2018
104 p., il.: 22 cm. (Geografía para el siglo XXI. Libros de investigación; 23)
Incluye bibliografía
ISBN 970-32-2976-X (Obra completa)
ISBN 978-607-30-0958-4
DOI http://dx.doi.org/10.14350//gsxxi.li.23

1. Océano Pacífico – Paisaje 2. Arte marino I. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Geografía. II. T. III. Ser.

El océano como paisaje. Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias

Primera edición, 26 de octubre de 2018.

D.R. © 2018 Universidad Nacional Autónoma de México

© María Elena Rico Covarrubias

© David Rumsey Historical Map Collection

© Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla

© Casa Archivo Luis Barragán

Ciudad Universitaria,
Coyoacán, 04510 México, Cd. Mx.
Instituto de Geografía,
www.unam.mx, www.igeograf.unam.mx

Editora académica: Atlántida Coll-Hurtado
Editores asociados: María Teresa Sánchez Salazar y Héctor Mendoza Vargas
Editor técnico: Raúl Marcó del Pont Lalli

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio,
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Esta publicación presenta los resultados de una investigación
científica y contó con dictámenes de expertos externos, de acuerdo
con las normas editoriales del Instituto de Geografía.

Geografía para el siglo XXI (Obra general)
Serie: Libros de investigación
ISBN (Obra general): 970-32-2976-X
ISBN: 978-607-30-0958-4
DOI: http://dx.doi.org/10.14350/gsxxi.li.23

Impreso y hecho en México

Índice

Agradecimientos……11

Presentación……13

Introducción……15

Capítulo 1. Pacific House: la Isla Laguna……23

Capítulo 2. El esplendor del Pacífico. Cartografía y arte……47

Capítulo 3. Las ilustraciones como modelos a escala……59

Capítulo 4. El trazo de mapas del océano Pacífico……85

Conclusiones……95

Fuentes consultadas……99

Una vista del "tiempo cerrado" del océano Pacífico, desde San Francisco, tal como lo pudo imaginar Joseph Conrad en sus viajes marinos. (Foto: Mónica Ramírez Bernal. Archivo de campo, junio de 2015).

¡Ver! ¡Ver! Ese es el anhelo del marinero, como lo es del resto de la ciega humanidad. Tener la senda despejada ante sí es la aspiración de todo ser humano a lo largo de nuestra encapotada y borrascosa existencia. Yo he oído a un hombre reservado, taciturno, sin nervios de ninguna clase, estallar violentamente después de tres días de dificultosa navegación con tiempo cerrado de sudoeste: "¡Por Dios que ojalá lográramos ver algo!".

—Joseph Conrad, *El espejo del mar*, 2012 [1906].

Agradecimientos

Gran parte de las ideas que conforman este libro lo debo a las lecturas, comentarios y correcciones de Rita Eder, quien ha sido una guía fundamental en el proceso siempre interminable de convertirse en una investigadora. Además de ser mi tutora en muchas facetas, gracias a su invitación a formar parte del Proyecto Covarrubias he encontrado a los compañeros y el espacio ideal para pensar en nuevas e inesperadas maneras de aproximarse a la obra de este artista. La investigación que sustentó la redacción de este libro fue realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica PAPIIT de la UNAM (Clave IN402416; título: Miguel Covarrubias y el arte del Pacífico: hacía una historia de contactos y difusión).

Agradezco a Hugo Arciniega cuyos consejos e invaluables lecciones me dan siempre la confianza necesaria para seguir trabajando. A Fausto Ramírez por su lectura atenta, sus comentarios siempre eruditos y la generosidad de sus enseñanzas. Gracias a ellos, y a mi formación en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, he podido encauzar las ideas que se presentan en este libro.

Debo un agradecimiento especial a María Elena Rico Covarrubias, cuya generosidad y amable disposición han hecho posible que este libro exista como lo había imaginado. A Jonathan Hernández y María Paisano del Archivo Miguel Covarrubias en la Universidad de las Américas Puebla, quienes me proporcionaron las imágenes que conforman la columna vertebral de este libro. A Catalina Corcuera y Adriana Garrido del Archivo Casa Luis Barragán cuya colección de mapas de Miguel Covarrubias tuve el privilegio de consultar y registrar. A Lauren Kroiz por recibirme en la Universidad de California Berkeley y por brindarme todas las facilidades para llevar a cabo una exitosa estancia en los archivos de esta Universidad.

Me gustaría reconocer el apoyo del Instituto de Geografía de la UNAM, en especial de sus autoridades y editores, por recibir esta propuesta con tanto entusiasmo. Este libro se inserta en el marco del programa académico por el 75 aniversario de la fundación de esta dependencia universitaria. Gracias a esta oportunidad el presente trabajo tiene ahora la posibilidad de encontrar nuevos lectores y horizontes dentro de la Universidad.

Presentación

Rita Eder
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

El océano como paisaje: Pageant of the Pacific (Esplendor del Pacífico) es un estudio sobre los mapas murales que Miguel Covarrubias haría para la Golden Gate International Exhibition de 1939. Como señala la autora, Mónica Ramírez, el discurso oficial de este evento cultural y político afirmaba su propia creación como una forma de celebrar la novedosa tecnología utilizada en la construcción del emblemático puente. Desde una perspectiva mucho más amplia, se trataba sobre todo de situar a la ciudad de San Francisco como el centro de una expansión por parte de los Estados Unidos hacia el Pacífico. En este sentido, la construcción del Golden Gate y el evento que lo impulsa se pueden pensar como prácticas espaciales que apuntan a construir nuevos ordenes geopolíticos motivados por aspiraciones imperiales. Ahí no se agotan las posibles lecturas de esas imágenes creadas por cartógrafos, pintores y dibujantes que transfieren en ellas su capacidad de observación, su experiencia como viajeros en contacto con una diversidad física y cultural revelada en los mapas.

El interés de Covarrubias por el Pacífico se manifestó al emprender el viaje a Bali al inicio de los años treinta con su esposa, la bailarina y fotógrafa Rosa Rolando, recorrido que harán en un barco carguero que los llevaría por gran parte de Asia, particularmente China, donde dejaría una importante huella como dibujante.

Para ese tiempo Covarrubias, con apenas 27 años, era un caricaturista consagrado que trabajaba para la revista neoyorkina *Vanity Fair* y *The New Yorker.* Su estancia en Bali y el libro que escribiría sobre la isla lo posicionarían como antropólogo, escritor y también geógrafo.

Esta coyuntura, escribir un exitoso libro sobre una isla ubicada en los Mares del Sur, le valdría ser comisionado para realizar una serie de mapas de gran tamaño para transmitir al público la idea del Gran Pacífico y sus cuatro ejes fundamentales: Asia, Australia, América del Norte y América del Sur.

Los mapas fueron comisionados como referencias a la diversidad de los grupos humanos, su economía y artes, los medios de transporte, las construcciones vernáculas, además de la flora y la fauna. La novedad de esos mapas consistió en un planteamiento visual con contenido geopolítico que eliminaba a Europa y el océano Atlántico y ponía en el centro el Gran Pacífico y todas aquellas tierras cuyo paisaje central era ese océano. La idea principal fue marcar la diversidad y al mismo tiempo señalar los posibles puntos de contacto entre culturas fuera del esquema Occidental.

En su texto, Mónica Ramírez profundiza en el tema de los mapas como imágenes construidas que revelan una concepción geográfica relacionada con una visión del mundo de distintas épocas. El poner al Pacífico en el centro, eliminando a África y Europa, según su análisis, fue una manera de dar autonomía al área del Pacífico y convertirla en una región independiente del resto del mundo, especialmente de Europa. Esto abriría las puertas a nuevas relaciones comerciales y la oportunidad para reivindicar por razones diversas a los pueblos originarios de las Américas y Oceanía y las antiguas culturas de Asia. Mónica Ramírez describe e interpreta cada uno de estos mapas y su realización en forma y escala, resalta la indudable capacidad de Covarrubias de englobar en pocos trazos las características fundamentales de la naturaleza, el medioambiente, la tecnología y las artes; este último elemento de suma importancia ya que los organizadores intelectuales de la feria aspiraban a resaltar la idea de áreas culturales (Kroeber) y la capacidad de los pueblos originarios (D'Harnoncourt) de crear arte y terminar con la división entre artes y artesanía.

El trabajo que aquí presenta Mónica Ramírez es un paso importante en el conocimiento de Miguel Covarrubias al proponer nuevos acercamientos en torno a la relevancia de la espacialidad y el análisis del mapa como imagen cultural. Asentada en una cuidadosa y amplia investigación, estructura la propuesta de estos mapas como signos de las conexiones entre culturas. En última instancia, se trata de señalar la aspiración de un cambio de eje frente a la cultura europea que posiciona al Pacífico como el lugar donde se podrán generar y estudiar nuevas relaciones y otros modos de vida.

Introducción

En las siguientes páginas ofrezco un análisis de la serie de mapas murales que el artista mexicano Miguel Covarrubias realizó para decorar los muros de Pacific House, el edificio temático de la "Golden Gate International Exposition" (1939-1940, San Francisco, California). *Pageant of the Pacific* fue el tema elegido para representar a la feria y también es el nombre con el que se conoce a la serie de los mapas. Regularmente este título se traduce al español como "Esplendor del Pacífico", sin embargo, consideramos que el nombre original en inglés es más congruente con la idea que Covarrubias tenía en mente al realizar los mapas murales. Es decir, por medio de su obra, el artista presentó la imagen de una serie de culturas que desfilaban con cierta sincronía alrededor del inmenso océano Pacífico. Representar en cada uno de los mapas una serie de rasgos culturales servía también para argumentar que los grupos indígenas americanos y los asiáticos compartían una historia en común.[1]

Miguel Covarrubias cruzó por primera vez el océano Pacífico en 1930. Acompañado de su esposa Rosa Rolando, abordó en la ciudad de Nueva York el buque *Cingalese Prince* cuya ruta regular consistía en dirigirse primero hacia el sur para cruzar el Canal de Panamá. Una vez sorteado este trecho quedaba por delante un largo viaje de seis semanas por las aguas del océano más grande del mundo. Herman Melville, quien pasó no seis semanas sino seis meses en un viaje similar, describe con una sentida angustia la experiencia de un viajero que se enfrenta a la inmensidad del Pacífico: "¡Seis meses en el mar! Si, lector, como lo escucha, seis meses sin avistar tierra; cruzando detrás del cachalote debajo del

[1] En una publicación del *Bulletin of the Pan-Pacific Union* («The Pan-Pacific Press Conference», 1921) el término *pageant* es utilizado como sinónimo de procesión o desfile; su propósito era describir una de las actividades del programa del *Pan-Pacific Day,* en el cual un grupo de niños desfilaría con banderas representando a los diferentes estados asistentes al evento. Por otro lado, en 1936 se publicó en Australia el libro *Pageant of the Pacific: being the maritime history of Australasia* (Rhodes & Kemble, John Haskell, 1936), en donde el término *pageant* es utilizado para referirse a una serie de acontecimientos históricos que daban cuenta de la exploración de aquella región.

sol abrasador del Ecuador y lanzado a las olas del encrespado Pacífico –el cielo arriba, el mar alrededor y nada más".[2]

El destino final del buque en el que viajaba Covarrubias era el Mar de China, pero el del artista era la isla de Bali. Covarrubias pasó dos temporadas en este lugar y como producto de su estancia escribió *Island of Bali* (1937). El libro, que incluía ilustraciones y mapas hechos por el artista, atrajo a los lectores estadounidenses y ganó para su autor una gran fama. Esta fue la primera experiencia en la que el artista consiguió explorar su faceta como antropólogo y etnógrafo, en una isla representativa de la región que en las tradiciones cartográficas de siglos anteriores sería conocida como "Mares del Sur."[3] Aunque Covarrubias consideraba que el objetivo de su libro "está limitado a un intento de presentar una *vista a vuelo de pájaro* de la vida y la cultura balinesa" (1937, p. XXV), lo cierto es que de esta manera el especialista mexicano se insertaba en una tendencia característica de la antropología de su tiempo, que consideraba que el registro de estas culturas era una actividad apremiante. En sus propias palabras: "el único fin de este libro es reunir en un solo volumen todo lo que pueda ser obtenido, de la experiencia personal de un artista no científico, de una cultura viva que está destinada a desaparecer bajo el ataque despiadado y violento de la estandarización y el comercio moderno" (1937, p. XXV).

De regreso de su primera estancia en Bali, Covarrubias se detuvo en París y visitó la "Exposition Internationale Coloniale" que se celebró en 1931, en el bosque de Vincennes. La premisa de esta exposición era montar pabellones de aquellas regiones que fueran colonias de algunos de los principales países europeos, especialmente las francesas. La finalidad era mostrar al público una visión idealizada de la influencia que las colonias habían ejercido en la vida europea. Aquí, Covarrubias se reencontró con un grupo de cantantes y bailarines que dirigía el príncipe de Ubud, una de las más importantes regiones de Bali. Como parte del pabellón de las entonces llamadas Indias Orientales neerlandesas, el grupo de artistas balineses mostró por primera vez a un público europeo una puesta en escena del famoso teatro balinés. Pero Covarrubias manifestó una resistencia al

---

[2] "Six months at sea! Yes, reader, as I live, six months out of sight of land; cruising after the sperm whale beneath the scorching sun of the Line, and tossed on the billows of the wide-rolling Pacific –the sky above, the sea around, and nothing else!" (Melville, 1935:1) Esta edición de la primera novela de Melville fue ilustrada en 1935 por Miguel Covarrubias.

[3] El término "Mar del Sur" para referirse al océano Pacífico fue designado por Vasco Núñez de Balboa a principios del siglo XVI, pero continuó utilizándose en los mapas que representaban al Pacífico incluso hasta el siglo XVII. Sin embargo, en la actualidad la región del suroeste del Pacífico sigue siendo referida por algunos autores como los "Mares del Sur".

burdo exotismo y a la manera un tanto artificiosa con la que eran presentados los artistas balineses en este evento:

> Los balineses pertenecen a su ambiente de la misma manera en la que un colibrí o una orquídea pertenecen a la selva centroamericana, o un trabajador metalúrgico al paisaje de Pittsburg. Era deprimente ver a nuestros amigos balineses trasplantados en la feria de París. Ahí, en la mitad del verano, tenían frío y eran miserables, temblando debajo de gruesos abrigos o envueltos en mantas como indios pieles rojas. Pero se transformaron en balineses bellos y normales tan pronto regresaron de su infeliz experiencia (Covarrubias, 1937, p. 11).

Unos años más tarde, al final de la década de los treinta, se celebraría en San Francisco una feria internacional para conmemorar la construcción de dos grandes puentes que conectarían a las diversas regiones de la gran bahía: el Golden Gate Bridge y el San Francisco Bay Bridge. El historiador Robert W. Rydell, quien ha dedicado muchos libros al análisis de las ferias internacionales, tanto europeas como de los Estados Unidos, no dudó en colocar a la de San Francisco dentro de la categoría denominada por él como "Coloniale Moderne". Rydell rastrea el origen de esta tendencia en las ferias coloniales que los países europeos habían organizado para apoyar sus políticas imperiales: "Diseñadas para renovar el apoyo doméstico de las políticas imperiales nacionales, estas exposiciones ayudaron a engendrar una característica determinante, aunque a veces olvidada, de la modernidad: la sensibilidad *coloniale moderne*" (Rydell, 1993, p. 61). Precisamente la "Exposition Internationale Coloniale" de París fue para el historiador un caso paradigmático dentro de este tipo de ferias, cuyas características generales, propone, habrían resurgido en la feria de San Francisco.

Por este motivo, la primera sección de este libro está destinada a situar la creación de los mapas dentro del contexto de la "Golden Gate International Exposition" (GGIE). De acuerdo con Rydell, los organizadores estadounidenses tenían como objetivo la promoción de la idea de un imperio que pudiera extenderse desde el oeste de su territorio por todo el océano Pacífico; el centro de este imperio moderno, pensaron, podría ser la ciudad de San Francisco. Pero es importante destacar que uno de los rasgos distintivos de la GGIE es que nace a partir de una concepción de un imaginario geográfico. Es decir, a partir de presupuestos que hacían referencia a un espacio geográfico se ideó un conjunto de imágenes que buscaban promover la idea del Área del Pacífico como una región independiente del resto de mundo, especialmente de Europa. Una de las imágenes más recurrentes dentro de este programa fue el diseño de un mapamundi que tuviera en

el centro de la representación al océano Pacífico. *Pageant of the Pacific,* la serie de mapas diseñados por Covarrubias para la ocasión fue la representación más contundente de esta idea. Por lo tanto, uno de los objetivos de este libro es explorar los motivos por los cuales los miembros organizadores eligieron precisamente un mapa como una de las imágenes principales para representar a la feria.

En términos generales, los mapas son imágenes que representan territorios y como tales han sido objeto de estudio de los historiadores del arte; sin embargo, son imágenes de una naturaleza distinta. Pero primero valdría la pena preguntarse ¿qué es un mapa y por qué su estudio es relevante para la disciplina de la historia del arte? En busca de estas respuestas, el geógrafo John Brian Harley, en el libro *La Nueva Naturaleza de los Mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, sostiene que: "Los mapas son un lenguaje gráfico que se debe decodificar. Son una construcción de la realidad, imágenes cargadas de intenciones y consecuencias que se pueden estudiar en las sociedades de su tiempo" (Harley, 2005 p. 62). Si pensamos que los mapas son un lenguaje gráfico no debe de pasarse por alto el hecho, bastante relevante, de que estos, así como la pintura, han precedido en muchas culturas al surgimiento del lenguaje escrito. Esta cualidad dota a los mapas de una elocuencia particular, uno de los motivos por los cuales son especialmente efectivos para transmitir las visiones del mundo de quienes los realizan. En este sentido, para exponer cuál sería la importancia histórica del mapa, el geógrafo apunta también que: "Como mediadores entre el mundo mental interno y el mundo físico externo, los mapas son herramientas fundamentales para ayudar a la mente humana a darle sentido al universo en varias escalas" (Harley, 1987, p. 1). Es decir, aunque los mapas adquieren formas de una variedad tal que una definición no podría abarcarlos a todos, podemos aventurar que son artefactos visuales con los cuales el hombre ordena el mundo que lo rodea. Este ordenamiento no puede ser separado del mundo interno de aquellos que dibujan los mapas, pero tampoco de la sociedad que los observa y configura su visión a partir de ellos.

Es importante aclarar que en este libro los mapas de Miguel Covarrubias son abordados como obras de arte un tanto excepcionales. Lo anterior se debe a que son artísticamente valiosos, pero al mismo tiempo están motivados por un cierto interés y rigor científico. El estudio de la obra de Covarrubias como cartógrafo requiere una revisión acerca de cómo las nociones de la antropología y la geografía de su tiempo marcaron la manera en que el autor concibió su obra plástica, pero también de la manera en que su obra influyó en las ideas de científicos contemporáneos que convivieron con él. A partir de este argumento, este libro propone explorar algunas cuestiones acerca de la relación entre la cartografía y el arte. Miguel Covarrubias es un artista que permite hacer este tipo de reflexiones

porque su carrera estuvo marcada por el interés de transitar con cierta naturalidad entre las disciplinas artísticas y las científicas. Como trataré de demostrar, a pesar de referirse a sí mismo como un "artista no científico", las investigaciones antropológicas y geográficas que realizaba a la par de sus obras constituyen factores inseparables y determinantes en las soluciones finales que le da a sus mapas.

Por otro lado, fue necesario llevar a cabo un trabajo de investigación en los diversos archivos que resguardan los documentos relacionados con la producción del artista para comprender el proceso de creación de los mapas murales. Recrear el procedimiento que siguió Covarrubias nos permitió comprender de dónde derivan sus nociones acerca de las conexiones entre las culturas del Pacífico. Si bien, en etapas posteriores de su carrera, Covarrubias no duda en pronunciarse como un seguidor convencido de las teorías del difusionismo, es precisamente durante este periodo que comenzó a cuestionarse si, a pesar de las distancias que separaban a las culturas que habitaban los dos extremos del océano Pacífico, los contactos entre ellas habrían sido posibles. La participación de antropólogos, etnógrafos y geógrafos de la Universidad de California, en Berkeley, quienes contribuyeron con sus colaboraciones y teorías a decidir cuál sería la mejor manera de representar tanto el territorio como los objetos y personajes que pueblan los mapas, fue fundamental para que el artista comenzara a crear sus propias metodologías para abordar el problema de las conexiones en el Pacífico.

Por último, en la sección final del libro nos interesa situar la labor de Covarrubias dentro de la tradición histórica de la representación cartográfica del océano Pacífico. Como ya se ha mencionado, la propuesta de los mapas consiste en cambiar el enfoque del mapamundi y colocar al Pacífico en el centro, como el elemento dominante. Si se considera que las representaciones más comunes de la época situaban al Atlántico como el centro de la cartografía mundial, los mapas del artista representan un cambio radical e importante. Sin embargo, como trataremos de demostrar, tanto el artista como los organizadores de la feria estaban conscientes de que su propuesta era tan solo uno de los episodios más recientes en una larga historia que involucra a todos aquellos cartógrafos que se han enfrentado a la ardua tarea de trazar mapas del Área del Pacífico. Vale la pena recordar que el primer mapa impreso dedicado al océano Pacífico es el *Maris Pacifici, (quod vulgo Mar del Zur)* (Figura 1) hecho por Abraham Ortelius en 1589, como parte del atlas *Theatrum orbis terrarum*. Este mapa plasma el viaje de circunnavegación del portugués Fernando Magallanes, y en él el Pacífico aparece ya como un elemento dominante y central de la cartografía.

En resumen, aunque para fines de este libro el énfasis estará colocado en ahondar en la manera en que durante la primera mitad del siglo XX fue promo-

Figura 1. Abraham Ortelius, *Maris Pacifici, (quod vulgo Mar del Zur)*, 1589. David Rumsey Historical Map Collection.

vida una imagen particular de la región entre el público estadounidense, una de las preguntas que se busca responder es ¿qué aportó Miguel Covarrubias a la tradición de cartografiar el océano Pacífico? ¿Cómo cambiaron sus mapas el imaginario geográfico popular de esta región? Si bien la tradición de elaborar mapas de esta zona se remonta al siglo XVI, para los académicos y políticos estadounidenses que promovieron la creación de los mapas de Covarrubias era importante que el Pacífico fuera concebido como un espacio cerrado y autónomo. Para lograrlo no bastaba con colocarlo en el centro de la representación; necesitaba ser concebido como una región independiente. Por lo tanto, Covarrubias buscó los rasgos culturales y geográficos que le permitieran afirmar que se trataba de un espacio unificado, en cuyas costas habría nacido una civilización que compartía al océano Pacífico como el paisaje de su desarrollo cultural.

Capítulo 1. Pacific House: la Isla Laguna

Like stars in multitude, bright islets multiplied around. Emerald-green, they dotted shapes fantastic: circles, arcs, and crescents; –atolls all, or coral carcanets, begemmed and flashing in the sun.

—Herman Melville, *Mardi*, 1849.

El vasto océano Pacífico está poblado por islas formadas de arrecifes de coral, conocidas como atolones. En 1842, el biólogo Charles Darwin publicó *La estructura y la distribución de los arrecifes del coral,* un libro en donde se encargó de describir cómo se forman estas curiosas islas. La manera en la que aparece la interesante forma de los atolones en medio del océano es lo primero que llamaba la atención del biólogo, quien describió su experiencia de la siguiente manera:

> … tiene que ser impresionante contemplar por primera vez uno de estos vastos anillos de rocas de coral, a menudo de muchas leguas de diámetro, coronados aquí y allá por una baja isla verdosa, con blancas orillas deslumbrantes, bañadas por fuera por los espumosos rompientes del océano, y rodeados en el interior por una extensión de agua en calma que, por el reflejo, es de un verde pálido pero brillante (Darwin, 2006, p. 41).

Los atolones son arrecifes de coral que se acumularon durante miles de años alrededor de un volcán oceánico. Con el tiempo el volcán comienza a hundirse, pero el coral que lo rodea no solamente permanece, sino que continúa creciendo hacia la superficie. El espacio que deja el volcán al desaparecer en el fondo del océano se convierte en una laguna interior que se conecta en algún extremo con el agua del océano. Vistas desde el cielo, o incluso desde un barco, sorprende la aparente fragilidad de la estructura de coral que persistió al hundimiento del volcán, su antiguo anfitrión (Figura 2). También es fascinante la preeminencia de una cristalina laguna en el centro de isla; es por esta razón que a los atolones también se les ha llamado "islas lagunas", y su forma fue evocada en el imaginario

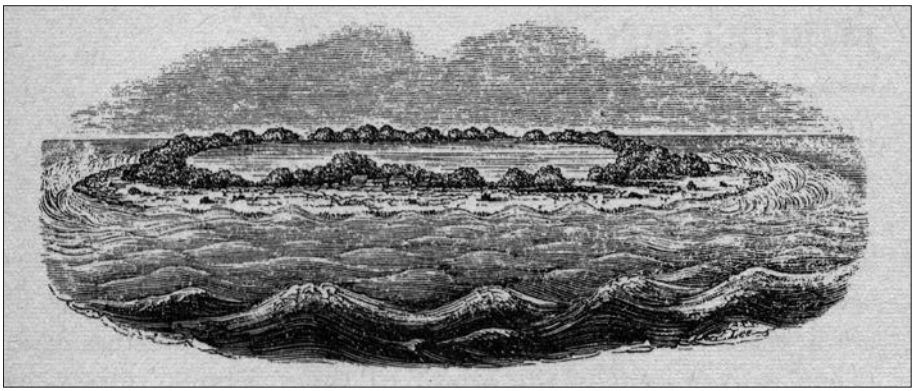

Figura 2. Charles Darwin, *Atolón* (1842). *The Structure and Distribution of Coral Reefs*.

tanto de biólogos como de artistas que se aventuraban en la cuenca del Pacífico, volviéndose incluso formas icónicas de la región.[4]

En un documento fechado en 1938 en la ciudad de San Francisco se presentó el proyecto arquitectónico del edificio temático de la futura "Golden Gate International Exposition" (GGIE) que se celebraría en San Francisco durante los años 1939 y 1940. El edificio sería conocido como Pacific House y fue descrito de la siguiente manera:

> *Pacific House* está apropiadamente localizada en un atolón, en el centro de una gran laguna. Como una concesión para los visitantes de la exhibición está conectada por un amplio paso elevado para que, de esta manera, pueda accederse por dos direcciones. El edificio está diseñado en forma de una cruz con cuatro alas que simbolizan los cuatro continentes del Pacífico: Norteamérica, Sudamérica, Asía y Australia. En contraste con la arquitectura decorada con motivos nativos de los palacios de las naciones del Pacífico, el diseño de Pacific House se

[4] Paul Gauguin es famoso por las temporadas que pasó en las islas y los atolones de la Polinesia francesa. En 1930 Henri Matisse realizó un viaje por las islas del Pacífico y se detuvo unos cuantos días en Farakava, un atolón que forma parte del archipiélago de las Islas Tuamotu y que lo sorprendió por la pureza de su ambiente y por los colores de sus peces. Por otro lado, Robert Louis Stevenson viajó durante un par de años por las islas del Pacífico, y publicó una serie de novelas inspirado en estos viajes, entre ellas *In The South Seas,* en la que dedica un capítulo a describir el atolón de Farakava. Por último, en la serie de novelas que Herman Melville publicó acerca de sus viajes por el océano Pacífico, varios atolones son descritos gracias a la fuerte impresión que causaron en el escritor.

ha mantenido simple y digno, como es apropiado para un edificio que simboliza una idea de esa magnitud (Youtz, 1938a, p. 7).

El tema que se escogió para representar a la feria de San Francisco sería *Pageant of the Pacific.* El propósito de la feria era exponer al público de la costa oeste de los Estados Unidos a las riquezas, culturales y económicas, de los países que rodeaban al océano Pacífico. Es significativo que el proyecto del edificio temático, presentado por el Committee for the Pacific Area de la GGIE, y dirigido por Ray Lyman Wilbur,[5] recuperara la forma de un atolón como el diseño general del espacio en donde Pacific House estaría localizada.

La idea de una "isla laguna" o atolón sirvió a los organizadores como un símbolo de la Cuenca del Pacífico. Esta región se distingue de las demás porque es precisamente el gran espacio oceánico que abarca el Pacífico lo que permite, aunque a veces por sus dimensiones también dificulta, la comunicación entre los pueblos que se encuentran en sus costas e islas. Si se observa un mapa general de la exposición (Figura 3) es posible apreciar que la sección dedicada a las exposiciones del Área del Pacífico se proyectó como una reproducción a escala de la Cuenca del Pacífico (Figura 4). Pero esta sección replicaba también la forma de una "isla laguna", un anillo de tierra firme que está rodeado por una gran masa de agua pero que, al mismo tiempo, forma en su interior una laguna. El anillo de tierra estaría ocupado por los pabellones de los distintos países invitados a formar parte de las exposiciones nacionales; el único requisito que tenían que cumplir para ser incluidos era tener una costa en el Pacífico. A los gobiernos de estos países se les otorgó una absoluta libertad para escoger el diseño de los edificios que los representarían, lo que explica la heterogeneidad de sus formas.

Estos pabellones nacionales estarían rodeados por el resto de los edificios de la exposición. Pero lo más importante es que enmarcarían a una gran laguna irregular que representaba el espacio oceánico del Área del Pacífico. Esta sección a su vez se conectaba con una laguna adyacente, que llevaba por nombre Lake of the Nations, en donde se colocarían los edificios del gobierno de California.

---

[5] El Committee for the Pacific Area se formó en 1937 con el propósito de organizar el programa acerca del Área del Pacífico que se expondría en la "Golden Gate International Exposition"*:* "Un comité de este tipo estudiará y creará un plan comprensivo para dar unidad y significado a las exhibiciones de los países del Pacífico…" (Cutler, 1937, p. 1). Ray Lyman Wilbur fue presidente en Stanford University y director del Institute of Pacific Relations (IPR). En 1937 se convirtió también en el director del Department of Pacific Area.

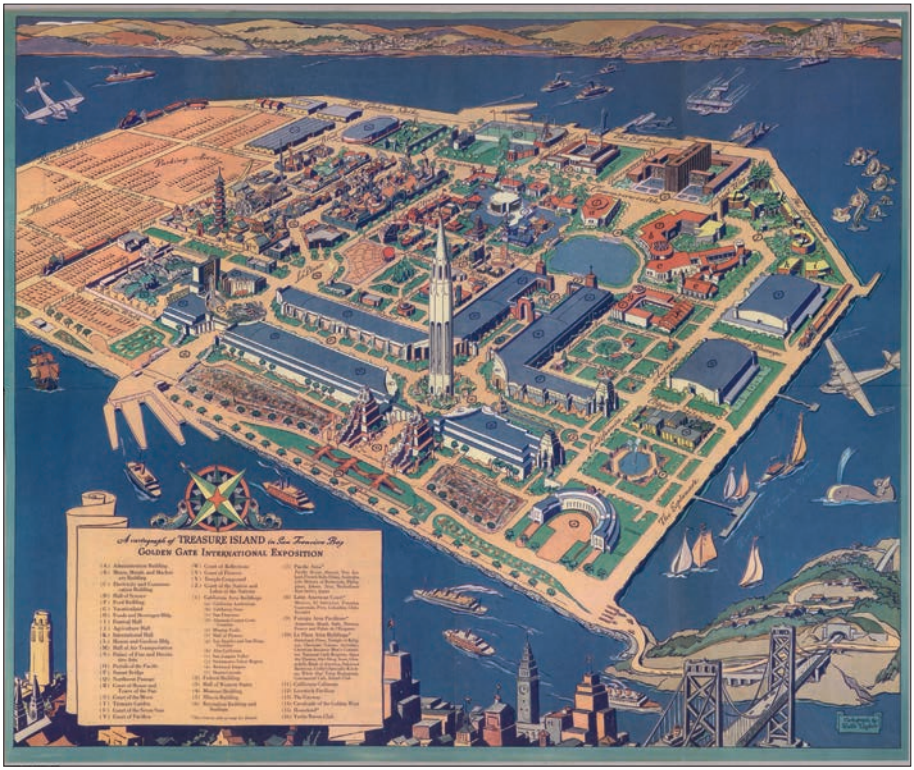

Figura 3. Ruth Taylor White, *A cartograph of Treasure Island in San Francisco Bay*, 1939. David Rumsey Historical Map Collection.

Los pabellones del resto de los países invitados a la feria estarían a un costado del conjunto del Área de Pacífico y no tenían acceso a la laguna; en esta sección se localizaban los países europeos y aquellos países latinoamericanos que no tuvieran una costa en el océano Pacífico. En el centro del conjunto se encontraba Pacific House (Figura 4), el edificio que albergaría en su interior diversos dispositivos visuales que contenían también la idea general que regiría a la GGIE: el Pacífico concebido como una cuenca, un vasto espacio oceánico cerrado e independiente que funcionaba como el lugar de interacción por excelencia de las naciones que lo rodeaban.

Figura 4. Ruth Taylor White, *A cartograph of Treasure Island in San Francisco Bay* (detalle), 1939. David Rumsey Historical Map Collection, p. 99.

El arquitecto William G. Merchant[6] fue seleccionado para realizar el edificio de Pacific House. Arquitectónicamente, el espacio fue planeado por él de la siguiente manera:

> El edificio tiene una forma cruciforme y los principales elementos externos son cuatro monumentales ventanas elípticas. Estas reflejarán en el día la luz del sol y en la noche parecerán paneles de luz. El tratamiento arquitectónico del edificio se ha mantenido simple y monumental, de esta manera la estructura dominará el Área del Pacífico. La laguna, que rodea al edificio por tres de sus caras, servirá efectivamente como una cuenca reflejante (Youtz, 1938b, p. 2).

El historiador de la arquitectura Andrew M. Shanken sostiene que, en contraste con los edificios que lo rodeaban y con las tendencias generales en el diseño de edificios para exposiciones internacionales, el arquitecto Merchant diseñó uno

[6] William G. Merchant fue un arquitecto que trabajó y vivió la mayor parte de su vida en San Francisco. Antes de trabajar como arquitecto en Pacific House, había participado en el diseño del Palace of Fine Arts para la exposición "Panama-Pacific International Exposition" celebrada en San Francisco en 1915.

casi neutro: "ni historicista, ni modernista" (Shanken, 2014, p. 166) (Figura 5). En palabras del historiador: "[el edificio] era demasiado blanco, incluso [estaba] un poco vacío, [era] más bien como un lobby convertido en edificio" (2014, p. 162)" y agrega unas líneas más adelante: "En forma y propósito, era más un contenedor o galería para los mapas y murales comisionados para el espacio –una cámara de compensación transparente para la 'información' acerca de las culturas del Pacífico" (2014, p. 162).

Para los arquitectos de la GGIE la neutralidad de Pacific House era necesaria. Como se mencionó en los párrafos anteriores, la responsabilidad del diseño de los pabellones nacionales fue cedida a los organizadores de cada país. Al ser el edificio temático de la feria, Pacific House buscaba posicionarse como el símbolo que unificara a las distintas culturas del Pacífico. Sacrificar los elementos decorativos

Figura 5. Autor desconocido, *Miguel Covarrubias en frente de Pacific House*, 1939. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

evitaba la asociación particular del edificio con alguno de los pabellones nacionales que lo rodeaban. Los organizadores pensaban que de esta manera prevalecería la heterogeneidad y no existirían las jerarquizaciones.

Por otro lado, si se observa un detalle del plano general de la Golden Gate International Exposition (Figura 6), el edificio de Pacific House también está diseñando siguiendo la forma de un atolón. A partir de la forma básica anular de los atolones se delineó la planta; después se desarrollaron los altos y sobrios muros que servían simplemente como estructuras envolventes, una especie de delgadas líneas de coral que delineaban el gran espacio interior. El efecto que producía al imitar la forma de una "isla laguna" se enfatizaba gracias a los grandes ventanales que, por sus dimensiones, creaban la ilusión de que el espacio interior se ampliaba, conectando el edificio visualmente con la laguna que lo rodeaba. Además de aprovechar la luz exterior, la función de los ventanales era permitir que los asistentes pudieran apreciar desde el interior del edificio los diseños arquitectónicos de los pabellones nacionales. Para rematar, en el centro del edificio, como si fuera una pequeña isla en la laguna, se proyectaba colocar una fuente de grandes dimensiones que, a su vez, también sería un mapa topográfico que reproducía el espacio de la Cuenca del Pacífico. Así es como la forma del atolón, como analogía de una cuenca, se replicaba en escalas que iban disminuyendo, en varios objetos representativos de la GGIE.

Si volvemos a observar el mapa general de la GGIE (Figura 3) resulta curioso que sea precisamente Pacific House el edificio temático. Su simpleza y modestas

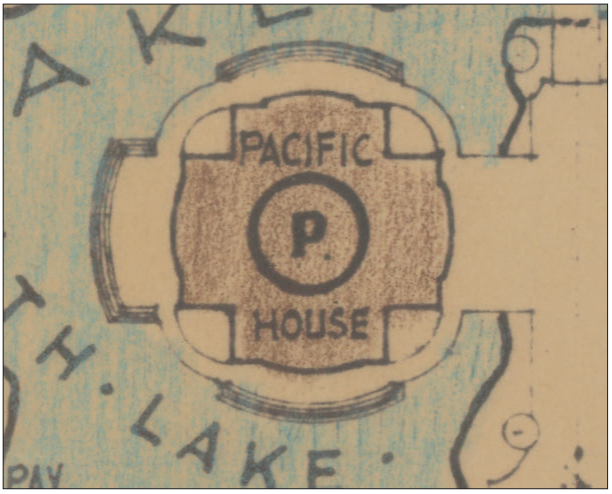

Figura 6. Autor desconocido, *Golden Gate International Exposition, Key Plan of the Grounds* (detalle), 1939. Treasure Island Development Authority

proporciones, comparadas, por ejemplo, con la altura y dimensiones de la gran torre que se erige en la entrada de la feria, contradicen las tendencias generales de los edificios temáticos de las ferias internacionales. Si estas están planeadas para atraer a grandes multitudes, la expectativa general sería que el edificio temático fuera el más llamativo y espectacular. Sin embargo, esta situación excepcional responde a que el plan arquitectónico de la feria estaba pensado para atender a un público heterogéneo y con intereses diversos.

Treasure Island fue la isla que se construyó *ex profeso* para albergar a GGIE. La isla artificial se colocó en el centro de la Bahía de San Francisco, y para llegar a ella era necesario tomar un barco o cruzar en automóvil el puente que tenía una desviación desembocando directamente en la isla. Una vez en Treasure Island, el público entraba a la feria cruzando uno de los tres pequeños puentes que se encontraban en el extremo conocido como Avenue of the Palms (letra P en el mapa general). El público era entonces recibido en una plaza que tenía en ambos lados un par de edificios piramidales de grandes dimensiones, sugerentemente llamados Portals of the Pacific. Si seguía avanzando, el visitante se encontraría en una plaza circular con una gran torre erigida en el centro, Tower of the Sun. Esta zona era conocida como Court of Honor y podría ser considerada como el punto central de una serie de edificios que la rodeaban y que formaban una estructura cruciforme. En el extremo izquierdo de esta zona se levantaba una gran estatua de una mujer y un edificio a sus espaldas; este conjunto era conocido como Court of Pacifica. En un primer momento, este conglomerado de edificios y plazas podría ser considerado el área principal de la feria. Aquí se localizaban los edificios y monumentos más espectaculares, en donde el público podía divertirse y asistir a los numerosos espectáculos que ahí se presentaban. Esta zona cumplía con las expectativas de aquellos que buscaban en las ferias internacionales una fuente de entretenimiento.

Pero a un costado de esta zona se encontraba la sección conocida como Pacific Area (Figura 7) que fue planeada para atraer a un público que buscara no solamente el entretenimiento sino profundizar en el conocimiento de las culturas del Pacífico. Para entrar a Pacific Area el asistente tenía que cruzar primero por la zona que se describió en el párrafo anterior. Si el asistente lo deseaba, y todavía tenía energía, podría cambiar la experiencia estridente, típica de una feria internacional, por una más reflexiva que sería más apropiada de un espacio académico o un museo. La finalidad de Pacific House era brindar al público esta experiencia.

Como se mencionó al principio de este capítulo, para organizar esta sección se designó un comité especial, el Committee for the Pacific Area. Se distinguía por estar formado en su mayoría por miembros del Institute of Pacific Relations, una institución que se formó originalmente en 1925 en Honolulu, Hawái, en una

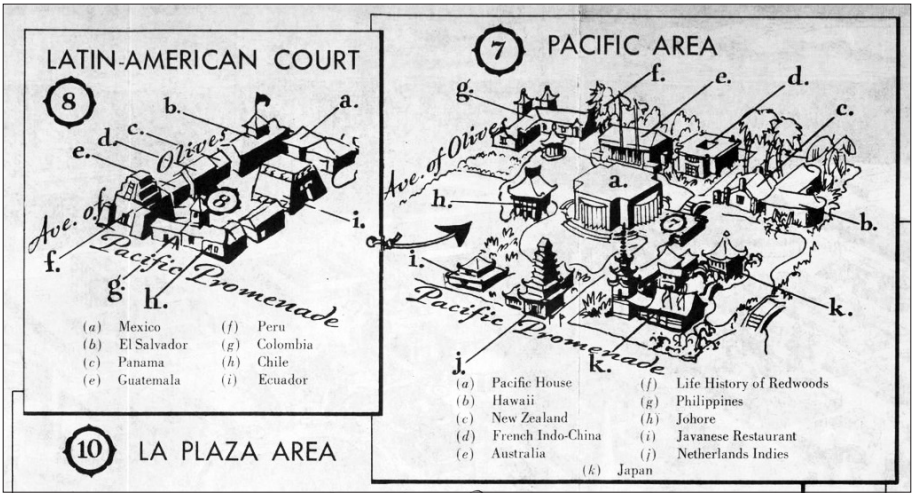

Figura 7. Ruth Taylor White, *A cartography of Treasure Island in San Francisco Bay* (detalle del reverso), 1939. David Rumsey Historical Map Collection.

reunión organizada por un grupo de individuos asociados con la YMCA (Young Men's Christian Association). Entre ellos se encontraba Ray Lyman Wilbur, que después sería nombrado presidente del American Council del IPR y además director del Committee for the Pacific Area. La declaración de motivos del Instituto se concentraba en lo siguiente: "Estudiar las condiciones de los habitantes del Pacífico con miras a mejorar sus relaciones mutuas" (Institute of Pacific Relations, 1928, p. 3). El IPR estaba formado por un grupo de académicos que se proponían enfocarse únicamente en los estudios de las culturas del Pacífico, especialmente las asiáticas. Su presencia en la organización del Área del Pacífico de la GGIE podría explicar porque en la concepción de Pacific House se privilegiaron más los factores educativos y didácticos que los del espectáculo.

Esto también explica por qué el arquitecto y museógrafo Phillip N. Youtz[7] fue nombrado consultor y director de las exposiciones que se albergarían dentro del edificio. Youtz fue convocado por el comité organizador debido al interés que despertaban las nuevas técnicas expositivas que había desarrollado como director del Brooklyn Museum. Estas técnicas consistían en presentar las piezas del museo con un enfoque más social. La idea que Youtz defendía era que los museos deberían de ser accesibles al público no conocedor; es decir, que la prioridad de

[7] Antiguo director del Brooklyn Museum y presidente de la American Federation of Arts.

las exposiciones debería descansar en la efectividad de la transmisión de un mensaje al público visitante (Niquette y Buxton, 2009, pp. 159-161). La elección de mapas didácticos, dioramas y maquetas estaría relacionada con las ideas de Youtz acerca de los espacios museísticos.

Según la planeación de Youtz, Pacific House iba a contar en su interior con dos áreas principales: la primera sección sería un auditorio en donde se había propuesto llevar a cabo el Sixth Pacific Science Congress;[8] la segunda sección sería el área principal que, en sus palabras, se trataba de "el gran vestíbulo de las relaciones del Pacífico [en donde], por medio de gráficos, los intereses comunes de las naciones unidas por el Pacífico podrían ser dramatizados" (Youtz, 1938b, p. 1). La versión definitiva de los "gráficos" que decorarían el edificio fue definiéndose tan sólo un par de meses antes de la apertura de la feria, a principios de 1939. En una primera carta, fechada el 16 de junio de 1938, Phillip Youtz escribe a Ray Lyman Wilbur para ponerlo al tanto de los progresos logrados en la organización de Pacific House. En ella, escribe Youtz: "Habrá grandes mapas ilustrados mostrando a los habitantes, los centros de conocimiento, la exploración, la geografía, las rutas de comercio, el arte y la arqueología, además de los productos e industria del Área del Pacífico. Estos serán también ilustrados por dioramas" (Youtz, 1938c, p. 1). Como parte de la exposición, escribía el arquitecto y museógrafo, también habría una sección de libros, que le fue encargada a Bruno Lasker, un miembro importante del Institute of Pacific Relations. Además, se montaría una exposición de plantas de los cuatro "continentes" antes mencionados, colocadas en cada una de las ventanas del edificio. Todos estos elementos serían cuidadosamente planeados y servirían como dispositivos visuales cuyo objetivo sería convertirlos en el punto de partida visual, una especie de detonador para explicar a los visitantes el nuevo concepto del Área del Pacífico sustentada por la propuesta de la GGIE en su totalidad: la región como una cuenca independiente e interconectada.

Unas semanas más tarde, durante una reunión del Committee for the Pacific Area, Youtz presentaría un plan definitivo acerca de las exposiciones de Pacific House. En él propondría a los miembros del comité contratar al artista mexicano Miguel Covarrubias para dirigir los trabajos gráficos de la exposición. Según recupera la minuta: "Se presentía que el Sr. Covarrubias sería la mejor opción posible para llevar a cabo el trabajo" (Meeting of the Committee of Pacific Area, 1938, p. 2). Sin embargo, ya desde los primeros días del mes de junio, Youtz había intentado contactar a Covarrubias para invitarlo a colaborar con él en la presen-

[8] Fue Phillip Youtz quien puso a la disposición de Carl O. Sauer, quien era miembro organizador, las instalaciones de Pacific House para celebrar el Congreso (Youtz, 1938f).

tación gráfica del tema de la GGIE. En una carta le explicaba que "planeaban presentar la idea central de la exposición, la cual es una reciprocidad comercial y cultural Pan Pacífica, en forma visual" (Youtz, 1938d, p. 1). Para convencer a Covarrubias, Youtz aseguraba que no podía pensar en alguien mejor calificado para llevar a cabo la tarea. El director evocaba también el hecho de que Covarrubias había visitado en el pasado casi todos los países del Pacífico. Además, estaba seguro de que el artista aportaría a la tarea "un conocimiento técnico viril y una gran habilidad creativa" (Youtz, 1938d: p. 1).

Youtz escribió también una carta al editor de Covarrubias en Nueva York, Alfred A. Knopf, quien había publicado recientemente el libro del artista sobre la isla de Bali. Youtz estaba interesado en incorporar este libro a la sección de libros de Pacific House, manifestando la admiración que sentía por la manera en que había trabajado para presentar los contenidos. Covarrubias era en ese entonces un artista bastante conocido entre el público estadounidense. Desde la década de 1920 participaba como caricaturista en revistas como *Vogue* o *Vanity Fair*; además había ilustrado una buena cantidad de libros, en los que frecuentemente incluía mapas. Por su parte, el público mostraba una gran empatía con el trabajo del artista. Sus obras eran didácticas y accesibles a una gran audiencia, sin perder por ello su profundidad y elocuencia. Estas cualidades lo convertían en el artista ideal para una feria internacional como la GGIE.

Sin embargo, Miguel Covarrubias estaba trabajando en ese momento en la Ciudad de México. El artista se tomó más del tiempo esperado en contestar a la invitación de Youtz. Pero este no desistió de su decisión y su empeño demostró ser fructífero cuando a finales de junio Covarrubias le envió una carta prometiendo que viajaría a San Francisco para aceptar el encargo que se le había propuesto. Antes de su llegada, el 8 de julio de 1938, Youtz envío a Covarrubias una nueva carta para informarle acerca de los detalles de los mapas. En ella le especifica que: "1. No habrá murales en el sentido usual del término, pero habrá ocho grandes mapas ilustrados del Pacífico: cuatro de ellos de aproximadamente dieciséis por veinticuatro pies y cuatro más de nueve por trece pies"[9] (Youtz, 1938e, p. 1). Con esto Youtz se refería a que los mapas no se realizarían directamente sobre los muros. En su lugar, antes de la llegada de Covarrubias a San Francisco, se armarían placas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua que servirían como paneles móviles, con la intención de poder reubicarlos una vez que la feria cerrara sus puertas y los edificios se desmantelaran.

[9] Medidas equivalentes en centímetros: 487.68 x 731.52 cm y 274.32 x 396.24 cm.

Además de enviarle una serie de propuestas acerca de los temas que Covarrubias podría representar en los mapas, Youtz le envió una muestra del tipo de mapa que deseaba usar y que había sido diseñado por un grupo de geógrafos de la Universidad de California- Berkeley, dirigidos por Carl O. Sauer.[10] Se trataba de un mapa con la proyección del geógrafo Alphons J. Van der Grinten, que fue hecho a finales del siglo XIX. La proyección (Figura 8) fue diseñada a partir de la combinación de las de Mercator y Mollweide. La finalidad era representar la superficie de la tierra en un solo plano circular, sustituyendo así la representación en dos hemisferios (Reeves, 1904). Poder hacer un mapa con el que se lograra comprender las verdaderas dimensiones del Pacífico parecía una tarea complicada. O así lo expuso Robert Burnett Hall, profesor de geografía y director del Institute of Far Eastern Studies (University of Michigan), quien en 1938 apuntaba que el problema con las proyecciones cilíndricas tradicionales era que acomodaban a los meridianos de manera paralela, en lugar de hacer que los meridianos convergieran en la medida en que acercaban a los polos, como sí pasaría en el diseño de un globo. Esta manera de representar el mapamundi provocaba que los territorios y las distancias se agrandaran desproporcionadamente en la medida en que se encontraban más cercanas a los polos. Por eso el geógrafo concluía:

> Los mejores mapas del mundo para mostrar el Área del Pacífico, en algo similar a lo que serían sus verdaderas relaciones, son desarrollados sobre proyecciones con meridianos convergentes. Las proyecciones de Van der Grinten y la de Mollweide, si son construidas con el meridiano central a 90 grados longitud oeste, son bastante satisfactorios para la mayoría de los propósitos. El arreglo coloca a las Américas cerca del centro del mapa y, al interrumpir Eurasia, muestra tanto el Pacífico como el océano Atlántico (Burnett Hall, 1940, p. XX).

Este tipo de proyección fue utilizada tanto por el gobierno de los Estados Unidos como por la National Geographic Society, durante la mayor parte del

[10] Carl O. Sauer fue uno de los geógrafos más importantes del siglo XX, con una influencia decisiva tanto en México como en Latinoamérica. Durante su trabajo en la Universidad de California, formó a una generación de geógrafos que serían conocidos como Berkeley School, quienes se distinguían por promover y defender un enfoque histórico y cultural en los estudios de geografía. Sus trabajos surgen como una respuesta a las nociones que había desarrollado la geografía como disciplina en el siglo XIX, dominadas por el positivismo. En contra de estas últimas, Sauer proponía recuperar una visión de la geografía que él había localizado en los trabajos de los autores de la antigüedad clásica; sobre todo en aquellos escritos en los que el paisaje era el objeto principal de las reflexiones.

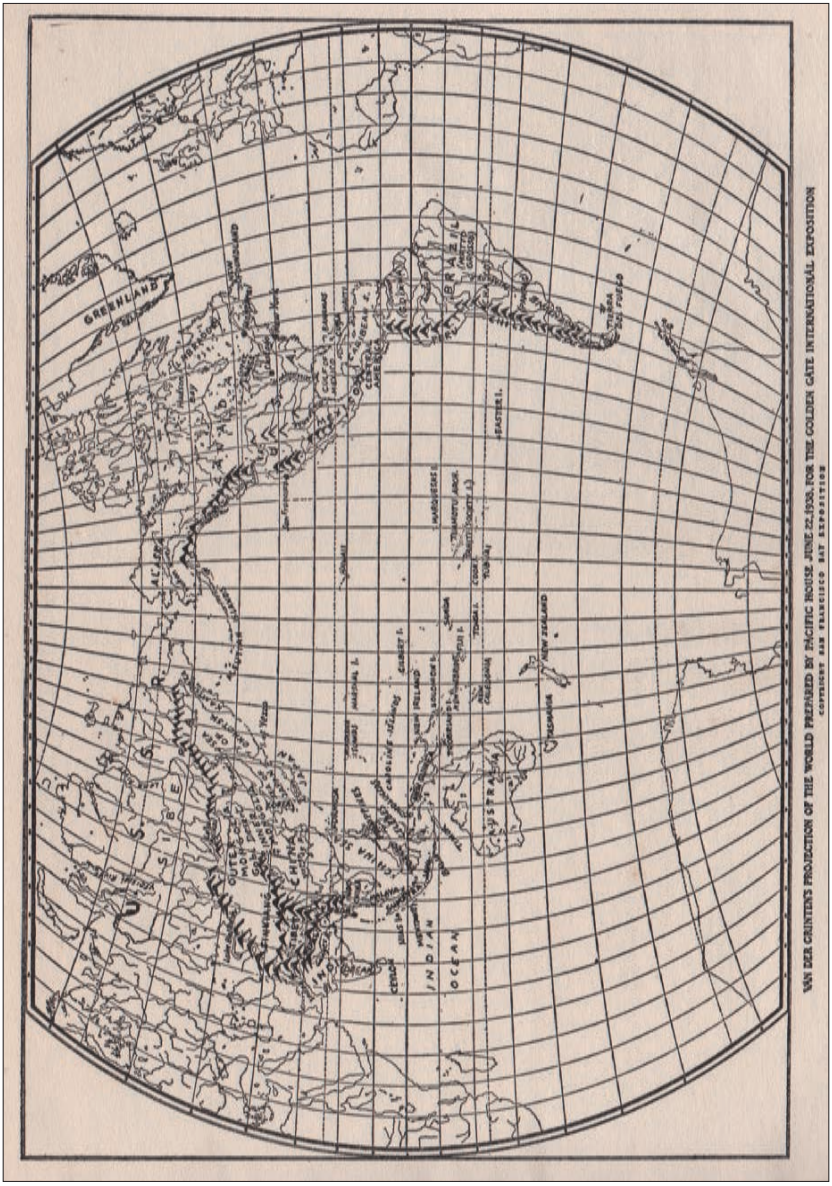

Figura 8. Proyección de Van der Grinten, 1938. Tomado de: Miguel Covarrubias, *Pageant of the Pacific* (San Francisco: Pacific House, 1940).

siglo XX. En la proyección que Youtz envió a Covarrubias, el océano Pacífico se colocaba en el centro de la cartografía; sin embargo, seguían apareciendo en el extremo izquierdo y derecho zonas del continente europeo y África. Como la intención de la GGIE era mostrar el Área del Pacífico como una región independiente, Youtz aclaró en esa carta que "cortaremos [el mapa] para que incluya únicamente el Área del Pacífico" (Youtz, 1938d). En uno de los bocetos del mapa *Flora and Fauna of the Pacific* (Figura 9) podemos ver cómo Covarrubias recortó de la proyección original tanto a África como a Europa. Otro aspecto en el que Youtz intentó ser enfático fue en el tratamiento que buscaba darle a las figuras en el mapa: "Nuestro plan es ilustrar el trabajo en los continentes y simplemente tratar las áreas del océano atractivamente, por lo que el número de pies cuadrados por ilustración en cada mapa es bastante limitado" (Youtz, 1938d). Lo que significaba que Youtz buscaba que fuera el océano Pacífico el aspecto que dominara la composición de los mapas.

Covarrubias llegaría a San Francisco a principios de agosto de 1938, cuando los paneles móviles estaban armados y gran parte de la investigación acerca de las figuras que se incluirían en los mapas ya estaba adelantada. Para esta labor fueron designados un grupo de antropólogos y geógrafos, dirigidos por destacados profesores de la Universidad de California, como Alfred L. Kroeber, Carl O. Sauer y Walter Goldschmidt. También estaría involucrado René D'Harnoncourt, quien estaba organizando en ese momento la exposición Indian Art of the United States and Alaska, que fue una de las exhibiciones estelares de la feria y, por lo tanto, se presentaría en uno de los edificios principales de la GGIE. Por otro lado, uno de los asistentes de Covarrubias, que fue designado por Phillip Youtz, fue Pardee Lowe, quien era hijo de inmigrantes chinos que se habían establecido en San Francisco varias décadas atrás. Dentro del presupuesto que se le otorgó a Covarrubias se contemplaba que podía invitar a un asistente de su elección, y se decidió por su amigo, el artista mexicano Antonio Ruíz, "El Corcito". Miguel Covarrubias y Antonio Ruíz se conocieron en 1917 cuando trabajaban como dibujantes de mapas en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Para la historiadora del arte Rita Eder: "fue ahí donde uno y otro aprendieron la técnica precisa y la matemática necesaria para registrar información cuantificable en un formato cartográfico" (Eder, 2017, p. 198)".[11]

[11] En este libro Rita Eder estudia dos mapas de Antonio Ruíz, que realizó en la misma época que los mapas de San Francisco: el primero, se trata de la obra *El sueño de la Malinche (*1939), que ha sido estudiado en varias ocasiones por la investigadora y el cual considera como resultado de la experiencia en San Francisco: "*El sueño de la Malinche* es en parte resultado de esta

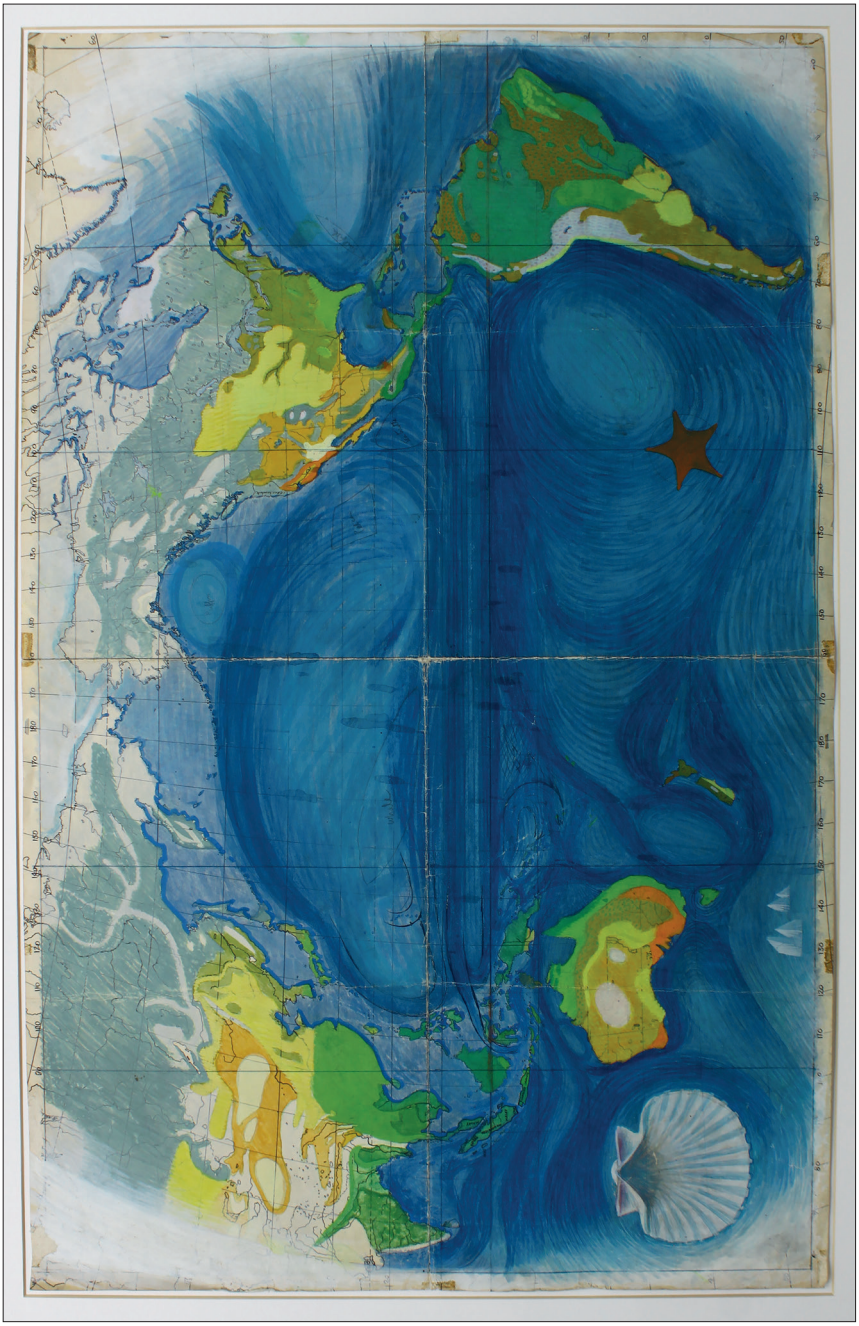

Figura 9. Boceto del mapa *Flora and Fauna of the Pacific*, 1938. Casa Archivo Luis Barragán.

Después de un par de meses, Covarrubias logró concluir a tiempo para la inauguración de la feria la serie de seis mapas murales "ilustrados pictóricamente". Cuatro de ellos, los más grandes, serían colocados en el vestíbulo principal y los dos restantes decorarían el pasillo de la entrada al edificio. No son muchas las fotografías que se han encontrado de la manera en que los mapas fueron colocados en los muros del edificio. Sin embargo, una de ellas (Figura 10) nos muestra que, a pesar de sus grandes dimensiones, la escala de los mapas no correspondía con la de los muros en los que fueron colocados. Por un lado, recordemos que la planificación tanto de Pacific House como de los murales fue llevada a cabo con mucha premura; además se trataba de la primera experiencia del artista trabajando por su cuenta con grandes formatos. Por el otro, el edificio tenía un carácter efímero, mientras que, desde su concepción, se pensaba que los mapas deberían de ser reubicados una vez terminada la feria. Para Youtz encontrar una armonía entre los muros y los mapas no era una prioridad, porque el edificio no era su destino final.

Aunque a lo largo de la planeación de Pacific House la elección de los temas que se representarían en los mapas varió mucho, los seis mapas finales ilustraron los siguientes temas: *1. Peoples of the Pacific, 2. Flora and Fauna of the Pacific, 3. Art Forms of the Pacific, 4. Economy of the Pacific, 5. Native Dwellings of the Pacific Area y 6. Native Means of Transportation, Pacific Area.* Las soluciones finales que Covarrubias les dio a los mapas hacen que los murales sean bastante diferentes entre sí. Sin embargo, lo que comparten es la técnica, que consistió en el uso de duco laqueado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua; las medidas, de 457.2 x 731.52 centímetros (los cuatro más grandes) y de 274.32 x 394.24 centímetros (los dos más pequeños), además del diseño básico, el delineado principal, de los continentes y del área oceánica. Acerca de este último Miguel Covarrubias apunta:

> … el océano Pacífico se ha considerado, en el imaginario popular, como una vasta extensión de agua en cuyas orillas habitan, en comunidades dispersas, pueblos lejanos y exóticos, y como una barrera, en vez de lo que en realidad es: una ruta para que todos los pueblos, culturas y economías nacionales que pertenecen al área del Pacífico se comuniquen entre sí (Covarrubias, 2002, p. 54).

---

experiencia, pero mientras que el trabajo artístico realizado sobre el Pacífico es descriptivo y analítico, *El sueño* es un ejercicio de síntesis y montaje de varios cuadros en una escena" (Eder, 2017, p. 202); el segundo, se trata de una serie de mapas que Ruiz pinta en 1937 y 1949 para el mecenas Valente Sousa.

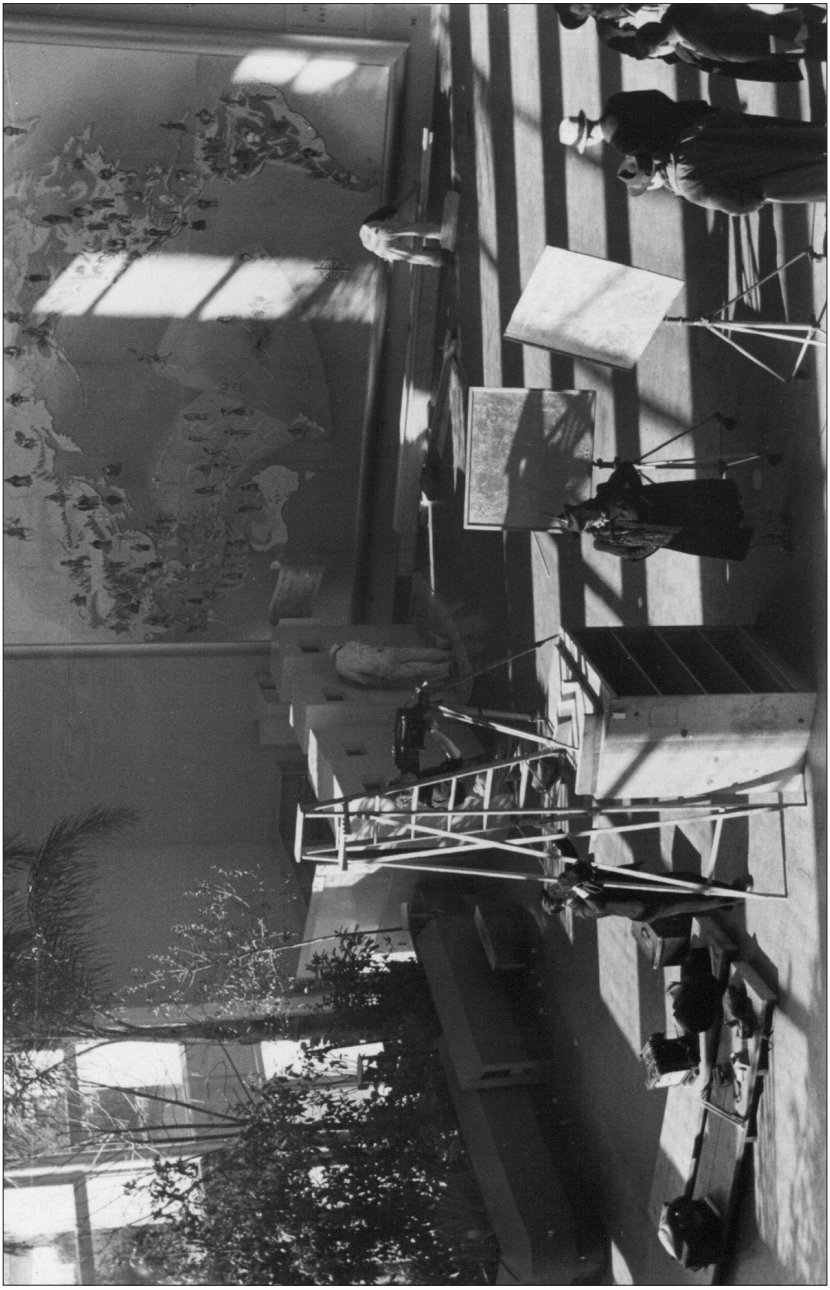

Figura 10. Autor desconocido, *Rosa Covarrubias frente al mural "Peoples of the Pacific"*, 1939. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

En congruencia con la idea que sustentaba a la feria, en los seis mapas murales de Covarrubias se dibuja al océano Pacífico en el centro del mapa, rodeado por el continente americano a la derecha; Oceanía y una sección de Asia a la izquierda. Alrededor de las masas continentales, siguiendo la instrucción de no incluir ninguna sección de Europa, las líneas comienzan a difuminarse. Gracias a este efecto, la composición de los mapas termina formando en sus orillas una forma circular, como si fuera una gran cuenca. Esto ayudaba a reafirmar la ilusión visual de que el Pacífico y los contenientes que lo rodean forman una región independiente del resto del mundo. De esta manera, los mapas murales también reproducían la forma que se había escogido para representar la idea principal que sirvió para simbolizar al océano Pacífico: el atolón o "isla laguna."

A lo largo de los años en los que se llevó a cabo la organización de la feria se presentó a los miembros de los comités un grupo de documentos en los que se intentaba desarrollar los conceptos que iban a sustentar la idea de la Cuenca del Pacífico como tema central de la exposición. Miguel Covarrubias, así como el resto de los miembros de los diversos comités y organizadores de la feria, sabían que el Área del Pacífico representada como una "isla laguna" no solamente era una evocación de los atolones característicos de la región. La idea era aún más poderosa: lo que se pretendía era comenzar a concebir al Pacífico como una región totalmente independiente del resto del mundo, especialmente del continente europeo.

Desde 1937, en un memorándum presentado a los miembros de los diversos comités de la GGIE se proponía que la feria debiese de tener un tema, o idea central, al cual posteriormente deberían adaptarse las propuestas particulares del resto de los países invitados. La idea era la siguiente: "Hay una civilización del Pacífico que está siendo desarrollada a través de la interacción de las diferentes culturas" (Women's Committee GGIE, 1937, p. 1). La función de la feria GGIE era demostrar que, a partir del comercio, la industria, la organización social y la cultura había existido en la región una relación que invertía el campo de acción entre Oriente y Occidente. El cambio se basaba en dejar de considerar al Atlántico como el escenario privilegiado para los intercambios internacionales. El Pacífico había sido en el pasado un lugar de intercambio y en el futuro podría sustituir al Atlántico. Los mapas murales de Miguel Covarrubias ilustraban este discurso.

Sin embargo, no fue la única ocasión dentro de la feria en la que se utilizó esta imagen. Podemos encontrar esta solución cartográfica en algunos folletos; en el catálogo de la exposición *Pacific Cultures* del Department of Fine Arts de la GGIE (Figura 11); en los dioramas de las rutas de comercio realizados por al artista John Townsley (Figura 12), y, por último, en la gran fuente de terracota hecha

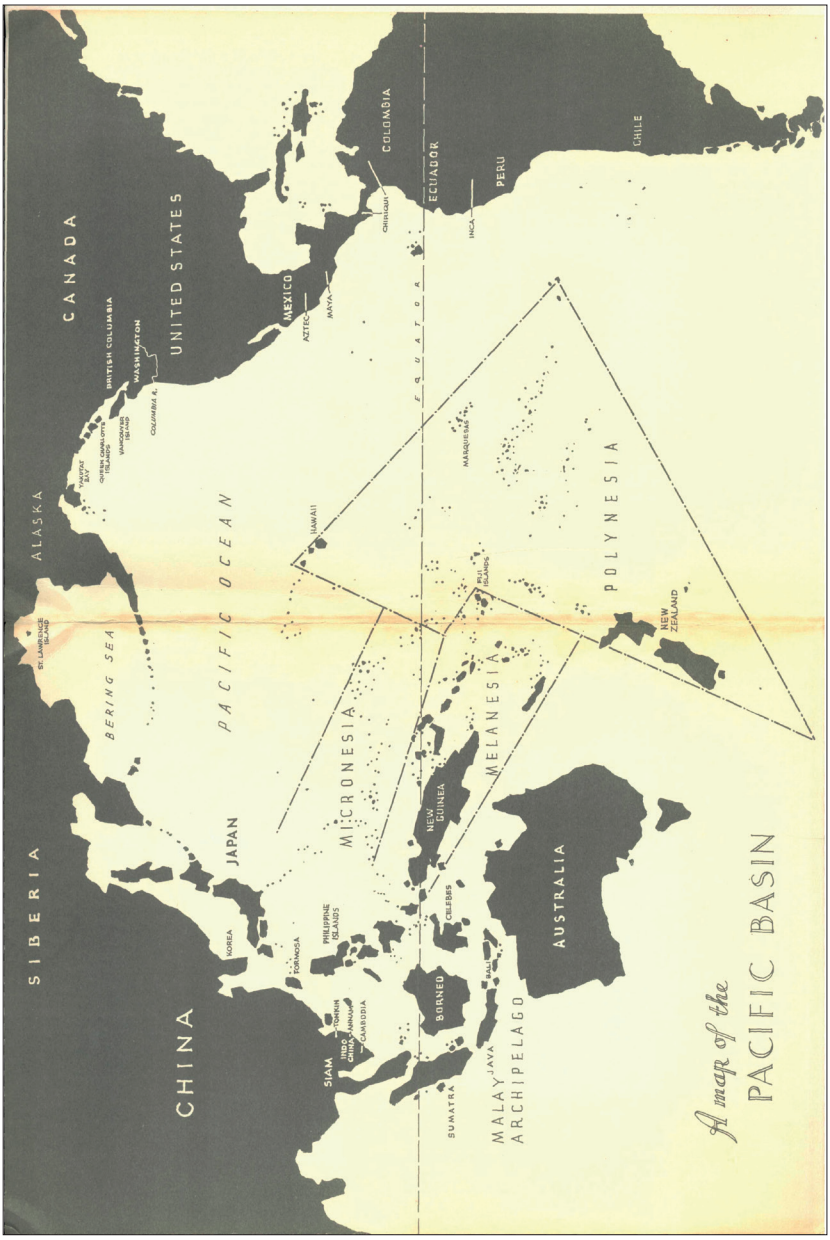

Figura 11. *A map of the Pacific Basin*, 1939. Tomado del libro: Department of Fine Arts-Division of Pacific Cultures (1939), *Pacific Cultures*. San Francisco: Golden Gate International Exposition.

Figura 12. John Townsley en Pacific House. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

por Antonio Sotomayor, que se encontraba en el centro de Pacific House (Figura 13). El mapa con el océano Pacífico como centro fue, entonces, una representación recurrente dentro de la feria, incluso podríamos decir que fue su ícono.

Sin embargo, esta idea tampoco fue originalmente pensada por los miembros de los comités organizadores de la GGIE. Por lo tanto, es necesario rastrear esta idea para comprender su origen. Desde 1934, Julean Arnold, representante del American Concil of the Institute of Pacific Relations en China, envió a Ray Lyman Wilbur, quien era en ese momento director del IPR, una propuesta para formar una institución llamada "China House" o "House of the Orient" para los puertos del Pacífico (Arnold, 1937). Arnold celebraba el hecho de que el gobierno estadounidense invirtiera grandes sumas de dinero para apoyar proyectos educativos en varios países asiáticos. Sobre todo, por el patrocinio que otorgaba a los estudiantes de las universidades asiáticas para viajar a Estados

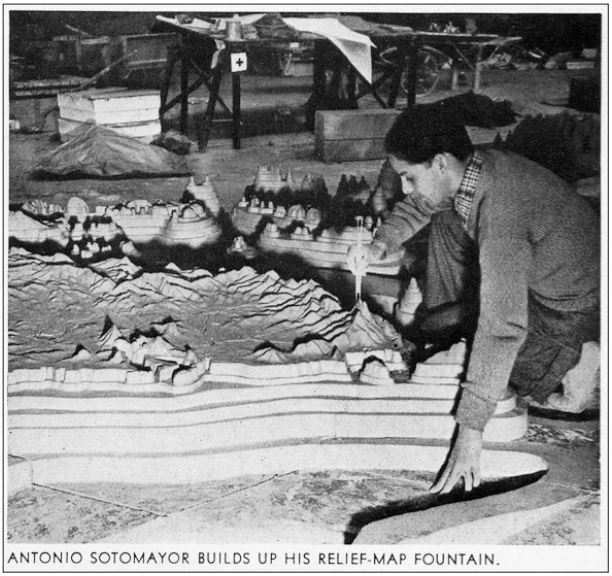

Figura 13. Antonio Sotomayor en Pacific House. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Unidos y continuar con sus estudios. Sin embargo, lamentaba la falta de reciprocidad que los estadounidenses habían demostrado con los ciudadanos asiáticos, negándose a conocer a profundidad su cultura. Por otro lado, el diplomático llamaba la atención acerca del papel potencial que los Estados Unidos tenía en sus manos: posicionarse como una potencia del Pacífico, si es que se ocupaba en desarrollar mejores relaciones con el resto de los países de la región. Arnold sabía que la ciudad de San Francisco, gracias a su ventajosa posición geográfica, podrían convertirse en uno de los puertos dominantes de la creciente Cuenca del Pacífico. Es por lo que proponía la formación de una institución que lograra convertir a los principales puertos del Pacífico en puntos de entrada, culturales y económicos, para los países del "Lejano Oriente". Lo relevante, para el caso del que se ocupa este libro, es que dentro de los puntos de su propuesta consideraba fundamental:

> Asegurar la publicación de mapas cuyo rasgo distintivo fuera tener al océano Pacífico, en lugar del océano Atlántico, como el centro de la geografía mundial. Para que las comunidades de las costas del Pacífico, especialmente los niños en las escuelas, puedan adquirir impresiones correctas que las relaciones geográficas de las áreas del Pacífico guardan entre sí (Arnold, 1937, p. 1).

Ray Lyman Wilbur leyó cuidadosamente la propuesta y envió una carta al presidente de la Cámara de Comercio en San Francisco, comentándole sus impresiones generales del proyecto:

> Me parece favorable la idea general de la existencia de Asia House, pero creo que sería mejor llamarla PACIFIC HOUSE, debido a que la posición de San Francisco demanda abarcar un campo más amplio que el ocupado por Asia, China o Japón. Debemos de incluir todos los territorios del Pacífico, incluyendo a los australianos, los neozelandeses, los holandeses de las Indias Orientales Neerlandesas, los rusos, entre otros. También sería importante notar, además, que México, los países de Centroamérica, Chile, Perú, entre otros, también están en el Pacífico. En principio me parece que la idea de tener un centro en San Francisco en donde los ciudadanos de las Costas del Pacífico pudieran reunirse frecuentemente y donde fuera fácil que los visitantes de todos estos países se sintieran en casa, no solamente es una buena propuesta sino que tiene vital importancia (Wilbur, 1934, p. 1).

Al parecer, el diplomático Julean Arnold siguió adelante con su plan sin tomar en cuenta las recomendaciones de Ray Lyman Wilbur, quien seguramente encontró que el proyecto de Pacific House podría ser llevado a cabo en otro momento. En 1937, cuando Wilbur fue nombrado presidente del Commitee for the Pacific Area de la GGIE, retomaría varios elementos del plan general propuesto por Arnold. Entre ellos la realización de un centro que sirviera como instituto de difusión de las culturas del Pacífico y, sobre todo, la idea de hacer mapas murales con el Pacífico en el centro de la cartografía.

En 1937 el antropólogo W. L. Holland, quien fuera el secretario encargado del Área de Investigaciones del Institute of Pacific Relations, presentó el bosquejo de un plan para el establecimiento de un museo permanente del Área del Pacífico en la ciudad de San Francisco: The San Francisco Museum of Pacific Studies. Aunque este proyecto nunca se llevó a cabo, este texto también podría ser considerado como uno de los antecedentes de proyecto de Pacific House. Entre los objetivos de este proyecto se encontraban "desarrollar desde este núcleo una colección de exhibiciones y un programa de actividades artísticas, educativas y de investigación, acerca de la vida y organización económica contemporánea de los países que rodean el océano Pacífico" (Holland, 1937). La propuesta de Holland estaba en sintonía con los objetivos que a su vez buscaba el Institute of Pacific Relations. Es decir, el museo no estaba interesado en exhibir exclusivamente objetos de los pueblos del Pacífico; lo que el texto proponía era que a través del museo se

ejerciera una influencia real en el desarrollo de la economía y política del mundo contemporáneo. Por lo tanto, el bosquejo ponía un énfasis especial en la manera en que las exhibiciones: "deberían de ser mostradas de tal manera que utilicen los últimos métodos de iluminación, presentación pictórica, efectividad educativa y atractivo artístico" (Holland, 1937). Holland enumera entonces algunos de los elementos que le gustaría formaran parte del museo, entre ellos: "murales y 'fotomurales' con escenas que ilustren o simbolicen la vida cotidiana y civilizaciones de los principales países del Pacífico" (1937). También sugería elaborar "Un gran mapa, animado o iluminado, de tal manera equipado para revelar muchos tipos de relaciones económicas importantes en el Área del Pacífico, por ejemplo, distribución y densidad de la población, distribución de importantes productos primarios y alimenticios, etc." (1937). Siguiendo la lógica de los documentos antes citados, Holland buscaba aprovechar la oportunidad que les ofrecía la infraestructura de la GGIE para materializar el deseo de muchos miembros del IPR de formar un museo permanente para llevar a cabo sus tareas de difusión.

Entonces, vale la pena preguntase ¿por qué el énfasis puesto en la realización de mapas? y sobre todo ¿por qué los miembros del comité eligieron precisamente un mapa como una de las imágenes principales para representar a la feria? Para el historiador Robert W. Rydell la serie de exposiciones internacionales que tuvieron lugar en Estados Unidos durante la época de la Gran Depresión fueron eventos complejos que se planearon como respuesta a la crisis mundial que vivía el sistema capitalista moderno (Rydell, 1993). Paralelo a la celebración de la feria de San Francisco, se celebró en Nueva York otra exposición internacional que tuvo como lema "Dawn of a New Day". En ella se prometía a los visitantes experimentar cómo podría ser el mundo del futuro. No es común que dos ferias internacionales se celebren durante el mismo año en el mismo país. Sin embargo, este hecho es sintomático de las distintas posturas que se defendían en las dos costas más importantes de Estados Unidos.

Rydell destaca que, a diferencia de la exposición en Nueva York que enfocaba todas sus propuestas en un concepto del tiempo ("the world of tomorrow"), para la exposición internacional de San Francisco era fundamental exponer sus contenidos aludiendo a conceptos del espacio ("pageant of the Pacific"). En otras palabras, la feria de San Francisco se sustentaba en la propuesta de modificar la manera de concebir la geografía mundial. Para lograrlo era necesario insistir en trazar nuevos mapas y crear nuevas geografías. Andrew M. Shanken, quien dedicó un libro al análisis de la propuesta arquitectónica de GGIE, asegura que la feria nació fundamentalmente a partir de un imaginario geográfico íntimamente relacionado con la intención de pensar al océano como un paisaje. En decir,

Treasure Island se construyó con la idea de que se convirtiera en una isla más de la naciente civilización del Pacífico. Pero en el imaginario colectivo del público estadounidense el mapa del mundo se ordenaba con el océano Atlántico en el centro; esto implicaba que las relaciones más importantes con el exterior se llevaban a cabo en la costa este de su territorio y con los países europeos. Sin embargo, desde el siglo XIX los estados del oeste de los Estados Unidos comenzaron a cobrar importancia. Recordemos, por ejemplo, que la anexión de California se llevó a cabo a mediados del siglo XIX y paulatinamente la población comenzó a pensar en esta costa como un nuevo territorio para habitar y explotar. Por otro lado, a principios del siglo XX el mundo europeo se encontraba en crisis, mientras que las sociedades del Pacífico empezaban a demostrar un nuevo potencial a los ojos de los Estados Unidos. De ahí la insistencia y la importancia no sólo de modificar el centro del mapa sino de borrar de él a Europa. En palabras de Shanken: "Si el Pacífico tenía un subtexto, era como un antídoto al mundo Atlántico" (2014, p. 19). Si bien los mapas de Covarrubias no son ni los primeros ni los únicos en conceptualizar la importancia de la interacción de las culturas del Pacífico, si son el síntoma de una sociedad que, a pesar de su historia, acentuaba su mirada hacía el oeste de su territorio.

Capítulo 2. El esplendor del Pacífico. Cartografía y arte

Un mapa –dijo– es una síntesis de la realidad, un espejo que nos guía en la confusión de la vida. Hay que saber leer entre líneas para encontrar el camino.

— Ricardo Piglia, *El último lector*, 2015.

En los primeros días de enero de 1938, Bruno Lasker, el entonces encargado de la biblioteca del American Council of the Institute of Pacific Relations, le escribió una carta a Carl O. Sauer, en esas fechas responsable del Departamento de Geografía de la Universidad de California Berkeley. En ella el bibliotecario llamaba la atención acerca de la importancia que el Área del Pacífico había cobrado en fechas recientes para la política exterior de los Estados Unidos; el motivo específico que lo ocupaba era pedir el consejo del geógrafo acerca de una monografía que quería compilar sobre mapas del Pacífico. Bruno Lasker reconocía que el Instituto no contaba todavía con la infraestructura necesaria para emprender esta tarea pero que pensaba pedir el apoyo de la American Geographical Society. Por encargo de Lasker y consejo de Sauer, el geógrafo Clifford H. MacFadden, de la Universidad de Michigan, se encargó de hacer la compilación titulada *A Selected Bibliography of Pacific Area Maps*, mientras que Robert Burnett Hall escribió la introducción. En este texto se exponen los motivos de la imperiosa necesidad de elaborar mapas del océano Pacífico.

> La era de la talasocracia [el reinado de los mares] ha terminado y la era de "Oceana" ha comenzado. Gradualmente, con la mejora en los transportes y las comunicaciones, el horizonte se amplia. El Pacifico, el último en entrar al esquema de los asuntos occidentales, continúa siendo el océano más grande –una arena mucho mas grande para el progreso y el desarrollo humano–. En última instancia, el Pacífico debe dominar los asuntos mundiales, y como en anteriores progresiones de pequeños a más grandes territorios, los viejos centros marítimos se convertirán en apéndices de uno nuevo (Burnett Hall, 1940, p. IX).

Para 1938, el IPR había dedicado al menos una década al desarrollo de sus investigaciones. Sin embargo, hasta el momento no habían reparado en la necesidad de abordar el tema de la región del Pacífico desde un punto de vista cartográfico; es decir, a estudiar la región tomando en cuenta la manera en la que esta había sido representada en mapas. Lo que la cita anterior nos indica es que, al menos desde el punto de vista de la tradición estadounidense, el Pacífico aún no era considerado como el espacio protagonista de las relaciones internacionales. Es probable que, una vez que el IPR se asoció con los organizadores de la GGIE, se volvió apremiante la necesidad de contar con un mapa del Pacífico que les resultara satisfactorio.

Por lo tanto, me gustaría explorar cómo y porqué se plantea la elección de Miguel Covarrubias para la tarea de realizar los seis mapas murales de Pacific House. En una carta que Youtz envió a Covarrubias se puede leer lo siguiente:

> En la planeación del trabajo artístico para Pacific House he decidido que no quiero simplemente tener a un artista capaz, que se encargue de cubrir competentemente los pies cuadrados de superficie de la pared. Lo que busco es un colega que disfrute pensar los problemas centrales de la representación de las contribuciones culturales de los habitantes del Pacífico a la vida contemporánea y que me ayude a formular los intereses comunes que unen a la gente que comparte el Pacífico (Youtz, 1938d, p. 1).

La elección de aquella persona que pudiera diseñar el nuevo mapa del Pacífico se debió no solamente a las cualidades de Covarrubias como artista sino a sus conocimientos científicos sobre la región del Pacífico. Es importante recordar que en la factura de los mapas sería muy importante contar con la participación y asesoría de geógrafos y antropólogos, miembros de la Universidad de California-Berkeley; pero también es importante destacar que Covarrubias también era considerado un científico. En el texto introductorio del folleto que preparó para una edición impresa de los mapas, Ray Lyman Wilbur escribe: "Covarrubias es un etnólogo y antropólogo, sutil y sensible al pasado no registrado de personas desconocidas, con una perspicacia divertida y penetrante de la vida contemporánea" (Wilbur, 1940). Por lo tanto, en el acto de diseñar un mapa de la Cuenca del Pacífico sería igualmente prioritario que el artista que realizara la tarea fuera capaz de presentar correctamente los datos científicos, así como ser virtuoso en la representación de las figuras. Expresar el conocimiento en forma de un mapa, combinado conocimientos de proyecciones geométricas e imágenes, era precisa-

mente uno de los propósitos fundamentales de la GGIE, y, definitivamente, era uno de los propósitos de Miguel Covarrubias.

En la historia del arte hay artistas que han dedicado buena parte de su trabajo a hacer mapas; Miguel Covarrubias es uno de ellos. En el ensayo "Miguel Covarrubias. Cartógrafo", de Tomás Ybarra-Frausto, el investigador no duda en colocar a Covarrubias dentro del grupo de los "cartógrafos modernos", y describe la labor del artista de la siguiente manera: "En sus mapas, los datos se embellecen con elementos pictóricos para crear una topografía expresiva, un terreno tanto científico como imaginativo, añadiendo al aspecto funcional de la cartografía una visión estética personal" (Ybarra-Frausto, 1987, p. 120). Valdría la pena mencionar que, incluso antes de participar en el proyecto de *Pageant of the Pacific,* Covarrubias ya había incursionado en la tarea de hacer mapas. En 1924 trazó algunas imágenes y el mapa de América Latina para el mural *Iberoamérica* de Roberto Montenegro; el hecho de que se trate de un mapa pone de manifiesto que la influencia de las ideas de Montenegro ayudaría a conformar un imaginario acerca de lo cartográfico en la mente del joven artista.[12]

Por otro lado, en el libro de Covarrubias *Island of Bali* se incluye un interesante mapa de la isla (Figura 14). Se trata de una vista aérea de la isla, en donde se muestran los principales volcanes, ríos, lagunas y poblados. Como elementos decorativos, pero no secundarios, encontramos pequeños símbolos que distinguen diferentes tipos de plantas en ciertos lugares; además de un tigre en la parte izquierda del mapa, así como una embarcación balinesa con dos personajes en la sección derecha.

Existen, además, al menos otros dos mapas de la isla de Bali realizados por Covarrubias que son muy similares, pero se encuentran más ricamente decorados; aunque los tres mapas parten del mismo trazo de la isla. El primero de ellos (Figura 15), que se encuentra ahora en el Asian Museum of Art en San Francisco, a diferencia del incluido en el libro, tiene una cartela, está coloreado y en él se incorporan más personajes y el detalle en el dibujo de la vegetación es mucho más cuidadoso. Sobre todo, destacan las figuras de tres personajes de la mitología balinesa que se encuentran flotando sobre el mar.

---

[12] Gracias a los trabajos de Fausto Ramírez y Julieta Ortiz Gaitán contamos con descripciones bastante claras del mural de Montenegro. Ambos investigadores se han ocupado del estudio de la obra mural del artista y han conseguido identificar los motivos y personajes presentes en el mural *Iberoamérica*. Entre ellos se encuentran: una evocación de los mapas renacentistas del Nuevo Continente y una presencia de imágenes que funcionaban como síntoma de la realidad política del continente (Acevedo y Ramírez, 1984; Ortiz Gaitán, 2009).

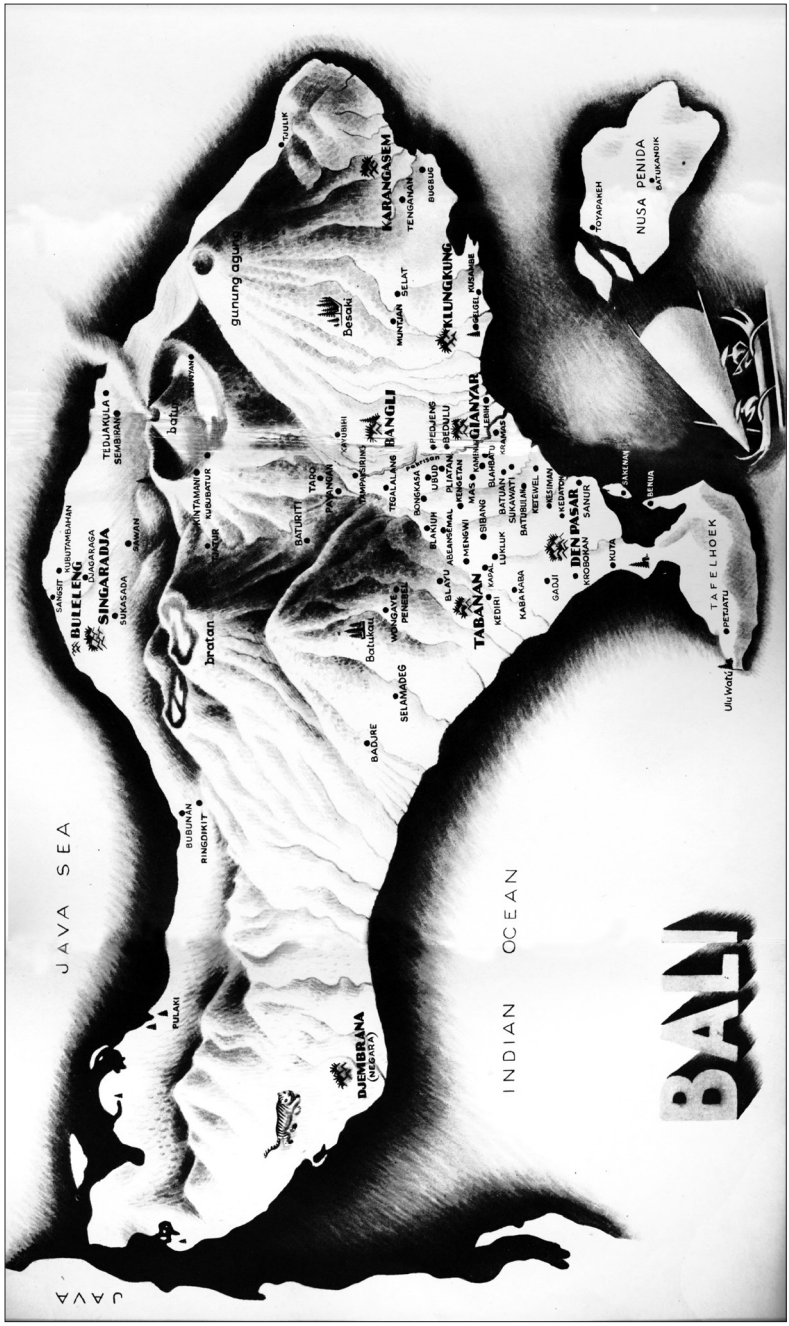

Figura 14. Miguel Covarrubias, *Mapa de Bali*, 1937. Tomado del libro: Miguel Covarrubias (1937), *Island of Bali*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Figura 15. Miguel Covarrubias, *Tanah Bali*, ca. 1937. Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

Por otro lado, destaca mucho más el colorido del tercer mapa (Figura 16). Además, los detalles se vuelven mucho más cuidadosos, incluso podemos encontrar un par de pequeñas escenas. Por ejemplo, podemos ver cómo dos grandes barcos, que probablemente transportan a turistas, se aproximan con velocidad a la isla; uno de ellos es esperado por un hombre vestido de blanco. Los pequeños poblados se encuentran señalados, pero esta vez Covarrubias hace un pequeño modelo de las casas y de la vegetación del lugar. Destaca también el hecho de que el artista mexicano dibujara a un hombre trabajando en los cultivos de arroz en forma de terrazas, cultivos típicos de la isla. A la derecha del hombre que trabaja, un turista toma fotografías de una mujer balinesa. En el lado derecho hay un par

Figura 16. Miguel Covarrubias, Mapa de Bali. Tomado del libro: Adriana Williams (2005). *Covarrubias in Bali*. Singapur: D. Millet.

de navegantes en una canoa que tiene la forma de *gadja-mina,* un ser de la mitología balinesa que es mitad elefante y mitad pez, cuyos ojos los balineses graban en los costados porque, según explican los navegantes, los utiliza para ver en la noche. A su lado se asoma una gran tortuga que dirige su mirada a la isla. Por último, uno de los detalles más sobresalientes se encuentra en el lado izquierdo del mapa: una colorida rosa de los vientos balinesa o *nawa sangga.* Para comprender esta figura se puede consultar el libro de Covarrubias en donde, utilizando un esquema, el artista explica las direcciones cardinales y los dioses que corresponden a cada una (Figura 17) (Covarrubias, 1937, p. 296).

A pesar de que la cartografía de su tiempo tendía a privilegiar los elementos científicos sobre los pictóricos, las elecciones de Covarrubias nos demuestran que para él hacer un mapa no solamente significaba medir una región y representarla en un plano. La presencia de cartelas, rosas de viento, animales mitológicos y personajes estereotípicos nos indican que el artista contaba con referencias de tradiciones cartográficas que acercan su trabajo a los mapas utilizados por los europeos en los tiempos de descubrimiento y exploración de nuevos territorios. En estos mapas los factores científicos y los pictóricos estaban profundamente involucrados. En este sentido, los mapas de Covarrubias presentan un caso ejemplar

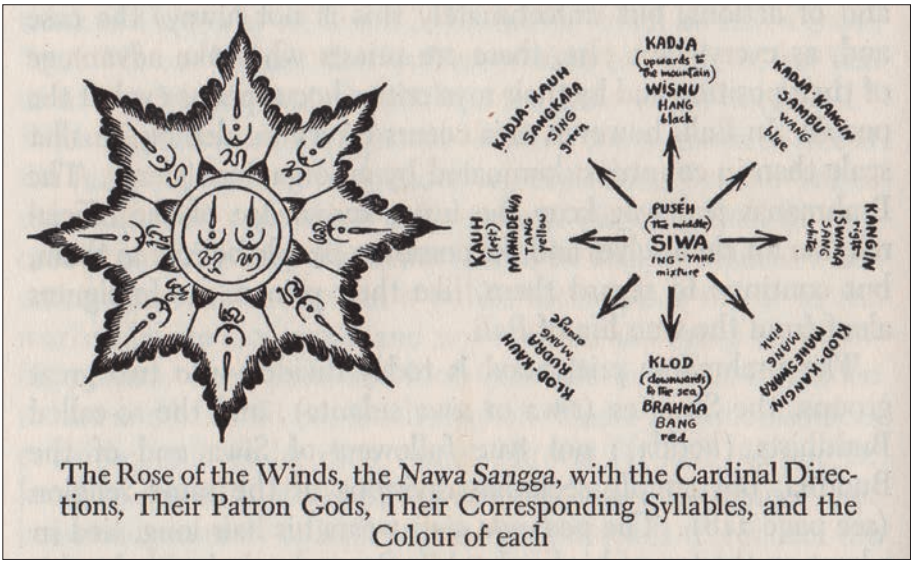

Figura 17. Miguel Covarrubias, *Rosa balinesa de los vientos*, 1937. Tomado del libro: Miguel Covarrubias (1937). *Island of Bali*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

para reflexionar acerca de la naturaleza particular de estos objetos que se encuentran a la mitad del camino entre los objetos artísticos y los dispositivos científicos.

Los mapas de Covarrubias son descripciones cuidosas de los elementos del paisaje que intenta consignar en un plano, pero también incluye elementos imaginarios. Entonces ¿con qué tradición cartográfica podríamos relacionar su trabajo? Para intentar responder me gustaría plantear una analogía con el llamado "impulso de hacer mapas" (*mapping impulse*) de los artistas holandeses del siglo XVII, ejemplarmente estudiado por Svetlana Alpers en el libro *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century.* Este impulso es atribuido al hecho de que, para los artistas del periodo y de la región, existía una fuerte coincidencia entre diseñar un mapa y hacer una pintura. La coincidencia se explica porque pertenecían a una cultura que favorecía la visualidad como un medio privilegiado de conocimiento: "Se podría decir que el ojo era el medio principal de la autorepresentación y la experiencia visual como el modo principal de la autoconciencia" (Alpers, 1984, p. XXV).

En primer lugar, Alpers cuestiona la costumbre de los historiadores del arte de considerar a la pintura como un tipo de objeto y a los mapas como algo diferente. La historiadora expone que es común pensar que los "mapas nos dan la medida de un lugar y la relación entre lugares, datos cuantificables; mientras que las pinturas de paisaje son evocativas e intentan darnos una cualidad del lugar o la manera en que es percibida por el observador" (Alpers, 1984, p. 124). Se refiere en específico a la diferencia que esta disciplina establece entre una pintura de paisaje y un mapa, colocando a la primero más cerca del campo del arte y al segundo al de la ciencia. Sin embargo, a partir del estudio de un cuadro de Vermeer, *El arte de pintar*, en donde un gran mapa se encuentra colgado en la pared del fondo en el estudio del pintor, la historiadora reflexiona acerca de la manera en que los mapas pueden también ser presentados *como si* fueran una pintura. Siguiendo este argumento, Alpers plantea la siguiente pregunta a partir de notar un detalle escrito en la parte superior del mapa pintado en el cuadro de Vermeer: "¿Si un mapa es presentado como pintura, a qué noción de pintura corresponde? Vermeer sugiere una respuesta a esta pregunta en la forma de la palabra *Descriptio*… Este era uno de los términos más comunes para designar la empresa hacer mapas" (1984, p. 122).

El término *descriptio* servía para referirse a la labor de los cartógrafos y esto significaba que al usar "el término *descripción*, los textos geográficos aceptaban las bases gráficas de su campo, mientras que, al mismo tiempo, relacionaban sus registros con una noción de creación de imágenes" (Alpers, 1984, p. 136). Por esta razón, nos dice Alpers, el término *descriptio* también podría ser utilizado

para hablar de la labor de los pintores: "El propósito de los pintores holandeses era capturar en una superficie un gran rango de conocimiento e información acerca del mundo" (1984, p. 122). Alpers concluye que, en el contexto de los artistas holandeses del siglo XVII, la pintura podría también ser definida como un mapa, es decir, "una superficie en la cual se despliega un arreglo del mundo". El concepto de *descriptio* era el término medio que unía a las pinturas y a los mapas, antes de que se consideraran como objetos distintos.

Es importante recordar que en la historia de la cartografía occidental el aspecto visual ha estado históricamente relacionado con el conocimiento geográfico. La relación entre mapas e imágenes es rastreada, por los geógrafos e historiadores, hasta la obra clásica de Ptolomeo. A partir de la recuperación de dos de sus textos fundamentales, la *Geografía* y el *Almagesto,* los cosmógrafos del Renacimiento establecieron una división jerárquica entre la cosmografía, la geografía y la corografía. La última de estas categorías es la que permite relacionar el conocimiento geográfico con la tradición artística de la pintura de paisaje. Cosgrove describe lo que para Ptolomeo significaba la corografía:

> En la Geografía, Ptolomeo caracterizó a la corografía como la descripción de regiones particulares de la tierra sin una preocupación por establecer relaciones precisas entre escala o ubicación, con respecto a patrones geográficos mayores. En la Corografía lo más importante es expresar el carácter de una región. Ptolomeo enfatiza el dibujo y la pintura como habilidades para la corografía, en lugar de las matemáticas o las mediciones, porque su meta es dar una impresión visual del aspecto de la tierra (Cosgrove, 2008, p. 24).

Al enfatizar que la finalidad de los mapas corográficos es expresar el carácter de una región, un proceso fundamentalmente subjetivo, se explica porqué históricamente es complicado hacer una distinción entre este tipo de mapas y las pinturas de paisaje. Sin embargo, en la práctica la división entre las jerarquías demostró ser un poco ilusoria. Para argumentar esta afirmación, Cosgrove alude al significado del sufijo *–graphia* que acompaña a los tres conceptos. La presencia de este sufijo demuestra que hay una cualidad visual dominante en todos los niveles. En sus palabras: "cada uno de estos discursos estaba construido principalmente a través de imágenes, en lugar de palabras" (Cosgrove, 2008, p. 17). Esto aludía a que la finalidad de los cartógrafos era describir y representar el orden de la naturaleza, ya se tratara del *cosmos*, de la tierra entera o de una región. En segundo lugar, para Alpers la división cuidadosamente planteada por Ptolomeo fue superada cuando se vivió una explosión de la geografía en el siglo

XVI. Representaciones de las tres jerarquías, siguiendo al mismo tiempo mediciones precisas y ayudándose de la presencia de imágenes, eran combinadas en un solo mapa: "Astronomía, la historia del mundo, vistas de ciudades, costumbres, flora y fauna eran agrupadas en imágenes y palabras alrededor de un centro ofrecido por el mapa" (Alpers, 1984, p. 134).

Regresando a los mapas de Covarrubias, vemos que en ellos se combinaba por igual una proyección geométrica de una región del mundo, validada por una comunidad científica, así como las imágenes, creadas por un artista/científico, de los habitantes, la flora, la fauna, la industria, la arquitectura y los medios de trasporte, que como conjunto transmitían el carácter de la región. Además, no se debe pasar por alto que, al comenzar a estudiar los principios del difusionismo antropológico, una de las finalidades de Covarrubias era demostrar que existían una serie de conexiones entre las culturas que rodeaban la Cuenca del Pacífico. Es decir, la convivencia con antropólogos le permitía explorar las posibilidades de que, en la distribución de las distintas culturas del Pacífico, existiera un orden y correspondencias que solamente por medio de un mapa podrían hacerse evidentes.

Pero el contexto de Covarrubias era distinto al de los holandeses del siglo XVII. Mientras que para el mundo artístico que describe Alpers no era ni siquiera necesario hacer una distinción entre artistas y cartógrafos, para el contexto del siglo XX en los Estados Unidos era necesario enfatizar el hecho, tal vez un poco extraordinario, de que un artista pudiera hacer mapas científicos. El mismo Covarrubias, en el folleto antes citado, consideraba que para transmitir efectivamente el mensaje propuesto de la Cuenca del Pacífico no bastaba con mostrar al público sus mapas pictóricos. Por esta razón incluye en el folleto el mapa con la proyección de Van der Grinten. Además, explica:

> … debido a que los datos geográficos y políticos han sido desplazados del mapa para dar lugar a las imágenes, el mapa delineado que se muestra arriba, con los más importantes países, pueblos, sierras, ríos, islas, etc. debe de servir de ayuda para localizar ciertos puntos y para entender mejor los factores geográficos y las peculiaridades del Área del Pacífico (Covarrubias, 1940, p. 5).

¿Cómo se puede entender la precaución de Covarrubias al admitir que sus mapas podían otorgarle a las imágenes un lugar privilegiado y aún así ser suficientes para transmitir un conocimiento geográfico preciso? En el ensayo "Miedo al conocimiento" de Edgar Wind (1985), el historiador explora las razones por las cuáles existe una aparente incompatibilidad entre la imaginación

artística y el conocimiento científico. Esta discrepancia traería como consecuencia el rechazo que algunas personas sentían por el arte que, como los mapas de Covarrubias, tenían la finalidad de transmitir un conocimiento y, por lo tanto, son colocados en la categoría del arte didáctico. Sin embargo, Wind explica que, antes del periodo romántico, no se consideraba que el conocimiento pudiera dañar a la imaginación. Con la llegada del siglo XIX el paradigma artístico sufriría un cambio: "En la medida en que el arte se recluyó en sí mismo y se retiró hacía los márgenes de la vida, en donde podía reinar como su propio amo, empezó a perder contacto con el conocimiento y con otras fuerzas que dan forma a la experiencia" (Wind, 1985, p. 53). Este historiador reconoce que, a pesar de esta situación, muchos artistas continuaron explorando otros campos de conocimiento. Sin embargo, lamenta que, debido a la distancia que ahora los separaba, los científicos no echaran mano de las habilidades creativas de los artistas para enriquecer mutuamente sus investigaciones. En sus palabras: "Algo de la monotonía de las ilustraciones científicas podría desaparecer si ocasionalmente fueran regresadas al cuidado de los grandes artistas, como en el Renacimiento" (1985, p. 59). Afortunadamente, los organizadores de Pacific House, sin saberlo, respondieron a la invitación de Wind y supieron aprovechar las habilidades científicas y el talento artístico que convivían armónicamente en las creaciones de Covarrubias.

Pero esta afirmación dista mucho de poder ser aplicada solamente a la labor cartográfica del artista mexicano. Como lo describe el geógrafo David Woodward en la introducción de una compilación de ensayos que precisamente lleva por nombre *Art and Cartography*, desde la década de 1980 los estudiosos de la cartografía se han interesado por realizar estudios interdisciplinarios, tarea que ha ocupado tanto a geógrafos como a historiadores del arte.[13] Esto se debe a la conciencia, cada vez mayor, del hecho de que "el arte y la ciencia han coexistido a través de la historia de la factura de los mapas" (Woodward, 1997, p. 2). Antes se consideraba, escribe Woodward, que la historia de los mapas podía dividirse en

[13] Woodward señala que el cambio en la historiografía de la cartografía también estuvo acompañado por dos exposiciones sobre cartografía y arte que se mostraron en la Newberry Library y en el Prints and Drawings Department del Art Institute of Chicago, del 30 de octubre de 1980 al 4 de enero de 1981. Por otro lado, también en 1980, comenzó la publicación de la famosa *History of Cartography,* una serie de volúmenes que publicó la University of Chicago Press y que fue coordinada por Woodward y por Brian Harley. Como lo expone el geógrafo Denis Cosgrove, la "finalidad explícita de este proyecto fue abrir el campo del estudio de la cartografía, más allá de una historia técnica de lo que comúnmente se ha llamado 'mapa', al menos en el Occidente: esto es, una representación científica y objetiva de la superficie de la tierra o de un territorio delimitado sobre ella" (Cosgrove, 2008, p. 2).

dos momentos: uno en donde se privilegiaban los elementos pictóricos, mientras que la información geográfica parecía ser poco precisa, y otro, donde la certeza científica sustituyó poco a poco a los elementos pictóricos. Sin embargo, la propuesta de la nueva historia de la cartografía, a la que se subscribe este libro, fue considerar no tanto la supuesta separación de las disciplinas sino poner atención en aquellos momentos en donde se cruzan el arte y la ciencia de hacer mapas.

Capítulo 3. Las ilustraciones como modelos a escala

The map depicts, in miniature replica, the stage upon which human drama–past, present and future– is enacted.

— Pacific Area Maps, 1938.

Una revisión de los materiales del archivo de Miguel Covarrubias permite hacer una recreación del proceso que el artista siguió para diseñar los elementos y el arreglo de los seis mapas murales *Pageant of the Pacific.* A partir de listas, esquemas, fotografías, recortes de periódicos y revistas, dibujos, bosquejos y una gran cantidad de mapas, podemos notar que se trataba de un procedimiento muy preciso. Esto se explica considerando la gran cantidad de información que el artista y sus ayudantes buscaban sintetizar y presentar en los mapas. Como se mencionó anteriormente, el primer paso en la creación de los mapas fue el delineado de la proyección con el océano Pacífico en el centro sobre la superficie de los paneles móviles. El siguiente paso consistió en la investigación, en libros y publicaciones periódicas, de los temas de los que se ocupaba cada mapa.

Las fuentes utilizadas por Covarrubias en esta etapa fueron muchas y muy variadas, casi todas provenientes de las bibliotecas de la Universidad de California. Enumeraremos solamente algunas para apreciar su variedad: el libro *Die Sitten del Völker* de George Buschan; fotografías de la revista *National Geographic*; el ensayo *Major Agricultural Regions of the World* de Derwemt Whittlesey; un atlas soviético recientemente publicado;[14] una serie dedicada a Sudamérica de la revista *Fortune.*[15] Sin embargo, como se describe en un artículo de la época:

[14] Probablemente se trataba del *Great Soviet World Atlas* editado en Moscú en entre 1937 y 1938, pero que no sería traducido al inglés hasta 1940. Una copia de la versión rusa se encuentra en la Earth Sciences and Map Collection Library de la Universidad de California, Berkeley.

[15] Esta edición especial de la revista *Fortune,* publicada en 1937, incluía un mapa de Sudamérica siguiendo una proyección globular.

"Buscar datos en los libros era la parte más simple del trabajo de realización de los mapas. Restaba el laborioso trabajo de ponerse de acuerdo con las clasificaciones, resolver conflictos sobre las doctrinas, lograr inteligibilidad sin simplificar demasiado" (Covarrubias's Pacific. exposition, s. f.).

Seguramente en este aspecto fueron incluso más importantes las contribuciones hechas por el antropólogo Alfred L. Kroeber y el geógrafo Carl O. Sauer, directores, el primero de Departamento de Antropología, y el segundo del Departamento de Geografía de la Universidad de California, Berkeley, quienes acompañados de sus alumnos trabajaron durante todo el proceso con Covarrubias. Los conflictos para decidir cuáles serían las figuras más importantes para representar en los mapas se reflejan en las listas que Covarrubias preparaba, las cuales eran modificadas una y otra vez hasta conseguir una solución que complaciera a todos (Figura 18).

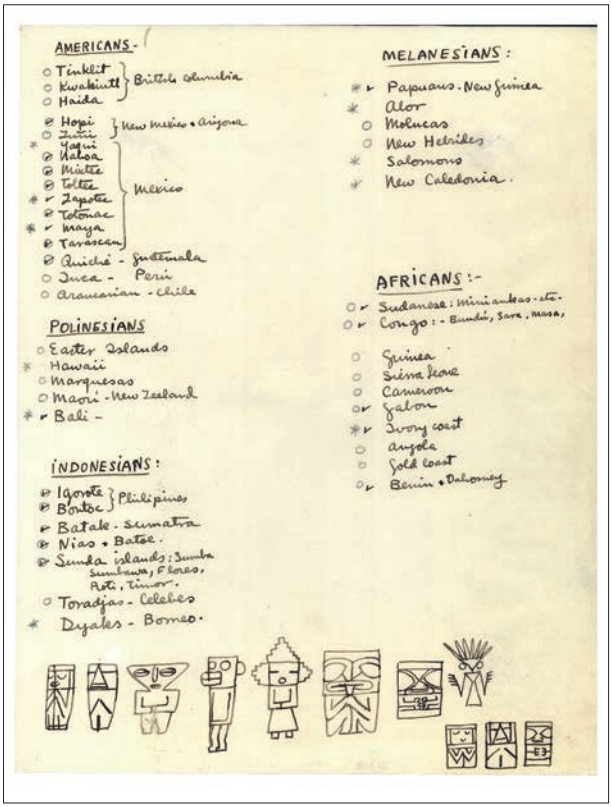

Figura 18. Miguel Covarrubias, *Lista de trabajo*, ca. 1938. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

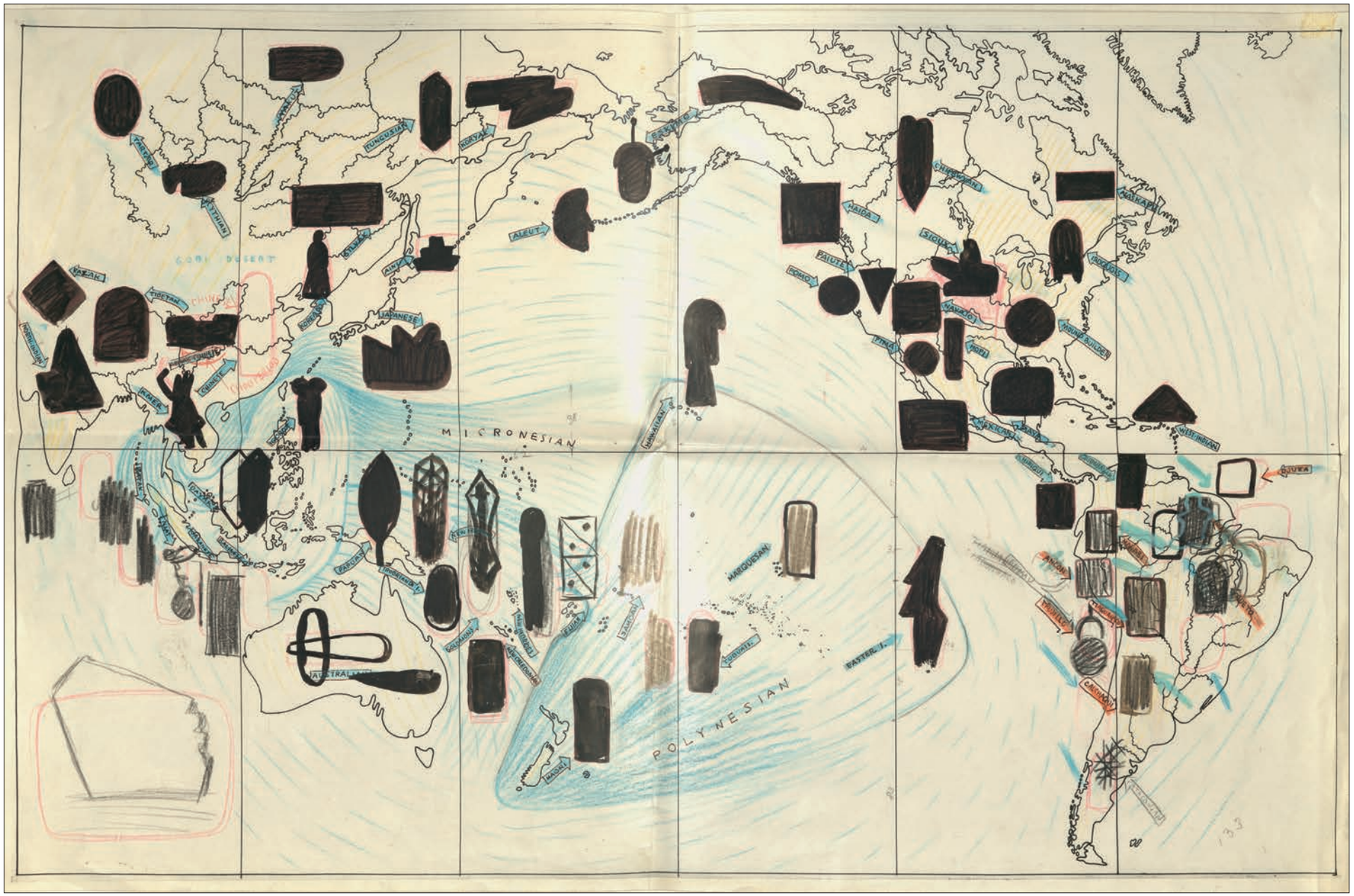

Figura 21. Miguel Covarrubias, 1938. Boceto para mapa *Art Forms of the Pacific*. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Una vez tomada la decisión acerca de cuáles eran las imágenes más significativas para representar la idea de las conexiones entre las culturas del Pacífico, Covarrubias se dedicaba a realizar pequeños modelos a escala de las figuras (Figuras 19-20). Después ensayaba el orden en el que quería colocarlas sobre el mapa

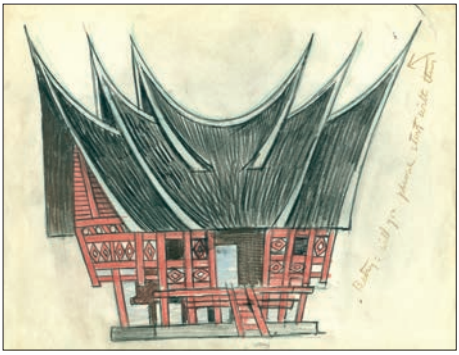

Figura 19. Miguel Covarrubias, *Dibujo de casa Minangkabau (Sumatra, Indonesia) para mapa Native Dwellings of the Pacific*, ca. 1938. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Figura 20. Miguel Covarrubias, *Indio Jíbaro (Shuar) para mapa Peoples of the Pacific*, ca. 1938. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

(Figura 21), algunas veces utilizando la proyección preparada para la feria, otras veces trazando sus propios mapas. En esta etapa lo que buscaba era definir secciones y buscar constantes hasta conseguir una composición satisfactoria. Cuando finalmente estaba decidido el orden general, se calcaban las figuras en los paneles y, por último, se dibujaban (Figura 22).

En términos generales, las ilustraciones de Covarrubias que pueblan los mapas se distinguen por ser modelos a escala de objetos y personas, dibujados con gran detalle y precisión. Lo curioso es que unos y otros se encuentran dispuestos en el mapa de manera independiente, es decir, no hay una interacción entre ellos. Lo que los relaciona es la posición que ocupan en el conjunto en general. En estos momentos, Covarrubias comenzaba a estudiar ciertos preceptos de la doc-

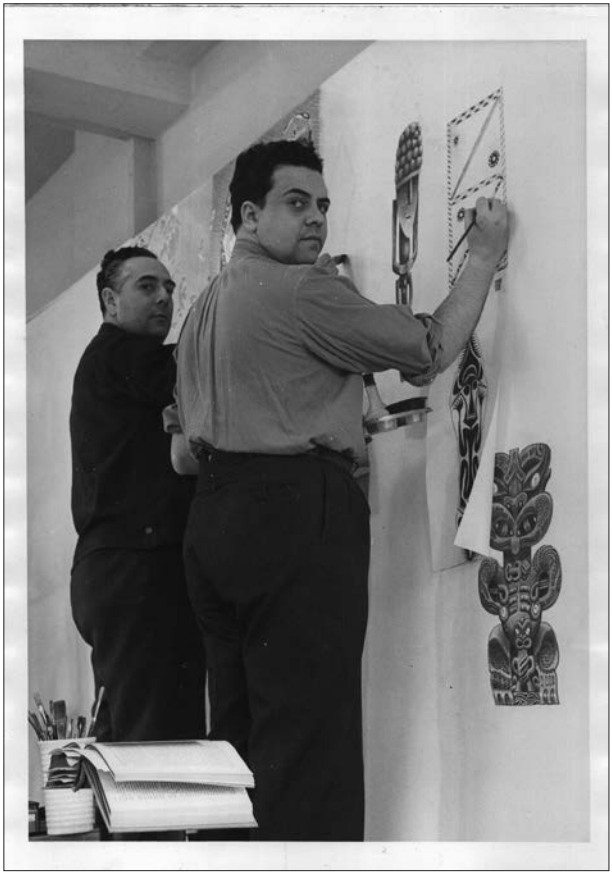

Figura 22. Miguel Covarrubias y Antonio Ruíz "El Corcito" calcando las figuras del mapa *Art Forms of the Pacific*, ca 1938. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

trina del difusionismo antropológico, que al notar las similitudes entre los rasgos culturales de los pueblos nativos de América y Asia se preguntaba si era posible que hubiese existido un contacto temprano entre ellas. Con esta idea en mente, la prioridad de Covarrubias era transmitir, además de los rasgos individuales de cada figura, cuál de sus cualidades le permitía proponer que ellas formaban en su totalidad un conjunto coherente. En otras palabras, cómo cada una de ellas sustentaba la idea de las conexiones transpacíficas.

Peoples of the Pacific

En el primer mapa de la serie (Figura 23) se representa a los habitantes de las regiones del Pacífico utilizando la indumentaria típica y mostrando el tipo físico de su grupo. Es significativo que se dibujan hombres y mujeres por igual. La mayoría están de pie y se colocan erguidos de frente al espectador, aunque algunos se encuentran realizando alguna actividad. Según lo describe Youtz, en uno de los documentos preparatorios de los mapas, en este se privilegiaría "… una cuidadosa delineación de los tipos físicos y los vestuarios característicos, tomados de fuentes fotográficas" (Youtz, 1938). El concepto principal que se expresa en este mapa es el de la distribución y división racial de los habitantes del Pacífico en tres grupos: los mongoloides, los caucásicos y los negroides. Por lo tanto, el territorio de los continentes es dividido por una variedad de colores que indican en cual región se podría encontrar cada grupo. En el caso de la región oceánica del mapa, que correspondería a los "Mares del Sur", por medio de distintos tonos de azul y de la dirección de las pinceladas se indica la división de la región en tres secciones: Micronesia, Melanesia y Polinesia.

Para definir las categorías presentes en el mapa, Covarrubias hizo una revisión de aquellas clasificaciones que fueron utilizadas por los antropólogos durante décadas para describir las supuestas divisiones raciales en la población mundial. Una cartela en la parte inferior izquierda del mapa muestra el nombre que se le asignaba a las subdivisiones de cada grupo racial y el color que le correspondía en la representación. Acerca de la clasificación racial Covarrubias explica:

> El antiguo planteamiento mediante el cual se dividía a la humanidad por su color en cuatro grandes razas: negra, blanca, amarilla y roja, hoy en día es obsoleto para los antropólogos. No obstante, la clasificación de los pueblos desde el punto de vista racial aún constituye un problema difícil del resolver. Así, por razones prácticas, los antropólogos establecieron un criterio basado en los rasgos

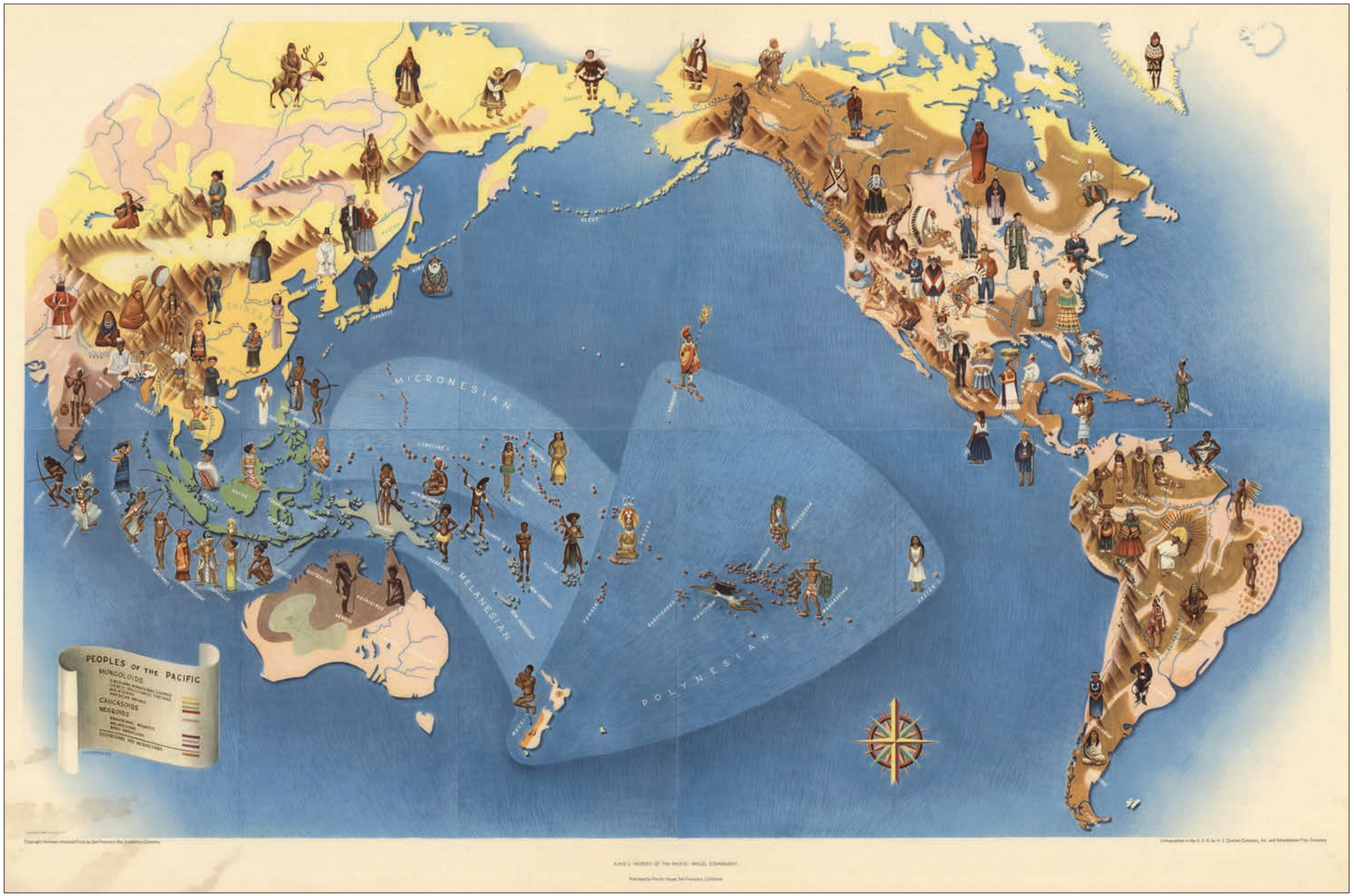

Figura 23. Miguel Covarrubias, 1938. *Peoples of the Pacific*. 457.2 x 731.52 cm, duco laqueleado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua. Treasure Island Development Authority.

> físicos para dividir los pueblos del planeta en tres grandes grupos: mongoloide, caucásico y negroide, con un sin fin de variaciones y mezclas entre los tres, tales como los micronesios y polinesios, que muestran características de cada uno de los grupos (Covarrubias, 1940).

Para realizar este mapa, es probable que Covarrubias recurriera al estudio de algunos de los conceptos sintetizados en años posteriores en el libro *Anthropology: race, language, culture, psychology, pre-history* de Alfred L. Kroeber. Esto le permitiría decidir qué criterios usar en la división racial del mapa. El antropólogo norteamericano sostenía que, aunque era deseable hacer una clasificación de los hombres en razas, la empresa había demostrado ser más difícil de lo que aparentaba. Al igual que Covarrubias, uno de los problemas que consideró es que la exogamia consigue que las diferencias raciales se desdibujen con el tiempo: "Si construimos un mapa racial y representamos la demarcación entre los negroides y los caucásicos por un línea, en realidad estamos representando mal la situación" (Kroeber, 1948, p. 126). A pesar de esto, Kroeber cree que es posible y necesario hacer la clasificación. Por lo tanto, sostiene que cualquiera que pretenda hacerla debe determinar, en primer lugar, cuáles factores va a tomar como prioritarios, es decir, cuáles tendrán mayor peso dentro de cada clasificación. Tomados individualmente, ni la altura ni el índice cefálico ni el nasal ni la capacidad cerebral ni el tipo de cabello o el vello corporal, ni siquiera el color de piel, le parecían útiles. Ante la difícil problemática, Kroeber proponía que:

> La única clasificación que puede afirmar estar construida sobre una base natural o real es la que considere tantos rasgos como sea posible; y la que valore cuáles son las características más importantes y las que no lo son tanto. Si el resultado de este agrupamiento deja fuera a algunos grupos intermedios o en un lugar dudoso, el resultado es desafortunado pero debe de ser aceptado (1948, p. 131).

Este tipo de clasificaciones probaba que lo que buscaban los antropólogos no era ser exhaustivos en los casos individuales, sino privilegiar la claridad y la síntesis. La finalidad de las clasificaciones raciales era intentar explicar con una regla general a la totalidad, o casi la totalidad, de los seres humanos. Pero, en palabras de Kroeber: "Técnicamente es imposible hacer esto y seguir siendo totalmente auténticos y certeros; la clasificación es más simple que los datos, a veces muy complejos y conflictivos" (1948, p. 131).

Este tipo de razonamiento, el privilegio de la generalización y no de las particularidades, es el mismo que se utiliza en el arreglo del mapa. ¿Cuál fue,

entonces, el criterio que utilizó Covarrubias para la clasificación? Si observamos las figuras es evidente que escogió en su mayoría representar a personajes nativos y que mostraran pocas características europeas, no solamente raciales sino en su indumentaria. La ausencia, casi definitiva, de personajes caucásicos es también sintomática de una clasificación que estaba concentrada en encontrar los rasgos, no de la población en general, sino de los grupos indígenas. Es decir, hay una intención clara de mostrar que, aunque según las teorías de Kroeber, alrededor del océano Pacífico es posible localizar a miembros de los tres grupos raciales, lo importante era encontrar a un grupo racial que unificara a la región.

En este sentido, Kroeber expone cómo es que las clasificaciones raciales hechas con anterioridad ponían énfasis en identificar a cierta raza con un continente específico. Esta tendencia comenzó con la primera clasificación hecha por Lineo a mitad del siglo XVIII, en donde se identificaba, por ejemplo, a la raza blanca con el continente europeo, a la amarilla con Asía, a la roja con América y a la negra con África. Pero los estudios de los antropólogos hechos hasta ese momento defendían que:

> Un hecho acerca de la clasificación es muy claro [en la actualidad]; a saber, que las tres grandes razas no están limitadas a continentes particulares… De hecho, la distribución de las tres razas primarias puede ser mejor descrita como oceánicamente delimitada, no continentalmente (Kroeber, 1948, p. 141).

Kroeber demuestra esta afirmación incluyendo en su libro varios mapas. Valdría la pena comparar al menos uno de ellos con el de Covarrubias. Uno de los elaborados por Kroeber (Figura 24) se trata de una proyección en dos hemisferios de todos los continentes, dibujando secciones en distintos tonos para demostrar en qué regiones es mayoritaria cierta raza. Aunque de factura considerablemente más sencilla y esquemática, si lo comparamos con el mapa de Covarrubias, es interesante el hecho de que Kroeber también decida colocar el océano Pacífico en el centro. Esto probablemente se deba a que esta solución le permitía probar la teoría de la distribución transoceánica de las razas. En este caso, queda claro que la raza negra, por ejemplo, se encuentra tanto en África como en Oceanía. Pero es aún más significativo, para entender el trabajo de Covarrubias, que el mapa ayuda a visualizar el hecho de que la raza denominada como mongoloide es la que domina la región del Pacífico: "Los mongoloides habitan en Oceanía, el este de Asia y en Norte y Suramérica, cercando el océano Pacifico" (Kroeber, 1948, p. 141).

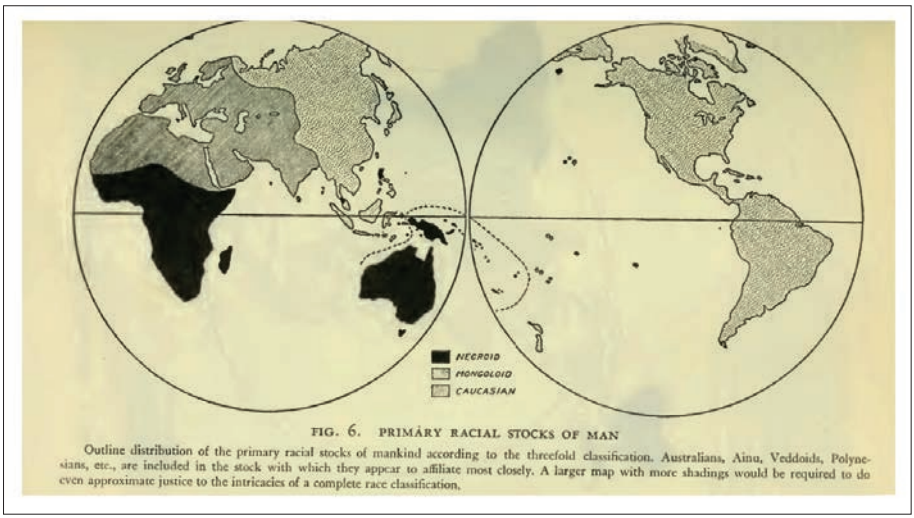

Figura 24. Alfred L. Kroeber, Primary Racial Stocks of Man, 1948. Tomado del libro: Alfred L. Kroeber (1948). *Anthropology: race, language, culture, psychology, pre-history*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.

¿Cómo podemos apreciar esta nueva tendencia a partir de las figuras en el mapa? El hecho de que los mongoloides fueran la raza que enmarcaba el océano Pacífico fue muy relevante para Covarrubias. Siguiendo la lógica de la distribución racial planteada por Kroeber, en el mapa de Covarrubias los mongoloides representan la mayoría de la población nativa tanto del continente asiático como del americano y el de la mayoría de las Islas del Pacífico.[16] Contar con una raza que, de alguna manera, unificara a la región del Pacífico era una de las maneras en las que Covarrubias pretendía abordar un problema antropológico. Por ejemplo, para el artista era importante demostrar que los indios americanos, todos considerados mongoloides, eran "un grupo con un carácter unificado, al menos desde el punto de vista antropológico, pero con una apariencia exterior variada y muy diferentes costumbre y cultura material. Dependiendo, por supuesto, del ambiente y del grado de preservación de su carácter tradicional" (Covarrubias, 1940, p. 7).

[16] Es interesante notar el estatus indefinido que se les atribuía a los grupos de la Polinesia y de la Melanesia. Kroeber coloca, por ejemplo, a los polinesios dentro de la categoría de "poblaciones con una categoría dudosa", ya que, aunque combinaban características de todos, no encajaban totalmente con ninguno de los rasgos dominantes de las tres razas principales.

Por lo tanto, uno los propósitos del mapa de Covarrubias era hacer visibles las coincidencias entre los habitantes del continente americano y del asiático. Por otra parte, estas coincidencias fueron estudiadas profundamente por Paul Rivet en el libro *Orígenes del hombre americano*. Covarrubias se había interesado especialmente por las teorías de los contactos transpacíficos, desarrolladas por el etnólogo francés, que buscaban demostrar que los primeros pobladores del continente americano venían de Asia. Rivet sabía que, desde el punto de vista cultural, los grupos asiáticos diferían de los americanos; sin embargo, no dejaba de parecerle relevante el hecho de que tenían un "aire de familia", una especie de uniformidad exterior. Al respecto, Rivet expone la siguiente hipótesis:

> Planteado así el problema y dada la casi continuidad de América del Norte con Asia, es natural y lógico buscar entre los pueblos asiáticos el origen de las poblaciones del Nuevo Mundo. Esta hipótesis es perfectamente conciliable con las premisas que hemos establecido. Sabemos que la vía del Estrecho de Bering y del rosario de las Islas Aleutianas se hallaba libre de hielos hacia el final del Cuaternario y que ofrecía un paso fácil entre ambos continentes, precisamente en la época en que los hechos prehistóricos nos atestiguan la aparición del hombre en América. Por otra parte, el grado de civilización de estos pueblos en aquella época corresponde al grado de civilización de los pueblos americanos primitivos (Rivet, 1943, p. 83).

Por supuesto, Covarrubias intentó ilustrar en su mapa las coincidencias transpacíficas entre distintos grupos. Sin embargo, desde el punto de vista de la antropología, y para Rivet, solamente unas cuantas resultaban innegables: "… puede decirse que hasta ahora sólo se ha logrado una solución segura en la parte que se refiere a los esquimales, cuyas relaciones con los pueblos circumpolares del Antiguo Continente quedan establecidas en forma definitiva" (Rivet, 1943, p. 101). En el mapa es el caso de los *chukchis* de Siberia del Este y los *esquimales* de Norteamérica, quienes visualmente solamente son separados por el Estrecho de Bering y son representados usando atuendos casi idénticos (Figura 25).

Flora and Fauna of the Pacific

El segundo mapa de la serie es el único que actualmente se encuentra expuesto al público, en la sala destinada al Arte de las Américas del De Young Museum en San Francisco, California (Figura 26). En él se encuentran representados una

Figura 25. Miguel Covarrubias, *Peoples of the Pacific*, 1938 (detalle). Treasure Island Development Authority.

multitud de animales y plantas (mayoritariamente animales). Cabe destacar que este es el único mapa en donde se pueden encontrar una cantidad equiparable de figuras tanto en los continentes como en el océano. Algunas de sus características son: la rosa de los vientos es sustituida por una concha en donde se lee el tema que se representa; no hay una cartela estrictamente hablando, pero en la parte inferior derecha hay una lista con la variedad de climas y vegetación que se coloca acompañada del color que les corresponde en el mapa; el océano recibe un tratamiento distinto, con la intención de ilustrar las corrientes marinas que recorren el Pacífico; por último, una línea amarilla atraviesa el mapa horizontalmente, se trata de la línea ecuatoriana con la cual algunos animales interactúan y que ayuda al espectador a dimensionar cuáles son las latitudes en el mapa.

Covarrubias escribe acerca de este mapa: "La latitud, las corrientes marinas cálidas y frías, las grandes cordilleras montañosas, las elevadas altiplanicies, los desiertos y las tierras bajas empapadas por lluvias de los trópicos, todos estos son factores que definen el clima de la tierra y crean la sorprendente variedad de flora y fauna de la Cuenca del Pacífico" (1940). Sin embargo, aclara Covarrubias, los animales domésticos y las plantas cultivadas no se representan aquí porque considera que corresponden al mapa de la economía del Pacífico.

Para entender esta dicotomía podemos recurrir a uno de los ensayos paradigmáticos del geógrafo Carl O. Sauer, *The Morphology of Landscape*. En este texto se encarga de defender que el estudio del paisaje era una de las prioridades del campo de la geografía: "La tarea de la geografía está concebida como el establecimiento de un sistema crítico que abrace a la fenomenología del paisaje, para poder comprender en todo su significado y colorido la variada escena terrestre" (Sauer, 1965, p. 320). Para Sauer las formas del paisaje se dividían en dos: los

Figura 26. Miguel Covarrubias, 1938. *The Flora and Fauna of the Pacific*. 457.2 x 731.52 cm, duco laqueleado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua. Treasure Island Development Authority.

paisajes naturales y los paisajes culturales. Intentar recrear la dinámica que entre ambos se ha establecido con el paso del tiempo ayudaba a los geógrafos a comprender las formas del paisaje en su actualidad. Acerca de la interacción entre ambos, aclara:

> En un sentido corológico, sin embargo, la modificación de un área por el hombre y la apropiación para su uso tiene una importancia dominante. El área antes de la introducción de la actividad del hombre está representada por un cuerpo de datos morfológicos. Las formas que el hombre ha introducido forman otro cuerpo. Podemos llamar al anterior, con referencia al hombre, el original, el paisaje natural (Sauer, 1965, p. 333).

Entonces, en este mapa estaría representando únicamente el cuerpo de datos morfológicos que corresponden al paisaje natural, lo que también explica la aparente ausencia de algún elemento humano en el mapa. Sin embargo, como Sauer creía que era a partir de la experiencia de los elementos ilustrados en el mapa *Flora y Fauna of the Pacific* (clima, vegetación, montanas, animales) que los hombres construían una cultura, se podría considerar que este mapa estaba íntimamente ligado con al menos otros dos de la serie: *Economy of the Pacific* y *Art Forms of the Pacific.* En palabras de Sauer: "Los trabajos del hombre se expresan en el paisaje cultural. Puede existir una sucesión de estos paisajes con la sucesión de culturas. En cada caso ellas se derivan del paisaje natural, el hombre expresando su lugar en la naturaleza como un agente distinto de modificación" (1965, p. 333).

En el documento preparatorio, elaborado por Youtz y que citamos anteriormente, es posible notar hasta qué grado las hipótesis de Sauer determinaron la manera en la que se ilustró este mapa. En dicho documento Youtz menciona que la intención del mapa sería representar:

> Plantas y animales íntimamente asociados con el hombre. En el fondo, un esquema de colores mostrando la distribución de las plantas y el clima. Una introducción a la "parte viva" del ambiente natural del hombre y a las formas naturales que son la inspiración para su arte gráfico y folklore. Énfasis en el "valor imaginativo" de las plantas y animales para estimular el desarrollo cultural, así como su uso económico (Youtz, 1938).

Arts Forms of the Pacific Area

Para presentar el mapa *Arts Forms of the Pacific Area* (Figura 27), en el folleto que acompañaba una edición de la serie, Covarrubias explica:

> Este mapa intenta mostrar, desde un punto de vista aéreo, las expresiones artísticas, tanto antiguas como modernas, de los habitantes del Área del Pacífico. Para este fin, se eligieron objetos hechos por habitantes de muy distintos niveles culturales. Los principales y más característicos motivos (ya sea pintados, grabados o tejidos) fueron ilustrados en este mapa sobre el área más o menos correspondiente a su sitio original, para así mostrar el estilo y nivel de desarrollo de sus culturas (Covarrubias, 1940).

Este es probablemente el mapa más interesante para los historiadores del arte y es en el cual podemos apreciar de manera más clara las aportaciones de Covarrubias. A diferencia de los anteriores, en este los continentes no se representan con divisiones de colores. En su lugar Covarrubias escoge un tono neutro y uniforme que, en contraste, ayudaba a resaltar el colorido con el que eran representadas las piezas, otorgándoles a estas una posición protagónica. Por otro lado, en la zona del océano, por medio de sutiles variaciones en los tonos del azul, se conservan las divisiones entre Melanesia, Micronesia y Polinesia; pero estas no resultan tan marcadas, privilegiando de nuevo el colorido de las piezas. Lo más destacado es la manera en que los objetos están cuidadosamente ilustrados, lo que denota el conocimiento profundo que Covarrubias tenía de todos los que escogió para representar en su mapa. El resultado es una composición diferente a las demás, en donde no es tan importante mostrar las variaciones en el fondo, sino destacar las formas, colorido y composición de las piezas de arte.

En una zona muy cercana al edificio de Pacific House se montó una exposición acerca de las artes del Pacífico. Esta llevó por nombre *Pacific Cultures* y fue organizada por el Department of Fine Arts, Division of Pacific Cultures. La exposición consistía en ocho grandes galerías destinadas a albergar las piezas enviadas por gobiernos extranjeros, coleccionistas privados y museos públicos. Como lo manifiestan los organizadores, en el catálogo de la exposición, esta era la primera ocasión en la que se intentaban mostrar en una sola exposición las artes provenientes de toda la Cuenca del Pacífico. En algunos elementos el mapa de Covarrubias tendría una correspondencia con la exposición *Pacific Cultures*. Por ejemplo, se incluía en el catálogo de la exposición un mapa con el océano Pacífico en el centro (Figura 11) y, además, entre otros personajes, esta exposición tam-

Figura 27. Miguel Covarrubias, 1938. *Art Forms of the Pacific Area*. 457.2 x 731.52 cm, duco laqueleado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua. Treasure Island Development Authority.

bién contó con la colaboración de Alfred L. Kroeber. Acerca de *Pacific Cultures* en el catálogo se explica:

> ¿Se preguntarán entonces cómo es que esta muestra es diferente a las que se montan en nuestros museos de etnología y antropología? La respuesta será obvia porque el visitante verá no los objetos utilitarios de cada cultura sino las obras maestras en todos las *materiales y técnicas seleccionados de entre los objetos que podemos llamar utilitarios, pero también aquellos que han sido concebidos para un uso espiritual, desde lo simple hasta lo sofisticado* (Department of Fine Arts-Division of Pacific Cultures, 1939, p. 9).

Los organizadores de esta exposición tenían como prioridad cambiar ciertos prejuicios que pudieran existir entre el público acerca del entonces llamado *arte nativo*. Por ejemplo, las piezas que se mostraron no eran en su mayoría pinturas o esculturas que, al ser consideradas muchas veces como las expresiones artísticas superiores, colocaban a otras expresiones, como los tejidos o las canastas de materiales perecederos, en una categoría inferior. En ese mismo sentido opinaba Covarrubias cuando hablaba de la elección de las piezas para ilustrar su mapa: "Algunas serán delicadas y refinadas, como los objetos chinos, japoneses y de la India del este; mientras que otras serán poderosas, fantásticas o simplemente decorativas" (1940).

Sin embargo, había un factor donde el mapa y la exposición diferían considerablemente. Para *Pacific Cultures* no era importante proporcionarle a los visitantes información complementaria, como nombres de artistas o algunos datos de las culturas a las cuales pertenecían los objetos, referencias que servían para situar a las piezas en su contexto etnográfico. Lo que se privilegiaba en la exposición era el aspecto estético: "Los objetos en sí mismos se convertirán entonces en el interés principal de los visitantes y, a través de ellos, las ricas culturas que están insertas en el arte" (Department of Fine Arts-Division of Pacific Cultures, 1939, p. 9). Este hecho, para Covarrubias al menos, representaba una problemática. Covarrubias se había distinguido de otros artistas interesados en las piezas nativas por contar con un interés en estudiarlas no solamente por sus valores estéticos, sino por colocarlas dentro del contexto en donde se les había producido. Covarrubias buscaba comprender a los objetos en su complejidad a partir de una visión etnográfica, no solamente como objetos artísticos sino como productos pertenecientes a una cultura material. Por eso incluye una aclaración en el folleto antes citado:

> Originalmente, se había pretendido dividir [en el mapa] las áreas del terreno en áreas culturales, sin importan qué tan vagas pudieran ser sus fronteras. Así se podría indicar la difusión de sus culturas. Sin embargo, el tiempo que teníamos a la mano no permitió que esta idea se llevara a cabo, ya que involucraba un trabajo considerable de investigación. Por ejemplo, no hay ningún mapa cultural disponible de regiones tan intrincadas como el Sur de Asia (Covarrubias, 1940).

Para compensar esta situación, Covarrubias incluyó en el folleto un mapa que de manera aproximada dividía a las culturas del Pacífico en áreas geográficas generales (Figura 28), sin importar que fueran antiguas o contemporáneas. Haciendo alusión a su carácter simplificador, con la misma cautela con la que se proponían los mapas de las clasificaciones raciales, Covarrubias explica que las áreas culturales, en muchos casos, "... están superpuestas y las fronteras mostradas aquí sólo deberían de ser tomadas como una guía general de su situación y no como un estudio de sus relaciones" (Covarrubias, 1940).

La necesidad de establecer áreas culturales se puede explicar de nuevo por las inquietudes que Covarrubias sentía acerca del estudio de las teorías difusionistas. En la tradición de la antropología de los Estados Unidos las ideas sobre el difusionismo habían culminado en los conceptos desarrollados por Alfred L. Kroeber sobre las "áreas culturales". El concepto de área cultural fue pensado como un instrumento para clasificar en unidades geográficas la distribución constante de rasgos culturales. La finalidad del antropólogo era estudiar cómo se llevaban a cabo las relaciones entre distintas áreas culturales y así entender el desarrollo general de algún proceso cultural. Observando el mapa es probable aventurar que lo que estaba buscando Covarrubias era precisamente los rasgos comunes en las formas de los objetos artísticos que poblaban ambos lados del hemisferio para poder así proponer la existencia de una gran área cultural que abarcara toda la región del Pacífico.

En este aspecto también había una coincidencia con la exposición *Pacific Cultures*; en este sentido concluía la introducción de su catálogo: "detrás de todo esto, tenemos al final una sensación de que Asia, Australia y los habitantes de las islas, junto con nuestros habitantes americanos, comprenden un cuerpo de pensamiento que, ni ahora ni nunca, ha sido conocido en Europa" (Department of Fine Arts-Division of Pacific Cultures, 1939, p. 10). Para poder comprender el "cuerpo de pensamiento" Covarrubias se había interesado profesionalmente en el estudio de la antropología y de la arqueología. Uno de sus procedimientos característicos era fundamentar sus hipótesis a partir del estudio de obras de arte.

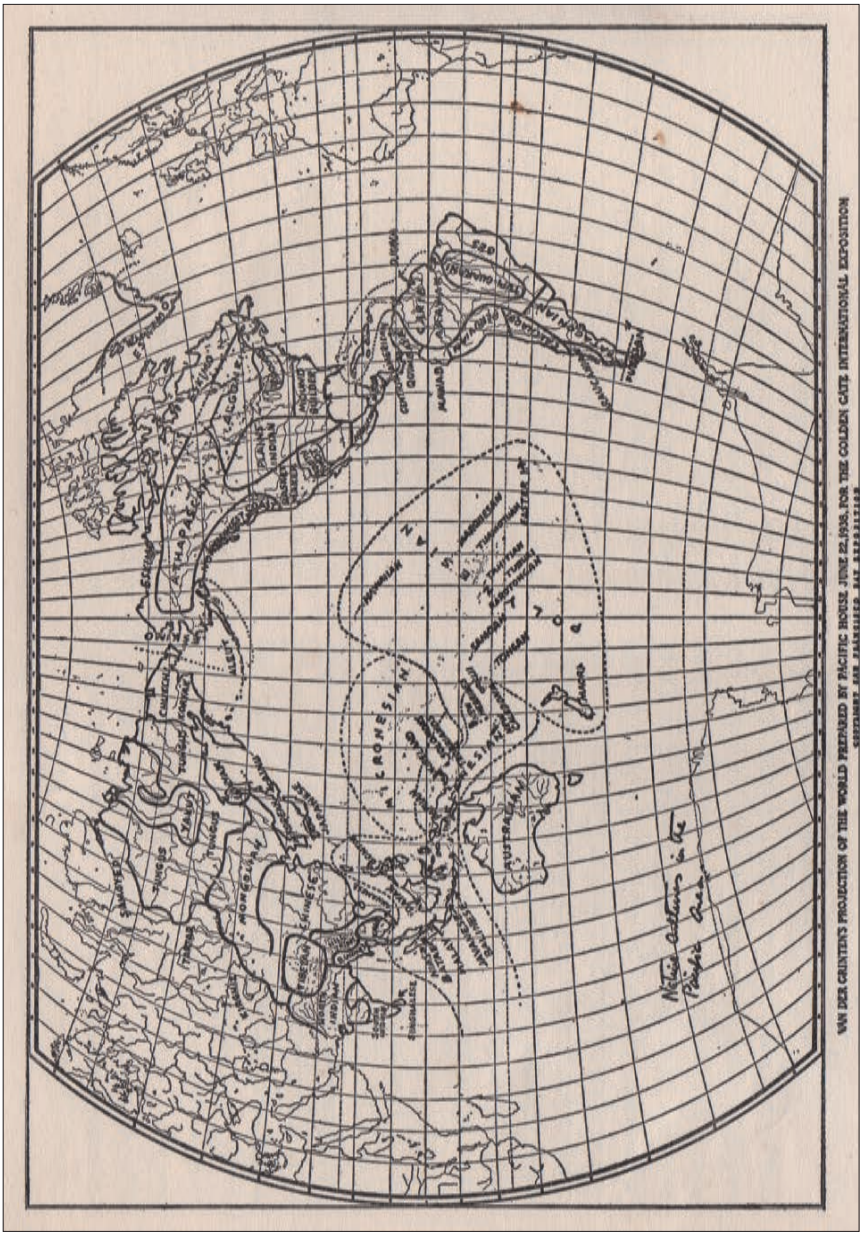

Figura 28. Mapa de áreas culturales sobre proyección de Van der Grinten, 1938.

En uno de sus libros más importantes, que publicó al final de su vida, *The Eagle, the Jaguar and the Serpent,* aclara:

> Por pocos que puedan resultar los datos arqueológicos dignos de confianza para conseguir un conocimiento global de la cultura indoamericana, poseemos, sin embargo, la cantidad de material artístico suficiente que nos permite asomarnos al arte aborigen americano, y teorizar acerca de sus significado, su probable evolución, e, incluso, respecto a sus orígenes, así como juzgarlos desde el punto de vista estilístico (Covarrubias, 1961, p. 7).

Entonces, enumeraré algunos ejemplos de los objetos que a Covarrubias le parecía estaban formalmente relacionados entre sí y que se ilustran en el mapa *Art Forms of the Pacific Area.* En la región sureste de los Estados Unidos se dibuja un gorjal de concha tallado (Figura 29), perteneciente a la cultura precolombina conocida como cultura de los montículos; el diseño de un hombre con la cabeza degollada de una de sus víctimas, en la opinión de Covarrubias, se relaciona con algunas figuras del arte de la Costa del Golfo de México, ligando así al arte de Norte y Centroamérica. Un antiguo jarrón pintado, de la región de Santa María en Argentina (Figura 30), parece similar a algunas piezas de cerámica de la región del Sureste de los Estados Unidos; esta cultura, conocida como diaguita, era considerada como la más desarrollada de la región del sur de Sudamérica. En el norte del continente asiático el artista dibuja el diseño de una ballena siendo

Figura 29. Dibujo de gorjal de concha tallado (detalle del mapa mural *Art Forms of the Pacific Area*, 1938).

Figura 30. Dibujo de jarrón pintado de la región de Santa María en Argentina (detalle del mapa mural *Art Forms of the Pacific Area*, 1938).

arponeada junto con un trineo, perteneciente a los grupos koryak; como esta cultura habitaba en la región asiática más próxima al Estrecho de Bering parecía inevitable relacionarla con los diseños de los esquimales (Figura 31). Por último, ilustra una "imagen de plumas" (*ki´i hulu manu)* que se cree representa al dios *Kuka'ilimoku* (Figura 32) hecha de un mosaico de plumas colocado sobre la base de una canasta, que pertenecía a la isla de Hawái; para Covarrubias era profundamente significativo que esta técnica se encuentre también entre los indios pomo de la costa californiana y en algunas culturas mexicanas y peruanas.

Figura 31. Dibujo de motive koryak y esquimal (detalle del mapa mural *Art Forms of the Pacific Area*, 1938).

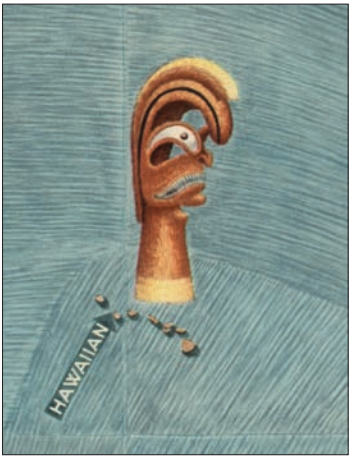

Figura 32. Dibujo de una "imagen de plumas" (*ki´i hulu manu*) que representa al dios *Kuka'ilimoku* (detalle del mapa mural *Art Forms of the Pacific Area*, 1938).

Covarrubias siempre procuró que sus descubrimientos científicos fueran convergentes con sus estudios de arte. Aunque sus investigaciones acerca de los contactos transpacíficos se encontraban en ese momento en su etapa inicial, las intuiciones que plasmó en el arreglo de las figuras del mapa serían desarrolladas durante el resto de su vida. Su formación como artista le permitía aproximarse de manera diferente a los problemas de la arqueología y de la antropología, específicamente del difusionismo. El arqueólogo Alfonso Caso dijo, en una entrevista acerca de este artista, que "Covarrubias dio a la arqueología algo que le faltaba y que nosotros no podíamos darle. Una percepción estética de la forma" (Poniatowska, 2004, p. 104).

Economy of the Pacific

El concepto principal que se representa en el mapa *Economy of the Pacific* es el de la importancia de los diferentes tipos del uso de la tierra, además del tráfico y consumo de los productos en la región de la Cuenca de Pacífico (Figura 33). Visualmente este mapa es el más complejo de la serie porque cuenta con una gran variedad de imágenes. Sin embargo, más que ilustraciones individuales de los distintos productos hechos en las distintas regiones, Covarrubias diseñó una serie de símbolos representando algún producto, industria o actividad (el maíz, el

Figura 33. Miguel Covarrubias, 1938. *Economy of the Pacific*. 457.2 x 731.52 cm, duco laqueleado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua. Treasure Island Development Authority.

petróleo o la cría de ganado, por ejemplo) y luego los distribuyó sobre las regiones correspondientes. En esta ocasión, las zonas continentales fueron dibujadas con distintos colores representando el tipo de actividad predominante en la región coloreada. Una gran cartela en la parte central inferior del mapa ayuda a entender el significado tanto de los símbolos como de los colores del territorio. A la izquierda de Sudamérica, sobre el océano, Covarrubias diseño la figura de un gran sol, acompañado de una nube de la que sale un prominente rayo, mientras medio arcoíris se coloca sobre la escena. Por último, en la sección inferior izquierda un par de fuertes manos sostienen una tela que se encuentra rebosante de vegetales y un pequeño pescado, del cual se asoma solamente la cola. Encima de esta imagen, que representa la abundancia de los productos del Pacífico, se puede leer el nombre del mapa: *Economy of the Pacific.* Covarrubias describe el mapa como sigue:

> Cuando la economía es reducida a sus aspectos esenciales y despojada de sus detalles complicados, en realidad se encarga de los intercambios fundamentales de mercancías que mantienen a las poblaciones; ya sea que sean producidas por trabajadores industriales en overoles de Detroit, granjeros chinos amantes de paz o indios desnudos cazadores de la selva de la Amazonia. Los factores geográficos y sociales crean situaciones económicas particulares, diferentes métodos de utilizar la tierra y condiciones especiales y estándares de vida, en las cuales vive la población que las produce (1940).

Si recordamos la dicotomía expuesta por Carl O. Sauer en el ensayo *The Morphology of Landscape,* este mapa correspondería a lo que el geógrafo denominaba el paisaje cultural y que describía de la siguiente manera: "El paisaje natural está siendo sometido a la transformación de las manos del hombre, el último, y para nosotros el más importante, factor morfológico. A través de sus culturas, el hombre hace uso de las formas naturales, en muchos casos alterándolas, en algunas destruyéndolas" (Sauer, 1965, p. 341). Sauer plantea un esquema en el cual la cultura es el agente, el área natural el medio y el paisaje cultural el resultado. Los elementos ilustrados en el mapa *Flora and Fauna of the Pacific,* el paisaje natural, son los elementos que proporcionan los materiales con los cuales se conforman los elementos ilustrados en este mapa, el paisaje cultural. En este esquema el papel del hombre es de vital importancia. Por ello se explica la presencia de algunos de los personajes característicos del primer mapa, *Peoples of the Pacific*, pero ahora realizando alguna actividad. Volvemos a encontrar, por ejemplo, al esquimal, con los pies colocados en ambas costas del Estrecho de Bering (Figura 34), con un pequeño arpón en las manos a punto de cazar a algún animal que se encuentra

Figura 34. Dibujo de esquimal pescando (detalle). Treasure Island Development Authority.

sumergido en el agua. En Sudamérica encontramos a un gaucho, ahora montado sobre un caballo, probablemente cuidando de los animales de la pampa. En Australia encontramos a un indio aranda (Figura 35), antes representado de pie, ahora plantando alguna semilla sobre la tierra. Por último, en la frontera sur de Canadá un leñador arrastra un gran tronco que acaba de cortar.

Aunque en este mapa no se muestran, establecer las rutas de comercio fue en algún momento una intención de Covarrubias. En uno de los mapas preparatorios (Figura 36) resguardados en su archivo, encontramos que Covarrubias estaba interesado por trazar el origen y el destino de los productos que se inter-

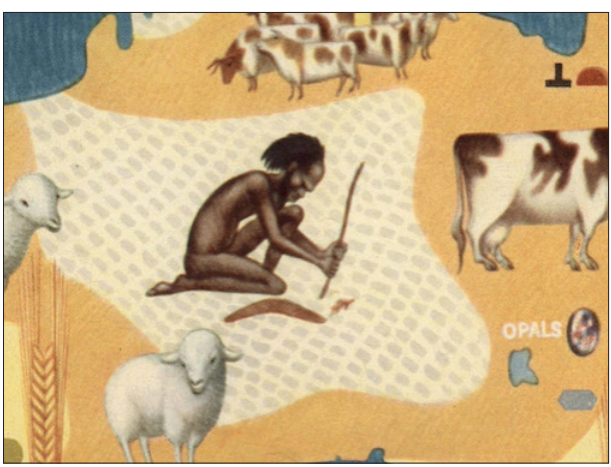

Figura 35. Dibujo de indio aranda (detalle). Treasure Island Development Authority.

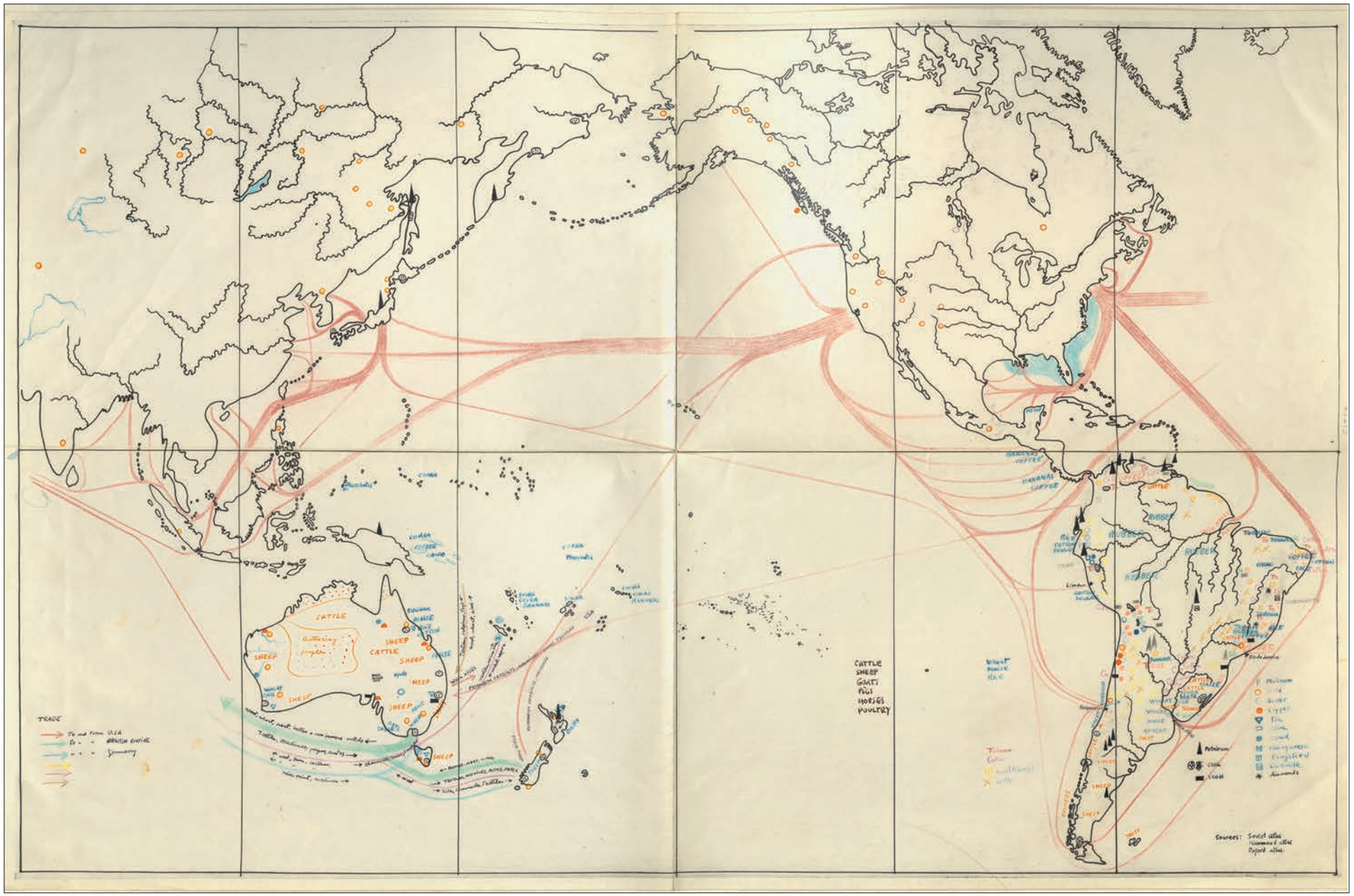

Figura 36. Miguel Covarrubias, 1938. *Mapa preparatorio con rutas de comercio* (detalle). Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Figura 37. Miguel Covarrubias, 1938. *Native Dwellings of the Pacific Area*, 274.32 x 394.24 cm, duco laqueleado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua. Treasure Island Development Authority.

cambiaban en el Área del Pacífico. Definir estas rutas era de vital importancia para los planes del Intitute of Pacific Relations y para los organizadores de Pacific House. Aunque, seguramente por falta de tiempo, esta empresa ya no pudo ser realizada por Covarrubias, se le encargó al artista John Townsley hacer una serie de dioramas. Uno de ellos abordaría las rutas de comercio y terminó por decorar un muro de Pacific House.

Native Dwellings of the Pacific Area

En el mapa *Native Dwellings of the Pacific Area* (Figura 37) se representan los distintos estilos de casas característicos de la región del Pacífico. En el esquema planteado por Phillip Youtz el mapa tenía que abordar la arquitectura de los habitantes del Pacífico, incluyendo no solamente las casas sino también los principales centros de población y algunos de los más emblemáticos monumentos. Gracias a los materiales del archivo de Covarrubias podemos saber que contaba con una gran cantidad de fotografías de pequeño formato que el artista acomodaba en hojas de papel, intentando buscar constantes y similitudes entre ellas (Figura 38). Lamentablemente, no sabemos cuál es el origen de estas fotografías, aunque por su uniformidad dan la impresión de haber sido tomadas por una sola persona, probablemente el mismo Covarrubias. Sin embargo, Covarrubias decidió representar únicamente la arquitectura vernácula. Acerca del mapa, Covarrubias escribe en el folleto:

> El clima y la materia prima disponible son por supuesto los principales factores determinantes del tipo de habitación nativa. Sin embargo, uno no debe de pasar por alto otros elementos, como las conexiones culturales, los hábitos de vida, así como las formas, estilos y propósitos tradicionales de los hogares (1940).

En el mapa se representan distintas secciones de color horizontales, de forma ondulante y que atraviesan tanto los continentes como el océano. Estas franjas indican las temperaturas promedio que se experimentan en esas regiones (Figura 39). También se dibuja, en color rojo, la línea ecuatoriana.

En un mapa preparatorio, para el cual utilizó la proyección de Van der Griten, Covarrubias intentó delinear ciertas zonas en donde se repitiera un tipo de construcción similar, creando de esta manera una serie de patrones. En este mapa (Figura 40), por ejemplo, traza una zona que abarca la región del norte de Canadá y las tierras circundantes al Estrecho de Bering, denominándola la zona de

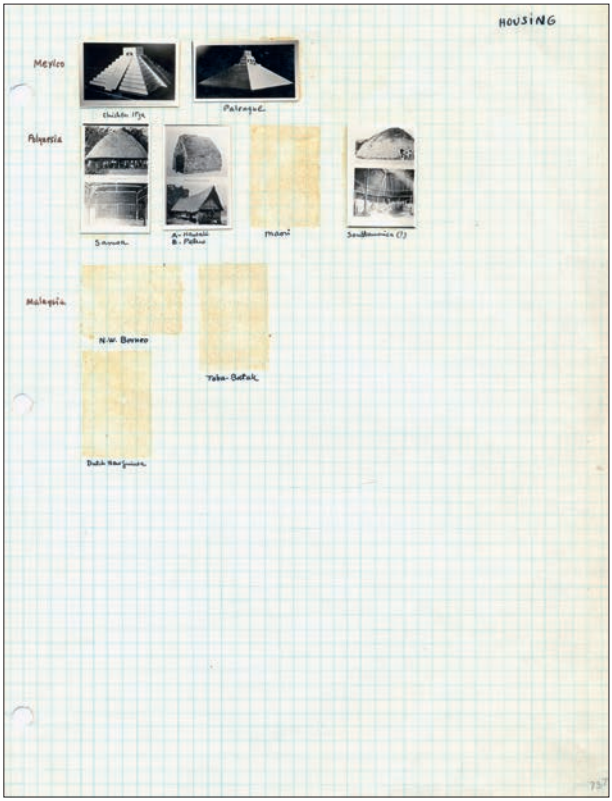

Figura 38. Hoja con fotografías de tipos de casas. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

"las casas subterráneas". Otra de los territorios en donde Covarrubias localiza construcciones similares es la que constituye la región central de Asia. Aquí encontramos casas de campañas, conocidas como *yurtas*, que eran utilizadas por los pueblos nómadas ya que podían ser desmanteladas y vueltas a poner en pie en cualquier momento. Otra de las regiones es la de las "tiendas cónicas", características de los indios de los Estados Unidos, o las "tiendas abiertas" de la región de la Patagonia. Pero una de las zonas que abarca una de las regiones más grandes es la que Covarrubias denominó como "región de las casas rectangulares con un tejado de dos aguas". Esta es una de las secciones más importantes, porque es la que propiamente se puede considerar transpacífica. En el mapa preparatorio de Covarrubias esta región abarcaba el sureste de los Estados Unidos, el sur de México, Centroamérica, la parte norte de Sudamérica, toda la región del Sureste Asiático y la mayoría de las islas del Pacífico.

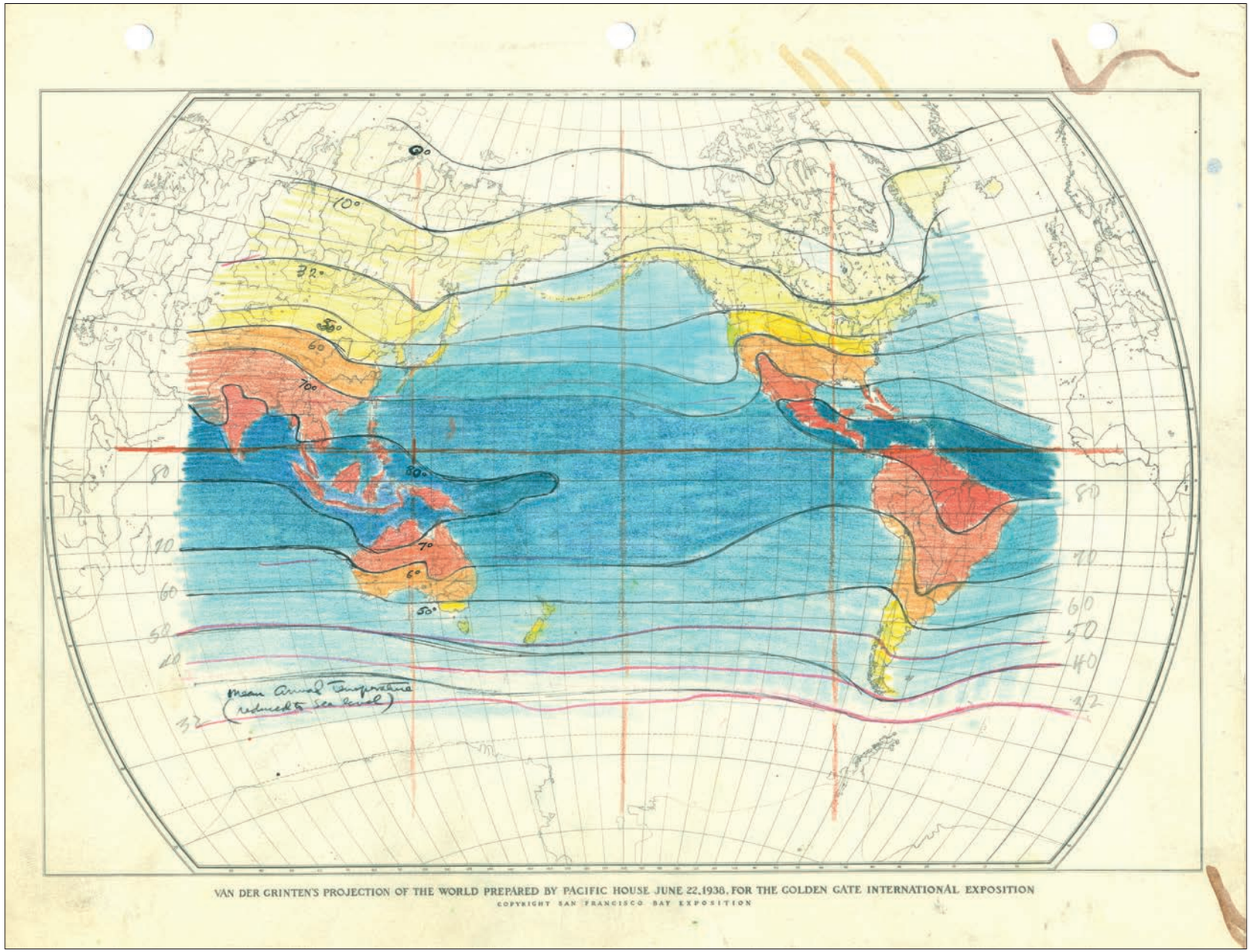

Figura 39. Miguel Covarrubias, 1938. *Mapa preparatorio que muestra las temperaturas promedio de la Cuenca del Pacífico*. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

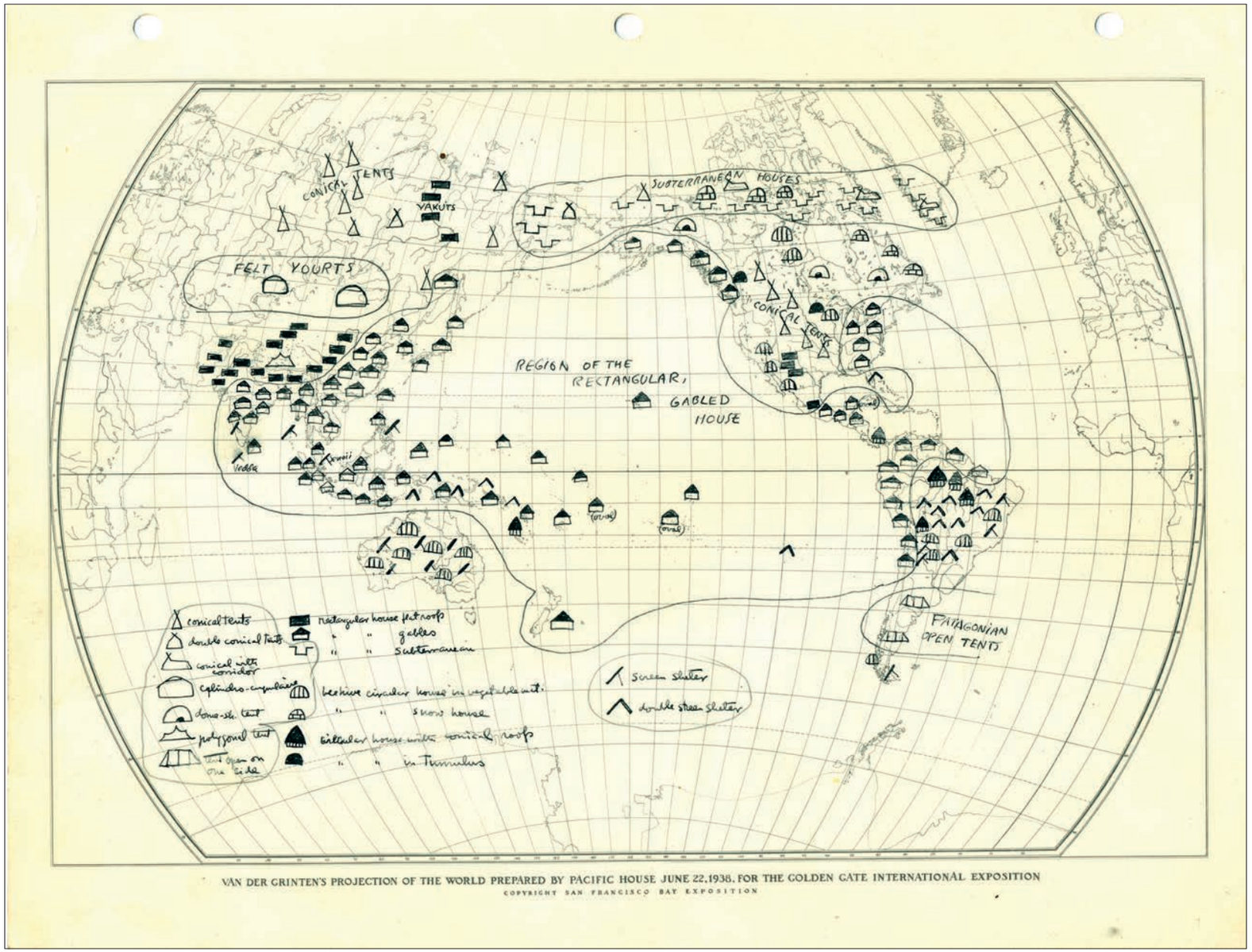

Figura 40. Miguel Covarrubias, 1938. *Mapa preparatorio que muestra zonas con casas similares*. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Figura 41. Miguel Covarrubias, 1938, *Dibujo de construcciones tibetanas y de los indios Pueblo* (detalle del mapa *Native Dwellings of the Pacific*).

En la versión definitiva del mapa, Covarrubias omite el delineado de todas estas zonas. Sin embargo, es posible seguir rastreando coincidencias a partir de las formas de las casas. Uno de los casos más evidentes es el tipo de construcción de techo aplanado que se encuentra en la región del Tibet, que parece sorprendentemente similar a la construcción de los indios pueblo dibujada por Covarrubias (Figura 41).

Native Means of Transportation, Pacific Area

El último mapa de la serie representa los medios de transporte utilizados por los habitantes del Pacifico (Figura 42). Originalmente solo se buscaba representar los distintos tipos de embarcaciones marinas, pero esto hubiera dejado la parte de los continentes vacía. Por esta razón se dibujan tanto embarcaciones como distintos tipos de trineos, carrozas, carretas e incluso animales. ¿Cuál era la importancia de los medios de transporte en la región del Pacífico? Según Covarrubias:

> Los medios de transporte adquieren una importancia tremenda en un área de tal magnitud, con una expansión del océano, bosques y planicies ayudados por grandes ríos y lagos, pero también atravesados por algunas de las más grandes cordilleras de montañas en el mundo y algunos de los más infranqueables desiertos y selvas. La inventiva de los habitantes de esta área se manifiesta claramente en la gran variedad de medios de transporte, en muchos de los animales

> domesticados y usados como transporte y en la diversidad de bellos y fantásticos botes (1940, p. 17).

Para Covarrubias los mejores navegantes de todos los tiempos eran los polinesios, quienes tuvieron que cruzar grandes distancias por mar para establecer conexiones con otros pueblos. Por este motivo, la mayoría de las piezas representadas en el mapa son embarcaciones nativas, de ambos lados del océano. Este hecho es importante, visto a la luz de las teorías de Paul Rivet, y se revisa en el mapa *Peoples of the Pacific.* A lo largo del libro *Orígenes del hombre americano* Rivet intenta demostrar las posibilidades de una influencia de los pueblos de Oceanía en las tierras del sur de América, como parte de una segunda intervención transpacífica en el continente americano. Para demostrar que existió una influencia era necesario probar que podía existir una ruta marítima que uniera a las islas de Pacífico con América. Pero para el etnólogo francés solamente grandes navegantes podían lograr tal hazaña. Y aunque no logró comprobar todas sus hipótesis acerca de los navegantes melanesios y polinesios, escribió como una conclusión provisional en su libro: "Para un pueblo que había cumplido la extraordinaria proeza de descubrir la mayoría de las islas del Pacífico, llegar a la costa americana era cosa relativamente fácil" (Rivet, 1943, pp. 150-151).

Sin embargo, existe una figura que, por estar dibujada en una escala mucho mayor a las demás, merece nuestra atención. Se trata del avión conocido como China Clipper que era considerado por Covarrubias como la más grande contribución a los transportes de su tiempo. Este avión, que realizó su primer viaje a través del Pacifico en 1935, lograba viajar de San Francisco a Manila en tan sólo cinco días. Su figura se había convertido también en uno de los símbolos de la GGIE, ya que simbolizaba la unión entre Asia y América.

Deseamos concluir esta sección con una extensa cita de Paul Rivet, que demuestras la importancia que tenía para los científicos de su tiempo demostrar la posibilidad de las comunicaciones entre los pueblos nativos de América y Asía, antes de la presencia europea:

> En definitiva, el Pacífico no debe aparecérsenos ya como una inmensa extensión vacía, barrera infranqueable tendida entre el Antiguo y el Nuevo Mundo. Migraciones humanas lo atravesaron, a costa de cuántos esfuerzos y de qué dramas para arribar a América y colonizarla; hubo después comerciantes audaces que lo cruzaron en formas más o menos regular hasta la época del descubrimiento, y estas travesías se efectuaron sin duda en ambos sentidos… Mucho antes que las naves de los grandes descubridores europeos, las sorprendentes piraguas me-

Figura 42. Miguel Covarrubias, 1938. *Native Means of Transportation in the Pacific Area*. 274.32 x 394.24 cm, duco laqueleado y liso a base de nitrocelulosa (piroxilina) sobre dos tablas de masonite pegadas con cemento a prueba de agua. Treasure Island Development Authority.

lanesias y polinesias, y quizá también las primitivas balsas peruanas, habrían surcado las rutas de este inmenso desierto marino. Una emocionante epopeya anónima precedió a la gran epopeya histórica. Es toda la historia de la humanidad (Rivet, 1943, p. 193).

Capítulo 4. El trazo de mapas del océano Pacífico

Todos los tripulantes estaban hartos. Él [Magallanes] dijo: "¡Seguimos adelante!" Buscó, rodeó, se desenmarañó entre cien islas, entró en un mar sin límites, aquel día pacífico, por lo que conservó el nombre… Nada más grande que esto. A partir de entonces, el globo estaba seguro de su esfericidad. La maravilla física del agua extendida de modo uniforme sobre una bola a la que se adhiere sin separarse de ella, ese milagro quedaba demostrado. Se conocía por fin el Pacífico, aquel laboratorio grande y misterioso donde, lejos de nuestros ojos, la naturaleza trabaja profundamente la vida, elabora mundos, continentes nuevos… Revelación de inmenso alcance, no sólo material, sino moral, que centuplicaba la audacia del hombre y lo lanzaba hacia otro viaje, al libre océano de las ciencias, al esfuerzo (temerario y fecundo) de dar la vuelta al infinito.

—Jules Michelet, *El mar*, 2004 [1861].

Una fotografía tomada en febrero de 1939, que acompaña un reportaje acerca de la construcción de Pacific House, muestra a su director Philip N. Youtz sosteniendo la copia de un mapa contra una pared (Figura 43). El mapa es conocido como *Mare del sud, detto altrimenti Mare Pacifico* (Figura 44) y fue elaborado por el cartógrafo veneciano Vicenzo Coronelli en 1696. El mapa muestra el camino que siguió Jacob Le Maire en su viaje de 1615-1617, la primera ocasión en que un navegante entró al océano Pacífico rodeando el Cabo de Hornos. Quisiéramos aventurar que el mapa probablemente interesó a Youtz porque representa un momento importante en la historia de la cartografía del océano Pacífico. El mapa era una muestra del paulatino reconocimiento, por parte de los europeos, de la existencia de dicho océano, como una gran masa de agua que separaba a Asia de América.

Esta anécdota revela que la historia de cómo se ha intentado cartografiar esta porción del planeta es bastante compleja, pero que resultaba importante para los organizadores de Pacific House. Al parecer, antes de 1938, cuando Bruno Lasker le comisionó a Clifford H. MacFadden, del Departamento de Geografía de la

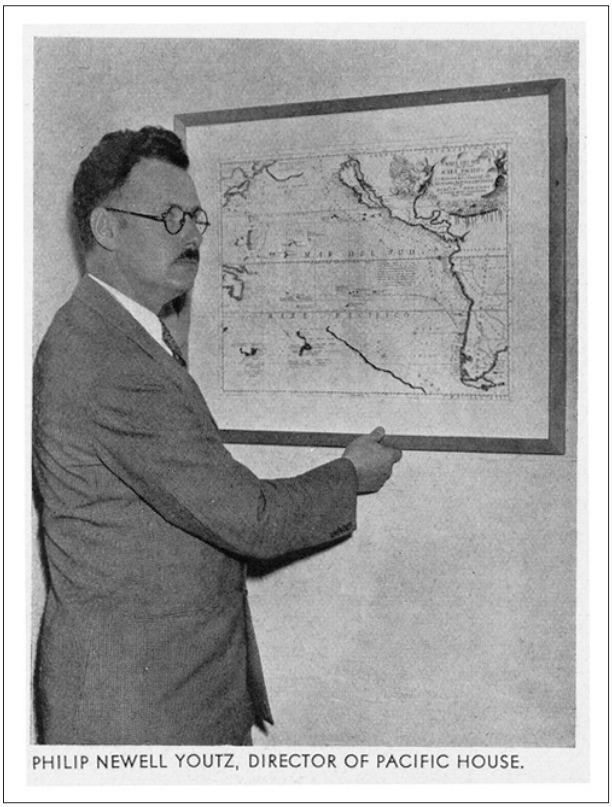

Figura 43. Phillip N. Youtz, Director de Pacific House, ca. 1939. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

Universidad de Michigan, hacer una bibliografía de mapas del Área del Pacífico, nadie se había encargado aún de tal empresa, al menos en Estados Unidos. Sin embargo, la selección resultaba bastante restringida, como lo explica el propio MacFadden:

> La condición principal en la selección de los mapas para la lista final era que, en la medida de lo posible, los mapas fueran de fechas recientes, de carácter bastante general, restringido en gran parte a las islas del oeste del Pacífico y que estuvieran disponibles para los usuarios americanos en alguna colección accesible, o a la venta (MacFadden, 1940, p. V).

No es nuestra intención extender demasiado el asunto, pero lo cierto es que la problemática de lo que significaba un mapa del océano Pacífico se remota va-

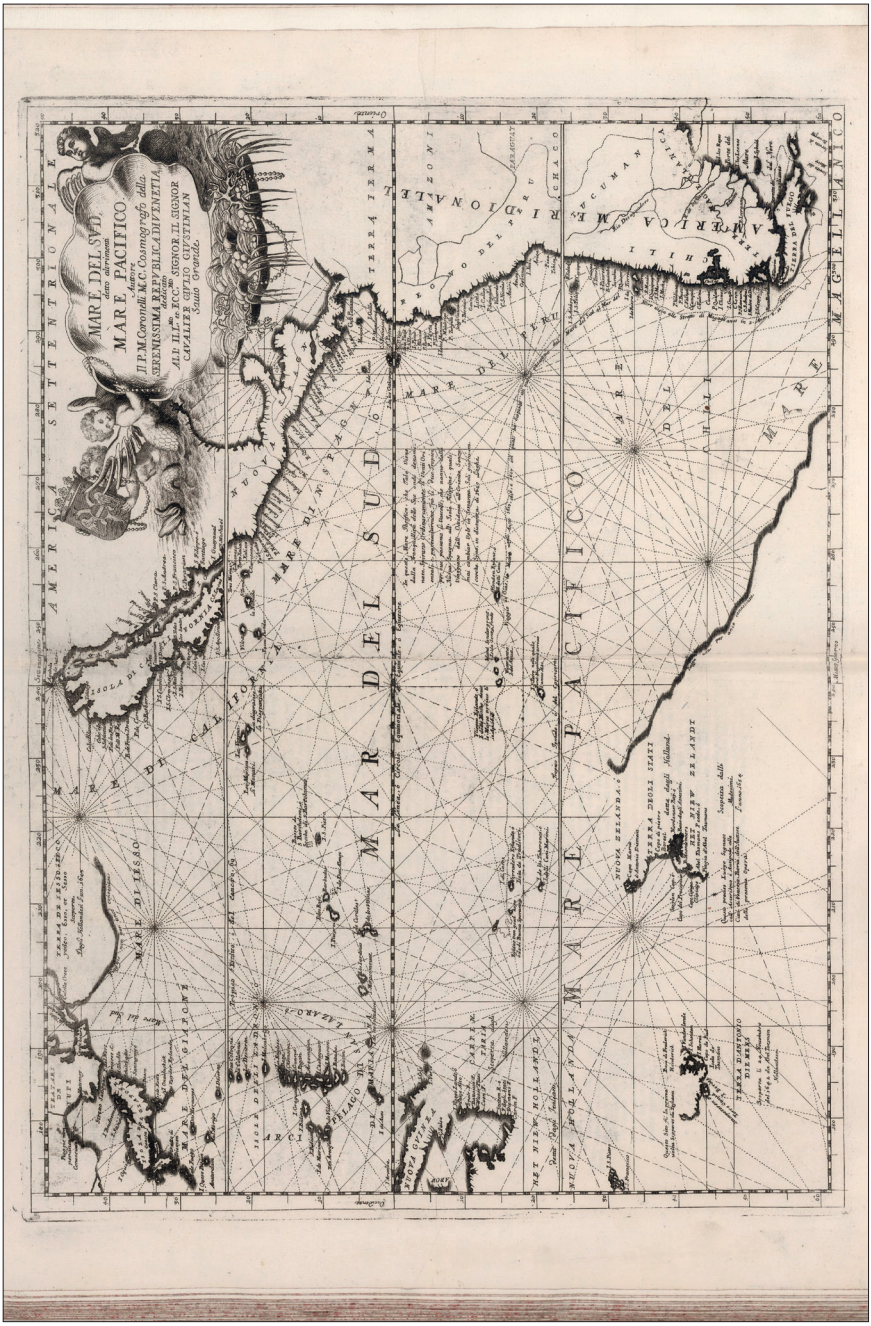

Figura 44. Vicenzo Coronelli, *Mare del sud, detto altrimenti Mare Pacifico*, 1696, David Rumsey Historical Map Collection.

rios siglos atrás. En este sentido, los mapas del Pacífico de Miguel Covarrubias se insertan en una tradición que incluye a navegantes, exploradores, comerciantes, balleneros y cartógrafos, que mucho tiempo atrás habían ensayado distintas maneras de cartografiar esta gran porción del planeta. Una reflexión acerca del acto de trazar mapas involucra una consideración acerca de los modos de ver que históricamente han separado a distintas tradiciones. Tal es el ejemplo expuesto por el historiador Thomas Suárez, quien escribe que: "Para la mayor parte de la humanidad medieval, el mundo consistía en una porción de tierra firme de una extensión desconocida, rodeada por el mar… Pero para los habitantes de Oceanía, el mundo era un mar eterno; la tierra firme era una excepción" (Suárez, 2004, p. 12). Por otro lado, como lo expresa Wilcomb E. Washburn en un artículo publicado en 1967,[17] lo que representaba conceptualmente el océano Pacífico para los europeos había cambiado históricamente y las diferentes nociones estaban influenciadas por la manera en que se concebían a sí mismos y a las tierras que habitaban. En sus palabras: "El entendimiento que tuvo Europa sobre el Pacífico también está determinado por el entendimiento que tuvo Europa sobre sí misma" (Washburn, 1967, p. 321)".

Como hemos descrito a lo largo de este libro, la mayor preocupación de Covarrubias y de su equipo en Pacific House era mostrar al océano Pacífico como el centro de un área independiente e interconectada entre sí. En este sentido, nos gustaría retomar una pregunta de Thomas Suárez: "¿cuándo surgió el concepto del Pacífico como un océano autónomo, con la conciencia de un perímetro definido?" (2004, p. 26). Según el investigador, el Pacífico fue conceptualmente trazado en un mapa por primera vez por Ambrosius Theodosius Macrobius (ca. 399-423 d.C.), un geógrafo, astrónomo y filósofo que tuvo una visión de la tierra dividida en cuatro cuadrantes iguales.[18] De esta manera, al partir al océano en dos se creaba el espacio que más tarde sería conocido como el Pacífico. Sin embargo, fue el descubrimiento de América, específicamente la conciencia de que era una tierra separada del continente asiático, lo que definió propiamente al océano.[19]

---

[17] El texto formó parte de una serie de ponencias presentadas en el simposio *Highlights of the History of Scientific Geographical Exploration in Relation to the Development of the Pacific Map* que formó parte del programa de la décima reunión del Pacific Science Congress, celebrado en la Universidad de Hawái en Honolulu, del 21 de agosto al 6 de septiembre de 1961.

[18] "Aunque Macrobious, evidentemente, no sabía de la existencia de América, su concepto formó un hipotético y autónomo cinturón oceánico 'Pacífico'. Con este constructo estético y filosófico, las masas terrestres del planeta estaban balanceadas" (Suárez, 2004, p. 28).

[19] Así lo describe Suárez: "Esta creencia cobró vida en 1507, cuando un grupo de humanistas, entre ellos el geógrafo Martin Waldseemüller, se reunieron en St. Die bajo el patronazgo del

Aun así, una verdadera impresión de la amplitud de la masa de agua que se encontraba entre Asia y América comenzó a definirse a partir de los viajes de circunnavegación de Magallanes, entre 1520-1522. Como lo apunta Denis Cosgrove, haciendo referencia a la dificultad con las que se enfrentaban los cartógrafos europeos al intentar decidir acerca del carácter continental o no de América: "Después del viaje de circunnavegación de Magallanes en 1522, un compromiso como ese [el de la existencia de un solo océano] ya no podía ser sostenido tan fácilmente" (Cosgrove, 2001, p. 98). Es por ello que, a partir de los descubrimientos transoceánicos de los europeos, el Pacifico pasó de ser pensado como los márgenes de la Tierra a ser concebido como un gran Mediterráneo, bordeado por costas familiares y que poco a poco iban adquiriendo un nombre (Blank, 1999).

En el contexto de las tradiciones cartográficas de la Nueva España, un episodio importante es el de las descripciones de la ruta que siguió el Galeón de Manila, o la Nao de China. En el ensayo Cartografía del Pacífico 1522-1792, el historiador Elías Trabulse expone cómo, a partir de una ordenanza expedida por la Corona Española a finales del siglo XVI, se les encomendó a los navegantes españoles la tarea de describir con mayor precisión el espacio y las corrientes que eran recorridas por los exploradores para cruzar con mercancías el océano Pacífico. La importancia de estas descripciones descansaba en el hecho de que buena parte del comercio del imperio español se llevaba a cabo a través del Pacífico, entre las costas de Asia y América. Trabulse apunta que la cartografía del Pacífico se desarrolló en gran medida gracias a algunas ilustraciones geográficas impresas en Nueva España entre los siglos XVI y XVIII. En sus palabras, gracias a los mapas y descripciones geográficas de la ruta del Galeón de Manila: "es posible percibir el desarrollo de la cartografía del Océano Pacífico, es decir, la forma en la que fueron configurándose sus litorales americano y asiático y los perfiles del archipiélago filipino y de las islas que lo rodeaban" (Trabulse, 1992, p. 43).

Pero nos interesa concentrarnos en lo que significaba un mapa del Pacífico en el contexto de la sociedad estadounidense en la primera mitad del siglo XX. Estas nociones son abordadas por Denis Cosgrove en el capítulo Seeing the Pacific de uno de sus libros. Para el geógrafo el diseño del espacio que ocupa este océano todavía hasta mediados del siglo XIX presentaba algunos retos para los cartógra-

---

Duque de Lorraine. Waldseemüller buscó en los datos geográficos reunidos en los recientes viajes y produjo un mapa radical y brillante del mundo, que plasmaba las líneas elementales y la posición de América, con ambos Norte y Sudamérica como masas terrestres separadas de Asia. De esta manera se creaba una clara partición en dos de las aguas entre Europa y Asia. Éste fue el verdadero nacimiento cartográfico del Pacifico" (2004, p. 31).

fos, principalmente por las grandes dimensiones de esta región; pero estos problemas ya no estaban determinados por una narración acerca de los descubrimientos europeos, sino por una cuestión que se aproximaba más a la definición de una política global. Así lo expone en su texto: "Los principales retos cartográficos se ocupaban de la escala hemisférica del océano Pacífico, la homogeneidad de su espacio oceánico y las implicaciones del tiempo/espacio que conllevaban definir el Este y el Oeste en un globo imperial" (Cosgrove, 2008b, p. 186). Aunque considera que hasta el día de hoy estos problemas siguen definiendo las nociones del Área del Pacífico, Cosgrove sostiene que fueron determinantes entre 1850 y 1945, especialmente en los Estados Unidos.

Para este investigador la pesca de ballenas, en la que se involucraron muchos estadounidenses a partir de la década de los años treinta del siglo XIX, "fue uno de los principales estímulos para cambiar la visión del Pacífico, de ser pensado como una red de rutas de comercio lineares y de itinerarios de expedición, a un espacio territorializado" (2008b, p. 186). A diferencia de los exploradores, los balleneros no buscaban sus mercancías en las costas sino en el propio océano; esto se convertía en una nueva manera de pensar los mapas que se hacían de esta región. La experiencia de los balleneros proporcionaba datos valiosos con respecto a la localización de islas y atolones, además de la presencia de vientos oceánicos y corrientes marinas.[20] Por su parte, con la intención de mejorar sus rutas, ayudados de los datos proporcionados por los balleneros, los cartógrafos estadounidenses se dedicaron a hacer mapas que sistematizaran tanto las corrientes del océano como los patrones de los vientos.

Por otro lado, desde finales del siglo XIX, Estados Unidos había comenzado una campaña para asegurarse territorios y rutas de comercio en el océano Pacífico, lo que implicaba una presencia naval y militar a lo largo de todo ese espacio. Como expone Cosgrove: "De nuevo, la ciencia y el acto de hacer mapas

[20] Vale la pena mencionar que el libro *Typee* de Herman Melville, en donde el escritor narraba las aventuras de un ballenero perdido en una isla del Pacífico, se publicó por primera vez en 1846. De carácter autobiográfico, esta narración describe el viaje que Melville emprendió a las Islas Marquesas. En 1935 The Limited Editions Club preparó una nueva edición acompañada de ilustraciones de Miguel Covarrubias. Para ello la técnica de Covarrubias consistió en retomar algunos fragmentos de la narración y convertirlos en imágenes. El impresionante espectáculo de un paisaje desconocido no pasaba desapercibido en la narración de Melville; tampoco pasaba por alto a los ojos de Covarrubias, quien, al menos en la primera parte del libro, se interesó por ilustrar precisamente aquellos momentos en los que el escritor se detenía a describir el paisaje de estas tierras que para los ojos de los americanos aparecían como desconocidas.

complementaron las luchas políticas que eventualmente aseguraron el control de América sobre Hawái y Samoa" (2008b, p. 188). Los estadounidenses se abocaron entonces a hacer mapas de las profundidades y las temperaturas del océano, con la intención de crear rutas de cables submarinos. Con estas contribuciones se enfatizaba la idea del océano Pacífico como un espacio unificado, pero sobre todo como un espacio cerrado, que sería el "campo de batalla" que los Estados Unidos buscarían asegurar, en contra de algunas potencias como Japón, para lograr así extender su imperio hacia el oeste.

Ya en pleno siglo XX, un aspecto que Cosgrove considera fundamental es el de la difusión de las imágenes del océano Pacífico en publicaciones periódicas y revistas (Figura 45). Estas imágenes servían para educar al público estadounidense acerca de una región que les era todavía desconocida, pero que resultaba vital para el gobierno. En este contexto se inserta la importancia de la Golden Gate International Exposition y de la difusión de los mapas de Covarrubias. Como lo asegura Cosgrove:

> Cartografiar el Pacífico geográficamente, es decir, como un espacio en el cual las formas físicas, distribuciones y procesos están integrados con las actividades

Figura 45. *Pacific Island Bases* (Mapa que muestra las bases de los EU en el Pacífico), s/f. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

> humanas, presenta retos gráficos, técnicos y teóricos únicos. En el acto de cartografiar el Pacífico en el siglo XX, estos retos estaban cercanamente conectados al deseo de educar a un amplio grupo de la ciudadanía americana acerca de una región estratégica (2008b, p. 202).

Tal vez la diferencia fundamental entre los mapas del Pacífico hechos por exploradores y balleneros y los de Miguel Covarrubias se encuentre en que estos últimos estaban pensados para ser distribuidos entre un público amplio que no necesariamente contaba con una cultura geográfica especializada. Aunque para su análisis Cosgrove se enfoca en los mapas que se publicaron específicamente durante la Segunda Guerra Mundial, nos resulta importante que los mapas de Covarrubias fueron una especie de antecedente, que vislumbraba la situación política en la que se iban a involucrar los principales poderes políticos del mundo. Ya en la edición de 1940 de un folleto que explicaba los mapas de Covarrubias, Ray Lyman Wilbur comentaba: "Las posibilidades de una severa tragedia que está ahora abrumando al mundo fue presentida en los primeros días de la feria, cuando la idea de hacer realidad el tema de la Exposición de 1939, *A Pageant of the Pacific*, tuvo lugar" (1940).

El 1º de mayo de 1943, a pesar de los esfuerzos por conseguir que Pacific House se estableciera como una institución permanente, la organización tuvo que cerrar sus oficinas. Phillip Youtz y otros miembros que se involucraron en la organización de la GGIE hicieron varias propuestas, pero la falta de dinero y el cambio en la política mundial seguramente complicó este trámite. Pero en 1940, cuando la Golden Gate International Exposition todavía estaba abierta al público, se imprimió una carpeta especial que contenían versiones litográficas de los seis mapas de Covarrubias. Esta carpeta era una especie de *souvenir* de lujo para los asistentes de la feria. Sin embargo, estas ediciones probaron ser un éxito y tuvieron que ser publicadas varias ediciones más, incluso varios años después de que concluyera la exposición internacional.

El 24 de noviembre de 1944, la entonces directora de los que quedaba de Pacific House, Leslie Van Nees Denman, envió a la Junta Directiva un reporte en donde informaba a los miembros acerca de la fortuna que había corrido la edición de los mapas de Covarrubias: "En 1943 y 1944 hubo un incremento en la actividad de las órdenes solicitando los mapas de Covarrubias y como consecuencia hubo un gran volumen de correo dirigido a Pacific House, incluyendo una fuerte demanda de las fuerzas armadas" (Van Nees Denman, 1944). Además, se informaba a los miembros de la junta que el texto que acompañaba a los mapas, que hemos citado en este libro en varias ocasiones, había sido traducido tanto al

español como al chino. La directora Van Nees Denman incluyó como parte del reporte una lista de los lugares más importantes en donde habían sido colocados los mapas. La lista consistía de diez cuartillas y de más de un centenar de sitios. Instituciones militares, escuelas, hospitales, embajadas, librerías, que habían solicitado el envío de las carpetas de Covarrubias, los habían colocado en sus muros y consideraban que tenían para ellos un gran valor. Van Nees Denman no dejaba de destacar el valor que las impresiones de los mapas de Covarrubias habían adquirido en el contexto de la guerra que se estaba librando en el Pacífico:

> Es interesante que los murales de Covarrubias, pintados para la exposición, tuvieran valores que mostraran continuidad en el futuro y que están aportando su contribución para ayudar a nuestros hombres en la guerra en el Pacífico. Los mapas también están incrementando el conocimiento del Área del Pacífico en nuestras instituciones educativas (Van Nees Denman, 1944).

Si los mapas de Covarrubias se realizaron en la antesala del estallido del conflicto mundial, la suerte que corrieron una vez que la feria cerró estuvo determinada por completo por los sucesos políticos internacionales. Aunque durante el periodo en que duró la GGIE los mapas fueron expuestos a un público amplio, la falta de fotografías y noticias en los periódicos que hablen de ellos plantean la siguiente interrogante ¿tuvieron el efecto esperado por los organizadores de Pacific House? Probablemente no. Sin embargo, una vez que fueron distribuidos en un formato más pequeño, como litografías, alcanzaron la difusión masiva que buscaban sus creadores.

Conclusiones

Actualmente, de los seis murales que conformaban la serie *Pageant of the Pacific* solamente uno se encuentra expuesto al público. En la galería dedicada al arte de las Américas del DeYoung Museum en San Francisco el visitante puede encontrar el mapa *Flora y Fauna of the Pacific,* rodeado de piezas de cerámica que en su mayoría proceden de la región mesoamericana. Cuando la feria de San Francisco concluyó, los edificios fueron demolidos para que Treasure Island pudiera cumplir su nueva función como aeropuerto militar. Entre las distintas obras de arte que se hicieron para Pacific House probablemente fueron los murales de Covarrubias los que corrieron con mayor suerte. En 1941 fueron trasladados a Nueva York para ser expuestos en una instalación especial del American Museum of Natural History (AMNH), como parte de una exposición que buscaba profundizar en las posibilidades de las conexiones entre las culturas nativas de los continentes del Pacífico. Los murales de Covarrubias serían las piezas protagónicas de la exhibición.

Si bien, los murales como obras de arte en sí han sido reconocidos y apreciados por sus cualidades plásticas, la solución cartográfica ideada por los geógrafos de Berkeley no ha logrado superar la prueba del tiempo. Posicionar al océano Pacífico como el centro de la cartografía mundial permitía al público apreciar la verdadera escala y la importancia mundial de esta región. Pero, en un aspecto menos evidente, la centralidad del Pacífico pasaba a segundo plano si se considera que la proyección de los mapas de Covarrubias proponía la tarea aún más osada de omitir a Europa del mapa del mundo. Esta propuesta con el paso de los años perdió su potencia original. Como lo describe Denis Cosgrove: "En los atlas escolares de los Estados Unidos la proyección de Mercator recobró su antigua hegemonía, mientras que la Guerra Fría con la Unión Soviética enfocó su atención en las políticas europeas y polares, relegando a las del Pacífico" (2008b, p. 202). A pesar de los intentos de Covarrubias y los organizadores del GGIE por difundir un mapa que funcionara como antídoto de las visiones de mundo dominadas por la presencia del océano Atlántico, Europa recobraba su protagonismo en las relaciones internacionales. El hecho innegable de que la proyección cartográfica de los murales de Covarrubias sigue resultando para nosotros una excepción se

debe a que nuestra mirada sigue acostumbrada a la representación cartográfica que privilegia la preeminencia de Europa y el océano Atlántico como el centro de la geografía política mundial.

Sin embargo, los mapas del Pacífico representaron para Covarrubias el inicio de una tendencia que distinguiría su labor artística: el recurrente uso de mapas para expresar en imágenes sus investigaciones acerca del arte, ya sea moderno, indígena o popular. La experiencia en San Francisco le sirvió como el punto de partida de una investigación que ocuparía el resto de su vida. Una vez concluida la feria, Covarrubias continuaría investigando la idea de las conexiones transpacíficas entre la cultura material de los pueblos nativos de Asia y de América. Estas ideas se reflejan en los presupuestos que guiaron el último de sus proyectos más importantes: la realización de la serie de libros conocida como *El águila, el jaguar y la serpiente.* Ahí Covarrubias se propuso hacer un estudio sistemático del arte indígena de todo el continente americano. Si bien de este proyecto solamente fueron publicados los dos primeros tomos, dejando inconcluso el dedicado al arte sudamericano, en ellos Covarrubias pone en práctica el ejercicio que había ensayado al realizar los mapas del Pacífico: buscar las coincidencias visuales entre objetos aparentemente separados por el paisaje del océano Pacífico.

Durante las fechas en las que se celebró la feria de San Francisco las hipótesis difusionistas aun se encontraban en desarrollo y sus teorías no podían ser aún conclusivas. Sin embargo, este podría considerarse como el momento en dónde comenzó a gestarse en Covarrubias la idea de explorar a profundidad las posibilidades que el difusionismo aportaba a su trabajo. Ya en la década de los cincuentas aseguraba que:

> Siempre me han llamado la atención las similitudes entre los conceptos y estilos de las artes de América, Asia oriental y de los mares del Sur, y me confieso culpable de las desviaciones 'difusionistas' subversivas. Las teorías de Rivet, Galdwin, Heine-Geldern y otros han ayudado a esclarecer mis propias impresiones respecto a los contactos transpacíficos. Para presentar la defensa de mi caso, tendré que empezar con una lista seleccionada de motivos de arte y de conceptos culturales comunes a los Continentes Viejo y Nuevo (Covarrubias, 1961, p. 34).

Como lo sostiene Rydell, es innegable que la Feria de San Francisco tenía como propósito difundir una ideología imperial que extendiera la presencia económica y política de los Estados Unidos en el resto de los países de la Cuenca del Pacífico. Sin embargo, los mapas de Covarrubias no deben ser leídos únicamente a partir de esta visión. La manera en que estaba estructurada la feria permitió que

otros actores se involucraran y el mensaje ideológico pudiera adquirir otro significado. La presencia del Institute of Pacific Relations en la realización del programa de Pacific House nos indica que existió un intento sincero por acercar las culturas del Pacífico a un público que desconocía su importancia. Los miembros del Instituto comprendieron que al asociarse con personajes como Phillip N. Youtz y Miguel Covarrubias sus propuestas iban a tener un mayor alcance, ya que una de las funciones del arte es apelar a los sentidos, y no a los conceptos, para transmitir un mensaje. La función didáctica de los mapas acudía a la sensibilidad artística del público para poder transmitir con mayor efectividad las ideas científicas.

Pero para Covarrubias la sensibilidad artística no solo era un medio para expresar las ideas académicas. Sus mapas y las ideas que en ellos plasmó también se convertían en una especie de teoría antropológica en sí mismos. Por medio de los mapas, Covarrubias consiguió que los estudios de las formas plásticas se convirtieran en un aspecto relevante para los antropólogos con los que convivía. Lo que Covarrubias aportó a las nociones del océano Pacífico, eliminando la presencia del continente europeo, es la certeza de que el estudio de su cultura material puede plantearse como una historia del arte indígena en la que los principios del arte europeo no tienen porque estar involucrados. Retomar esta idea en la actualidad abre una serie de opciones metodológicas que aun esperan ser explotadas.

Fuentes consultadas

Archivos consultados

Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de la Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.
California Historical Society.
Carl Otwin Sauer Papers, The Bancroft Library, UC Berkeley.
Casa Archivo Luis Barragán, Ciudad de México.
David Rumsey Historical Map Collection.
Ray Lyman Wilbur Papers, Hoover Institution Archives, Stanford University.

Referencias

Acevedo, E. y Ramírez, F. (1984). *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional de Fomento Educativo.

Alpers, S. (1984). *The Art of Describing. Dutch Art in the seventeenth century*. Chicago: The University of Chicago Press.

Arnold, J. (1937). Proposed "China House" or "House of the Orient" for Pacific Coast Ports.

Blank, P. W. (1999). The Pacific: A Mediterranen in the Making? *Geographical Review*, *89*(2), 265-277.

Burnett Hall, R. (1940). Introducción. En C. H. MacFadden, *A Selected Bibliography of Pacific Area Maps* (pp. IX-XXII). Shanghái: Kelly and Walsh, LTD.

Conrad, J. (2012). *El espejo del mar* (Javier Marías, traductor). Debolsillo: España. (Publicado originalmente en 1906).

Cosgrove, D. (2001). *Apollo's eyes. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Cosgrove, D. (2008a). *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. New York: I. B. Tauris.

Cosgrove, D. (2008b). Seeing the Pacific. En *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World* (pp. 185-218). Nueva York: I. B. Tauris.

Covarrubias, M. (1937). *Island of Bali*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

Covarrubias, M. (1940). *Pageant of the Pacific by Miguel Covarrubias*. San Francisco: Pacific House.

Covarrubias, M. (1961). *El águila, el jaguar y la serpiente. Arte indígena americano. América del Norte, Alaska, Canadá, los Estados Unidos*. México: UNAM.

Covarrubias, M. (2002). *Esplendor del Pacífico*. México: CONACULTA.

Covarrubias's Pacific (s. f.). Presenting three of six mural maps epitomizing San Francisco's exposition.

Cutler, L. W. (9 de junio, 1937). Leland W. Cutler a Ray Lyman Wilbur.

Darwin, C. (2006). *La estructura y la distribución de los arrecifes del coral*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Department of Fine Arts-Division of Pacific Cultures. (1939). *Pacific Cultures*. San Francisco: Golden Gate International Exposition.

Eder, R. (2017). *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la obra de Antonio Ruíz El Corcito*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Harley, J. B. (1987). 1. The Map and the Development of the History of Cartography. En D. Woodward y J. B. Harley (Eds.), *The History of Cartography* (Vol. 1) (pp. 1-42). Chicago: The University of Chicago Press.

Harley, J. B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Holland, W. L. (1937). Draft Plan for a San Francisco Museum of Pacific Studies.

Institute of Pacific Relations (Ed.). (1928). *The origin and present activity of the Institute of Pacific Relations*.

Kroeber, A. L. (1948). *Anthropology: race, language, culture, psychology, pre-history*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company.

MacFadden, C. H. (1940). *A Selected Bibliography of Pacific Area Maps*. Shanghai: Kelly and Walsh.

Meeting of the Committee of Pacific Area. (1934).

Melville, H. (1849). *Mardi, and a Voyage Thither*. Nueva York: Harper and Brothers.

Melville, H. (1935). *Typee*. Nueva York: The Limited Editions Club.

Michelet, J. (2004). *El mar*. México: Conaculta. (Publicado originalmente en 1861).

Niquette, M., & Buxton, W. J. (2009). Sugarcoating the Educational Pill: Rockefeller Support for the Communicative Turn in Science Museums. En W. J. Buxton (Ed.), *Patronizing the Public. American Philanthropy's Transformation of Culture Communication* (pp. 153-194). New York: Lexington Books.

Ortiz Gaitán, J. (2009). *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Piglia, R. (2015). *El último lector*. Angrama: Barcelona.

Poniatowska, E. (2004). *Miguel Covarrubias. Vida y mundos*. México: Ediciones Era.

Reeves, E. A. (1904). Van der Grinten's Projection. *The Geographical Journal*, *24*(6), 670-672.

Rhodes, F. y Kemble, J. H. (1936). *Pageant of the Pacific: being the maritime history of Australasia*. Sydney: Thwaites.

Rivet, P. (1943). *Los orígenes del hombre americano*. México: Cuadernos Americanos.

Rydell, R. W. (1993). *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sauer, C. O. (1965). The Morphology of Landscape. En *Land and Life* (pp. 315-350). Berkeley: University of California Press.

Shanken, A. M. (2014). *Into the void Pacific: building the 1939 San Francisco World's Fair*. Berkeley: University of California Press.

Suárez, T. (2004). *Early Mappings of the Pacific*. Singapur: Periplus.

The Pan-Pacific Press Conference. (1921). *Bulletin of the Pan-Pacific Union*, *20*.

Trabulse, E. (1992). Cartografía del Pacífico 1522-1792. En *El Galeón del Pacífico. Acapulco-Manila 1565-1815* (pp. 41-65). México: Instituto Guerrerense de Cultura.

Van Nees Denman, L. (24 de noviembre, 1944). Pacific House. Report of the President to the Board of Directors.

Washburn, W. E. (1967). The intellectual Assumption and consequences of geographical exploration in the Pacific. En *The Pacific Basin: a History of his Geographical Explotation* (pp. XX-XX). New York: American Geographical Society.

Wilbur, R. L. (21 de noviembre, 1934). Ray Lyman Wilbur a J.W. Mailliard.

Wilbur, R. L. (1940). Introducción. En M. Covarrubias, *Pageant of the Pacific*. San Francisco: Pacific House.

Wind, E. (1985). The Fear of Knowledge. En *Art and Anarchy*. London: Northwestern University Press.

Women's Committee GGIE. (1937, junio).

Woodward, D. (1997). *Art and Cartography: Six historical essays*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ybarra-Frausto, T. (1987). Miguel Covarrubias. Cartógrafo. En *Miguel Covarrubias: Homenaje*. México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo.

Youtz, P. N. (1938a). Pacific House. Theme Building.

Youtz, P. N. (7 de mayo, 1938b). Phillip N. Youtz a Ray Lyman Wilbur.

Youtz, P. N. (7 de mayo, 1938c). Phillip N. Youtz a Ray Lyman Wilbur.

Youtz, P. N. (7 de junio, 1938d). Phillip N. Youtz a Miguel Covarrubias.

Youtz, P. N. (8 de julio, 1938e). Phillip N. Youtz a Miguel Covarrubias.
Youtz, P. N. (24 de agosto, 1938f). Phillip N. Youtz a Carl O. Sauer.
Youtz, P. N. (1938). Pictorially illustrated Maps of the Pacific Area.

El océano como paisaje. Pageant of the Pacific*: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias,* editado por el Instituto de Geografía, se terminó de imprimir el 30 de octubre de 2018, en los talleres de Impretei S.A. de C.V., Almería, núm. 17, col. Postal, Benito Juárez, 03410, México, Cd. Mx.

El tiraje consta de 300 ejemplares impresos en offset sobre papel cultural de 90 gramos para interiores y couché de 250 gramos para los forros. Para la formación de galeras se usó la fuente tipográfica Adobe Garamond Pro, en 9.5/10, 10/12, 11/13 y 15/17 puntos. Edición realizada a cargo de la Sección Editorial del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Revisión y corrección de estilo: Raúl Marcó del Pont Lalli. Diseño, formación de galeras y cuidado de la impresión: Laura Diana López Ascencio. Imagen de portada: Autor desconocido, *Miguel Covarrubias dibujando mapas*, 1939. Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las Américas-Puebla, Sala de Archivos y Colecciones Especiales.

El océano como paisaje
Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias

Mónica Ramírez Bernal

La búsqueda de nuevas relaciones intelectuales se encuentra en el centro de las motivaciones para publicar esta investigación de Mónica Ramírez Bernal sobre los mapas murales del océano Pacífico, de 1939, en el marco del programa académico por el 75 aniversario de la fundación del Instituto de Geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miguel Covarrubias (1904-1957), el autor de los murales, propuso para los muros de la Pacific House, uno de los edificios de la Golden Gate International Exhibition de San Francisco, California, una serie de seis piezas de gran formato, con variables visuales e intenso colorido sobre la inmensidad del Pacífico, el mar Océano tan desconocido por los europeos del siglo XV.

Llegado el siglo XX, ¿qué significaba el Pacífico para los Estados Unidos? Ramírez Bernal responde en este libro: convertirlo en "el centro de un área independiente e interconectada entre sí" que, más importante, aseguraba los "territorios y rutas de comercio en el océano Pacífico, lo que implicaba una presencia naval y militar a lo largo de todo ese espacio". Para el geógrafo de la Universidad de California, en Los Ángeles, Denis Cosgrove (1948-2008), este plan consideraba fundamental la difusión de las imágenes del océano Pacífico en publicaciones periódicas y revistas que servían para educar al público estadounidense acerca de una región que les era todavía desconocida, pero que resultaba vital para el gobierno.

En este contexto se inserta la figura de Covarrubias, que contaba con experiencia directa de la región por su vida en la isla de Bali, de la que publicó un libro en 1937, en Nueva York. Los mapas aquí presentados, vistos como artefactos culturales, requieren de nuevos ojos y filtros que los hagan hablar y transmitir las peculiaridades que guardan al interior, así como al exterior, en su relación con sus bases ideológicas y vínculos con poderes políticos y económicos. Con esta nueva perspectiva, Ramírez Bernal ha preparado esta investigación con base en una serie de consultas en los archivos y fuentes de México y los Estados Unidos.

ISBN: 978-607-30-0958-4
9 786073 009584