

Museum

No 175 (Vol XLIV, n° 3, 1992)

Museos etnográficos y los museos al aire libre

Museum es una revista publicada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Esta publicación trimestral constituye una tribuna internacional de información y opinión sobre todo tipo de museos, destinada a impulsar a los museos en todas partes.

Las ediciones en español, francés e inglés se publican en París, la edición en árabe se publica en El Cairo y la edición en ruso en Moscú.

N.º 175 (n.º 3, 1992)

Cubierta

Vista aérea del Parque Museo Histórico, Arquitectónico y Etnográfico de Kizhi (Rusia). En primer plano, la iglesia de Preobazhens-Kaya (1714) y el campanario (1874). Al fondo, la iglesia de Pokrovskaya (c. 1764).

Foto: © ICOMOS, París

Directora: Anne Raidl
Jefe de redacción: Arthur Gillette
Jefe de redacción *par interim*: Alison Clayton
Jefe de redacción entrante: Marcia Lord
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Redactor de la edición árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición rusa: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Gaél de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Syeung-gil Paik, República de Corea
Stelios Papadopoulos, Grecia
Elisabeth des Portes, secretaria general del ICOM, *ex-officio*
Roland de Silva, presidente del ICOMOS, *ex-officio*
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, República de Croacia
Vitali Souslov, Federación Rusa
Shaje Tshiluila, Zaire

Composición tipográfica: UNESCO
Impresión: MRS, Maubeuge, Francia
© UNESCO 1992

“Cita citable”

“Un arte... el nuestro y aquel de la Edad Media: Hoy como ayer la experiencia sofisticada y elitista coexiste con la gran empresa de popularización (la relación entre el manuscrito iluminado y la catedral es la misma que entre el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) y Hollywood, con intercambios y préstamos, recíprocos y continuos...).”

Umberto Eco
El retorno a la Edad Media

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la UNESCO.

Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la UNESCO, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites. Reservados todos los derechos. Ni la totalidad de esta publicación ni apartes de la misma pueden ser reproducidos o transmitidos por ningún procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo la fotocopia, la grabación magnética o cualquier sistema de almacenamiento que permita que la información sea registrada y recuperada, sin permiso escrito del editor.

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:

Jefe de redacción, *Museum*
Unesco, 7 place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel: [33] [1] 45·68·43·39
Fax: [33] [1] 42·73·04·01

SUSCRIPCIONES:

Editorial de la UNESCO
Servicio de Ventas
7 place de Fontenoy
75700 París, Francia
Precio del ejemplar: 54 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 160 francos franceses.

Para adquirir separatas de los artículos, los interesados pueden dirigirse a:
Institute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Filadelfia, PA 19104
Estados Unidos de América

Acerca del tema “Los museos y la mujer”, publicado en *Museum*, n.º 171, rogamos a los lectores tomar nota de la dirección correcta del Museo Griego de la Madre: Collection Economopoulos
K. Tsaldari 2
Ano Elioupoli
16342 Atenas, Grecia

Í N D I C E

Del Jefe de Redacción: ¿Descartar el presente? 127

Los museos etnográficos y los museos al aire libre

Martine Jaoul	<i>Los museos de etnografía, hoy</i> 128
Jean-Claude Duclos y Jean-Yves Veillard	<i>Museos de etnografía y política</i> 129
Harmuth Prasch	<i>¿Qué diálogo puede existir entre los museos regionales y los museos locales?</i> 133
Liliane Kleiber-Schwartz	<i>De Museo de las Colonias a Museo de las Comunidades</i> 137
Marie-Odile Marion	<i>La museografía de las técnicas: Una experiencia en México</i> 142
Christopher Zeuner	<i>Los museos al aire libre: Celebración y perspectivas</i> 147
Eva Nordenson	<i>En el principio, Skansen</i> 149
Adriaan de Jong y Mette Skougaard	<i>Los primeros museos al aire libre</i> <i>La tradición de los museos de tradiciones</i> 151
Toby Tompkins	<i>Estados Unidos: Cerveza ligera, cerdos gigantes y la guerra anglo-holandesa de 1627</i> 158
Alan Gailey	<i>La resolución de conflictos en Irlanda del Norte: El papel de un museo popular</i> 165
Boris A. Gushchin y Viola A. Gushchina	<i>Kizhi: Todo el mundo lo precisa</i> 170
Anna Maincheva	<i>Cronos, un dios omnipotente</i> 174

SECCIONES



Emin Riza

Una ciudad y sus museos

Gjirokastër, la ciudad museo 178



Museum informa

Retorno y restitución de bienes culturales

Vuelven a Alemania objetos sustraídos por los soldados norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial 181



Elizabeth Yates

Hablando con franqueza

En New Hampshire, Estados Unidos, Shieling significa refugio 182



Crónica de la FMAM

Flash 185

Y ADEMÁS

Museum informa

Rajastán: Del tigre al ser humano 186

Mohamed Bentabet

Hermanamiento argelino-húngaro 188

¿Descartar el presente?

Cuando se visita un museo etnográfico o un museo al aire libre, a menudo se tiene la sensación de que tales instituciones no sólo se relacionan con el ciudadano corriente, sino también de que están destinadas a él. La música de cámara en una galería importante de arte contemporáneo requiere por lo general un atuendo elegante; un concierto popular en un museo al aire libre es menos exigente: basta con una camiseta y un pantalón corto. Los objetos expuestos en un museo etnográfico suelen ser populares y el público, que acude a visitarlo, también.

Esto no significa, desde luego, que la cultura popular sea de algún modo inferior a la Cultura con mayúscula, ni tampoco lo contrario. Sin embargo, si se reconoce cada vez más el valor intrínseco y la dignidad de la cultura popular (dejando de lado la depreciación ocasional provocada por una comercialización excesiva o por la demagogia), ello se debe en gran medida al auge y a la consiguiente popularidad de los museos etnográficos y al aire libre.

En sus persistentes y loables esfuerzos por preservar y exponer las curiosas reliquias de épocas irremediadamente pasadas, ¿no han tendido, a veces, a ignorar o incluso a descartar el presente? La pregunta podría formularse en otros términos: en su calidad de custodios y mensajeros de la historia popular, ¿no tienen estos museos una responsabilidad particular en relación con los problemas de la gente de nuestro tiempo?

Así lo creen numerosos especialistas. (¿Cada vez más?) Por ejemplo, en la reunión del Comité Internacional de Museos de Etnografía (ICME) que se celebró con motivo del ICOM'89 en los Países Bajos, el Dr. Wolfgang Mey del Museum für Völkerkunde de Hamburgo propuso que se creara un grupo oficioso de trabajo encargado de examinar cómo podrían ocuparse los museos etnográficos de las violaciones de los derechos humanos.

Es pues de actualidad estudiar de qué manera los museos etnográficos y al aire libre responden a los importantes problemas que se les plantean hoy en día. Es lo que hace *Museum* en la sección central de este número.

La primera parte, relativa a los museos etnográficos, ha sido coordinada por Martine Jaoul, Conservadora del Musée des Arts et Traditions Populaires de París y miembro de la Mesa del Comité Nacional Francés del ICOM. La coordinación de la segunda, dedicada a los museos al aire libre, se debe a Christopher Zeunes, Director del Weald and Downland Open-Air Museum (Reino Unido) y Presidente de la Asociación de Museos al Aire Libre Europeos. *Museum* agradece sinceramente a la Sra. Jaoul y al Sr. Zeuner su generosa y eficaz cooperación en la realización de este número. ■

A. G.

P.S. Con este número dejo el cargo de jefe de redacción al cabo de dos años y diez meses de esfuerzos por revitalizar *Museum*. Quisiera agradecer a los miembros del Comité Consultivo de Redacción, a los redactores de las ediciones realizadas fuera de la Sede y a los colegas de la Secretaría de la UNESCO, en particular a la asistente de redacción Christine Wilkinson, nuestra polifacética colaboradora, cuya ayuda nos ha evitado que aparecieran más errores que los que se colaron en los últimos números. Tengo además el placer de dar la bienvenida a Alison Clayson, que desempeñará interinamente las funciones de jefa de redacción hasta que sea nombrado un nuevo titular en ese puesto.

Los museos de etnografía, hoy

Martine Jaoul

Museo etnográfico, museo de arte popular, museo regional o local, eco-museo, museo del folklore. La dificultad para dar un nombre y reagrupar a todas estas instituciones que reconocen tener empero una identidad común, resulta sintomática del estado de agitación que atraviesan en la actualidad los numerosos "primos" de los museos al aire libre.

En 1991 se propuso en Mulhouse, en una reunión nacional de los responsables de ese tipo de colecciones, designarlos en Francia con la expresión general de "museos de sociedad" (*musées de sociétés*). ¿Qué va a ocurrir en otros países? ¿La cuestión de su denominación no será acaso un síntoma del problema que tienen planteado en la actualidad estas instituciones? En los artículos siguientes aparece casi siempre a guisa de hilo conductor y en las formas más diversas, el tema de la compleja relación existente entre estos "museos de sociedad" y su respectiva sociedad.

Jean Claude Duclos y Jean Yves Veillard abren el debate señalando que un museo etnográfico es también un ámbito de discurso y, por consiguiente, de política; y evocan las dificultades con que tropiezan los conservadores de museos para mantener su independencia y objetividad frente a los problemas de una región. Hartmut Prash adopta una línea análoga en su reflexión sobre la manera más armoniosa de coordinar las políticas entre los museos locales y el museo regional.

El poder local, el poder regional, las sociedades dominantes y los grupos minoritarios son objeto de reflexión en esta serie de estudios actuales. Con respecto a la actividad cultural del Museo de Artes de Africa y Oceanía de París,

Liliane Kleiber se pregunta si los inmigrantes tienen "su" museo. Finalmente, se considera necesaria la reubicación de los museos etnográficos en el contexto más general del estudio científico y la práctica sobre el terreno. Es lo que hace Marie Odile Marion aprovechando la experiencia adquirida en México en *museografía de las técnicas*. Como el humor no debe faltar ni en las situaciones más delicadas, Marc Laenen, conservador de uno de estos museos, complementa el discurso de sus colegas con su talento de dibujante.

Este debate sobre el museo de sociedad adquiere en Europa matices muy especiales en unos momentos en que se redefinen sus estructuras económicas y políticas. Así, junto con el Comité francés del ICOM, el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de Francia prepara la primera reunión europea de museos etnográficos que tendrá lugar en París en febrero de 1993. La reunión estará dedicada en gran parte a reflexionar acerca de las funciones, el cometido y el porvenir del museo etnográfico en la Europa de las regiones. También se discutirá la creación de una red europea de museos de sociedad para todo el continente. La reunión forma parte de un conjunto de manifestaciones relativas a la etnografía de Europa y sus museos, agrupadas bajo la denominación EUR'ETHNO 93, a las que están cordialmente invitados todos los lectores de este número de *Museum*. ■

Museos de etnografía y política

Jean-Claude Duclos y Jean-Yves Veillard

Seguramente más que otro tipo de museos, los museos etnográficos son de este mundo y plantean problemas a nuestra época. En vista de ello, ¿cómo pueden arreglárselas para navegar entre el escollo del apoliticismo irresponsable, por un lado, y los prejuicios partidistas, por otro? Ese es el problema que intenta tratar el artículo que aquí publicamos. Jean-Claude Duclos fue Director adjunto del Parque Natural Regional de Camarga antes de ser nombrado, en 1981, conservador del Museo Delfinés de Grenoble; Jean-Yves Veillard fue conservador del Museo de Bretaña de Rennes y desde 1987 desempeña el mismo cargo en el Ecomuseo de Rennes.

Ni la multiplicación de los museos de etnología durante el siglo XIX ni los avances de las ciencias etnológicas son separables del interés que entonces manifestaban las potencias imperialistas por los países colonizados.

La importancia que para numerosos países entraña estar presentes en esas primeras grandes manifestaciones internacionales que son las exposiciones universales es igualmente el resultado de la clara voluntad política de querer afirmar su existencia y singularidad y de desarrollar los intercambios comerciales. En esas exposiciones (particularmente en las de 1867 y 1878) las escenas de la vida comunitaria, a base de maniqués vestidos, objetos y adornos, figuran entre las primeras manifestaciones de un interés por la etnografía regional, escenas que en adelante seguirán inspirando las presentaciones de los museos etnográficos.

Cuando Frédéric Mistral, el poeta provenzal, funda en Arles (Francia), en 1899, el Museo Arlaten (uno de los primeros museos de etnografía regional), expresa el deseo de que en todas las ciudades de Francia se creen museos de ese tipo, agregando: "Es la mejor lección de historia y de patriotismo, de apego al terruño y de amor a los antepasados que puede darse a todos". Mistral defiende un sistema político: el federalismo.

En los años treinta de este siglo, cuando en la Alemania vencida surge con los Heimatmuseen la voluntad de valorizar las culturas populares, restablecer el orgullo de sentirse alemán y demostrar por fin la superioridad del pueblo ario, la intención política es una vez más patente.

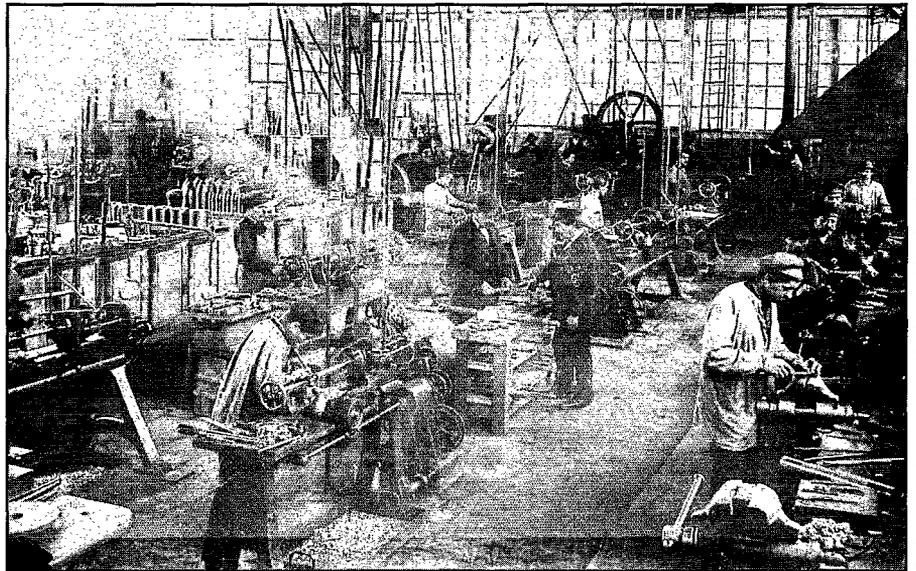
Más cerca a nosotros, si al otro lado del Atlántico se crean hacia fines de los

años sesenta museos de vecindad o, como también se les llama, museos comunitarios para ofrecer a grupos sociales desasistidos la posibilidad de acceder a su propia cultura e incitarlos a asumir su futuro, tal tendencia responde asimismo a la coherencia de un pensamiento político.

Asumir la propia realidad

El nacimiento y el desarrollo de los ecomuseos no pueden disociarse de las primeras manifestaciones de preocupación por la defensa del entorno y la identidad propias ni de la herencia de 1968 en Francia. Si el concepto de ecomuseo tuvo tanto éxito en el mundo, ello se debe también a que participaba del mismo espíritu de resistencia al olvido de la identidad bajo la dominación o incluso la opresión de un poder central. Hasta entonces el instrumento de países que lo utilizaban como medio de realzar la identidad de la nación, el museo se convierte en el de grupos étnicos o sociales que tratan de reconstruirse y de darse a conocer. A esa categoría pertenecen los numerosos ecomuseos que van a crearse en Quebec desde 1979 hasta 1984 (como los de Haute-Beauce, Fier Monde, Insulaire, La Vallée de la Rouge, Saint Constant, Les Deux Rives, etc.), que definen su propósito oponiéndolo al del museo y que hoy algunos califican de "museos rebeldes". Entre 1970 y 1980, en Europa surge una gran cantidad de experiencias etnomuseológicas del mismo orden, desde Noruega hasta Cataluña, pasando por el Portugal posterior a la Revolución de los Claveles de 1974.

"Sólo aquellos que viven de su cultura y la mantienen viva pueden pensar en nuevas estructuras autónomas",



Taller de ajuste, Le Creusot, 1881.

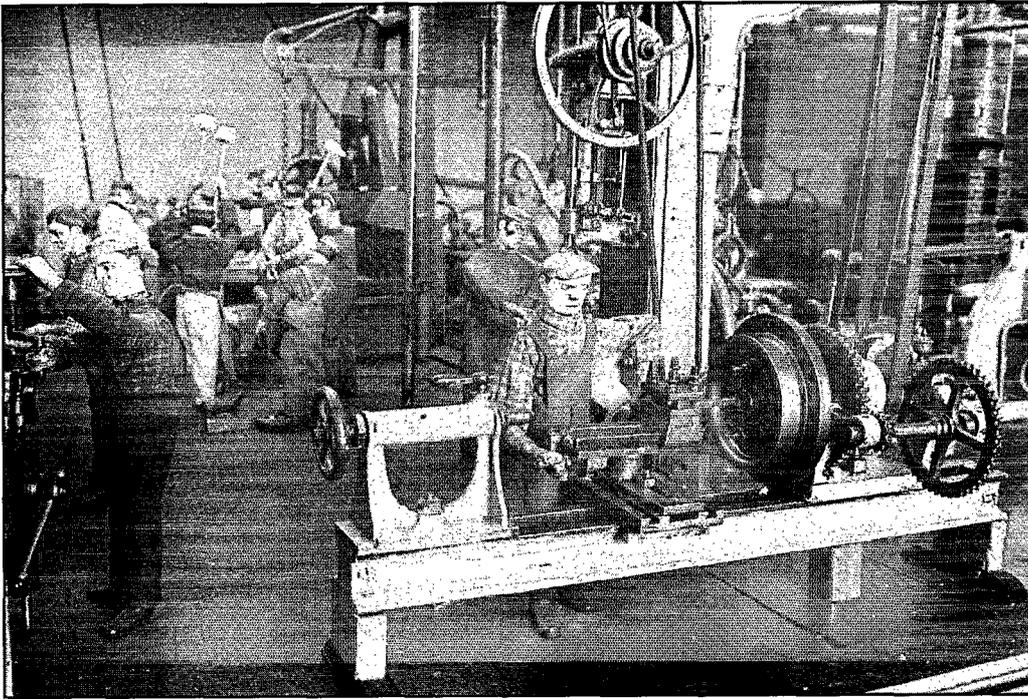
D. Busernil, Ecomuseo de la Comunidad Le Creusot Manteau-Les-Mines

dice Alpha Oumar Konaré, Presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM), a propósito de una política de museos para el Sahel. Son muchos los que comparten este enfoque, incluso en Francia, donde hay zonas rurales abandonadas e incluso ignoradas por el poder urbano en las que la idea ha podido estimular la acción colectiva y desembocar, si no en la creación de un museo local o de un ecomuseo, sí al menos en investigaciones, colectas de objetos y exposiciones. También aquí se manifiesta esa misma voluntad de obtener para cada cual, en el espacio en que vive, los medios “de asumir su propia cultura, es decir, de asumir su desarrollo”, en opinión de Stanislas Adotevi. Se trata de volver a tomar posesión del propio espacio, de disfrutar la fuerza que puede insuflar el sentimiento de pertenecer a la colectividad y de reconquistar la propia dignidad. El museo aparece entonces como uno de los medios “de aguzar el espíritu crí-

tico de las poblaciones, de conocerse, de reconocerse y de asumirse”, agrega Alpha Oumar Konaré. Surge así la voluntad de democratizar los conocimientos a fin de contribuir, en el marco del museo, al desarrollo cultural pero también social y económico de la sociedad a la que sirve.

Según Milagro Gómez de Blavia, “hoy no es concebible, en América Latina, un museo que se consagre únicamente al patrimonio y no al desarrollo”. En efecto, piensan esos museólogos, es menester que los datos sobre las relaciones entre una comunidad y su entorno, que el museo ha acumulado y conservado haciendo un gran esfuerzo, aprovechen al mayor número de personas y estimulen la reflexión sobre el futuro.

“Inseguros de nuestro destino, dice el hoy desaparecido fundador del Anastasia Neighbourhood Museum, John Kinard, debemos unirnos en la armonía y la fraternidad con el fin de cons-



Maqueta animada de un taller de Creusot, construida por Joseph Benchat a fines del siglo XIX (Francia).

truir juntos el futuro y definir objetivos accesibles". Así expresada, esta concepción de la museología muestra las innovaciones de que son capaces algunos profesionales de los museos. Los que la comparten en diferentes grados, comenzaron a agruparse en los años 1970 para reconocerse, por oposición a una cierta museología oficial, como secuaces de lo que se llamó entonces la "nueva museología" y en 1985 fundaron en Lisboa el Movimiento por una Nueva Museología (MINOM). Lógicamente, la etnografía no es en modo alguno la única especialidad de los profesionales de museos que participan en el movimiento, tanto más cuanto que la práctica de la interdisciplinaridad es uno de los pocos principios básicos de la "nueva museología" que no pusieron nunca en tela de juicio. No obstante,

gracias a los medios que ofrecen para estudiar lo que difiere de un grupo al otro y cómo esos grupos se perpetúan aun permaneciendo distintos, la etnografía y la disciplina madre, la etnología, dominan en la práctica.

Para evitar toda desviación

Con todo, ¡cuánto camino recorrido desde la época en que, al menos en Francia, los etnólogos, consideraban el museo y la serie de misiones que permite (de la colecta a la presentación pasando por el estudio y la conservación) como un lugar indispensable para su actividad de investigación y enseñanza! Instalados ahora en los laboratorios o centros de investigación, los etnólogos no parecen esperar gran cosa del museo. Es verdad que la

materia de su estudio, la que los museos intentan precisamente reunir, adquirió de repente la condición de patrimonio etnológico y que algunos de ellos, temiendo que el compromiso afectivo que entraña la noción de patrimonio incida en la calidad científica de sus trabajos, han preferido tomarse sus distancias. También es posible que los museos, al no evolucionar al mismo ritmo que la disciplina, no hayan logrado retener a los investigadores que necesitaban. Y es que hay algo cierto en las consideraciones que antes hacíamos acerca de la inevitable implicación política del museo: es la necesidad de que, para evitar toda desviación, un verdadero espíritu científico impregne la existencia y las actividades del museo.

Al mismo tiempo que genera una acción cultural que responde a las necesidades profundas de una sociedad, los equipos de los museos tienen el deber de justificarla en el plano científico y de insertarla en el plan a largo plazo de la acción museológica. De la combinación de esas dos vocaciones, cultural y científica, está hecha la acción del museo. A la cuestión de saber lo que el museo de etnografía debe adquirir se agrega otra, la de saber lo que va a contribuir al desarrollo de aquellos en cuyo nombre se hace la adquisición, de aquellos a quienes el museo se dirige a mediano y largo plazo. Sin embargo, parece que la búsqueda de un equilibrio entre la investigación científica y la acción cultural no basta para definir la implicación política a que nos referíamos.

Un tercer factor, más difícil de definir pero no menos importante, impregna esas acciones. Ese factor resulta de la ética, es decir, de la moral

implícita que cada responsable de museo trata de compartir con los que le rodean y de respetar en virtud de los deberes que le incumben para con la comunidad que le emplea. De los tres factores que permiten apreciar la naturaleza y el grado de implicación política del museo y de los que lo animan, éste es el menos conocido. Por supuesto, la variedad de situaciones es inmensa y la referencia a los sistemas preestablecidos, como la Declaración Universal de Derechos Humanos, por ejemplo, ha mostrado sus límites. Calificada de "ideología eurocentrista", esta concepción nada dice del derecho de los grupos o de las comunidades culturales e incluso parece tender a contribuir al movimiento de ciega uniformización al que precisamente se oponen los museos de etnografía valorizando las diferencias. La necesidad de este punto de vista ético resulta aún mayor en un mundo donde el museo, por su modo de expresión y por su trabajo, puede dar información que los medios de comunicación, abrumados por las dificultades económicas y por la rivalidad interna, más o menos están abandonando. Las decenas de muertos relacionados con el asesinato de Rajiv Gandhi han engendrado una información sobre la Unión India que se desvanece rápidamente al pie de la hoguera ritual. En cambio, ¿cuál ha sido la información a fondo en torno a los centenares de muertes acacidas en el caso del lugar de culto de Ayodhya?

Esa visión ética, estrechamente ligada a las vocaciones cultural y científica del museo, no puede evitar ni los interrogantes sobre la voluntad de conservar todo lo propio de las particularidades culturales (la excisión) y sobre la dimensión planetaria de los conflictos

étnicos, ni los relativos a los modelos de desarrollo de esas comunidades humanas en función de los recursos del planeta Tierra. La modestia resulta tanto más necesaria cuanto que la ambición puede parecer desmedida. No se trata de "hacer política" sino de intentar seguir la evolución del ciudadano, de la cultura basada en el saber a la cultura productora de energía, o sea la cultura combustible según la expresión de Jean-Michel Leterrier.

También los responsables del museo de etnografía deben, cada uno en su respectivo campo, encontrar el justo medio entre la necesidad de responder a la demanda cultural que se manifiesta y al necesario rigor científico, y todo ello en nombre de la ética que les es propia, según la vocación del museo del que, por un tiempo, se encargan. Todo lo cual debe satisfacer las exigencias, los plazos y los objetivos de quienes financian el museo. Cada sociedad, no obstante, tiene los museos que se merece. El papel que en ellos pueden desempeñar sus responsables, aunque a menudo es muy interesante, sigue siendo muy limitado. Es una suerte que así sea. ■

Austria: ¿Qué diálogo puede existir entre los museos regionales y los museos locales?

Harmut Prasch

Los museos locales y regionales son muy populares entre los museos de Austria. Pero, ¿cuáles son en el día de hoy sus principales actividades, problemas y proyectos? El autor de este artículo es la persona idónea para dar respuesta a estas preguntas, ya que, además de ser especialista en etnografía, etnología, filosofía y estudios germánicos en la Universidad de Innsbruck y de haber publicado diversos trabajos sobre etnografía y museología, ocupa el cargo de director del Spittal/Drau Bezirksheimatmuseum desde el año 1987.

Por el número de museos regionales y locales, Austria ocupa el primer lugar. Con más de 800 museos, esta posición es el resultado de una evolución constante a lo largo de los últimos cincuenta años. El auge que actualmente experimentan los museos, propiciado por el fenómeno del turismo cultural en Austria, permite deducir que esa progresión numérica no va a detenerse.

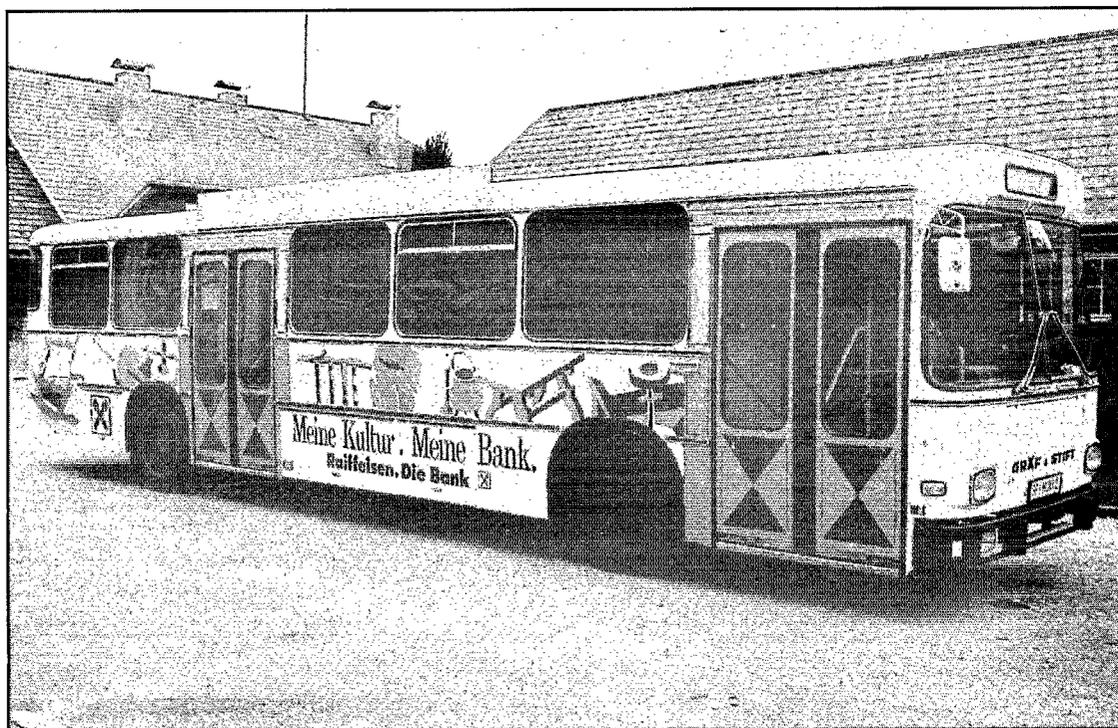
El conjunto de museos regionales y locales se distingue ante todo por tres características: *a)* con la excepción de los nueve Landesmuseen regionales, cuya administración es pública (cada Bundesland austriaco posee uno), esos museos suelen estar administrados en función del interés común por responsables de asociaciones o instituciones privadas; *b)* contienen básicamente importantes colecciones de obras de la

cultura popular y la historia local; y *c)* están circunscritos a un público local.

Situación de los museos regionales y locales en Austria

Debido al gran incremento de museos que se ha producido en los últimos diez años, se plantean numerosos problemas relacionados con la organización, el contenido y la infraestructura.

Se diría que ninguna aldea, ningún pueblo, ninguna ciudad puede actualmente carecer de su propio museo, necesidad que no por fuerza está relacionada con el conocimiento de la propia historia ni con la búsqueda de identidad regional por parte de la población, sino que obedece más bien a consideraciones derivadas de la economía del turismo, como se refleja también en las estadísticas de visitantes, en



El bus museo de Carinthian.

Fotos: © Hartmut Prasch

las que a un 85% de turistas corresponde apenas al 15% de visitantes de la región.

Por lo que se refiere al contenido, el problema principal es el de la uniformidad y similitud temática de las colecciones, lo que da una cierta insipidez al panorama museístico del país, reduciendo en igual medida el interés del público por los museos y repercutiendo negativamente en su reputación y en su situación financiera. Estos hechos se deben también a las estructuras de organización de este tipo de museos. Contrariamente a los museos dirigidos por organismos públicos, como los Bundesmuseen y los Landesmuseen, los locales y regionales pueden clasificarse según la infraestructura en grupos distintos desde muchos puntos de vista.

El organismo responsable es, en la mayoría de los casos, una institución privada, en general una asociación. Los responsables y sus colaboradores son aficionados que ejercen diversas profesiones, que se interesan por los valores de la cultura popular y que benévolamente dedican al museo parte de su tiempo libre. Si el acopio y la conservación de las obras culturales e históricas ocupan todo su interés, la preparación de las obras, su presentación y la labor de mediación del museo quedan en segundo plano.

Desde el punto de vista financiero, los museos locales y regionales dependen casi exclusivamente de las donaciones para poder sobrevivir y adquirir nuevos objetos. Se constituyen así en museos "cajón de sastre", en los que se encuentra de todo, desde imágenes de santos hasta trajes regionales y arados. Por su contenido, la estructura podría cambiarse y canjearse a discreción.

El problema principal es la falta de posibilidades del responsable del museo para conseguir apoyo económico y técnico. Hasta hace poco las empresas públicas donantes y los especialistas de los grandes museos no conocían ni apreciaban su potencial, por lo que la cooperación entre los "grandes" y los "pequeños" ha sido mínima. Estos últimos siguen caracterizándose por su diletantismo.

Las posibilidades que existen de contar con museos atractivos se exponen a continuación, al comentar la reciente iniciativa de cooperación que se ha puesto en marcha en el "Bundesland" austriaco de Kánten.

En marcha hacia un "conjunto museístico de Kánten"

Desde 1987 se han producido en Kánten algunos intentos de constituir un "conjunto museístico interactivo", gracias a la cooperación intensa entre museos regionales y locales, sobre todo por lo que respecta a la coordinación del núcleo de las colecciones.

Al aprovechar los abundantísimos recursos del Bezirksheimatmuseums Spittal/Drau, uno de los museos regionales de la historia de la civilización y del folklore mejor provistos de Austria, básicamente centrado en "la vida y el trabajo del campesino de la región alpina", se creó en 1987 una comisión de trabajo de museos del folklore en la que han participado hasta ahora diez museos locales. Estos son filiales del Bezirksheimatmuseums Spittal/Drau o funcionan de modo autónomo, pero todos los museos participantes están financiados por sociedades, es decir, tienen una administración privada.

Los objetivos de la comisión de tra-

bajo son esencialmente los siguientes: los museos locales ya existentes o en construcción recibirán apoyo técnico del Bezirksheimatmuseum para solucionar problemas didácticos relacionados con las exposiciones, la concepción o la infraestructura. Al mismo tiempo, dentro de la comisión se coordinan los temas principales de cada museo. De este modo, en torno al museo regional, se constituirán exposiciones locales y colecciones especiales sobre un mismo tema principal o sobre temas específicos, centradas en los recursos históricos propios del lugar (la pesca, la minería, el folklore, el turismo, etc.).

Gracias a una estrecha colaboración dentro de la comisión de trabajo se ha conformado un grupo de museos en el que cada tema histórico y cultural es el elemento de un conjunto que da una visión general.

Un objetivo ulterior de la comisión de trabajo es el de crear una base central de documentación a partir del material proporcionado por todos los museos participantes y preparar así también el terreno para la investigación científica.

La falta de progreso a que ya hemos aludido, especialmente entre los responsables de museos que son dinámicos y trabajan de balde, ha podido contrarrestarse desde 1989 gracias a la creación de un curso de perfeccionamiento. Con la colaboración del Departamento Federal para la Formación de Adultos, el Bezirksheimatmuseum Spittal/Drau organiza cada año dos cursos de capacitación. Se titulan el "museo activo" y contienen lo esencial de la actividad museológica tanto por lo que hace a la teoría como a la práctica. Temas como "técnicas y organiza-

ción de exposiciones", "inventarios y catálogos", "relaciones públicas y patronazgo", "actividades de mediación y pedagogía de los museos" y "restauración y conservación", son desarrollados por expertos, lo que permite ofrecerles a los grupos de trabajo distintos aspectos de los principales ámbitos de la actividad museológica.

Dentro de la comisión de trabajo existen diferentes enfoques a la hora de aplicar las estrategias de comunicación con niños, jóvenes y adultos. Las mismas deben servir, además, para que la población local integre el museo de modo dinámico, en la evolución de la identidad regional.

Una concepción general de los museos válida para toda Austria

Como complemento de todo ello, el Bezirksheimatmuseum Spittal/Drau cuenta desde 1991 con el Kärntner Museumbus (autobús museo de Kärnten) para las exposiciones móviles. Este autobús es muy espacioso y está adaptado para albergar exposiciones, lo cual permite acercar algunas partes de las colecciones a la población. El plan se lleva a cabo en tres etapas: de abril a junio y de septiembre a octubre. El Kärntner Museumbus estaciona cada mañana delante de una escuela diferente del Land, brindando así a los alumnos de estas escuelas, que apenas tienen ocasiones de visitar museos, la posibilidad de integrar esta actividad en las clases. La actividad se realiza sin grandes esfuerzos de organización ni gastos de tiempo, facilitando la visita de diversas exposiciones temáticas sin tener que desplazarse. Por la tarde, el autobús está abierto al resto del público

y en los meses de verano está reservado sobre todo a los turistas.

En colaboración con el Departamento de Formación de Adultos, en la comisión de trabajo y como parte de su esfera de competencia se ha nombrado, de acuerdo con los objetivos formulados desde 1991, un responsable regional que se ocupa exclusivamente de coordinar los distintos intereses y los

principales temas de trabajo. Además de los proyectos ya citados, este responsable se encarga también de preparar la intervención de los especialistas en cada sector concreto de la actividad museológica (restauradores, arquitectos de exposiciones, científicos, etc.) y (en el futuro) de la organización de las exposiciones itinerantes.

Gracias a la adecuación de los inte-

reses locales y a que la intensificación de la cooperación entre museos locales y regionales está basada en su participación voluntaria en la Comisión de Trabajo de los Museos del Folklore, se ha podido dar los primeros pasos hacia el desarrollo de una comunidad museológica enriquecida por los intercambios.

No se ha modificado la estructura de la organización financiera de los museos. Todos los que participan siguen trabajando de manera autónoma con fondos privados y la colaboración de personal voluntario. Los proyectos se financian básicamente con medios propios (cotizaciones, donaciones, derechos de entrada) y por lo que se refiere al patronazgo, con la colaboración de las empresas. Los ingresos procedentes de fondos públicos son escasos, si bien empieza a observarse un cambio, lo cual presagia un desarrollo del conjunto de los museos regionales a costa del presupuesto de los grandes museos centrales.

Las iniciativas que se han adoptado recientemente en el Land de Kánten se pueden aplicar en gran escala. En tanto que modelo regional, ofrece posibilidades de ser revisado, ampliado o reajustado de acuerdo con objetivos que permitan elaborar a largo plazo una concepción museológica válida para todo el país, que dé a los museos locales y regionales la importancia que les corresponde según su acervo histórico y cultural. ■



Interior de la casa de una finca del siglo XVIII. Museo Regional del Terruño de Spittal an der Drau.

De Museo de las Colonias a Museo de las Comunidades

Liliane Kleiber-Schwartz

El profundo cambio que desde la época colonial a nuestros días ha transformado a la sociedad francesa, encuentra su expresión museológica en el edificio que en otro tiempo fue el Museo de las Colonias. Destino agitado el del edificio de la Porte Dorée de París, que fue a Francia lo que el Museo del Congo, en Terruere, fue a Bélgica y el Museo de los Trópicos a los Países Bajos: ser el exponente de la gran obra de las potencias europeas en las lejanas tierras que dependían de ellas.

Instrumentos de difusión de las ideologías de la época, esos conservatorios ven transformarse su misión y, situados en primera línea de la dialéctica de las relaciones Norte/Sur, se esfuerzan actualmente en promover el diálogo y en presentar otra visión de las culturas que tienen a su cargo.

El Museo de las Colonias se ha transformado en Museo Nacional de Artes de África y de Oceanía y se viene dedicando desde hace algunos años a este empeño, tanto a través del nuevo modo de presentar las colecciones como de la mayor afluencia de público.

En las tres entrevistas que se presentan a continuación, Liliane Kleiber-Schwartz (encargada de la acción cultural y conservadora en el mencionado Museo) ha tratado de explicar este proceso.

Henri Marchal, conservador general del Museo, reseña para *Museum* las características generales de la evolución de la institución y sus avatares.

L. K. Henri Marchal, ¿cuál es el origen de este Museo?

H. M. El Museo de las Colonias se construyó en 1931, con motivo de la exposición colonial internacional que se desarrollaba en esos días en el sudeste de París. La creación del Museo estaba prevista desde hacía mucho tiempo y el edificio debía sobrevivir a la exposición propiamente dicha, que era una manifestación efímera.

L. K. ¿Qué culturas abarcaba geográficamente?

H. M. En el momento en que fue concebido, el Museo buscaba presentar una visión de conjunto de todos los territorios sometidos a la influencia francesa, desde Indochina hasta el África occidental y ecuatorial, pasando por las factorías de la India y de las Antillas. Debía ser a la vez la vitrina de las actividades de la metrópolis en esos territorios, no solamente en el terreno artístico sino también en el social y en el económico.

L. K. ¿A qué público estaba principalmente dirigido?

H. M. En realidad, estaba dirigido al público joven, como prueban las numerosas visitas escolares que tenían lugar en la época, la información de prensa y las entrevistas que se concedieron durante la exposición colonial. Tenía por misión principal servir de medio de educación e incluso de propaganda, con el fin de alentar a los jóvenes a iniciar una carrera o una actividad que los condujera a ejercer en esos territorios y a contribuir a difundir allí el mensaje de la metrópolis.

L. K. ¿Cómo se formaron las colec-

ciones en esa época? H. M. Muchos de los objetos presentados en el nuevo museo pertenecían a colecciones privadas y habían sido cedidos por un tiempo limitado; otros provenían de las delegaciones coloniales de determinados territorios. Sólo una pequeña parte de esos objetos fue adquirida especialmente y pasó a formar parte del patrimonio nacional. En 1935, la institución cambió de nombre y se convirtió en el Museo de la Francia de Ultramar. Como consecuencia de la reorganización efectuada se dedicó una parte de las salas a la proyección de Francia al exterior. Esta exposición comprendía un largo periodo, ya que las colecciones destinadas a ilustrarla comenzaban por las Cruzadas y llegaban hasta principios del siglo XX, abarcando las misiones confiadas a Gallieni y a Lyautey.

L. K. ¿Qué opinión se tenía del Museo en ese momento?

H. M. Su repercusión fue considerable y se explica por el prestigio de la propia exposición colonial, que había recibido casi 3,5 millones de visitantes, cifra considerable para la época, sobre todo si se tiene en cuenta que la exposición no duró sino unos seis meses. Por otra parte, el mensaje fue escuchado, ya que el Museo despertó la vocación de muchos jóvenes franceses que quisieron servir en ultramar.

¿Cómo descolonizar un museo?

L. K. ¿De qué manera se pasó de un museo de las colonias al Museo de Artes de África y Oceanía? Dicho de otro modo, ¿cómo se puede descolonizar un museo?

H. M. Esa transformación derivó naturalmente del movimiento de des-

colonización que se produjo después de la Segunda Guerra Mundial; ésta asestó un golpe muy duro a la influencia y al sentimiento de superioridad de los europeos. Fue entonces cuando los países del Tercer Mundo comenzaron a tomar conciencia de su peso político y del papel que tenían que desempeñar en la escena internacional.

Los años sesenta marcaron para el Africa de habla francesa el acceso a la independencia. En ese momento el Museo de la Francia de Ultramar perdió su razón de ser y convenía darle otro destino. Por otro lado, André Malraux, entonces Ministro de Asuntos Culturales, buscaba en París un lugar donde se pudieran mostrar las obras maestras del arte de Africa y de Oceanía. Considerando que quizás era inútil construir para ello un nuevo edificio, pensó en el Museo de la Francia de Ultramar. El nuevo orden museológico se basaba en dos ideas. En lo que se refiere al alcance geográfico, se decidió limitar la exposición a los países de habla francesa y concentrarla en torno a Africa y Oceanía. En cuanto a las finalidades, André Malraux propuso hacer hincapié en el valor estético de los objetos, ya que el aspecto etnográfico correspondía, a su parecer, al Museo del Hombre. Esto significaba, además, la eliminación de los aspectos económicos y sociales presentados hasta ese momento.

Rebautizado Museo Nacional de Artes de Africa y Oceanía, este camaleón cultural fue dotado de créditos excepcionales con miras a una política de adquisiciones dinámica. Dos años más tarde, la colección había duplicado su volumen con relación al núcleo inicial, adquirido entre 1931 y 1960.

L. K. En la actualidad, Francia acoge en su territorio a diversas comunidades culturales que provienen, en su mayoría, de las antiguas colonias. ¿Cómo se define el museo según el público?

H. M. A partir del momento en que esas comunidades comenzaron a adquirir una importancia creciente, las misiones del museo fueron evolucionando paralelamente. Hoy en día su función consiste especialmente en mantener el nexo entre ese público y los objetos que forman parte de su patrimonio artístico, para que puedan encontrar en el museo al menos una parte de su memoria cultural. Ese nexo suele ser muy débil por las difíciles condiciones de vida de los inmigrantes en Francia.

L. K. ¿Con qué medios cuenta esta política?

H. M. Están bastante diversificados. Se ha podido organizar un conjunto de actividades cuyo apoyo logístico es la ADEIAO (Asociación para el Desarrollo de los Intercambios Culturales en el Museo de Arte de Africa y Oceanía), creada en 1985.

Gracias a ese apoyo se han podido idear fórmulas destinadas a acoger a las comunidades de inmigrantes y al público pertenecientes a los ámbitos culturales representados en las colecciones. Entre las más importantes tenemos los talleres de expresión para jóvenes. A través de un proyecto que invita a la creatividad, niños de muy diversos orígenes descubren las colecciones del Museo y el significado de obras que no pueden hablar por sí mismas; para los jóvenes descendientes de inmigrantes, tales obras constituyen un punto de referencia y de identificación con su patrimonio nacional.

Más allá de estas actividades, que funcionan de manera regular y periódica, se organizan otras manifestaciones. Por ejemplo, nos ha parecido importante el cine como arte y como medio museográfico que permite reconstruir el entorno de los objetos, ya que es también un excelente medio de educación popular. De esta preocupación ha nacido el Festival de Cine Africano; intentamos combinar la presentación de películas con coloquios y debates, y dar así la palabra a los africanos. La música ocupa igualmente un lugar importante, gracias a la organización de conciertos y de talleres musicales.

L. K. ¿Cómo atraen ustedes al público?

H. M. Esencialmente, gracias a las asociaciones, de las que sólo citaré ahora a la Asociación Cultural Bereber, que prepara una película sobre la memoria de los inmigrantes en colaboración con el Museo, la Asociación de Solidaridad de Africanos en Francia, para el Festival de Cine Africano, el grupo de estudio "Hombres y migraciones", y muchas otras.

Los niños exploran

Las actividades de expresión destinadas a los jóvenes tienen su propio espacio, cerca de las colecciones que deben descubrir. A través de las escuelas o de las asociaciones, los niños llegan y son invitados a explorar las culturas del Magreb o del África subsahariana en varios campos: la arquitectura, las artes plásticas, la música y la tradición oral.

Martine Poirée, artista plástica del Taller Signos (artes del Magreb), responde a nuestras preguntas.

L. K. ¿En qué consisten las actividades de expresión?

M. P. Se propone a los jóvenes profundizar en un tema, sobre el que trabajan durante unas cuantas sesiones. Cada visita implica descubrir un aspecto de las colecciones (con la ayuda de audiovisuales, manipulación de objetos, visitas a las salas) y un aspecto creativo, el trabajo de expresión. A partir de la tradición decorativa de los países del Magreb, estimulo la búsqueda de manera que cada niño aporte un elemento personal y, además, un elemento contemporáneo. De allí resulta una mezcla en la que cada cual le da rienda suelta a su imaginación.

L. K. ¿Cómo se sitúa esta actividad en relación con el colegio?

H. M. En la enseñanza francesa no se valoran mucho las artes plásticas. Se enseñan en el colegio, es verdad, pero tienen más importancia en el marco de las actividades extraescolares. Hay, pues, muchos niños que no logran beneficiarse de ellas. El taller del Museo permite desarrollar la sensibilidad frente al arte (lo cual facilita conocer las diversas modalidades de la creación y de las artes del Magreb) y frente a las riquezas de la tradición. Para los niños que apenas tienen contacto con el ámbito artístico, es el comienzo. Al fin y al cabo, los resultados positivos que obtienen de este ejercicio les permite entrar en contacto con una cultura. Siempre es difícil definir el mecanismo, porque en verdad no se sabe cómo asumen ellos esas civilizaciones extranjeras en su fuero interno y, en el fondo, qué captan de ellas.

L. K. ¿Qué cambios y qué transformaciones podemos constatar como resultados de esas sesiones?

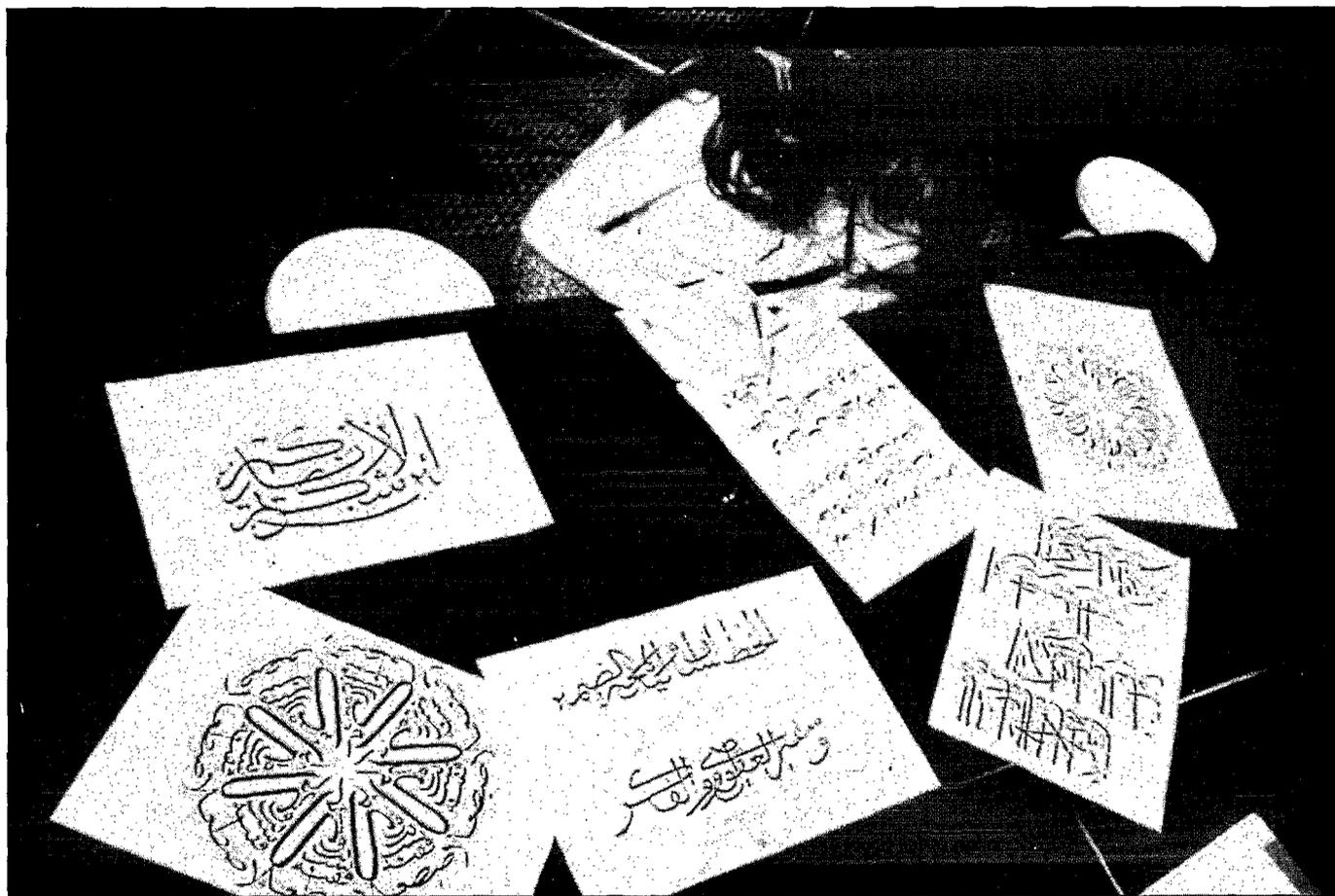


Foto: cortesía de la autora

Descubriendo la caligrafía en el Taller de Signos del Museo Nacional de Artes de África y Oceanía de París.

M. P. Siempre hay una transformación del grupo y de sus integrantes. Los niños originarios de esos países se sienten orgullosos y el resto aprende a conocer otras culturas. Poco a poco, conforme se desarrolla el trabajo de expresión, a través de sus búsquedas en la pintura, por ejemplo, terminan por apropiarse de ese nuevo territorio.

L. K. ¿A su vez, el Museo obtiene algo de estas actividades?

M. P. Sí, de vez en cuando. En primer lugar, la visita en familia al Museo. Los niños logran hacer venir a los padres para mostrarles las colecciones. Otra de las consecuencias es que los jóvenes suelen volver al taller con objetos traídos de sus casas: un vestido, una vasija o un libro, a menudo el Corán. Están felices de mostrarlos a sus compañeros de clase. En ese momento, se sienten serenos y orgullosos de su cultura de origen, aunque ese sentimiento decaiga unos días más tarde. Pero la consecuencia puede ser también, bajo una u otra forma, algún cambio interior. Por ejemplo, con frecuencia proyectamos alguna película sobre el Magreb. Para los que nunca estuvieron

allí, el hecho de ver el paisaje, las casas y la manera como vive la gente, los ayuda a descubrir el país de sus padres. En Francia, los niños inmigrantes hacen un gran esfuerzo para integrarse, con tal de ser como los otros jóvenes de la clase o de su generación. Ese proceso conduce en general a borrar la cultura de origen. Es difícil para ellos comprender que todo es riqueza y que no deben abandonar nada, sobre todo cuando tienen entre 8 y 12 años; más tarde querrán, tal vez, ser diferentes. Pero a esa edad, si quieren sentirse aceptados por el grupo no será ciertamente afirmando su identidad magrebina o africana. Las actividades de taller les permiten, precisamente, hablar del tema de una manera más simple y más directa, como casi siempre corroboran los docentes.

L. K. Será entonces el taller, junto a las salas del Museo, el lugar donde los niños pueden expresarse, identificar sus diferencias y ubicarse con relación a lo que descubren?

M. P. En todo caso, así desearíamos que fuese...

La música del Magreb

Mehena Mahfoufi, etnomusicólogo y músico, ha desarrollado en el Museo talleres de música. Nos habla de su experiencia.

L. K. En un Museo que se define como el sitio destinado a acoger a los artistas del Magreb o de África, ¿cómo se sitúa usted?

M. M. Soy un músico argelino, que vive como inmigrante. Estoy en Francia desde hace mucho tiempo, pero he mantenido un contacto permanente con mis raíces, con mi cultura de origen, ya que visito con frecuencia mi país.

L. K. Entre las músicas del Magreb, ¿a cuáles da usted más importancia en sus intervenciones?

M. M. Las músicas del Magreb son muy distintas. Cuando las presento a los niños, trato de enseñarles que existe una música culta y una música totalmente familiar, que no es muy conocida y que me permite explicarles la organización social. Me sirvo de la música para dar a conocer la sociedad. Le doy tanta importancia a la letra de las canciones como a los instrumentos. Para este taller, por ejemplo, fueron adquiridos instrumentos de percusión, flautas, laúd, etc., y yo tengo los míos: el naí, la zurna, etc. Para el aspecto documental utilizo el disco, la casete y el video.

L. K. Usted recibe, en este taller, grupos de niños de diversas nacionalidades. ¿Cómo se desarrolla, durante la actividad, la comunicación entre niños de diferentes culturas?

M. M. Lo que es interesante destacar de la heterogeneidad de culturas, es la posibilidad de confrontación. Si hay niños magrebíes en el grupo, pueden

hablar el árabe o el bereber y descubrir que tienen una cultura idéntica. Me cuenta de que explicando lo que es una flauta y nombrándola en árabe y en bereber, había niños africanos, vietnamitas y de otros países que decían el nombre del instrumento en la lengua de sus padres, o sea en su lengua de origen. Descubrí también que, frente a sus compañeros, el hecho de conocer el instrumento tenía importancia para los pequeños magrebíes y los reafirmaba en su identidad. No sé si dentro del aula tienen posibilidad de mostrar que sus conocimientos son diferentes de los que otros poseen. Es en el taller donde eso se pone de manifiesto. Hay entonces un cotejo de experiencias entre esos niños y a partir de ese momento se puede hablar de comunicación entre ellos.

L. K. ¿Y la comunicación con los padres?

M. M. Cuando se dice que no hay posibilidad de comunicación entre los hijos de inmigrantes y sus padres, creo que es verdad. Hay niños que no conocen bien a sus padres y que ignoran sus referencias culturales. De una manera muy modesta, este tipo de acción en torno a la música les permite adquirir elementos de una cultura que no han tenido oportunidad de descubrir en sus hogares. El problema es saber quién va a hacerse cargo de la cuestión de la cultura de los inmigrantes. Estos deberían tener no sólo la posibilidad de expresarse y de transmitir esa cultura a sus hijos sino también de vivirla ellos mismos, pues están como entre paréntesis.

L. K. ¿Usted piensa que eso podría materializarse en un museo de la inmigración, por ejemplo?

M. M. ¿Sobre ese punto le daré mi opinión personal: ese museo ya está en

la cabeza de la gente; está en su memoria. La música que yo llamaría popular, la que está ligada a un marco social ritualizado, deja de existir como tal desde que se sale de su contexto ritual. Si usted le pide a una mujer que cante la canción de la novia, responderá: "Pero si no hay novia, ¿para qué cantarla?" Esto es propio de todas las tradiciones orales y vale para el Magreb igualmente. Cuando un rito muere, la música que lo anima desaparece con él. ■

La museografía de las técnicas: Una experiencia en México

Marie-Odile Marion

Doctora en etnología de la Universidad de París V (Sorbona), la autora es francesa pero vive y trabaja en México desde 1971. Es investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia y docente de la Escuela Nacional de Antropología. El lector notará que los cargos que desempeña la han impulsado a interesarse en la museografía aplicada a las técnicas tradicionales.

Las experiencias que relataré aquí corresponden a un proyecto colectivo que se propuso a principios de 1985, destinado a reunir en un solo proceso de trabajo las distintas etapas de la praxis antropológica. Se trataba, dentro de la actividad pedagógica (un seminario de la Escuela Nacional de Antropología de México), de realizar un proyecto de investigación sobre la cultura material y los sistemas técnicos de los mayas de Yucatán y Chiapas y de organizar una serie de exposiciones museográficas acompañadas de conferencias de difusión. Dicho proceso debía permitirnos puntualizar nuestra progresión con resultados tangibles y enriquecer así nuestra formación de investigadores y pedagogos, mediante la exposición de los resultados y su presentación a un público no especializado.

El proyecto se inició a principios de 1985, se prolongó a lo largo de tres periodos bienales y concluyó en agosto de 1990. La primera etapa fue probablemente la más difícil, aunque no la menos interesante. Los estudiantes ignoraban todo del estudio de los sistemas técnicos ya que nunca habían trabajado en ese campo. Sólo conocían de los mayas la información de tipo histórico proporcionada por los arqueólogos y no tenían ninguna experiencia relacionada con la redacción de un proyecto de investigación. En el transcurso de los seis primeros meses de trabajo, todo nuestro esfuerzo se centró en la formación, el trabajo de campo, la definición del objeto de nuestra investigación, la repartición de responsabilidades individuales dentro del grupo y la redacción del proyecto mismo.

Habíamos acordado trabajar en las comunidades mayas peninsulares de los estados de Yucatán, Campeche y

Quintana Roo. Nos habíamos repartido la tarea, algunos trabajando exclusivamente las técnicas alfareras, otros el tejido de fibras naturales (algodón, agave, tule, palma, bejuco, etc.), otros los trabajos en madera, piedra, piel y cera, así como el bordado y otras técnicas tradicionales relacionadas con la vida cotidiana y la cultura material de los indios mayas de la península.

Los seis meses siguientes fueron consagrados a la organización del material de la encuesta, la selección de las piezas en función de su calidad y el interés que cada una de ellas presentaba dentro del guión museográfico que estábamos preparando. Nos habíamos propuesto un método de estudio progresivo que exigía el trabajo constante de los diferentes equipos con el objeto de avanzar al mismo ritmo en el tratamiento de los datos. La transcripción de los testimonios y de las grabaciones se realizaba de forma paralela, así como la impresión de los documentos fotográficos en los laboratorios de la Escuela de Antropología. Al término de esos doce primeros meses de trabajo, disponíamos de un centenar de piezas repertoriadas, de aproximadamente mil fotografías, de más de veinte horas de testimonios grabados y de diversos otros documentos.

¿Un enorme abismo?

La instalación del espacio de exposición fue toda una experiencia. Ninguno de nosotros tenía la menor preparación al respecto y la sala de exposición nos pareció a primera vista como un espacio inmenso en el que nuestras ideas, iniciativas y pretensiones chocaban con las paredes desnudas, las mamparas y las vitrinas vacías.

Pero la imaginación y la técnica pueden eventualmente darse la mano y, a lo largo de cuarenta y ocho horas de intensas deliberaciones, de esfuerzos infructuosos y de nuevos intentos, nuestro proyecto tomó forma: el corredor de la Escuela de Antropología se convirtió en una sala de museo. Habíamos repartido el espacio según los sistemas técnicos estudiados: alfarería tradicional, cerámica ritual, trabajos en madera, procesos de raspado-tejido-bordado, el rincón del henequén, etc. Cada uno de esos espacios presentaba, aparte de las materias primas requeridas, los instrumentos y utensilios usados, los objetos fabricados, explicando su uso y su función doméstica, ritual, terapéutica, agrícola, etc. Uno de nuestros objetivos no pudo realizarse porque no logramos contar con el apoyo de uno o varios de nuestros informantes. Sin embargo, el resultado era positivo por varios aspectos. Primero, por el entusiasmo que despertó nuestro esfuerzo en algunos de nuestros colegas estudiantes y maestros. Luego porque durante el proceso de análisis de las piezas, gracias a los testimonios de los artesanos, habíamos llegado a conclusiones de relativa importancia en cuanto al significado simbólico de la decoración de algunos objetos y a la interpretación de gestos igualmente simbólicos que eran codificados por los artesanos como elementos clave y por ende insustituibles para la inteligibilidad del sistema que los había concebido y reproducido.

En el transcurso de los años siguientes, nuestros trabajos prosiguieron y se extendieron a la zona forestal de Chiapas. Los estudios se centraron en tres nuevos grupos étnicos: los lacandones, los tzeltales y los tojolaba-

les. Durante esta época, algunos de los estudiantes que había tomado parte en nuestra experiencia colectiva presentaron sus tesis de fin de estudios. Todos trabajaban la tecnología y la tradición oral, y nuevos integrantes se sumaron al equipo. Perseguíamos los mismos objetivos con los mismos métodos, sensiblemente modificados por nuestra experiencia anterior. El equipo que estudiaba a los lacandones tuvo quizás más éxito en su empresa, ya que trabajaba en comunidades profundamente integradas a las condiciones ecológicas de la selva tropical y que por lo mismo conservaban toda una serie de conocimientos técnicos de lo más sorprendentes. Nuestro estudio se enriqueció de aportes complementarios referentes al trabajo en madera, el bejuco, la corteza, las plumas y el pedernal o que tenían que ver con la fabricación de trampas y cayucos, las técnicas del tinte, la curtidoría, la preparación de la sal vegetal y muchos otros procedimientos que sería demasiado largo enumerar.

En ciertos casos tuvimos que participar al lado de los artesanos en la fabricación de los objetos que solicitábamos, porque varios de ellos ya no se usaban desde hacía muchos años y su manufactura exigía por lo tanto un esfuerzo particular que alentábamos al intervenir en la realización de los mismos. Al término de tres periodos de trabajo de campo habíamos logrado reunir una colección original integrada de ciertas piezas únicas que ni siquiera figuraban en las colecciones del Museo de Antropología de México.

De sorpresa en sorpresa

La segunda exposición museo-fotográfica fue organizada en agosto de 1988 por el Museo del Carmen y estuvo acompañada, como la primera, de una proyección de documentos audiovisuales sobre la cultura material de los indios lacandones y de una conferencia sobre su sistema simbólico. En esa ocasión, uno de nuestros principales informantes nos acompañó y orientó en la disposición de los objetos. Su aporte fue extremadamente importante, en la medida en que nos permitió pensar y por ende concebir la exposición de forma menos arbitraria, según esquemas que nos parecían extraños o que al menos no se nos habían ocurrido. En lugar de organizar las mamparas en función de las materias primas utilizadas y de los procesos técnicos empleados, nuestro consejero nos propuso disponer los objetos según la relación que estos guardaban con los diferentes espacios de intercomunicación humana.

Fue así como creó para nosotros el espacio "hombre selva" y dispuso arcos, flechas, trampas, redes, carcazas de corteza y bolsas de piel de venado o de lagarto.

En el espacio "mujer selva" organizó el mundo de la recolección y la pesca con nazas, y colgó los collares multicolores y los pechos de tucán con que las mujeres adornan sus peinados después de haber sido secretamente seducidas por un pretendiente furtivo al azar de una senda.

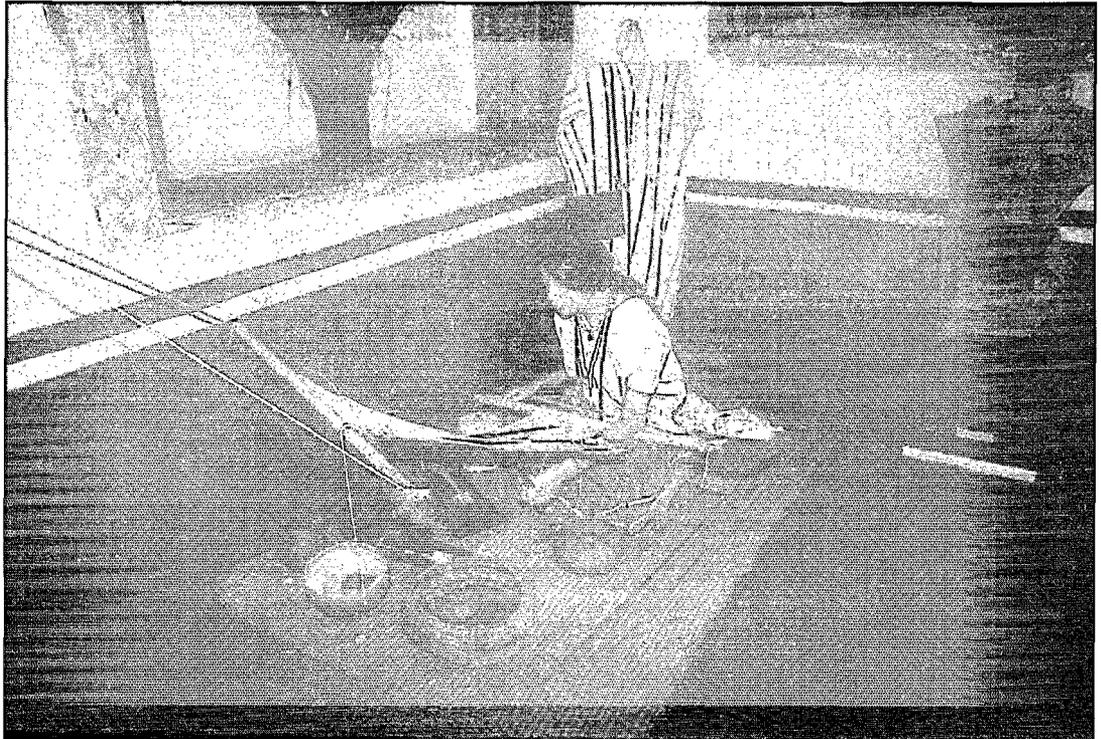
Luego se recreó el espacio doméstico con el telar de cintura, la cuna de caoba, la hamaca y las telas de corteza, las calabazas y los cestos, las conchas y las agujas de hueso de mono, los platos

de madera, las madejas de algodón, las túnicas tejidas, los adornitos de madera perfumada, las flores secas, todo un mundo de mujeres y de niños.

A un lado, cerca pero separado, diseñó el taller de los hombres y lo llenó de materias primas: madera, tules y bejucos, raíces, fibras y cortezas, tintes vegetales, pegamentos y resinas, polvos de sal vegetal, venenos y taninos junto a los productos del quehacer masculino. Lo observamos silenciosos y asombrados, yendo de sorpresa en sorpresa, impresionados por esta lógica de la clasificación de una cultura que al fin de cuentas era la suya.

Creó por fin un último espacio, el de su mundo simbólico, el universo de sus dioses. Ahí fue donde dispuso los sahumeros ceremoniales, los cigarros de corteza, los cristales de copal, las estatuas de látex que los lacandones creman para obtener la curación de sus enfermos, las varas de madera que producen el fuego ritual, las bolas de achiote, las vendas de corteza con que se ciñen la cabeza y que utilizan en sus incensarios, las largas fibras de balché con que preparan la bebida ceremonial, la concha y los tambores rituales.

Luego acomodó el espacio iniciático, el lugar donde los niños se volverán hombres. Dispuso los objetos menudos que utilizan los pequeños en el transcurso de los ritos de la adolescencia, los arquitos y las flechas que los mayores tallan con paciencia para el aprendizaje de los niños, las resorterías hechas con la madera del chicozapote, las muñecas de barro que las niñas mecerán, los collares de semillas rojas (color de sangre ritual), las pepitas de calabaza (símbolo de la inteligencia) y las plumas de tucán (símbolos de la adolescencia).



Fue así como se creó el espacio doméstico... Exposición en el Museo del Carmen, 1988.

Foto de la autora © Marie-Odile Marion

Saboreando el resultado

Ya no era un asunto de imaginación. Kinbor nos había dado una asombrosa lección de museografía. El, que nunca había visitado un museo y que ignoraba todo, creo yo, de esos espacios, nos había demostrado que los objetos tienen un sentido, que se inscriben en un contexto espacial que está culturalmente definido y que conforma ante los hombres que los fabrican, utilizan y conocen todo un conjunto coherente, lógico y simbólico cuyas dimensiones, sin su ayuda, quizás no hubiéramos captado. Mundo de la selva de los hombres, mundo de la selva de las mujeres; espacio femenino de la cotidianidad, espacio masculino de la técnica; universo de los dioses y de lo sagrado que permitirá la integración de nuevas generaciones en un mundo sacralizado por la reproducción de los ritos, así es como Kinbor diseñó para nosotros la organización interna de su sociedad, partiendo de los modestos objetos de su cultura material. Sin saberlo, nos había propuesto un nuevo

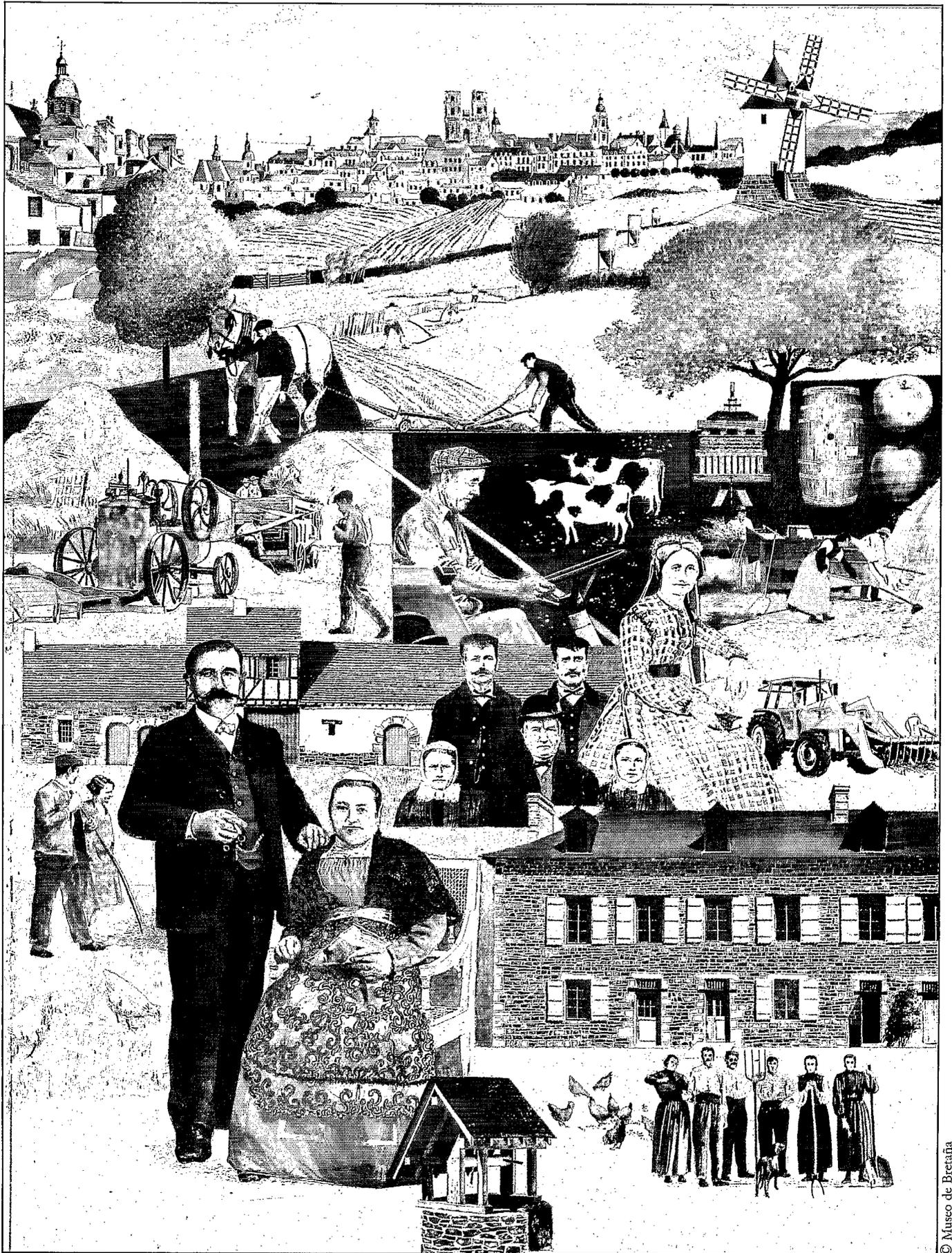
método de apreciación de la tecnología tradicional, basada en la interpretación de los espacios sociales que determinan la reproducción del *savoir faire* y su utilización.

El periodo que siguió a esa segunda y gran experiencia fue más intensamente dedicado a la investigación. Varios equipos de estudiantes recorrieron las tierras cálidas y húmedas de la selva tropical y se extendieron hasta las tierras frías del centro de Chiapas. Habíamos empezado a estudiar el sistema ritual de los tzotziles, las técnicas terapéuticas de los indios chol y la cultura material de los zoques, los tzeltales y los tojolabales de la selva. Los proyectos de tesis demostraban que nuestros esfuerzos rendirían pronto sus frutos.

Una última exposición fue organizada en julio de 1990 en la Casa de la Cultura de la Delegación Política de Coyoacán, en donde fue presentada una importante selección de objetos mayas. El tema de la exposición y del ciclo de conferencias que la acompañó nos permitió realizar una reflexión de

conjunto sobre diversos aspectos de las culturas tradicionales que habíamos estudiado, subrayando las analogías y diferencias, tanto desde el punto de vista de los sistemas técnicos, las expresiones estéticas, las formas de organización social necesarias para su reproducción y los espacios ecológicos de sus distribución como desde el punto de vista de los contextos simbólicos que legitimaban su trasmisión.

A través de la artesanía, los instrumentos de trabajo, los tejidos y brocados femeninos, los instrumentos musicales, los muebles y la cestería, los mayas de la península (de las tierras frías y la selva tropical) nos ofrecieron un nuevo espacio de relaciones de conjunto y de variantes locales, frutos de la creatividad y de la originalidad del arte indígena. Y nos brindaron sobre todo la oportunidad de saborear el resultado de cinco años de trabajo en equipo y de demostrar a los incrédulos que la investigación sin la docencia se priva de muchas satisfacciones y que la antropología se hace todavía en los museos, incluso si son improvisados. ■



© Museo de Bretaña

Afiche del Ecomuseo de Rennes (Francia), que ilustra diferentes periodos de la vida de una finca de Bintinais. Diseño de Jean-Louis Simonneau con base en documentos de archivo.

Los museos al aire libre: Celebración y perspectivas

Christopher Zeuner

El centenario de la fundación del Museo al Aire Libre de Skansen constituye un hito en la evolución de un tipo particular de museo que, desde 1891, ha crecido numéricamente y en popularidad. Este aniversario es una oportunidad propicia para la celebración y para el balance. En los artículos de la presente sección de *Museum* se trata de

examinar las concepciones que han llevado a crear museos al aire libre y la forma en que estos museos han ido cambiando. Pero también se mira hacia adelante en busca de pistas sobre las formas en que estos museos singulares pueden fomentarse y adaptarse, en un futuro, a nuestras sociedades y comunidades.



Casa del siglo XV con una colmena. Weald and Downland Open-Air Museum, Sussex (Reino Unido).

Foto: cortesía de la autora

Desearía detenerme momentáneamente en esta idea de celebración. En un mundo en el que el profesionalismo es cada vez mayor y en el que la tecnología se utiliza cada vez más para conservar y analizar científicamente el pasado, no se debe perder de vista un aspecto importante de los museos que figura entre los más difíciles de definir. La palabra "celebración" designa atinadamente ese elemento. Los museos al aire libre celebran o rinden homenaje a las comunidades rurales y a las nuevas sociedades industriales, a través de las artes populares, la música, las viviendas, los textiles, el mobiliario y los productos de artesanos y trabajadores calificados. Pero al presentar a las comunidades del pasado, se rinde homenaje al mismo tiempo, a las del presente, con toda su diversidad, estableciendo paralelismos y subrayando las diferencias que existen entre unas y otras.

En su ámbito, los museos al aire libre están a la vanguardia de la popularidad y tienen, por esta razón, la posibilidad de comunicar la idea de cele-

bración a quienes los visitan. Fundan su labor en la conservación científica y académica ya que, sin estos componentes, de nada valdrían. Ahora bien, resulta que simultáneamente forman parte de la industria turística por lo que la mayoría de sus usuarios piensa sin duda que están firmemente implantados en la esfera del esparcimiento. Si se estudiara la composición socioeconómica del público de los museos al aire libre, posiblemente se encontraría gente que jamás visita un museo. De ser cierta esta hipótesis, se corroboraría la idea de que seguramente los museos al aire libre cuentan con medios de comunicación que están vedados a los museos tradicionales. Al celebrar las realizaciones del pasado se pueden ver con mayor claridad las actitudes de hoy, ayudándonos a formar un juicio y a tener un panorama más exacto.

Los museos tienen conciencia de estas posibilidades y quienes se ocupan de ellos buscan nuevas formas de cumplir esta misión. Los museos al aire libre están cambiando rápidamente. Si bien sus preocupaciones tradicionales

siguen siendo importantes, muchos de ellos comienzan a asumir metas y objetivos que anteriormente se hubieran considerado ajenos a la función de los museos al aire libre. Estoy seguro de que quienes lean los artículos siguientes no podrán menos que darse cuenta de que, pese a todas las ideas y técnicas nuevas, los fundadores de los primeros museos al aire libre (y muy especialmente Artur Hazelius, a fines del siglo XIX) ya habían ideado muchas de esas metas y objetivos. Hoy se asiste a su renacimiento pero aún queda por encontrar una nueva forma de presentarlos para convencer y cautivar a un público moderno.

La conmemoración de la fundación de nuestro primer museo al aire libre y el balance que de él se hace en la actualidad brindan a los especialistas la oportunidad de obrar con el fin de que los museos que tienen a su cargo, para los cuales piden el apoyo de la comunidad y de los medios financieros, signifiquen algo en la sociedad contemporánea. ■



Foto: © Museo Edo de Fukagawa

Tavernas del embarcadero, detalle de la reproducción a escala natural de Fukagawa, una ciudad del siglo XIX. Museo Edo, Tokio (Japón).

En el principio, Skansen

Eva Nordenson

A diferencia de tantas otras instituciones, los orígenes del museo al aire libre sí pueden situarse en el tiempo y en el espacio.

El primero de ellos se fundó en 1891 en la colina Skansen, en Estocolmo. En este artículo, la actual directora del Museo narra esos comienzos.

A mediados del siglo XIX, Suecia era todavía un país agrícola de pequeñas ciudades y unas pocas empresas industriales, dedicadas principalmente a la transformación de la madera y el mineral del hierro. La diversidad natural de este vasto país, con llanuras en el sur y montañas en el norte, había posibilitado una cultura tradicional rica y variada. Ya en esa época, la mayoría de la población sabía leer y escribir y, desde 1842, la enseñanza elemental era obligatoria.

Al término de las guerras napoleónicas, Noruega fue cedida a Suecia y juntas formaron una unión que se prolongó durante todo el siglo XIX. En la Exposición Universal que tuvo lugar en París en 1867, ambos países estuvieron representados en "la calle de las naciones". En esa oportunidad se expusieron reproducciones de algunas construcciones de madera de finales de la Edad Media, conocidas por su importancia histórica, así como una serie de maniqués vestidos con trajes folklóricos, todo ello procedente de Suecia y Noruega. La idea de escoger estos exponentes de la identidad nacional y la cooperación entre Suecia y Noruega había de ejercer una influencia en el futuro museo al aire libre.

En la segunda mitad del siglo XIX la sociedad sueca entró en una nueva etapa, caracterizada por las modificaciones y transformaciones de la vida rural, la aparición de nuevas técnicas y empresas y la urbanización y las perturbaciones sociales y económicas resultantes del paso de una sociedad agraria a otra, de tipo industrial. Fue entonces cuando Artur Hazelius, fundador del Museo Nórdico de Skansen inició el acopio y rescate del patrimonio cultural tradicional.

Artur Hazelius (1833-1901) procedía de una familia de clase media alta de Estocolmo, de patriotismo bien arraigado. En la Universidad de Uppsala había formado parte del movimiento estudiantil panescandinavo, se había deleitado con los ideales de los antiguos vikingos y había escrito una tesis sobre el poema islandés Havamal. Profesor de idiomas, fue uno de los coautores de *Läsebok för folkskolan*, libro de lectura elemental para escolares, el más leído de Suecia en el siglo XIX. Poco después de 1870 dejó su puesto de profesor y comenzó a viajar por el interior del país. Al ver las antiguas alquerías venidas a menos y el desuso en que caían la artesanía tradicional y los trajes folklóricos, y sintiéndose consternado por el olvido en que comenzaba a sumirse el enorme acervo de cuentos fantásticos, baladas, danzas y música, Hazelius comenzó a coleccionar objetos procedentes principalmente de las comunidades agrícolas y en 1873 organizó, en una casa particular de Estocolmo, una exposición de sus "colecciones etnográficas". Este sería el germen del museo nórdico, que hoy es el principal museo de historia social de Suecia. Valiéndose de técnicas inspiradas en las exposiciones universales y los museos de cera, frecuentes en esa época, y en la escuela de pintura de Düsseldorf, fabricó esos grandes escenarios conocidos con el nombre de dioramas, consistentes en reconstrucciones completas de interiores de casas de campo suecas con muebles auténticos y maniqués vestidos con trajes folklóricos. También reconstituyó escenas al aire libre con decorados que representaban paisajes, maniqués y animales disecados.

En el decenio de 1880 se le ocurrió

la idea de sustituir estas exposiciones por "cuadros vivos" y constituir un departamento al aire libre del museo nórdico. Dado que era un educador, sabía que el conocimiento procede de las experiencias y que la más fuerte la da la realidad captada mediante todos nues-

tros sentidos. Así fue como sustituyó los interiores por verdaderas edificaciones, los maniqués por personas, los animales disecados por animales vivos, los decorados por el murmullo de verdaderos abedules y el violón mudo de la escenografía por música en vivo.

Construyó, en suma, un parque romántico que amén de proporcionar una interminable serie de experiencias e impresiones también propiciaría la reflexión y sería fuente de conocimiento.

En 1891, en Skansen, una colina que se encuentra en Estocolmo adquirida especialmente con esta finalidad, "el mayor mendigo de Suecia" pudo construir casas y granjas traídas de las diversas provincias del país, desde el sur hasta el norte, e incluso un asentamiento de lapones, con sus perros y renos, para que todos los vieran. Instaló el ganado en granjas y pobló el "jardín zoológico de Skansen" con animales salvajes que tradicionalmente se cazan como osos, antas y linceos. De-seaba exponer la flora nórdica y volver a crear, en torno a las construcciones allí trasladadas, la riqueza botánica original. De todos sus afanes, el principal fue quizás el de presentar las condiciones de vida de la población en la antigua sociedad agraria, las ocupaciones cotidianas, las labores manuales, la alegría de sus fiestas, las diferentes tradiciones del año, los bailes, la música y las narraciones. Hizo que lo que había creado, a la vez con fines de instrucción y esparcimiento, tuviera por divisa "conócete a tí mismo", haciendo de Skansen un punto de encuentro nacional.

Skansen abrió sus puertas al público en octubre de 1891. El ejemplo de este primer museo al aire libre sirvió de modelo en muchas otras partes del mundo. Las ideas de Hazelius sobre la interacción de la cultura y la naturaleza siguen siendo el fundamento conceptual de Skansen. En los cien años que han transcurrido desde su fundación se han ampliado las colecciones y se han adquirido materiales cada vez más completos que pueden utilizarse con fines pedagógicos para ilustrar aspectos históricos, geográficos y sociales de la vida en Suecia.

En sus cien años de existencia, Skansen ha recibido casi 140 millones de visitantes. ■



© Péter Segemark, Estocolmo

Baile folclórico en Skansen.

Los primeros museos al aire libre

La tradición de los museos de tradiciones¹

Adriaan de Jong y Mette Skougaard

¿Cómo conseguir la popularidad sin poner en peligro la autenticidad? Este no es sino uno de los muchos problemas que enfrentaron los primeros museos al aire libre, que el autor plantea y que todavía presenta dificultades. Tras haber cursado estudios de historia, historia del arte y museología, Adriaan de Jong (que es holandés) editó el Memorando Gubernamental "Hacia una Política de Museos" y desde 1981 contribuye a la configuración de las políticas de gestión del Museo al Aire Libre de los Países Bajos. La danesa Mette Skougaard cursó estudios de Historia y Etnología y desde 1979 es conservadora del Museo al Aire Libre de Lyngby. Es autora de varias obras sobre la cultura rural danesa.

Desplazar y reconstruir viejos edificios no fue un fenómeno que apareciera de repente en la segunda mitad del siglo pasado. Sí fue una novedad, en cambio, seleccionar una serie de edificios y trasladarlos a los museos con objeto de preservarlos para la posteridad y dar testimonio de la cultura preindustrial de la población rural.

El dónde y el cuándo de la creación del primer museo al aire libre han dado pie a una cierta discusión. Ya en 1882 el público podía visitar una granja noruega reconstruida en una propiedad de Oscar II, Rey de Suecia y de Noruega, situada en la localidad de Bygdo, cerca de Oslo. Con todo, no cabe duda de que fueron principalmente los trabajos de Artur Hazelius y

la creación del Museo al Aire Libre de Skansen, en Estocolmo, los que abrieron el camino y constituyeron una fuente de inspiración para los museos al aire libre de Escandinavia y, más tarde, de otros países de Europa y de los Estados Unidos.

La creación de los museos al aire libre durante este periodo no fue un hecho aislado. Poco después de la creación de Skansen, en 1891, el Museo del Pueblo Noruego adquirió su primera casa antigua, instalada en 1899, y en 1897 se inauguraron en Copenhague los dos primeros edificios, que posteriormente pasaron a formar parte del Museo al Aire Libre de Lyngby. Además de estos museos nacionales al aire libre, a fines de siglo se crearon otros



Danza folclórica en el Norske Folkemuseum, 1902.

Foto: © Norsk Folkemuseum, Bygdo, Noruega.

museos regionales y locales en todo el territorio escandinavo.

El nuevo concepto de museo se extendió pronto a Finlandia, al norte de Alemania y a los Países Bajos, convirtiéndose así en una especie de fenómeno internacional, aunque limitado geográficamente. Basándonos en la historia de dos de los primeros museos al aire libre, el de Lyngby en Dinamarca (1901) y el de Arnhem en los Países Bajos (1912), trataremos de arrojar alguna luz sobre la génesis y los primeros tiempos de los museos al aire libre.

La evolución museológica

A lo largo de los años se han propuesto muchas teorías sobre la idea original de los museos al aire libre. La cuestión puede examinarse técnicamente desde dos puntos de vista: el traslado de edificios antiguos propiamente dicho y la utilización de edificios para presentar exposiciones funcionales, dioramas, cuadros vivos, etc.

En el siglo XIX se inició en varios países un movimiento hacia la creación de museos de carácter etnográfico con el tema de la construcción. Consistían en edificios aislados o en series de edificios reconstruidos para exposiciones temporales en los que se exhibían reproducciones y edificios originales. Uno de los primeros ejemplos es la reproducción de un *kampung* (poblado) indonesio en la Exposición Internacional de Amsterdam de 1883. Resultó ser una de las secciones más populares de la exposición. En ella, grupos de indonesios hicieron demostraciones de música y técnicas agrícolas tradicionales, como el arado tirado por búfalos.

No sabemos si estos edificios fueron

fuente de inspiración para Artur Hazelius u otros fundadores de museos al aire libre. De lo que no cabe duda es de que las exposiciones internacionales de esta época, en las que arte, artesanía y antigüedades se exhibían junto con los productos industriales más recientes, ejercieron una influencia preponderante y sirvieron de fuente de inspiración internacional. Ya hacia 1900 se formuló la hipótesis de que a Artur Hazelius se le había ocurrido la idea de crear Skansen en la Exposición Universal de París de 1878, donde podían verse edificios de las colonias francesas. Pero estos edificios no estaban amueblados a la manera tradicional, sino que se utilizaban como escaparates de los productos de exportación procedentes de esos territorios. Ya en la Exposición Universal de París de 1867, algunos países participantes habían presentado diseños de edificios típicos de su arquitectura tradicional. Por ejemplo, el edificio noruego tenía la forma de la construcción tradicional en la que se almacenaban los víveres. También los suecos presentaron una reproducción de la casa tradicional del país. Artur Hazelius debía tener conocimiento de esto puesto que en el proyecto de Skansen que presentó en 1890 se incluía el mismo edificio expuesto.

Como ya hemos dicho anteriormente, desplazar y reconstruir un edificio puede aparecer como la evolución lógica del principio del interior. Tras visitar hacia 1879 una vieja granja en Skane, visita que le causó una fuerte impresión, Bernhard Olsen, fundador del museo danés al aire libre de Lyngby, expuso claramente la cuestión: "En estas habitaciones era como si todo el interior hubiese brotado de la forma arquitectónica y estaba tan inte-

grado a ella que prácticamente cada objeto ocupaba un lugar permanente del que no debía apartarse jamás". Si Bernhard Olsen quedó tan admirado de la disposición interior de una vieja granja, no cabe la menor duda de que las exposiciones universales debieron de ejercer una influencia capital en el desarrollo del principio del interior, tal como hemos visto que ocurrió en la reconstrucción de edificios. De la colección etnográfica escandinava de Artur Hazelius, presentada en la Exposición Universal de París de 1878, se ha dicho a menudo que tuvo una influencia importante. En ella los objetos se situaban en interiores colmados de figuras vestidas con los atuendos tradicionales, formando cuadros vivos de la vida popular.

La exposición sueca presentaba salas pequeñas abiertas al público por los cuatro costados. La holandesa iba aún más lejos, pues reproducía la sala de una casa de la pequeña ciudad frisona de Hindeloopen, a la que el visitante podía entrar. Sobre esta sala escribió Bernhard Olsen: "Cada objeto procedía de casas antiguas y estaba colocado en su justo lugar. A diferencia de lo que ocurría con la exposición sueca, la impresión aquí era vívida, y así que hube penetrado en la sala (que era como un mundo distinto, alejado en el tiempo y en el espacio de las multitudinarias exposiciones de nuestros días) comprendí que esa era la forma de organizar un museo popular". El hecho de que para figurar las paredes, el techo y el suelo se hubiese utilizado cartulina pintada y de que el mobiliario procediera de distintas salas de Hindeloopen no llegaba a empañar el entusiasmo de nuestros predecesores. La impresión de hallarse dentro de la

sala era más importante que el problema de la autenticidad de la arquitectura.

Trasladar edificios y exponer interiores como un todo funcional eran los rasgos que caracterizaban el nuevo fenómeno de los museos al aire libre. Pero hay que contar además con un tercer elemento: la propia gente. En muchos de los pueblos etnográficos que se exhibían en las exposiciones internacionales podían verse aldeanos dedicados a diversos trabajos, una forma de presentar a los seres humanos que hoy se considera de mal gusto. En los museos al aire libre, el factor humano hacía acto de presencia de manera mucho más simpática cuando la inspiración provenía del teatro y de los entonces tan populares cuadros vivos. Ahí tienen en parte su origen las numerosas representaciones de música y danza, tan frecuentes en el museo de Skansen y, en menor grado, en otros museos al aire libre. Es en ello que se manifiesta la dualidad esencial del concepto de museo al aire libre, que hoy en día sigue debatiéndose. Por una parte tratar de dar vida a la historia de manera amena y ajustarse, por la otra, a la autenticidad y a los datos científicos.

Esta ambigüedad ha suscitado numerosas polémicas. Por ejemplo, poco después de la inauguración del Museo al Aire Libre de los Países Bajos, tras examinar el programa de fiestas populares, los consejeros académicos censuraron unánimemente la "presentación de un espectáculo sobre usos y costumbres que son propios de la intimidad de un pequeño círculo familiar" y añadieron: "si por el incentivo de la simple curiosidad se muestran atuendos de otra época que en realidad están pasados de moda, sólo se

conseguirá ofrecer un espectáculo anodino que puede servir para poner en ridículo los atuendos locales aún utilizados".

Antecedentes de los primeros museos al aire libre

La aparición de los museos al aire libre no puede explicarse exclusivamente por el desarrollo museológico. Si examinamos la cuestión con un enfoque más general, los primeros museos al aire libre eran el resultado del creciente interés por la cultura popular que se manifestó en la segunda mitad del siglo XIX. Sin duda, la razón de este interés era el de preservar una identidad cultural que se veía cada vez más amenazada en varios aspectos.

Una de las causas de ello era la rápida modernización que se estaba produciendo por entonces. Europa experimentaba una serie de profundos cambios como resultado de la industrialización y la urbanización. Gentes que durante generaciones no se habían movido de una localidad o una región comenzaron a emigrar y sus tradiciones se fueron perdiendo en el crisol de las grandes ciudades. Mientras los trabajadores se unían para luchar por sus derechos, los fundadores de museos al aire libre recogían los restos de las comunidades rurales tradicionales y sus entornos aún "intactos". F. A. Hofer, fundador del Museo al Aire Libre de los Países Bajos, se opuso abiertamente a la uniformización de la sociedad moderna en su solicitud de apoyo al museo: "¿Quién es capaz de poner freno a la tendencia hacia la novedad y la monotonía? Hay lugares donde la gente todavía utiliza mobiliario y utensilios propios de su región, pero poco a

poco se van imponiendo los productos uniformizados de la fabricación industrial”.

La segunda causa de esta preocupación por la identidad amenazada fue la creciente presión económica y cultural que las grandes capitales de los Estados unitarios ejercían sobre las regiones. Dada la mayor rapidez de los medios de transporte, las regiones más aisladas sufrían ahora una fuerte influencia de la cultura nacional. Las peculiaridades locales y regionales comenzaban a parecer aspectos de un atraso condenado a la desaparición inmediata. La centralización de la educación, el servicio militar obligatorio, la extensión de las administraciones públicas y la implantación de vacaciones en todo el país eran factores que contribuían a la unidad cultural, la cual no dejaba prácticamente margen alguno para las variantes locales, que en algunos países fueron incluso objeto de activa represión.

A medida que las consecuencias de la modernización y uniformidad se hacían más evidentes, el movimiento de oposición cobró fuerza, poniendo de relieve el “lado negativo” del progreso. El movimiento antimodernista nació de la confluencia de varios factores: patriotismo local, desarraigo de la comunidad originaria, neorromanticismo y descontento por la desaparición de viejas tradiciones y la agresión contra las bellezas del paisaje y, posteriormente, contra la arquitectura rural. Los fundadores de museos al aire libre pertenecían a este movimiento de oposición. Es curioso que la creación de esos museos fuera más bien iniciativa de intelectuales que de agricultores. La razón de ello es que los objetivos de los fundadores se inspiraban en el deseo de

reflejar los rasgos característicos, pintorescos y primitivos de las zonas rurales y no de hacer una presentación de la historia y de la agricultura. En esto los habían precedido los poetas, los escritores y los pintores, entre otros.

El interés generalizado por la amenazada cultura popular, condujo en muchos países a la fundación de museos dedicados a ella. Pero la creación de museos al aire libre se limitó durante largo tiempo a los países nórdicos, el norte de Alemania y los Países Bajos. En Escandinavia y en el norte de Alemania, la aparición de este tipo de museos se explica por la ola de interés que se extendió por las zonas lingüísticas holandesa y alemana desde 1890. Entre otras cosas, el interés se centraba en la naturaleza virgen y en los últimos “primitivos” de Europa, como por entonces se consideraba a la población lapona: famosos escritores escandinavos como Bjoernstjerne Bjoernson y Selma Lagerlöf se encargaron de difundir estas ideas, y lo mismo hicieron ciertos visitantes de los países nórdicos, que después no dejaban de aleccionar a sus compatriotas sobre la superior atención que los escandinavos prestaban a la preservación de su cultura popular. Por otra parte, el interés entonces predominante por el pasado teutónico, a veces considerado incluso como la contrapartida de la cultura grecorromana “importada”, y el estudio del germanismo suscitaron intensos contactos de los que iba a surgir la primera descripción detallada de los museos al aire libre escandinavos, escrita por el profesor y filólogo belga-holandés Henri Logeman en 1909, quien abogaba por la creación de museos similares en los Países Bajos y Bélgica. Antes de fundar el Museo al Aire

Libre de los Países Bajos, Hoefler hizo dos viajes a Escandinavia, inspirándose esencialmente en la similitud entre una de las granjas expuestas en el museo danés de Lyngby y las existentes en el este de los Países Bajos.

Una incógnita por despejar

Estos contactos podrían explicar la propagación de los museos al aire libre en los Países Bajos y el norte de Alemania. En contraste, la ausencia total de tal fenómeno en los países del sur de Europa sigue siendo un enigma no resuelto. Es un hecho que Francia, entre otros países, mostró interés por la cultura regional. Por ejemplo, Federico Mistral fundó en Provenza, en 1899, el Museon Arlaten. Esto probaría que la ausencia de museos al aire libre no se puede interpretar como falta de interés por la cultura popular en la región de las lenguas románicas. Es posible, no obstante, que la propagación de los museos al aire libre se relacione directamente con la posibilidad práctica de trasladar edificios, mucho mayor en las zonas donde la arquitectura rural era a base de madera, barro e incluso ladrillo que en aquellas donde el material esencial de construcción era la piedra.

La idea de que las raíces de un pueblo están en la comunidad rural condujo al regionalismo y a relacionar las tradiciones rurales con la identidad nacional. Es curioso que todavía hoy la identidad nacional se exprese a menudo en rasgos folklóricos propios del mundo rural. Un ejemplo de ello es el traje típico de las "queseras" holandesas, que se ha convertido en el atuendo popular nacional de los Países Bajos. De ahí que los museos al aire

libre, sobre todo los museos centrales en los que se exponían colecciones de todas las regiones del país, fueron considerados como un símbolo nacional.

Era pues importante para Bernhard Olsen que el museo fundado por él sirviera al ideal nacional: "Al elegir los edificios para Lyngby no sólo he intentado mostrar el hilo conductor entre el fogón y la chimenea de ladrillo dentro de la casa, sino que además he escogido edificios de las antiguas comarcas perdidas porque era allí donde podían encontrarse las muestras más primitivas para que los jóvenes pudiesen ver todo lo que en otro tiempo formó parte de Dinamarca. Así podrá conservarse la memoria de lo perdido y se preparará el camino para la recuperación espiritual e intelectual de lo disperso. Esta es, por lo que veo, la única forma posible de reconquista".

También el museo de Skansen simboliza los sentimientos nacionalistas suecos, como muestra el hecho de que todos los años se celebre allí el Día de la Bandera Sueca. Otro ejemplo notable: el Museo al Aire Libre de los Países Bajos se convirtió en 1919 en un baluarte de los sentimientos nacionalistas, dando acogida a la Gran Fiesta Patriótica Nacional, en la que participaron todas las provincias del país y a la que el público acudió en masa. Algunos historiadores consideran que esta manifestación de solidaridad nacional expresaba el temor general de los holandeses ante la posibilidad de una revolución socialista tras la Primera Guerra Mundial. Esta relación, que a veces ha existido entre los museos al aire libre y los sentimientos nacionalistas, ha dado origen a ciertas confusiones. Vista la cosa desde una perspectiva mundial más amplia, tendríamos que

preguntarnos si en esos casos los museos al aire libre no contribuyen a estrechar el horizonte espiritual en lugar de ensancharlo, como cabría esperar de toda institución cultural.

Pero pecaríamos de parcialidad respecto de los primeros museos al aire libre si no nos refiriéramos a su función educativa. Esos museos se crearon con el fin de propagar la educación popular, como un primer paso experimental en el intento de llevar la cultura al hombre de la calle y a los niños, iniciarlos en el arte e inculcarles nociones de buen gusto. De acuerdo con este enfoque educativo, puede observarse una estrecha relación entre los museos actuales y el concepto de Escuelas Secundarias de Estudios Populares que se generalizaron por aquella época. Hay también una clara relación con el movimiento "Artes y oficios" que considera los productos de la artesanía tradicional como fuente de inspiración para las artes aplicadas y al mismo tiempo desprecia la vulgaridad de los productos industriales. Olsen, que fue director del parque de atracciones de Tivoli, en Copenhague, tenía no obstante un vivo interés por la arqueología. Lo mismo le ocurría a Hoefler, cuya ambición principal era convertir el Museo al Aire Libre de los Países Bajos en un centro para las festividades relacionadas con el folklore. El objetivo principal de Olsen era mostrar, de acuerdo con las teorías dominantes de la evolución, cómo se había desarrollado cronológicamente la granja primitiva, en la que animales y seres humanos vivían bajo el mismo techo, hasta la empresa moderna en la que cada función tiene su espacio y su local determinado.

Museos antiguos, tiempos modernos y necesidades actuales

Naturalmente, estas teorías resultan hoy obsoletas. La realidad es que los primeros museos al aire libre no han evolucionado en todo punto como habían previsto sus fundadores. No obstante, en los cien años que han transcurrido sus actividades se han ajustado al proyecto básico formulado por Haze-lius y por otros, que incluía el traslado y amueblamiento de viejos edificios. Ahora se nos plantean otras cuestiones, como la de saber cuál ha de ser el periodo de tiempo representado y si debe o no mostrarse la industrialización del campo. En nuestros días, sólo una pequeña minoría de la población de los países industrializados vive en las zonas rurales y las diferencias que hace un siglo distinguían claramente a las masas campesinas de las urbanas son difíciles de precisar. De ahí que debamos preguntarnos cómo podrían nuestros museos aportar algo valioso a la comunidad y qué ideas tendríamos que desarrollar para realizar las tareas del futuro.

Otra cuestión capital es la de la autenticidad. Es muy fácil trasladar un edificio a un museo y amueblarlo de manera que el público tenga una impresión de autenticidad. Pero la autenticidad total es una ilusión. A lo largo de los años los edificios han sufrido numerosas alteraciones. Somos nosotros quienes decidimos qué época representan, cómo llevar a cabo su restauración y cuáles son las medidas de seguridad que hay que tomar. Respecto de los interiores, el ideal de la plena autenticidad falla porque los muebles casi nunca proceden del edificio en cuestión. Además, ni siquiera la casa

mejor amueblada, por muy auténtica que pueda parecer, podría mostrar al público la pobreza, la suciedad y otros aspectos poco gratos de las condiciones de vida en tiempos pretéritos. Cuanto más concreta es la representación del pasado, mayor es el riesgo de que ofrezca una imagen falsa, que quizá resulte popular pero que puede menoscabar la probidad y la veracidad del museo.

Habida cuenta de la ambigüedad histórica de los museos al aire libre, que por un lado se inspiraron en el aspecto pintoresco y espectacular de las exposiciones universales y por otro responden al deseo de estudiar la cultura popular, los problemas de autenticidad son perfectamente comprensibles. De la misma manera, esta ambigüedad hace que el público caiga fácilmente en el error y que termine por considerar que la relación entre el museo popular "ordinario" y el museo al aire libre es idéntica a la que existe entre un museo científico y otro popular. Partiendo de esa idea, no es de extrañar que las autoridades crean que los museos al aire libre están en mejores condiciones para prosperar financieramente que los demás tipos de museos.

Sin embargo, hay un peligro latente en el desdén por los aspectos científicos y educativos de los museos al aire libre, sobre todo en nuestros días. Los cambios radicales ocurridos en Europa Oriental, la creciente integración y expansión económica de la Comunidad Económica Europea y la inmigración de trabajadores extranjeros son factores que, cada uno a su manera, han contribuido a que el problema de la identidad vuelva a plantearse. En este punto, el papel de los museos al aire libre puede resultar positivo, o

Foto: © Elfelt Copenhague, Dinamarca.



*En torno al hogar
en una finca de
Ostenfeld, 1913.
Museo al Aire
Libre de Lyngby,
Dinamarca.*

bien negativo. Para que fuera positivo, sería necesario operar con nuevos enfoques e ideas creadoras y con una base teórica moderna, y no permitir que dominen los sentimientos. Si tuviéramos que expresar un solo deseo en la celebración del aniversario de Skansen, sería que los museos al aire libre lograran consolidar el desarrollo equilibrado de esa combinación excepcional que se da entre sus dos elementos constitutivos, la ciencia y la atracción popular. ■

1. El presente artículo se basa en datos de archivos y en publicaciones de muy diverso origen, de las que no se puede dar referencia completa en este breve texto. Sin embargo, nos gustaría hacer una excepción con estas tres publicaciones que nos han sido de gran ayuda: A. J. Bernet Kempers, *Fifty years of Netherlands Open-air Museum*, Arnhem, 1962; P. Michelsen, *Frilandsmuseet: the Danish Museum Village at Sorgenfri; A History of the Open-air Museum and its Old Buildings*, Copenhagen, 1973; y Tonte Hegard, *Romantiske og fortidsvern, Historien om de foerste friluftsmuseene in Norge*, Oslo, 1984. Queremos también expresar nuestro agradecimiento a los especialistas que nos han aconsejado y ayudado en la elaboración de ciertas partes de este artículo.

Estados Unidos de América: Cerveza ligera, cerdos gigantes y la guerra anglo-holandesa de 1627

Toby Tompkins

El autor de este artículo es actor y escritor y vive en Nieuw Nederland op den Mannabatoes, también conocida como la ciudad de Nueva York.

Los Padres Peregrinos (y las Madres Peregrinas) nunca pensaron establecerse en Nueva Inglaterra, ni se pusieron sombreros con hebilla al llegar allí. Hasta el siglo XIX no se celebró el Primer Día de Acción de Gracias un cuarto jueves de noviembre. Cuando los Peregrinos organizaban festines, aunque en caso de necesidad comían pavo salvaje correoso, en realidad preferían la carne de venado o la carne de vaca de la Vieja Inglaterra, si bien ésta tenía que conservarse durante los meses de travesía en toneles con sal y sabía a suela de zapato cocida. Aborrecían los arándanos, manjar exclusivo de los osos y los "salvajes". El primer desembarco no tuvo lugar en Plymouth, y cuando desembarcaron allí, los Peregrinos arrastraron su navío (que evidentemente no era el *Mayflower*) hasta la arena, en lugar de estrellarse contra la Roca, de lo que no se hace ninguna mención en los relatos originales. Además, *Mayflower* no era un nombre apropiado, pues se trataba de un buque de carga viejo y en mal estado, que había sido fletado a bajo costo por los que respaldaban financieramente en Londres a los Peregrinos y que los pasajeros detestaban. El buque que se exhibe hoy en día en Plymouth es una reconstrucción exacta del tipo de barcos al que pertenecía el *Mayflower*, pero el ejemplar auténtico fue desguazado en Inglaterra poco después de que realizara su más célebre travesía y sus planos no se conservan.

No se quemó nunca a nadie por brujería en la Colonia de Plymouth (ni en Salem tampoco; en ambos lugares las víctimas morían ahorcadas). Los postes se utilizaban principalmente para avergonzar a los criados que se habían embriagado en público, aunque

los Peregrinos no eran precisamente abstemios. Bebían cerveza, y vino cuando podían conseguirlo, con tanta avidez como cualquier otro europeo de la época, pero cuando empinaban el codo lo hacían en privado. Menos de la mitad de los que sobrevivieron al primer invierno, que fue muy crudo, eran "Peregrinos", término éste que en las primeras crónicas sólo aparece una vez y en forma metafórica.

Casi nada de lo que se enseña en los Estados Unidos y en otros países sobre la primera "colonia" de nueva Inglaterra es cierto. El Museo de Historia Viva de la Colonia de Plimoth (siguiendo la ortografía de William Bradford), en Massachusetts, tiene por misión rectificar los errores y presentar una imagen de la vida de los primeros colonos, mucho más fiel que la que se desprende de los mitos y actos piadosos que han caracterizado más de 300 años de desfiles, procesiones y propaganda política el Día de Acción de Gracias.

La reconstrucción actual de la aldea de 1627 es el resultado final de un proceso de transformación que se inició cuando Henry Hornblower II, natural de Plymouth, empezó a recaudar fondos después de la Segunda Guerra Mundial. Desde las primeras reconstrucciones, bastante incompletas, en las que había maniqués vestidos con los atuendos típicos de los "Peregrinos", una arquitectura peculiar y guías disertando sobre antigüedades que databan de épocas muy posteriores, el asentamiento de nuestros días se ha convertido en una auténtica comunidad, que funciona a pleno rendimiento, integrada por hombres y mujeres que han adoptado los nombres y las identidades de los "Santos fundadores y Foráneos" que al parecer vivieron en

la aldea durante siete años después del desembarco. El idioma de los aldeanos es una mezcla reconstruida de los distintos dialectos de la primera época del inglés moderno, que según se sabe se hablaban en los distritos de donde emigraron los Peregrinos. Y en un claro prójimo al río Eel, los empleados, que son indios Wampanoag, viven en una especie de campamento de verano que sus antepasados montaban cada año y hablan una mezcla de inglés del siglo XVII y de su lengua indígena.

Isaack entra en escena

Mi relación con Plimoth se inició en 1979, cuando los directores decidieron dar un poco más de gracia a las fiestas de la cosecha de octubre que venían organizando. En éstas se presentaba a los aldeanos celebrando la cosecha con banquetes y plegarias de acción de gracias, pero después de una o dos jornadas viendo comer a otras personas, muchos visitantes se aburrían. Se decidió combinar los banquetes con la visita de un contingente holandés procedente de la nueva colonia de Manhattan, visita que según se sabe tuvo lugar en octubre de 1627. Al frente de los holandeses se encontraba un tal Isaack de Razeer, segundo en rango después del Gobernador Pieter Minuyt. En una carta que escribió ulteriormente, de Razeer nos dejó una de las primeras descripciones de la colonia inglesa. Con el fasto y la ceremonia de una visita de dignatarios extranjeros en días de banquete, el acontecimiento adquirió un carácter que reflejaba la composición más amplia de la colonia de Peregrinos: el grupo empezó a buscar "holandeses". Como ninguno de los intérpretes estaba disponible para el

papel de de Razeer, Plimoth tomó la dudosa decisión de contratar a un actor cuyas únicas bazas eran que tenía nociones de la historia del siglo XVII y podía pasar por holandés (lo que no significa que hablara una sola palabra de ese idioma).

Conocí casualmente a Peter Cook, a la sazón Director de Exposiciones, en una fiesta de Navidad en 1979, y empecé a charlar desprevenidamente con él sobre mi interés por la historia de los primeros años de la colonia. Peter me explicó el problema del reparto y poco después recibí una carta de Len Travers, Director de Interpretación. Len me sometió a un breve interrogatorio: en Plimoth los historiadores desconfían con razón de los actores y se mantienen permanentemente en guardia contra la Disneyficación y "la fiebre por los parques temáticos" progresivos. Pasé la severa prueba y pronto recibí un imponente paquete que contenía material biográfico sobre de Razeer, una historia resumida de las Provincias Unidas durante la Edad de Oro y documentos de referencia sobre la fundación y los primeros años de Nieuw Nederland op den Mannahatoes junto con un pequeño manual de fonética para aprender a pronunciar el holandés sin provocarle un infarto a un holandés nativo. Después de pasar todo un invierno tratando de asimilar mi personaje y su época, no sin cierto terror fui a hacer una visita preliminar a la aldea en el verano de 1980 y quedé encantado inmediatamente: no había vuelto allí desde los veranos que pasé de niño en el Cabo Cod, cuando la mayoría de los turistas eran señoras con sombreros altos que señalaban las cosas con el dedo.

Por suerte para mí, se sabe mucho

menos sobre Isaack de Razeer que sobre los caudillos de la colonia inglesa, de modo que tenía cierta libertad para "trucar" a mi personaje. De Razeer ostentaba dos títulos en la colonia de Minuyt: Mercader Jefe (Opper Koopman) de la Compañía Netherlands West India y Secretaar del Gobernador, de índole administrativa; constantemente se veía envuelto en conflictos de intereses. Finalmente, una "facción contraria" del personal de la compañía (a diferencia del pueblo gobernado por Bradford, los holandeses de Manhattan eran trabajadores a destajo y comerciantes a comisión) le obligó a volver a su país en 1628. No pasó sino dos años en la isla de los "viejos mannahatoes", horrorizado por el desorden y la codicia con que tuvo que vérselas. Sus cartas denotan que su paso por la colonia inglesa le dejó impresionado: hacia 1627 el pueblo de Bradford estaba prosperando y abundaban en él las familias devotas (no como los solteros holandeses, que siempre andaban metiéndose en líos con las indias) decididas a emprender una vida nueva en el Nuevo Mundo.

Ingleses y holandeses eran aliados, pero Europa quedaba muy lejos: las retóricas cartas de de Razeer (Bradford se quejaba de que los holandeses utilizaban "demasiadas fórmulas de cortesía") encubrían lo que en parte constituía una misión de espionaje. Además de entablar relaciones comerciales con Plymouth, de Razeer quería averiguar cuáles eran los puntos fuertes y los puntos flacos de la colonia. Los directores del museo decían que el recato formalista en mi trato con Bradford era un arma de doble filo. Conocía algunos rasgos del carácter de mi personaje: amigo del orden y quizá algo



A la izquierda, el autor encarna el papel de Isaack de Razeer. A la derecha, Doug Painter interpreta el papel del Gobernador William Bradford.

so, pero muy temperamental cuando se enfadaba, estaba sinceramente empeñado en establecer una colonia permanente en Manhattan. También era un vendedor con una oratoria brillante y de hecho introdujo el *wampum*, dinero indio en forma de conchas que los indios de las proximidades de Manhattan producían en grandes cantidades, pero que desconocían para los nativos de la Bahía de Massachusetts. También conocía al menos dos anécdotas fabulosas que trataría de aprovechar en mis conversaciones. El año anterior, los temibles Mohawks habían derrotado a una pequeña guarnición holandesa instalada cerca de la actual Albany. Se llevaron por lo menos a un holandés al campamento y se lo comieron. Tam-

bién supe que era verdadera la famosa historia de que Minuyt había comprado Manhattan por 24 dólares de baratijas, pero que cuando hizo el trato se equivocó de indios, que no eran sino una banda de cazadores Canarsie que aceptaron con gusto las chucherías que les ofreció aquel idiota de blanco (lástima que, ya que estaban allí, no se les ocurriera venderle el puente de Brooklyn). Con el canibalismo y el fraude no podía fallar en mi empresa.

El traje que Nancy Fee y su equipo confeccionaron para mí era magnífico. Fue copiado de un cuadro de Frans Hals, sin olvidar sus 288 botones dorados y estaba todo cosido a mano, ya que siempre hay visitantes con ojo de lince que descubren las puntadas de la máquina de coser. Me sentía el gallito del lugar, aunque la primera vez que ensayé mi holandés fonético ante un director de Plimoth, el Dr. Jeremy Bangs, que dominaba esa lengua, me dijo que tenía acento sueco, o ... tal vez de Nueva Jersey.

Ocho horas de improvisación

Sintiéndome más como un empollón de última hora al llegar a un examen de historia y no como un actor entrando en escena, me abrí paso por las puertas junto con mis compañeros en aquel primer día lluvioso. El auténtico de Razeer había entrado "al son de las trompetas", pero el único hombre capaz de sacar un sonido del corno estaba aturdido a causa del tiempo tan húmedo. Hicimos nuestra entrada con un mugido de alce agonizante. Rich Currier, que encarnaba a Myles Standish, había preparado salvas de cañón, pero como la pólvora estaba empapada, al soplar el fogón la llama retro-

cedió quemándole las cejas y parte de la barba: cuando finalmente le vimos, parecía salido directamente del furor de alguna batalla que no habíamos descubierto en nuestras investigaciones.

En casa del Gobernador, Doug Painter, que hacía el papel de Bradford, nos ofreció algo de beber. El té y el café tardarían todavía unos 50 años en aparecer, de modo que había que elegir entre vino o cerveza. Con bastante acierto por mi parte evité el vino, y me sirvieron cinco libras de cerveza en un enorme tazón de dos asas. La apuré diplomáticamente mientras intercambiaba expresiones corteses con el Gobernador, y a las nueve y cuarto de la mañana me encontraba ya medio achispado y con un largo día por delante. Esa misma noche mis compañeros me dijeron que me habían gastado una bromita. Por aquel entonces la cerveza era la bebida alcohólica más selecta, pero los asiduos bebían como sucedáneo una “cerveza ligera” fabricada con extractos de raíces, que no era alcohólica y no se subía a la cabeza. Yo bebí cerveza fuerte todo el día y no me acuerdo demasiado de lo que pasó por la tarde. El discurso que había aprendido de memoria en holandés y en inglés debió fluir de mi boca sin contratiempos (probablemente porque no me estaba escuchando ningún holandés auténtico) y no creo haber tropezado con mi espada, aunque sí me senté en una ocasión encima de ella.

Para un actor, acostumbrado a trabajar en escena o en estudio con un guión, ocho horas de improvisación y plena interacción con el “público” fueron toda una experiencia. La aldea, rodeada de la alta empalizada, parecía estar fuera del tiempo. Sólo la presencia de los visitantes recordaba el siglo

XX, pero al cabo de una hora se convertían en fantasmas insustanciales, vestidos con atuendos chillones, que chocaban con la cruda realidad terrena del siglo XVII. Naturalmente, ese primer día la cerveza tuvo mucho que ver con estos efectos, pero en años ulteriores, cuando me volví un adicto de la cerveza ligera, la impresión de estar viajando en el tiempo jamás dejó de seducirme. Los densos olores y sonidos procedentes de las pocilgas y los establos, el sudor aceitoso de los aldeanos, su habla cadenciosa y musical, el penetrante olor del humo de las chimeneas de mimbre, la textura muscular de los tejidos de lana y lino, los entablados sin terminar, los recubrimientos de arcilla, los mangos de las herramientas desgastados por el uso, todo contribuía a convertir a los visitantes del siglo XX en personajes de dibujos animados. La ropa que llevaban resultaba demasiado ligera para el fresco clima del mes de octubre, sus voces parecían un trinar de pájaros; e incluso para un miembro relativamente laxista de la Iglesia Reformada holandesa, los afeites de las mujeres las convertían en otras tantas Jezabel. Hasta las cámaras (pese a un cortés escepticismo, se insistía en que podían transformar cualquier cara en una obra de arte), parecían cetros blandidos por alguna extraña e idólatra razón, por una tribu de los tiempos de Maricastaña que más merecía compasión que condena.

Como turista, aunque del siglo XVII, yo mismo me quedaba tan boquiabierto como los demás al observar las raras costumbres de los “brounistas”. Cuando me hacían preguntas sobre la fe separatista de los aldeanos, podía responder con franqueza como holandés que apenas conocía el tema, e

indiferente a lo poco que sabía. O bien cuando me pillaban curioseando el cañón (mientras Jeremy Bangs, en traje de época, tomaba cuidadosamente notas en su librito —en holandés— sobre los campos de batalla), decía a los visitantes (cerciorándome de que no había ingleses cerca) que aunque las armas estaban en mejores condiciones que las de mis compatriotas de Nieuw Nederland, los *trainbands* de Standish no eran sino campesinos que no cuadraban con sus armas (mentira). Pero no podía más que elogiar la alegre disciplina de los aldeanos, que contrastaba con la embriaguez, el libertinaje y el ateísmo que reinaban en mi propia colonia. Hablaba en un inglés con acento holandés y sintaxis del siglo XVII, en el que se me colaban algunas frases extrañas en neerlandés. En ocasiones perdía el control de esa mescolanza y me veía obligado a expresarme con gestos y gruñidos. Cuando se me trababa la lengua recurría a mi pipa de arcilla, aunque los andullos de tabaco de Virginia mal curado que me ofrecían habrían bastado para asfixiar al hombre de Marlboro, y en una ocasión el condestable me echó una bronca por “andar borracho de tabaco por la vía pública”. Gente curiosa, estos brounistas (y llamarles con ese nombre despectivo podía ser una grave injuria).

¡Fuera el laúd!

Un museo de historia viva no es un medio controlado, especialmente si hay ganado de por medio y los animales son cerdos del tamaño de un vehículo pesado. Bueno, al menos el verraco. La mayoría de las veces participó en el programa con bastante gandería y conservó su identidad propia

del siglo XVII en una auténtica pocilga de ese mismo siglo. Pero un buen día decidió ampliar sus horizontes. La pocilga se vino abajo como paja (creo que se la comió en parte) y los primeros visitantes de ese día pudieron disfrutar del espectáculo: todo un pueblo de ingleses y holandeses golpeando en vano el lomo y el trasero de un absorto autobús Volskwagen peludo y rosáceo. Después de ofrecer a aldeanos y visitantes más diversión de la que merecían, el verraco se hartó del alboroto y cuando le dio la gana regresó a su asolada pocilga en busca de paz y tranquilidad. Durante el primer banquete del año siguiente, me dijeron que figuraba como plato principal y con cierta lástima pedí una segunda ración.

Cada visita de las ocho que hice era algo distinta de las demás, según nuestra investigación iba aportando cambios en todo, desde el corte de una manga hasta un argumento doctrinal. Un año se celebró un “duelo” de espada y escudo entre Standish y mi propio ayudante militar, un tal Wolfert Gerritsen, impetuoso veterano de las Guerras de las Tierras Bajas (Lowland Wars), que había hecho cierta proposición a la esposa del capitán durante el almuerzo. Al año siguiente, el duelo fue considerado demasiado escandaloso para una comunidad tan seria: de todas formas, Wolfert habría acabado compareciendo ante un Tribunal acusado de lascivia, si antes Standish no le hubiera cortado la cabeza de un tajo. Un año experimentaron con música de laúd y flauta dulce. Para la temporada siguiente los expertos musicales John Kemp y Donna Curtin habían averiguado que los Peregrinos rechazaban todos los instrumentos salvo el tambor, que llamaba a las milicias a filas y

a los fieles al culto. Después hubo canto de salmos a grito pelado y según las salmodias de la época. Un año mi gola blanca era relativamente modesta, pero al siguiente había cobrado un tono azafrán y me cubría los hombros, dándome un parecido con la cabeza del Bautista presentada en una bandeja dorada.

La elegancia de los holandeses comparada con la sencillez de hasta el mejor traje del Gobernador, inducía a los visitantes a hacer preguntas que daban pie para discutir sobre la distribución relativa de la riqueza, los cambios de la moda (mi elegante casaca de 1626 contrastaba con las vestiduras isabelinas o jacobinas ajustadas a la cintura que llevaban los ingleses, y que ya estaban anticuadas cuando esos campesinos se embarcaron en 1620), o las diversas críticas de la “vanidad” que hacían dos subsectas del protestantismo.

En los periodos de poca actividad, el Departamento de Educación de la colonia transporta la experiencia de historia viva de la aldea a las escuelas e institutos de la región meridional de Nueva Inglaterra. Durante los años que estuve allí me pidieron que colaborara con el personal para escribir dos obras de teatro cortas destinadas al programa “Educación de invierno”. La primera versaba sobre un juicio por asesinato que provocó la Guerra del Rey Phillip, la sublevación de los Wampanoag dirigida por Metacom en 1675-1676. La segunda trataba del extraordinario liberalismo (para esa época) con que se hizo frente a la llegada de gran número de cuáqueros (al fin y al cabo, herejes) a mediados del decenio de 1650. Me producía cierto placer burlón ver a actores experimen-

tados hablando en primera persona, que sucumbían al terror del escenario al verse enfrentados a las palabras y los gestos que tenían que recordar. Por así decirlo, era el mundo al revés.

¿Fantasmas o alucinaciones?

En mi último viaje, el personal había decidido prolongar de un día el fin de semana, normalmente largo, con el fin de mostrar la llegada de los holandeses a la factoría inglesa que se halla en el actual Bourne, al sur de Plymouth, en el extremo de la Bahía de Buzzard. De Razeer había llegado navegando desde Manhattan y había echado el ancla a cierta distancia de la costa frente a la factoría, donde fue recibido por una delegación inglesa. En 1627, la ruta habitual para llegar a la aldea cubría seis penosas horas de caminata a través del bosque, pero mi hombre, por gotoso, por soberbio, o por ambas cosas, sólo quiso atravesar a pie el paso estrecho del Cabo Cod, hasta un lado de la Bahía de Massachusetts, insistiendo luego en que le llevaran en barco costa arriba. La factoría es de una arquitectura dudosa y se encuentra frente a un cruce moderno y muy transitado. Salimos de la furgoneta vestidos de punta en blanco, en una batahola de ruidos, y nos encontramos en un estacionamiento atiborrado de turistas, que nos empujaron hasta detrás de la factoría, pasando por un merendero lleno de basura. Así llegamos a un lugar cubierto, situado en un punto del sendero para paseantes y ciclistas paralelo al actual canal del Cabo Cod, donde esperamos el momento de tocar la trompeta y hacer la entrada formal (procurando no tropezar con las latas de Coca Cola ni los envoltorios de

hamburguesas). Seis holandeses y su guía inglés estaban cerca de nosotros vigilando que no se nos volaran los sombreros (de Razeer chupaba el último cigarrillo), cuando apareció una de las lanchas que hacen el recorrido del canal.

Escuchábamos la voz amplificada del guía: “y hacia el año 1620 había allí, en Frenchman’s Point, la factoría que construyeron nuestros Padres Peregrinos y... ¡Cielo santo, son ellos!”. La lancha estuvo a punto de zozobrar cuando los turistas se precipitaron a estribor para saludarnos a gritos. Pero siguiendo un impulso colectivo nos quedamos todos inmóviles, sin reaccionar. De Razeer ocultó su cigarrillo en una de sus manos enguantadas y el único movimiento era el ondear de la bandera de la compañía West India a impulsos de la brisa fresca. ¿Fantasmas? ¿Esculturas vestidas de época? ¿Alucinación colectiva? La embarcación pasó de largo; había llegado el momento. El trompetista de ese año había escondido un moderno instrumento de válvulas en un arbusto y los alces imaginarios mugían de un modo más saludable. Pero el encuentro con los ingleses fue una decepción, después de haber recordado involuntariamente a los pasajeros de la lancha que Nueva Inglaterra sigue obsesionada por su pasado.

En los últimos años las negociaciones entre Bradford y de Razeer habían sido algo ásperas, girando en torno a complicados asuntos legales sobre los derechos de comerciar con los indios y los primeros títulos de asentamiento, todo ello expresado en el lenguaje diplomático oficial de la época. En 1627 no se había llegado a ninguna conclusión porque ninguna de las par-



“Cena familiar”. Reconstitución en vivo de la Plantación de Plimouth.

tes estaba facultada para hablar en nombre de su Gobierno. Pero las cuestiones en juego eran graves. En 1625 ingleses y holandeses se habían enfrentado en las Indias Orientales. Un almirante holandés borró del mapa una “factoría” de comerciantes ingleses situada en la isla de Amboina, que los holandeses reclamaban. Len Travers, que encarnaba a Bradford, decidió que debíamos acentuar la tensión de nuestros encuentros a causa de ese incidente, de modo que, cuando nos sentábamos a negociar, Standish y su homólogo Gerritsen se armaban hasta los dientes, y un mosquetero inglés permanecía apostado en la puerta con su arcabuz.

Naturalmente, no habíamos escrito la trama de la disputa, pero convini-mos en que debía haberla; cuando Bradford se negó delicadamente y por tercera vez a contemplar siquiera la posibilidad de que el comercio holandés llegara al norte del río Connecticut, estalló el altercado. Con la voz más

suave de que era capaz recordé la matanza de Amboina y agregué: “De ser necesario, distinguido Gobernador, reuniré cuatro navíos de guerra que en estos momentos están atracados en Nieuw Nederland... ¿Cuántos buques tienes tú?” Bradford se puso en pie de un brinco, volcando los tazones de cerveza, y vociferó: “¡Cómo! ¿Osa usted amenazarme, señoritingo?” ¡La que se armó!

Se desenvainaron pistolas y puñales alrededor de la mesa. Alguien dio lumbré al guarda para su mosquete. El amigo indio de Bradford, Hobbamock (interpretado por el brillante y algo cobardón Nanepashmet, auténtico Wampanoag) apareció por la puerta como si se tratase de una pesadilla, empuñando un cuchillo tan largo como mi antebrazo. Los murmullos y la confusión de los visitantes que se apiñaban en la casa y atisbaban por las ventanas sólo eran comparables a la desazón que a Len y a mí nos invadía. Dios mío, ¿cómo salimos de ésta? Cun-

dió el pánico: pelos, dientes y ojos rodando por el suelo, todo ello seguido de la guerra anglo-holandesa de 1627, de la que curiosamente no quedan trazas en los anales. Temí por mi gola.

Paul Cripps, que encarnaba al Concejil Thomas Prence calmó los ánimos al interponerse entre nosotros para pronunciar un breve sermón acusador sobre lo mucho que alegraría al Papa de Roma el ver a dos hermanos cristianos protestantes en plena pelea. Esto nos permitió a Len y a mí pedirnos secamente disculpas y retirarnos. Pero los visitantes seguían murmurando y hasta el final de la jornada no me enteré del porqué: mientras Paul pregonaba la paz, había tenido todo el tiempo escondida, tras la espalda, su pistola, listo a disparar.

Los peligros y privilegios de la interpretación

Si bien en esa ocasión tergiversamos un poco la historia, al menos hicimos saber a la gente que los Peregrinos eran seres falibles y emotivos, que no estaban petrificados en la vitrina de un diorama de un museo de historia muerta y letal. La interpretación en primera persona tiene peligros y ventajas. Al improvisar, independientemente de lo bien preparado que se esté, se corren riesgos, y nunca se puede predecir lo que pasará en el calor de una disputa. Además, siempre hay algunos visitantes refractarios que tratan de desensamblarte. La mayoría de los visitantes de habla holandesa que encontré eran comprensivos cuando les largaba en holandés el rollo de que por “razones diplomáticas” tenía que hablar solamente en inglés. Pero en una ocasión tuve que escapar de un holandés latoso que de pronto mostró interés

por las apestosas pocilgas. Incluso me siguió hasta ellas y sólo consiguió rescatarme Jeremy Bangs que pasaba casualmente por allí con su libreta de notas, y con unas pocas y sucintas observaciones en holandés, hirió su orgullo hasta lo más profundo y lo dejó admirado de que ese extraño museo americano pudiera permitirse el lujo de importar holandeses auténticos. Esa misma noche, en un bar local, se le oyó el comentario siguiente: “¡Caramba!, pero en este país nadie habla holandés”.

El contexto es tan importante como los personajes y los actores siempre procuran recordar al visitante inteligente el mundo que existe al otro lado de la empalizada. No hubo ninguna guerra entre holandeses e ingleses en 1627, pero sí hubo tensiones, y el conato de pelea que representamos en casa de Bradford puede haber recordado a algunos que unos treinta años más tarde, la flota del Duque de York entró en el puerto de New Amsterdam, lo que me permitió escribir esta disertación sin saber holandés.

En cuanto a las preguntas que he planteado al principio del artículo, pues bien, Lincoln creó el Día de Acción de Gracias en 1864 para hacerle un poco de propaganda a la Unión y eligió un día de noviembre porque para esa fecha hasta los Estados situados más al sur habían ya recogido la cosecha. Desde luego, si en Nueva Inglaterra no se recoge la cosecha antes de octubre, poco hay que justifique una acción de gracias. Por lo que respecta a las demás cuestiones, recomiendo una visita a la aldea. Sigo preguntándome por qué los creadores de mitos decidieron más tarde ponerse una hebilla de cinturón en el sombrero. ¿Cinturón de

castidad para el cerebro? Pregúntenle a Carolyn Travers o a Kim Baker del Departamento de Investigación, busquen sombreros con hebilla en la magnífica biblioteca de la colonia y cuando estén totalmente desconcertados, acérquense a la aldea... pero no vayan a guiñarle el ojo a la esposa de Standish. ■

La resolución de conflictos en Irlanda del Norte: El papel de un museo popular

Alan Gailey

*Los museos al aire libre recuerdan y reverencian el pasado. Al menos algunos de ellos tratan también de mitigar los antagonismos actuales de la comunidad, como, por ejemplo, el Museo Popular y del Transporte del Ulster, situado en las cercanías de Belfast. El Dr. Gailey, director del mismo desde 1988 y autor de este artículo, se interesa, entre otras cosas, por las costumbres estacionales y la cartografía etnológica. Ha escrito *Rural Houses of the North of Ireland* y *Irish Drama*.*

A finales de los años cincuenta, cuando el terrorismo amenazaba contra la situación constitucional de esta zona, dentro del Reino Unido, en Irlanda del Norte se decidió crear un museo popular. Sin embargo, cuando se inauguró en 1964, eran muchos los que creían que el respeto por la diversidad de opiniones sociopolíticas y religiosas era cada vez mayor. La mayoría de los progresos que ha hecho el museo desde 1969 se han producido en un ambiente de rivalidades dentro de la comunidad, de resurgimiento del terrorismo y de transformaciones sociales. Según sus estatutos, el museo tiene que centrarse en el modo de vida y las tradiciones de la población (de toda la población) de Irlanda del Norte, de modo que su actividad genere la oportunidad de practicar el respeto mutuo entre las gentes a cuyo servicio está.

La afluencia de colonos británicos durante el siglo XVII fue la última de las grandes inmigraciones que han contribuido a la diversidad social del norte de Irlanda y es la que más ha influido en la configuración de las circunstancias actuales. Estableció la Reforma en Irlanda, pero la división religiosa entre católicos y protestantes encubre la divergencia de puntos de vista entre la iglesia estatal anterior (Anglicana) y el presbiterianismo calvinista, procedente, sobre todo, de Escocia. En la década de 1920, los acontecimientos políticos permitieron al Reino Unido conservar constitucionalmente los seis condados del nordeste de Irlanda en tanto que el resto del país se independizaba. Así pues, las discrepancias religiosas sirvieron para ocultar la dicotomía política entre el nacionalismo y el republicanismo por un lado y la adhesión a la Corona Bri-

tánica por el otro. La segregación escolar exacerbó la situación provocada por la determinación de las distintas religiones a mantener influencia en la educación, insistiendo más o menos cada una en la enseñanza de la historia y de la lengua gaélica e incluso en los juegos en equipo de los alumnos. La discriminación laboral en esta periferia económica y la asignación proselitista de viviendas subvencionadas complicaron aún más los problemas. Una campaña para solucionar algunos de estos problemas aceleró el cambio social, pero quedó anulada por el resurgimiento del terrorismo político.

Progresivamente se va comprendiendo que las tradiciones sociales de Irlanda del Norte no son totalmente originales. Todas ellas tienen algún nexo con zonas geográficas próximas (el resto de Irlanda, Gran Bretaña, Europa Occidental), y, debido a las numerosas emigraciones que se produjeron en decenios pasados, con la América del Norte. Todos esos nexos suponen contextos ideológicos que pueden permitir a los habitantes de Irlanda del Norte conocerse mejor desde el punto de vista cultural. Los contextos materiales en los que la gente puede reunirse para examinar y fomentar el respeto por la diversidad de sus tradiciones son escasos, situación que corresponde a la segregación existente en la vivienda y en la educación.

El diez por ciento de los escolares de Irlanda del Norte

El interés por crear un museo popular, englobado dentro del Museo Municipal de Belfast, surgió en el decenio de 1930. La Segunda Guerra Mundial impidió concretar la idea, pero ésta

© Ulster Folk and Transport Museum



Visitantes del museo leen las inscripciones de las lápidas en el cementerio.

resurgió en los años cincuenta. La legislación correspondiente se aprobó en 1958. Por aquellas fechas se decía que la Ley del Museo Popular del Ulster era lo único que ponía de acuerdo a todos los credos políticos.

A finales de 1958 los miembros de la junta directiva del museo empezaron a contratar personal y a buscar el emplazamiento adecuado. Se adquirió una pequeña mansión con cincuenta y cinco hectáreas de terreno a doce kilómetros del centro de la ciudad de Bel-

fast, en un lugar de gran belleza natural y con una variedad topográfica idónea para un museo al aire libre. En julio de 1964 el museo abrió sus puertas al público. Un pequeño equipo de técnicos y profesionales había organizado una serie de exposiciones dentro de la mansión restaurada, había construido una casa tradicional, y casi había terminado una fundición hidráulica de aperos de labranza. Se habían iniciado las colecciones que ilustraban la vida local y estaba en marcha el estudio de las costumbres y tradiciones.

La junta directiva decidió que los objetos representativos de la vida local se expusieran en galerías interiores, sin que por ello el museo dejara de ser al aire libre. Esas exposiciones se basarían en investigaciones académicas que se llevarían a cabo independientemente, creando así un acervo histórico-cultural abierto a toda la comunidad.

Las galerías interiores se inauguraron en 1976 con colecciones alusivas al transporte, seguidas, a principios de los años ochenta, de una relacionada con la vida cotidiana del pueblo. Esta ocupa el primero de los tres pequeños edificios dedicados al museo popular, cuyo moderno diseño contrasta con el carácter típicamente local del museo al aire libre. Un museo de este tipo guarda una estrecha interacción con el contexto, con el entorno. En su conjunto, esta serie de edificios reconstruidos (algunos reproducidos) constituye el entorno propio de cualquiera de ellos. Estos edificios están interrelacionados funcionalmente entre sí, y se encuentran en paisajes rurales y urbanos característicos de Irlanda del Norte. El aspecto funcional implica la necesidad de presentarlos juntos y

como pertenecientes a un mismo estilo de vida. Así pues, el museo al aire libre ilustra el estilo de vida y las tradiciones de Irlanda del Norte durante la generación anterior a la Primera Guerra Mundial. La obligación que le imponen sus estatutos de tratar de otras épocas, comprendida la presente, queda cumplida con las exposiciones de las galerías interiores. Por último, el entorno museográfico así obtenido debe utilizarse de manera práctica (demostraciones de diversos oficios, actividades agrícolas y celebraciones basadas en los usos o en las estaciones) para interpretar el pasado.

El objetivo del museo es crear un entorno en el que la interpretación del pasado pueda servir en la actualidad para intensificar el respeto mutuo entre las diferentes tradiciones culturales y preparar así un futuro en el que toda la población de Irlanda del Norte tenga un mejor conocimiento de sí misma. El personal es consciente de la importante función social que puede cumplir el museo con respeto a la comunidad local, razón por la cual ha participado siempre en su labor educativa, al punto en que casi el 10% de la población escolar de Irlanda del Norte visita anualmente la institución.

A principios de 1970 se iniciaron con carácter experimental cursos para escolares centrados en las relaciones dentro de la comunidad. Basándose en material cultural local que no se había utilizado nunca antes en programas escolares, se recalaban ciertos aspectos culturales comunes a todos los sectores de la sociedad. Gracias al éxito obtenido y por otras razones educativas, de carácter más general, poco después hubo que contratar a funcionarios de educación con dedicación total. Su

actividad principal era preparar material didáctico para fomentar la utilización escolar del museo. Por su parte, proseguía la labor de educación de adultos iniciada en los años sesenta y más tarde se empezaron a impartir cursos de tejeduría para adultos.

A finales de los años ochenta, casi todo el esfuerzo de los funcionarios de educación se centraba en la infraestructura organizativa y de apoyo al profesorado del sistema educativo de Irlanda del Norte, pero se mantenían las iniciativas interescolares de estudio de las diferentes comunidades. Se reconoció que podían mejorar en beneficio general de las relaciones entre comunidades, aunque también era evidente que se precisaban cambios estructurales del sistema educativo si se pretendía mitigar las consecuencias sociales de la segregación escolar.

Relaciones comunitarias y cambio estructural

Bajo la forma de un nuevo programa nacional de estudios para las escuelas del Reino Unido, el cambio apareció de repente en el entorno social del museo. Respondiendo a las necesidades locales, el nuevo programa de estudios de Irlanda del Norte ofrecía, junto a las asignaturas obligatorias, varias optativas, como el Patrimonio Cultural o la Educación para el Entendimiento Mutuo, que debían incorporarse a la enseñanza local de las asignaturas obligatorias, entre las que figuraban los idiomas, la historia y la geografía.

Estas asignaturas optativas son la confirmación de que los problemas de las relaciones en una comunidad deben abordarse de modo estructurado. Entre 1988 y 1989 hubo debates sobre el

patrimonio cultural y las relaciones sociales dentro de la comunidad, en los que participaron representantes de la administración pública, agrupaciones locales, instituciones educativas y organizaciones culturales. Se aceptaba cada vez más que la experiencia cultural de Irlanda del Norte tenía dimensiones compartidas por todos (por ejemplo, ciertos aspectos de la vida cotidiana) y otras que separaban a las distintas comunidades (como la religión, el interés por el gaélico o la actitud frente a la política constitucional). Faltan programas y estructuras que aumenten el entendimiento y el respeto por esta mezcla de unidad y diversidad. Actualmente existe un consejo de relaciones comunitarias creado por el gobierno, pero es independiente de éste. Lo asesora una asociación de tradiciones culturales.

El presidente de la junta directiva y el director del museo participaron activamente en esos debates, fruto de los cuales fue la creación de la Asociación de Tradiciones Culturales. Esta participación no se ha interrumpido. El reconocimiento general del experimento educativo de los años setenta dentro de la comunidad ha sido perceptible igualmente en el hecho de que el funcionario principal de educación del museo haya sido asesor a la hora de determinar el contenido de la asignatura optativa sobre Patrimonio Cultural. Además, el grupo asesor sobre el nuevo programa de historia estuvo dirigido por el presidente del museo. Esta es la prueba de que el museo ha sido y sigue siendo un elemento fundamental en aspectos cruciales de la política.

Vista posterior de la granja expuesta en la zona rural del museo.



© Ulster Folk and Transport Museum

Un éxito sin alborotos

Desde sus primeros años, el museo ha sido sensible a las tradiciones culturales de las diversas comunidades que sirve y ha tratado, al mismo tiempo, de recogerlas. Entre las propuestas que se hicieron en 1965 para la creación de un museo al aire libre, algunas fueron hechas por las iglesias numéricamente más representativas de las tradiciones religiosas de Irlanda del Norte. El de la Iglesia Anglicana fue terminado a principios del decenio de 1980 y el de la Iglesia Católica abrirá pronto sus puertas. Incluyen las residencias del clero de las distintas tradiciones religiosas. La interpretación contextual de estos edificios empieza por el vínculo que se establece con las personas que vivían en ellos. En el interior, por medio del mobiliario. En el exterior, poniendo lápidas en el cementerio con apellidos que denotan de modo inequívoco su pertenencia a la comunidad.

Aunque a menudo sutiles, señales

bien conocidas de la identidad de la comunidad y la cultura están resurgiendo en estas exposiciones, reflejando la realidad social de las construcciones de Irlanda del Norte. El estudio de las tradiciones de grupos distintos del propio conlleva, fuera de los museos, infinidad de riesgos psíquicos y a veces incluso físicos. El museo es un terreno "neutro" donde el descubrimiento social resulta "seguro".

Casi nunca el descubrimiento de las tradiciones de otros pueblos es un acto deliberado. Se produce durante una visita al museo, en general con toda la familia y se toma por un esparcimiento, no por una actividad educativa. Así pues, no está de más incluir en la visita un elemento didáctico. Actualmente se está montando una exposición en el sótano situado bajo el atrio de una parroquia católica del museo al aire libre, en la que se darán diferentes interpretaciones de las diversas tradiciones religiosas de Irlanda del Norte. Las iglesias reconstruidas deben

reflejar la vida de principios de siglo y las relaciones socioreligiosas entre las comunidades de la época, indicar cuál es el origen de esas tradiciones y trazar su evolución hasta nuestros días. Estas exposiciones se financian con fondos facilitados a través de los programas relativos al Patrimonio Cultural y a la Educación para el Entendimiento Mutuo.

En las exposiciones de las galerías interiores se han adoptado planteamientos similares. El tema unificador de "la hermandad" como fenómeno social organizativo presenta coincidencias de ritual y simbolismo. En muchos países la hermandad fue el fundamento de los gremios medievales de artesanos y es hoy en día el modelo que siguen las asociaciones de la sociedad de Irlanda del Norte, con objetivos tan diversos como son la religión, la política o la abstinencia (antialcoholismo). Este fue el tema de una exposición presentada en 1988 en la que, tal vez por primera vez en Irlanda del Norte, aparecían

reunidas insignias y emblemas de organizaciones opuestas por sus ideas políticas y, en buena medida, religiosas, como por ejemplo la Antigua Orden de los Hiberneses y la Orden de Orange. Todo transcurrió de manera tranquila, en terreno neutral. El público, integrado por todas las clases sociales de Irlanda del Norte, comentaba la presentación de la diversidad cultural de la vida diaria, en la que por primera vez podían apreciar la existencia de cierta unidad. Otra exposición, titulada *1960: el folklore de una guerra*, versó en 1990 sobre las apreciaciones modernas de las Guerras Guillermitas de finales del siglo XVII. Partía de las mismas bases que la anterior y tuvo el mismo éxito sin alborotos. *Enlaces* fue el tema de una exposición celebrada en 1991 que recurre a los mismos planteamientos para investigar e interpretar las relaciones entre la unidad y la diversidad cultural.

Prolongar las relaciones

Otro elemento importante en el aprovechamiento de las posibilidades del museo fue el experimento realizado en los años setenta, al que ya nos hemos referido antes, con los proyectos escolares relacionados con la comunidad. Cada proyecto requería trabajar en el museo, durante varios días consecutivos, materiales de la cultura local. El tiempo empleado en las idas y venidas al museo hubiera podido ser aprovechado si los escolares hubiesen pernoctado en él. Ellos mismos afirmaron, además, que se cultivaban con el intercambio prolongado con sus compañeros, al margen del contenido oficial de los programas. Por esta razón, en el Plan de Desarrollo de 1973, el museo

preveía alojamiento en el recinto del museo para uso de las escuelas. Estas instalaciones se construyeron en la zona urbana del museo al aire libre. En el primer edificio, una vivienda para obreros trasladada desde Belfast que se inauguró en abril de 1990, tienen cabida 30 alumnos con sus respectivos profesores. La segunda fase brindará a los alumnos que han sido víctimas de la segregación escolar, la oportunidad de trabajar juntos en el museo sobre los programas relacionados con el Patrimonio Cultural y la Educación para el Entendimiento Mutuo, así como de convivir mientras realizan esas actividades. De esta manera, ante los visitantes, el museo al aire libre puede mantener la integridad de sus interpretaciones y ofrecer un alojamiento moderno a los jóvenes residentes. Los fondos para esta experiencia innovadora procedían del presupuesto destinado por el gobierno a las nuevas asignaturas optativas. Gracias a su experiencia anterior en este campo, el museo estaba en buena posición para aprovechar las posibilidades derivadas de los cambios estructurales que se habían producido al margen de su influencia directa.

La finalidad social del museo depende íntimamente del modo como interpreta la génesis y la realidad cultural de las diversas identidades que la población de Irlanda ha adoptado o se ha atribuido y que, engastadas las unas en las otras, funcionan en diferentes escalas sociales, políticas, religiosas y geográficas. Las mismas van desde la identidad del individuo dentro de la familia y de la familia dentro de la comunidad local hasta las distintas afiliaciones socio-político-religiosas que persisten en algunos contextos históri-

cos y en determinadas zonas geográficas. Irlanda del Norte no es el único país que ha de hacer frente a la problemática simultaneidad de la unidad y la diversidad culturales. Si las medidas que aquí se han expuesto están dando resultado en Irlanda del Norte, tal vez pudieran abrir también nuevas vías para tratar de resolver los problemas que plantean las relaciones dentro de la comunidad en cualquier otro lugar. ■

Los lectores interesados pueden ponerse en contacto con el autor escribiendo a:

Dr. Alan Gailey
Director
Ulster Folk and Transport Museum
Cultra Holywood BT18 OEU
County Down
Northern Ireland

Kizhi: Todo el mundo lo precisa

Boris A. Gushchin y Viola A. Gushchina

El "aire libre" del Museo descrito en el presente artículo es puro, está alejado de los centros urbanos y se desplaza por entre los bosques y sobre los lagos de la región noroccidental de la URSS. Los autores han preparado y ayudado a preparar numerosas exposiciones en lo que se conoce oficialmente como el Museo Parque Estatal de Historia, Arquitectura y Etnografía de Kizhi, y han publicado numerosos escritos sobre el particular.

A sesenta kilómetros de la ciudad de Petrozavodsk, en las aguas septentrionales del frío Lago Onega se encuentra, en medio de pintorescos arrecifes, la pequeña isla de Kizhi. De unos cuatro kilómetros de largo por seiscientos metros de ancho, es una de las 1.650 islas del lago, conocida de los especialistas de todo el mundo por su conjunto arquitectónico sin par.

Su historia se remonta muy atrás en el tiempo. En otras épocas se celebraban ritos paganos (la palabra *kizhat* significa "reuniones sociales" en la lengua vernácula, el vepsocarelío). Los antepasados de la población actual eran colonos rusos provenientes de Novgorod. Fornidos y emprendedores, se sintieron atraídos por los territorios del norte debido a la abundancia de animales de piel fina que poblaban los densos bosques y el sinnúmero de lagos de abundantes peces. En los siglos X y XI comenzaron a explotar esas tierras pobladas por tribus finougras.

En las orillas de los ríos y los lagos empezaron a aparecer pequeñas aldeas que se agrupaban alrededor de una iglesia ortodoxa y se edificaron los conjuntos parroquiales (*pogosto*) del norte. Estos centros comunitarios se convertirían más tarde en importantes circunscripciones administrativas y territoriales.

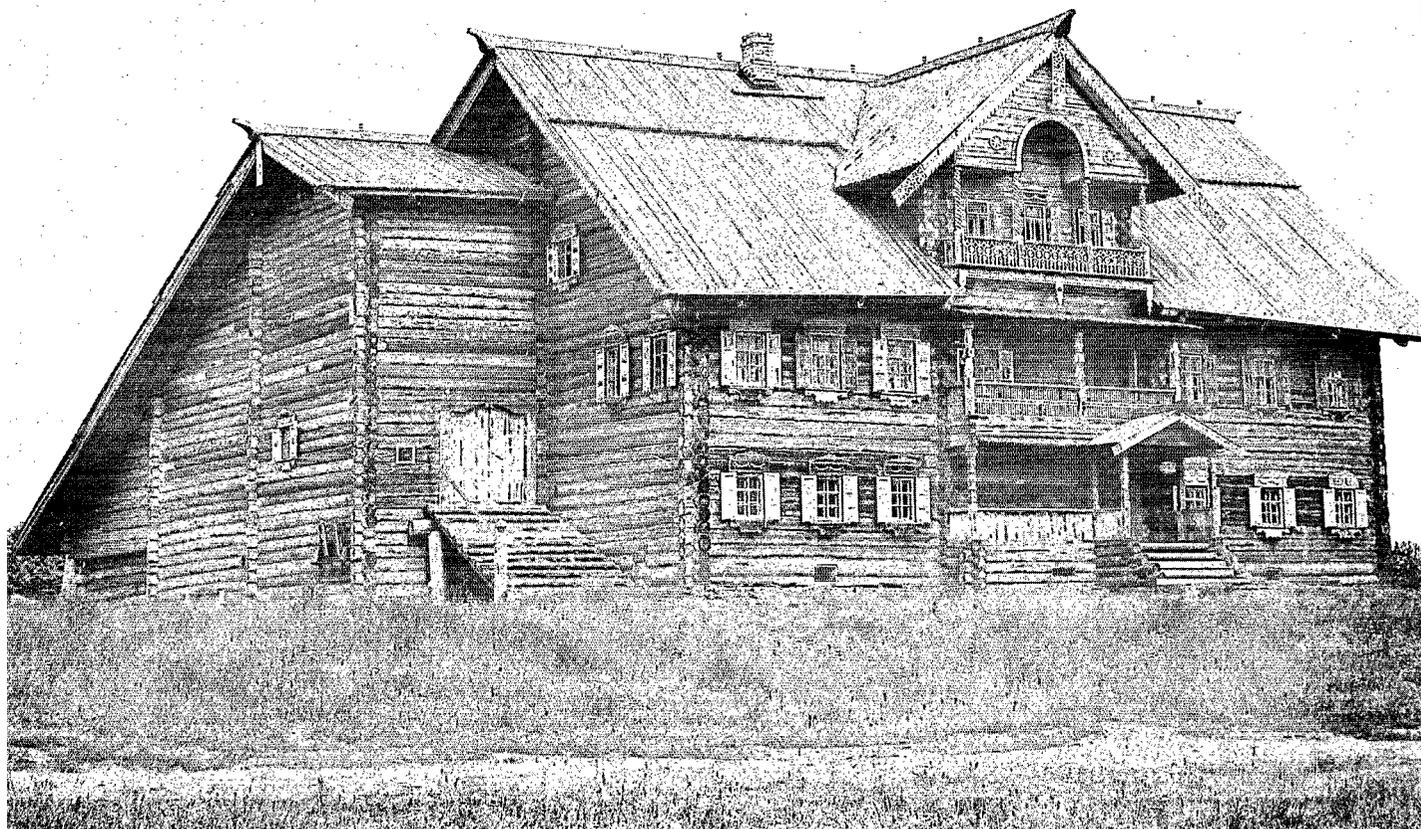
El conjunto arquitectónico de Kizhi

La parroquia del Salvador, con sus dos iglesias de madera, se menciona por primera vez en el catastro de 1946. Es bien conocido que ambas iglesias tenían en ese entonces un tejado de cuatro aguas. En las inmediaciones se levantaba un campanario piramidal.

En las cercanías de las antiguas iglesias había pequeños caseríos de uno o dos casales, que en el siglo XVI eran característicos de la ribera septentrional del Lago Onega. Una gran familia patriarcal (algunas de ellas con 25 y 30 miembros) explotaba las pequeñas parcelas cultivables. De esas antiguas aldeas han sobrevivido dos hasta nuestros días: Yamka y Vasilevo.

Las iglesias de Kizhi fueron destruidas a finales del siglo XVII por un incendio producido por un rayo, pero inmediatamente se empezaron a reconstruir en el mismo sitio. La primera que se elevó fue la iglesia del Manto de la Virgen, destinada al culto durante el invierno, que ha sufrido importantes modificaciones durante su larga vida y adquirió a mediados del siglo XVIII su forma actual, con su tejado de diez cúpulas. Presenta los rasgos más importantes de las iglesias típicas del siglo XVIII y XIX con los tejados de cuatro aguas, muy comunes en las zonas adyacentes a la cuenca del Onega.

Sin embargo, la iglesia del Manto de la Virgen no iba a desempeñar el papel más importante en el futuro conjunto arquitectónico. La iglesia de la Transfiguración, con sus 22 cúpulas, destinada al culto durante el verano, estableció su primacía para siempre desde que fuera construida en 1714 (se considera que su precursora fue la iglesia del Manto de la Virgen con sus 18 cúpulas, construida en 1708 en la aldea de Anjimo en la ribera sur del Lago Onega y consumida por el fuego en 1963). La iglesia de la Transfiguración encarna en sumo grado las tradiciones de los carpinteros de la región septentrional y el ideal de belleza de los campesinos, ya que afina sus raíces en el trabajo coti-



Fotos: © Mijail Fyodorov

diano y la unión ininterrumpida con la naturaleza y la vida diaria de la aldea. Es muy posible que la subsiguiente transformación de la iglesia del Manto de la Virgen en una iglesia de 10 cúpulas, estuviera vinculada al intento de producir un efecto arquitectónico general. El campanario del conjunto parroquial de Kizhi fue construido en 1862 en el emplazamiento de la antigua torre, ya muy deteriorada, y reconstruido en 1874.

En la iglesia de la Transfiguración se ha conservado un iconostasio tallado, de estilo barroco y cuatro niveles, compuesto de 102 iconos de los siglos XVII y XVIII. Debido a los trabajos de conservación dicho iconostasio se ha desmontado y se encuentra actualmente en la reserva del museo. En el iconostasio de la iglesia del Manto de la Virgen figuran iconos de los siglos XVI y XIV.

El conjunto arquitectónico de Kizhi fue construido durante un periodo de casi 180 años por artesanos de generaciones sucesivas. El fruto de esa larga labor creativa fue una obra maestra de las construcciones rusas de

madera que habría de suscitar admiración mucho más allá de las fronteras de Carelia. Lejos de paganismo, el aspecto festivo de la Iglesia Ortodoxa, un ascetismo severo, las viejas creencias, una alusión claramente perceptible al barroco, una impresión de la cultura de los pueblos vecinos: el carelio y el vepso, la experiencia y el talento seculares de los arquitectos rusos. Estos son otros tantos elementos que dejaron su impronta en esta arquitectura.

Lo útil unido a lo hermoso

No es simple casualidad que en 1951 hubiera empezado a conformarse en Kizhi un museo al aire libre que en 1966 se convertiría oficialmente en el Museo Parque Estatal de Historia, Arquitectura y Etnología de Kizhi. Cabe recordar que es mucho lo que el arte ruso en general debe a Kizhi. El país recuerda los nombres de campesinos de esa isla de gran talento: conservadores de poemas épicos, creadores de cuentos y danzas y compositores de cantos, sin mencionar que en las islas y riberas vecinas se alzan interesantes

Casa de la familia Sergini hacia 1880-1990.

monumentos arquitectónicos de madera.

Se empezó a llevar a Kizhi muestras de esos monumentos. Actualmente, en la pequeña superficie de la isla se levantan iglesias, capillas, casas, baños y graneros de diferentes regiones de Carelia, que al menos en parte crean el ambiente que reinaba en Kizhi en el pasado. El Museo procura además reconstruir viejas aldeas en las proximidades de la isla, a fin de brindar al visitante un cuadro lo más completo posible de la antigua arquitectura campesina.

Como puede verse en cualquier casa de Kizhi, todo objeto elaborado por un campesino era hermoso y al mismo tiempo funcional. En esas casas las personas vivieron en otro tiempo una existencia mesurada con sus preocupaciones y angustias, con sus alegrías y tristezas. La dura vida cotidiana del campesino y su empeño constante por la belleza dejaron su huella en el interior de las viviendas donde junto con herramientas primitivas se encuentran magníficas muestras del arte popular. Toda esta creación artística campesina representa una mezcla de lo útil y lo bello.

La mayoría de las construcciones campesinas del norte de Rusia reúnen bajo un mismo techo la parte destinada a la vivienda propiamente dicha y los cobertizos asignados a las labores agropecuarias. Dadas las condiciones propias de esa zona, la solución permitía realizar la mayor parte de las faenas sin tener que salir de la casa. En la actualidad se ha reconstituido el interior de muchas casas, mientras que en otras se han venido organizando exposiciones etnográficas.

Las construcciones campesinas de

la isla están dispuestas en dos secciones: una arquitectónica y una etnográfica, que reflejan las características de las distintas regiones de la RSSA de Carelia.

Uno de los monumentos de madera más antiguos de la arquitectura rusa se encuentra en Kizhi: la iglesia de la Resurrección de Lázaro (segunda mitad del siglo XIV), que trasladó a los territorios del Monasterio Muronsky, situado en la ribera suoriental del Lago Onega. Dicha iglesia podría considerarse una miniatura arquitectónica por lo pequeñas que son sus dimensiones y la graciosa sencillez de sus líneas. Esta iglesia nos permite seguir de cerca la evolución de la arquitectura: desde un sencillo cubículo de cuatro paredes hasta la iglesia de la Transfiguración con sus múltiples cúpulas.

Las capillas del "collar de Kizhi" se elevan en su emplazamiento original, esparcidas de modo pintoresco en las aldeas circunvecinas (Korba, Vorobi, Volkostrov, Podelniki, Eglovo) y en la isla misma (Vasilevo). Unidas estrechamente al paisaje, algunas de ellas parecen fundirse con antiguas arboledas paganas, otras constituyen el centro de una aldea, mientras que un tercer grupo se asemeja a faros singulares de la orilla de un lago.

El Museo Parque de Kizhi se ve enfrentado a un sinnúmero de graves problemas relacionados no sólo con los monumentos arquitectónicos sino además con el entorno único de la isla, la actividad económica, el movimiento turístico y la preservación de la cultura espiritual de los campesinos. Sin embargo, la labor más importante seguirá siendo la preservación de monumentos arquitectónicos que son únicos.

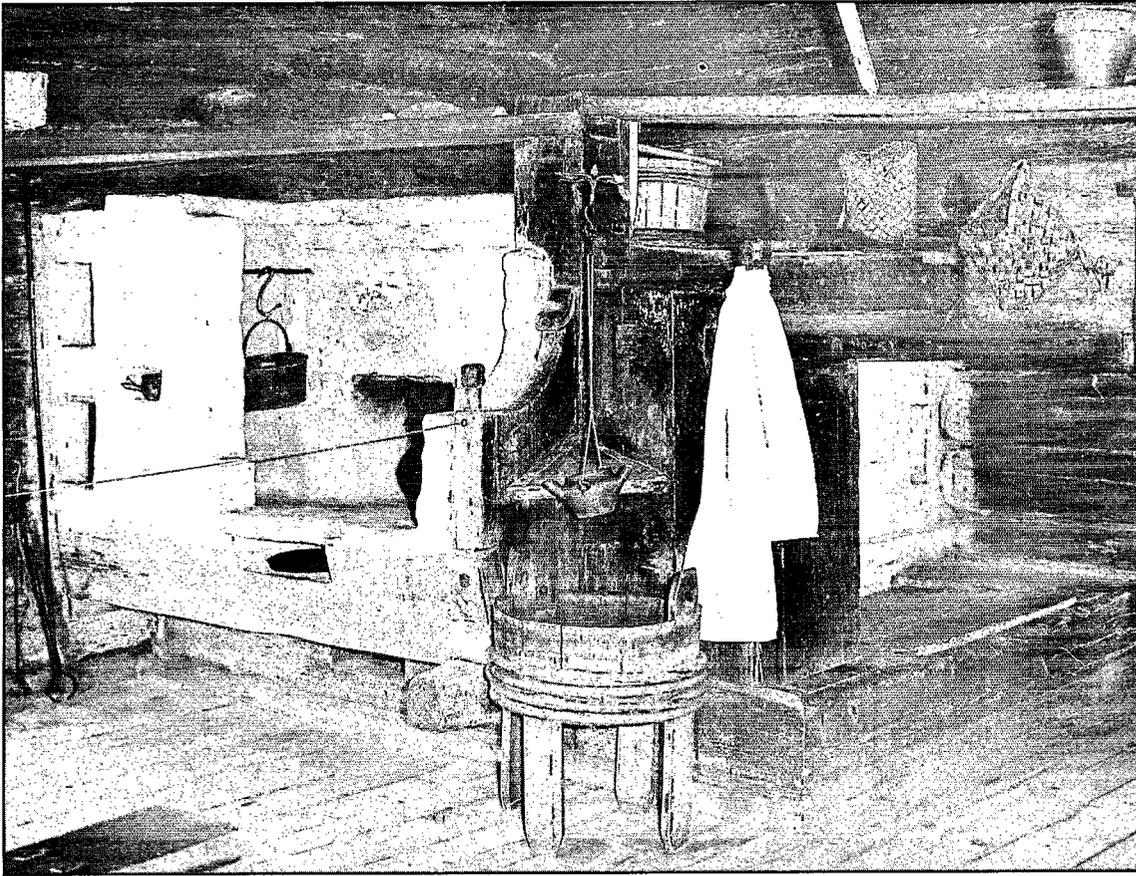
El 12 de diciembre de 1990 se inscribió el conjunto de Kizhi en la Lista de la UNESCO del Patrimonio Mundial. El informe escrito el 1.º de enero de 1919 por el Comité Ejecutivo del distrito de Kizhi tiene hoy un dejo triste y paradójico: "El Comité Ejecutivo comunica que no hay monumentos antiguos en el distrito de Kizhi". Por fortuna esto no impidió que estas construcciones se pusieran en 1920 bajo la protección estatal. Desde entonces, ni el Estado ni la sociedad han descuidado las iglesias de la isla, aunque lo que se ha venido haciendo no es ni mucho menos suficiente.

En 1926 se registraron los monumentos de Kizhi y se efectuaron las correspondientes mediciones bajo la dirección del Profesor I. E. Grabar, miembro de la Academia de Ciencias. En 1940 el arquitecto L. M. Lisenko efectuó las mediciones detalladas del templo de la Transfiguración.

En 1948 empezaron los trabajos de reparación y restauración en el área del conjunto parroquial de Kizhi, cuya dirección se confió en 1949 al arquitecto A. V. Opolovnikov. Al mismo tiempo se realizaban trabajos para restaurar los iconostasios y a mediados de los años cincuenta unas iglesias renovadas acogían a los primeros turistas.

Lo aceptable y lo inaceptable

Hoy, en las postrimerías del siglo XX podrían criticarse algunos aspectos de los trabajos de restauración realizados en el pasado, por ejemplo la falta de medidas de conservación y la remoción casi completa de las capas más recientes. Es preciso empero, reconocer que la actividad de los restauradores a finales de los años cuarenta llamó



Reconstrucción del interior de la casa de la familia Elisarov.

la atención de los especialistas y del gran público respecto de los problemas de la isla.

La preservación de los monumentos de Kizhi se ha convertido en una labor de especialistas de distintas disciplinas: arquitectos, restauradores, diseñadores, xilólogos y químicos. No obstante, el interés técnico de los distintos científicos dicta medidas radicales de una visión estrecha. Al utilizar metal para consolidar una estructura, los ingenieros estropean irremediablemente los componentes originales de una construcción única. Por su parte, los xilólogos miden la densidad de la madera disparando varias salvas con un rifle de pequeño calibre. La reacción natural del público y los científicos de otras disciplinas es de indignación y protesta.

A nuestro juicio, lo esencial es ponerse de acuerdo sobre las medidas que serían aceptables en las cons-

trucciones de Kizhi y las que no lo son.

¿Es aceptable una reconstrucción completa, que sustituye prácticamente la mitad de la madera, pero preserva los rasgos arquitectónicos y artísticos de las construcciones? ¿Es aceptable preservar la madera completamente mediante productos químicos, alterando así las propiedades del material? ¿En qué medida es admisible añadir estructuras heterogéneas dentro y fuera de las construcciones, cambiando así la apariencia estética de las iglesias?

Habrà que sacrificar necesariamente esto o aquello, pero ¿cuáles serán los sacrificios indispensables? Tal vez no tantos como hace diez, veinte o treinta años. La solución habrá de basarse en la Carta de Venecia y las recomendaciones de la reunión de trabajo del ICOMOS sobre la iglesia de la Transfiguración, celebrada en Petrozavodsk y Kizhi en septiembre de 1988. Todos estos problemas sólo podrán

resolverse mediante la colaboración de científicos de diferentes disciplinas, cuyas actividades deberá coordinar el ICOMOS.

Kizhi debe pervivir porque descubriendo la grandeza del pasado se adquiere confianza en el futuro. Kizhi no es únicamente algo para expertos: todo el mundo lo precisa. ■

Cronos, un dios omnipotente

Anna Maincheva

¿Cómo reunir en un mismo lugar muestras de arquitectura autóctona pertenecientes a distintos grupos étnicos, que se remontan a periodos diferentes? ¿Habrá que mantener las construcciones antiguas en su lugar de origen o desplazarlas (de ser posible)? ¿Qué hay que hacer cuando los productos de conservación de la madera resultan tóxicos? ¿Qué, cuando no se dispone de carpinteros formados en la restauración de construcciones que datan de varios siglos? ¿Y qué cuando un museo no puede contratar guías calificados? Estos son algunos de los numerosos interrogantes planteados en este artículo, cuyo autora es arquitecta jefe del Museo de Historia y Arquitectura al Aire Libre, situado en Siberia cerca de Novosibirsk.

La conservación del patrimonio cultural siberiano es un problema de gran envergadura. El todopoderoso Cronos (la marcha inexorable del tiempo), las transformaciones sociales y la influencia de los elementos naturales amenazan con destruir edificios que por importantes que sean no tienen nada de eterno. Tal es el caso de las construcciones de madera. Perdidas en medio de las inmensas llanuras de Siberia y situadas con frecuencia en aldeas abandonadas, están condenadas a la desaparición. Devolverlas a un medio de cultura y lograr que el hombre y la arquitectura, así como el mundo de nuestros coetáneos y el de las cosas del pasado estén unidos por un vínculo de reciprocidad, tal es nuestro objetivo.

Fuerza es comprobar que no son solamente (ni sobre todo) los oficios, artesanías y procedimientos seculares de montaje de una estructura los que se pierden irremediadamente, sino más bien la vinculación de una época con otra. Las tradiciones y la memoria del pueblo se ven así reducidas a nada y se puede comprobar, por desgracia, que la mayoría de los habitantes de la Siberia de hoy no conocen la arquitectura, ni los trajes, ni el modo de vida de sus antepasados.

Precisamente para superar esta falla de la educación y esta insuficiencia de percepción se creó en Novosibirsk el Museo de Historia y Arquitectura, entidad que depende del Instituto de Arqueología y Etnografía de la sección siberiana de la Academia de Ciencias de la URSS. Es fácil explicar por qué se escogió tal lugar para este museo al aire libre en el que se exponen construcciones de madera: Novosibirsk es un centro industrial y cultural de grandes pro-

porciones; es además el cruce de los principales itinerarios turísticos de Siberia. La sección siberiana de la Academia de Ciencias es, por lo demás, un centro de estudio de historia de esa región.

Desde luego, la creación de un museo semejante constituye una difícil tarea. Su base teórica son las primeras expediciones de reconocimiento de las construcciones de madera de Siberia, efectuadas en los años cincuenta y setenta. En un principio este museo se concibió para toda Siberia y estaba previsto exponer en él las construcciones de madera de todos los pueblos que la constituyen. El criterio de división era territorial. Se establecía una separación entre la zona occidental y la oriental. Sin embargo, la realización de esta idea tan seductora iba a tropezar con serias dificultades, entre otras, la falta de espacio.

Como Siberia es un mosaico de pueblos, su arquitectura constituye un verdadero conglomerado de estilos y formas, diversidad ésta imposible de presentar en una superficie de cuarenta y seis hectáreas, de las cuales veinticinco estaban destinadas a las construcciones. En consecuencia nuestra concepción actual para la conformación del museo es la siguiente:

- Organizarlo en función de la sección autónoma del núcleo histórico, en la que ya se presentan construcciones de madera restauradas. El principio unificador de las construcciones reunidas en dicha sección son los rasgos característicos de la penetración cultural de Siberia. Se compone de un complejo arqueológico que representa las antiguas culturas de Siberia; de los *astrog*¹ de Zashiversk y Kazym, según la manera como los rusos colonizaron

Siberia en los siglos XVII y XVIII; y de la granja típica de Siberia que se conformó definitivamente en el siglo XIX.

- Crear secciones etnográficas (Siberia occidental y oriental), para presentar algunas construcciones de madera de los pueblos de Siberia, típicas de algunas regiones a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Ante la imposibilidad de desplazarlas, fue preciso emplear un escrupuloso método de estudio y medición para reconstituirlas luego en el museo. Está previsto presentar en los pabellones de exposición maquetas y reconstituciones de diferentes construcciones a fin de dar una idea más completa de la arquitectura siberiana.

Un sistema de protección en el lugar de origen?

Así pues, la idea misma del museo dimanaba de la necesidad de desplazar esas construcciones de madera para conservarlas. Existen desde luego diversas teorías sobre la manera de organizar los museos al aire libre cuando no se desea desplazar las construcciones. Se puede pensar con sus autores que es más lógico y preferible conservar los objetos en el medio en que fueron creados y establecer a su alrededor zonas de protección y servicios, organizando así los circuitos turísticos. Sin embargo, existen casos en los que crear un museo *in situ*, o simplemente efectuar el mantenimiento de una construcción de modo que se garantice su adecuada conservación, entraña considerables problemas.

Como ejemplo tomemos la historia de las construcciones que se exponen actualmente en el museo. Se trata de

construcciones verdaderamente únicas: la iglesia de la Transfiguración del Señor (siglo XVII), originaria de Zashiver, ciudad abandonada por sus habitantes en el siglo XIX, y el *astrog* de Kazym (siglo XVIII), construcción de carácter defensivo situada en las riberas del río del mismo nombre en medio de una zona pantanosa de la región de Tyumen. En ambos casos era esencial desplazar las construcciones por diferentes razones. Ante todo la imposibilidad de conservarlos y mantenerlos adecuadamente por estar perdidos y alejados de los centros de cultura, o sencillamente de lugares habitados. El menor incendio, la más leve imprudencia, un mínimo acto delictivo habría bastado para destruir estas magníficas muestras. La granja siberiana típica, que se remonta probablemente al siglo XIX y forma parte de la sección del núcleo histórico, no está rodeada del mismo halo de romanticismo que los *astrog*, pero es con todo única, ya que estaba situada en una zona de inundación, anegada hoy por una presa.

Surgió además otro aspecto del problema relativo a la conservación de las construcciones de madera, que no habían tenido en cuenta los iniciadores del museo. En Novosibirsk, ciudad gravemente afectada por la falta de vivienda, se construye con frenesí. Cada vez más se rechazan del casco de la ciudad las pequeñas construcciones de madera y con frecuencia sucede que no se duda en demoler elementos muy interesantes de la arquitectura urbana de comienzos del siglo XX. Los que logra salvar la Asociación de Defensa de los Monumentos Históricos están igualmente condenados a desaparecer, víctimas de un lento deterioro al per-

manecer inhabitados y abandonados de sus ocupantes, que ahora viven en apartamentos nuevos mucho más cómodos.

Como no existe ninguna otra posibilidad, se puede contemplar una medida, desde luego extrema, pero destinada a favorecer la conservación de esas construcciones, a saber, trasladarlas al territorio del museo e ir formando paulatinamente una calle de carácter muy original, que sería interesante integrar en el conjunto mediante una infraestructura turística adecuada. Esta idea se ve favorecida porque el museo se encuentra en Akademgorodok, una zona ecológicamente apta, a cuatro kilómetros del centro científico de Novosibirsk, en medio de macizos forestales y en las riberas de un río. El alejamiento de las zonas industriales, de las vías de comunicación con mucho tráfico, del ruido y de la contaminación facilita todas las condiciones necesarias para organizar un parque en el que el hombre pueda sentirse en armonía con la naturaleza y con la arquitectura. Estas son condiciones igualmente imprescindibles para que las construcciones de madera no estén expuestas a los efectos negativos de los desperdicios químicos o las vibraciones. En nuestro caso tropezamos con otro problema. Para proteger las construcciones contra la descomposición y los xilócopos se han utilizado diversos tipos de productos químicos, de modo que no es nada recomendable permanecer mucho tiempo en el interior. Así pues, nos encontramos ante el problema de determinar qué medios de protección de la madera conviene utilizar para que las construcciones mismas no se conviertan a su vez en fuente de peligro para el entorno. El aleja-

miento de los principales medios de comunicación entraña ciertas dificultades para organizar el sistema de acueducto, alcantarillado y líneas telefónicas, ya que es preciso en este caso salirse de las normas. Como el museo no dispone de un equipo de guías, los encargados de organizar las visitas son los investigadores y arquitectos del museo. Desde luego, el verano es el periodo de mayor tensión debido al gran número de turistas.

Hablan los visitantes

Sin embargo, todas estas dificultades desaparecen cuando el visitante nos manifiesta su reconocimiento. Algunos de ellos descubren por primera vez la arquitectura siberiana; otros no esperaban encontrar en Novosibirsk, centro industrial que presenta muchos de los defectos y problemas de una metrópoli, un sitio tranquilo, retirado, original e infinitamente humano. Al

contemplar las colecciones etnográficas y las construcciones, nuestros compatriotas se ven con frecuencia obligados a reconocer su total ignorancia, que, para nuestra gran satisfacción, procuran superar formulando un sinnúmero de preguntas. Confío en que la visita de nuestro museo hará vibrar las fibras más profundas del visitante, despertando el interés y el respeto por la cultura y la vida cotidiana de los pueblos siberianos de las diferentes épocas.



Foto: cortesía de la autora

La iglesia de la Transfiguración de Nuestro Señor de Zashiversk, del siglo XVIII, trasladada de su sitio original.

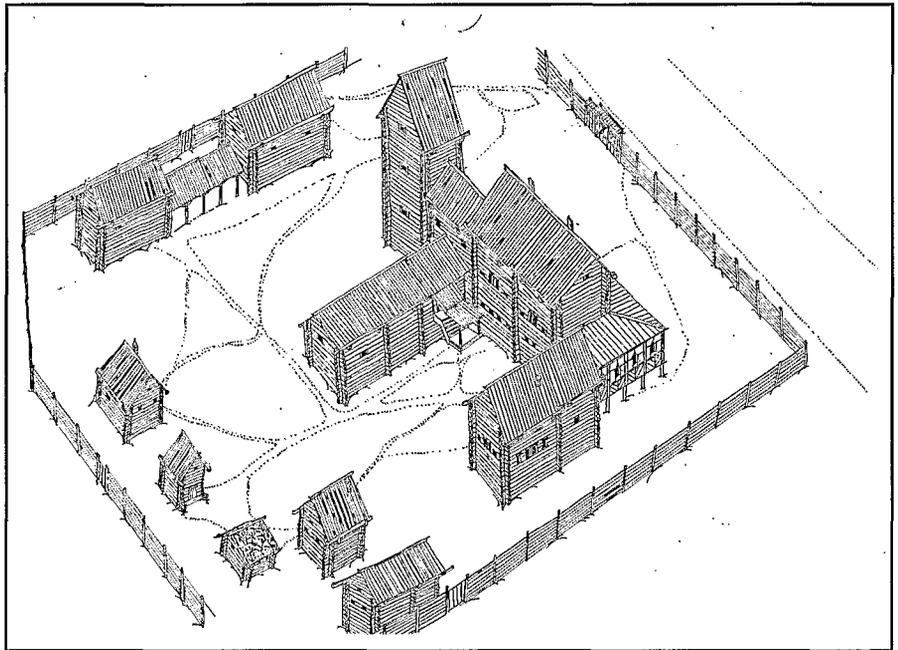


Ilustración: cortesía de la autora

Puede afirmarse sin exageración que nuestro país natal, Siberia, era hasta ahora para muchos una Tierra Incógnita que al descubrirse empieza a suscitar una admiración y un interés sinceros. Quisiera citar en este punto algunas de las impresiones de nuestros visitantes:

“Ustedes fueron muy amables en mostrarme el museo al aire libre. El método de construcción de todos estos antiguos edificios, que consiste en montar mandriles de madera, es verdaderamente único.”

Otoño de 1990, A. W. Joshi, India

“Es un museo muy interesante. Me gustó mucho la iglesia con su campanario. Recorrí todo el ostrog, miré por debajo de los baños y me encaramé a los mandriles que servirán para construir la *isba*.”

Dima, 10 años

“¡Cuán poco sabemos en definitiva sobre la historia de Siberia! En nuestra vida cotidiana estamos tan lejos de todo eso. Muchas gracias por su relato tan interesante.”

Unos ingenieros

Además de los problemas que enfrenta el museo, cabe mencionar las dificultades de contratación de personal. En efecto, sufrimos permanentemente de penuria de carpinteros calificados porque en la actualidad no existen en nuestro país escuelas que formen carpinteros restauradores. Asimismo, se nos plantea permanentemente un problema de carácter financiero. Se reduce cada vez más el presupuesto asignado para financiar los trabajos y, por consiguiente, es preciso encontrar nuevas fuentes de financiación. A esto se añade el alza de los precios de los materiales de construcción y del transporte.

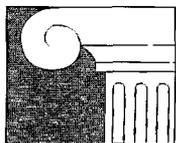
Al mismo tiempo que procura resolver los problemas vitales a que nos hemos referido, el museo tiene como tareas la dirección de las investigaciones relativas al modo de vida y la cultura de los pueblos de Siberia, la publicación de los resultados de las investigaciones efectuadas sobre las diferentes regiones de Siberia, la organización de exposiciones y conferencias, el trabajo con estudiantes y alumnos, el asesoramiento para organizar fiestas y festivales populares, el estudio y la promoción de las artesanías y el fomento de las relaciones internacionales.

Enfrentados a Cronos, Dios destructor todopoderoso, este trabajo está destinado a que redoblemos nuestro empeño y busquemos nuevas energías para resolver las cuestiones más álgidas relacionadas con la cultura y la conservación del patrimonio nacional. ■

La casa del gobernador de la provincia (1640), en Naryn, Tomsk, reconstruida a partir de documentos de los archivos nacionales.

1. Ostrog significa burgo fortificado o fortaleza. El vocablo tomó más tarde el sentido de prisión.

Una ciudad y sus museos



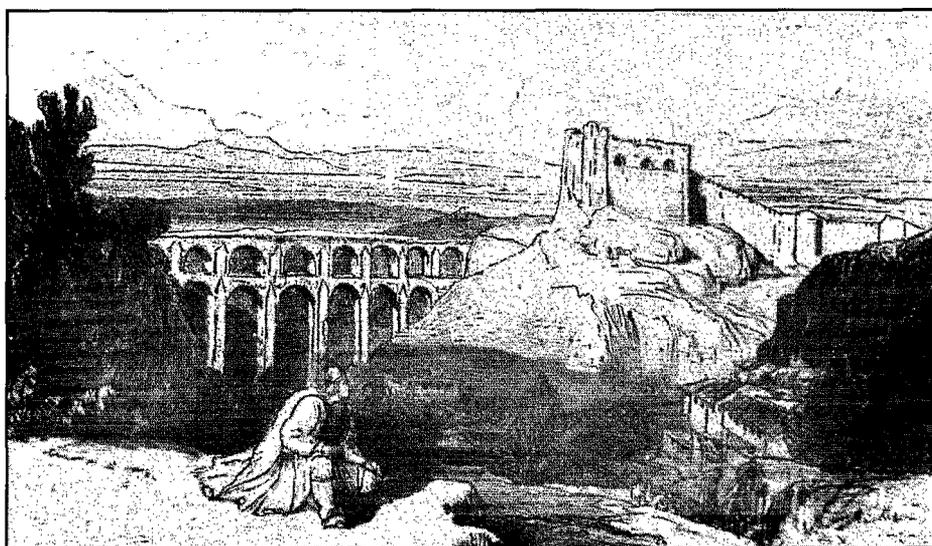
Gjirokastra, la ciudad museo Emin Riza

El pueblo albanés, uno de los más antiguos de Europa, ha acumulado durante siglos un patrimonio artístico de inestimable valor. En todo tiempo y lugar, espléndidas obras arquitectónicas han ocupado lugar privilegiado en la vida de la nación constituyendo un fondo documental riquísimo de auténticas obras maestras del máximo interés histórico y artístico. Desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días subsisten así los vestigios de un pasado fecundo, que paciente trabajo de investigación y estudio ha sacado a la luz y valorizado, con el apoyo y el estímulo de los servicios de los diversos organismos interesados del Estado. La vida misma de una nación se ofrece a los ojos del observador, el investigador y el simple curioso: plazas fuertes, edificios municipales, monumentos, edificios culturales, obras de arte o simples viviendas, en todos los lugares del territorio en las llanuras y en las montañas, en las ciudades y en el campo. Tales vestigios evocan con fuerza el pasado de un pueblo íntimamente ligado a una tierra que, a lo largo del tiempo, ha amado y defendido.

Pero el legado del pasado no se limita a eso. Ciudades enteras, como Gjirokastra o Berati, se hallan clasificadas por el Estado como monumentos históricos. Se trata de "ciudades museos". Son centros urbanos que han conservado en buen estado todo lo que arquitectónicamente y urbanísticamente los singulariza y hace de ellos testigos muy reales de un tiempo histórico localizado con toda precisión. Comparada con un monumento, la ciudad museo tiene una clara

primacía: muestra todo el organismo urbano. El pasado no surge allí como un elemento solitario, presentado arbitrariamente a veces en un lugar que no le corresponde, sino que al contrario la ciudad es un lugar lleno de vida que restituye hasta la atmósfera del ambiente natural en que fue creada y en el que se fue desarrollando. Por eso, la ciudad museo tiene virtudes educativas propias. Ella misma es testimonio histórico, lo cual pone al visitante y a sus habitantes en contacto con la rica paleta de sus construcciones y sus estructuras, tal como fueron concebidas por los arquitectos. De esta manera influye en ellos más directamente y con mayor impacto.

La ciudad museo de Gjirokastra es una realización grandiosa de la arquitectura albanesa, emplazada en un sitio muy accidentado del valle del Drini. Su centro es una colina, en cuya cima fue construida una imponente ciudadela en la segunda mitad del siglo XIII. Es allí donde se concentró primeramente la vida para luego ir dispersándose, en los primeros años del siglo XIV, expandiéndose cada vez más fuera de las murallas. Ocupada por los otomanos, Gjirokastra se convierte en 1419 en centro administrativo del *sandjak* (distrito) de Albania, que en la época era una unidad administrativa importante en donde residía el pachá. Tras un periodo de recogimiento e inmovilismo, debido en gran parte a los desórdenes que marcaron todo el siglo XVI, la ciudad comienza a crecer nuevamente y es en el siglo XVII cuando empieza a extenderse, de una manera general la



*La ciudadela y el acueducto de Gjirokastra.
Grabado del siglo XIX.*

Foto: cortesía del autor

aglomeración. En el siglo XVIII y por último en el siglo XIX, tiene lugar su desarrollo final, y es así como la podemos conocer hoy.

La urbanización se vio condicionada en gran parte por el terreno accidentado en que fue edificada la ciudadela, de modo que cada barrio tiene su propio estilo. Si bien el conjunto deja traslucir un deseo de unidad bien afirmado en algunos lugares en que la adecuación al territorio es perfecta, deseo que ha dictado la orientación de las masas arquitectónicas, en otros lugares, cercanos a veces, los edificios se hallan más dispersos, y esta disposición imprime al conjunto un carácter dinámico y muy diversificado. Las calles empedradas que serpentean, suben y bajan sin cesar fatigan al visitante, que afortunadamente se ve compensado por el espectáculo que se le presenta a cada paso, siempre atractivo y siempre diferente. Las altas murallas de piedra que dominan el conjunto, por lo general fortificaciones, sumen al paseante en una atmósfera cautivante.

El edificio más grandioso de la ciudad es la ciudadela, cuyas murallas, reforzadas por numerosas torres, se van adaptando a todo lo largo a los desniveles del relieve montañoso. Ubicada en el suroeste del macizo, comenzó a construirse en el siglo XIII y su desarrollo prosiguió hasta comienzos de la década de 1810, bajo el yugo del poderoso señor feudal Ali Pachá de Tepelena. De esa época data el acueducto, que durante muchos años abasteció de agua potable a la ciudadela desde una fuente situada a unos diez kilómetros de distancia.

El mercado cubierto ha sido siempre uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes de Gjirokastra. Establecido inicialmente en las inmediaciones de la fortaleza, a comienzos del siglo XVII fue desplazado y reconstruido en el sitio en que se encuentra actualmente el mercado nuevo, que data de finales del siglo XIX. Es entonces cuando adoptó la armoniosa forma arquitectónica que admiramos hoy.

Por doquier pueden verse muchos edificios consagrados al culto, de arquitectura generalmente sencilla, de modo que se pierden un poco en medio del universo imponente de esta ciudad dominada en definitiva por un hábitat a la vez muy diverso y perfectamente homogéneo. Fuerza y grandeza otra vez se imponen ahí en formaciones de gran originalidad, pero casi siempre morigeradas por la fineza y sensibilidad de los detalles. Las viviendas de Gjirokastra son de una tipología muy rica, en la cual, a pesar de duras restricciones, se

expresó el espíritu innovador de los maestros de obra albaneses que concibieron y erigieron estos edificios destinados a satisfacer las necesidades de cada ciudadano.

En el conjunto de viviendas se presentan tres variantes principales. La que más se desarrolló comenzó a aparecer en los primeros años del siglo XVIII, y llegó a su auge entre 1800 y 1830, cuando surgieron las realizaciones mejor logradas. Es allí sin duda alguna donde se sitúa el periodo de plena madurez de este urbanismo extremadamente fecundo, periodo al que en la segunda mitad del siglo habría de suceder una época de profundas mutaciones, sensibles aún hoy. Por lo demás, estas mutaciones que dejaron huella en el conjunto del patrimonio urbano de Albania, se originaron en los fenómenos sociales que acompañaron la formación y el crecimiento de la burguesía nacional.

Las viviendas de Gjirokastra generalmente son de dos pisos y a veces de tres, total o sólo parcialmente. Las distingue el diseño compacto y dinámico. El terreno rocoso, muy empinado, impuso reglas de construcción estrictas, con una ruptura vertical que siguiera los accidentes del terreno. Otra de las características es la distribución interna, muy funcional, resultado de un estudio muy minucioso para determinar el lugar de cada uno de los elementos. El dormitorio es la unidad básica de composición que, para responder a su función en la vida de la célula familiar, se adorna y se decora de maneras muy variadas, arreglos que llegan al máximo de refinamiento en el "cuarto de huéspedes", en el que frecuentemente se manifiesta una gran riqueza imaginativa con esculturas de madera, pinturas murales y motivos de estuco que crean un ambiente un poco solemne, pero no por ello menos cálido y encantador.

En contraste con este tratamiento esmerado, inclusive algo precioso, del interior, el aspecto externo de las viviendas de Gjirokastra es de una sobriedad muy marcada, lo que tiende a hacer resaltar su carácter monumental. Llama la atención el equilibrio tan estudiado de los volúmenes, el dinamismo de una fuerza expresiva potente, desde la planta baja de la vivienda hasta el último piso, cuyo frontón se adorna con frescos de gran vigor que contrastan magníficamente con la piedra desnuda de los pisos inferiores.

Muchos indicios revelan así el carácter defensivo de las viviendas, desde la dura verticalidad de la arquitectura hasta las numerosas aspilleras. En la época en que fueron construidas, no solamente eran habitaciones cómodas y prácticas sino que también debían constituir una protección eficaz

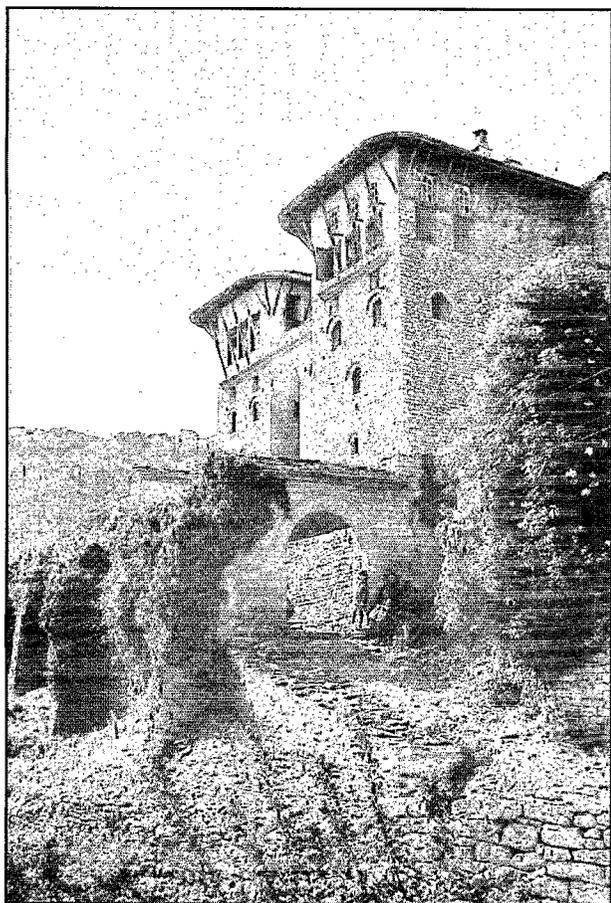


Foto: cortesía del autor

Vivienda de Gjirokastra de comienzos del siglo XIX.

contra cualquier ataque externo. Este conjunto de construcciones de toda clase fue a lo largo de los siglos, obra de maestros de talento cuyo espíritu creativo se fue enriqueciendo cada vez con la experiencia de sus antecesores.

Una decisión especial de las autoridades hizo de Gjirokastra, lo mismo que de Berati, una ciudad museo, con lo cual quedó bajo la protección del Estado. Eso permitió emprender labores de documentación, estudio y restauración. Las medidas adoptadas para la protección y la administración de dichos centros urbanos ayudan a resolver los muchos problemas que se plantean tanto en el aspecto técnico como en el científico y a responder a la delicada cuestión que plantea su integración en la vida contemporánea. La ciudad museo, hábitat protegido, está dividida en centro histórico y centro libre. El centro histórico, formado por una zona de museo y una zona protegida, comprende los monumentos más importantes que, según su valor, pueden agruparse en dos categorías: los más representativos, los mejor logrados, pertenecen a la primera categoría y se conservan íntegramente; los de la segunda categoría son objeto de salvaguarda únicamente en su aspecto externo.

Al hacerse cargo de una ciudad museo como Gjirokastra,

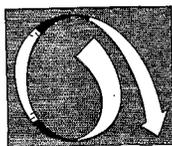
el Estado debe tomar en cuenta el delicado y múltiple problema del reacondicionamiento del patrimonio de toda la ciudad. A esto se dedica la sección de monumentos culturales, organismo local que depende del Instituto Nacional de Monumentos Históricos. Sobre la base de las investigaciones de especialistas de diferentes disciplinas y con la colaboración de los mejores profesionales, la Sección pone en marcha y administra de manera permanente obras de restauración y de mantenimiento, operaciones que se desarrollan metódica y científicamente en toda la ciudad.

Integrar una acción de este tipo en la vida cotidiana no ha dejado de plantear numerosos problemas desde el primer momento. Afortunadamente se han ido resolviendo para satisfacción de todos, adaptando la mayor parte de los monumentos de segunda categoría, que son los más numerosos, como servicios socioculturales municipales. Así, la policlínica fue instalada en un complejo de viviendas de esta categoría, experiencia que resultó bastante exitosa. En cuanto a las obras de primera categoría, se vela por ellas con mayor esmero aún, dado su valor. Desde hace varios años se están realizando obras en la ciudadela, donde se creó un Museo Nacional de Armas. Poco a poco, monumentos de otro tipo se van utilizando para fines análogos. Algunas viviendas clasificadas en primera categoría se han convertido así en sede del Museo de los Hermanos Topulli, una; otra, en el Centro Cultural, que ocupa parte del viejo mercado; una tercera, en el Centro de Exposición de la Cultura Popular del distrito de Gjirokastra, etc.

Se ha visto que tales operaciones, a menudo difíciles y costosas, surten efectos bastante diferentes del mero mantenimiento, de la mera restauración de obras del pasado. Profundizar en el conocimiento de nuestras obras maestras reviste particular importancia para los arquitectos y los urbanistas contemporáneos, que pueden aprender mucho de estos testimonios auténticos de nuestro patrimonio arquitectónico. Las numerosas publicaciones a que dan origen las obras de restauración contribuyen en buena medida a la formación y el perfeccionamiento de los jóvenes.

Llevar a cabo esta tarea, hacer de Gjirokastra un lugar digno de su resplandeciente pasado arquitectónico, no siempre ha sido fácil. Treinta años después de comenzar esta importante operación, se puede decir que hoy ha llegado a su término. Pero no por eso todo ha quedado concluido. Día tras día, conviene mantener en condiciones, embellecer aún más, el lugar de vida que es este museo. ■

Retorno y restitución de bienes culturales



Vuelven a Alemania objetos sustraídos por los soldados norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial

Museum informa

La controversia con los herederos tejanos de un soldado de la Segunda Guerra Mundial, que se niegan a devolver a Alemania los manuscritos Quedlinburg, valorados en tres millones de dólares, parece haber tenido repercusiones positivas. Dos noticias aparecidas en periódicos de los Estados Unidos en octubre de 1990 indican que el asunto Quedlinburg ha inducido a otras personas a devolver obras de arte de las que se apoderaron en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

En el periódico *The Tribune* de Oakland, California, del 19 de octubre de 1990, Susan Stern relata que un ex soldado de Nueva Jersey devolvió un antiguo pergamino a las autoridades alemanas. Cameron Anderson, que tiene ahora 64 años de edad, envió a su madre el pergamino como "recuerdo de guerra" mientras formaba parte del ejército aliado de ocupación en Alemania al final de la Segunda Guerra Mundial. A la muerte de su madre en 1971 recuperó el pergamino, lo enmarcó y lo guardó como recuerdo. Cuando tuvo conocimiento por el *New York Times* del asunto de los tesoros artísticos de Quedlinburg, el Sr. Anderson se puso en contacto con el experto en arte mencionado en el periódico, William Voelke, de la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York, y supo así que su documento había pertenecido a los archivos alemanes durante la guerra. El Sr. Anderson se dirigió entonces a las autoridades alemanas, que lo invitaron a Nuremberg para que entregara personalmente el documento.

El valor del pergamino aún no ha sido estimado. El Sr. Anderson, que en un primer momento se inquietó por la posibilidad de que lo acusaran de poseer bienes robados, estima que su gesto "podría inducir a otras personas a devolver objetos que recogieron durante la guerra".

Al mismo tiempo, en la costa oeste de los Estados Unidos, la Universidad de California en Berkeley devolvió valiosos manuscritos de Mozart, Schubert y Haydn al

Monasterio de Kremsmunster (Austria), de donde los había robado un soldado norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial.

En un artículo publicado el 5 de octubre de 1990 en el *Fort Worth Star-Telegram* se relata que la biblioteca musical de Berkeley obtuvo los 18 manuscritos en 1976, cuando un carcelero ofreció en venta los manuscritos que su cuñado había traído de Europa después de la guerra. El Profesor Emerson, a la sazón bibliotecario de Berkeley, lo convenció de que los cediera por 1.400 dólares, cuando en realidad valían varias decenas de miles de dólares.

Los manuscritos fueron utilizados para la enseñanza y la investigación en el Departamento de Música de Berkeley hasta 1988, cuando se descubrió que provenían de un robo. El descubrimiento fue puramente accidental. La Universidad publicó un catálogo de los manuscritos vocales de su colección anteriores a 1900 que llegó a manos del Padre Mandorfer, archivero musical del Monasterio de Kremsmunster. El Padre Mandorfer, escribió a Berkeley y después de una investigación se determinó, en efecto, que los manuscritos habían sido robados. En 1945, la biblioteca musical del monasterio había servido de cuartel a tropas estadounidenses. Los manuscritos fueron entregados al Cónsul de Austria en una breve ceremonia durante la cual el Sr. Roberts, actual bibliotecario, dijo: "Me complace devolver estos manuscritos. En el caso de los tesoros de Quedlinburg, los Estados Unidos han quedado en una posición ingrata. Me alegro de que ahora podamos actuar de otro modo".

En uno de los próximos números de *Museum* dedicado al tema "Los museos en la guerra y en la paz", los lectores interesados encontrarán informaciones sobre la situación actual y las perspectivas futuras de algunas cuestiones relacionadas con los conflictos bélicos, el patrimonio cultural y los museos. ■

Hablando con franqueza



En New Hampshire, Estados Unidos, Shieling significa refugio
Elisabeth Yates

La expresión "centro forestal urbano" puede parecer contradictoria. Tratando de explicar por qué no lo es, la autora de este artículo ha escrito numerosos libros, ha obtenido siete títulos honoríficos y ha hecho donación al Estado de New Hampshire del Bosque de Shieling (del que aquí se habla).

Hace doscientos años, New Hampshire era un estado agrícola. Los gigantescos árboles del principio habían servido para construir casas, puentes y carreteras. Vacas y ovejas pacían en las llanuras y en las dehesas de montaña. Pero el suelo era malo, pedregoso, y cuando se despejaron buenas tierras en el oeste, los agricultores se trasladaron a ellas. Poco a poco los árboles volvieron a aparecer y cubrieron el

terreno, rodeando pueblos y aldeas, como un lejano telón de fondo de las ciudades. La agricultura se convertía en silvicultura.

Cuando mi marido y yo llegamos a New Hampshire hace cincuenta años, buscando una casa en el municipio de Peterborough, visitamos una antigua granja a una milla del centro, junto a una carretera en buen estado. Había campos despejados que habían sido dehesas, un arroyo y una pendiente en la que crecían árboles. La casa era vieja pero sólida, y el establo, que tanta importancia había tenido antaño, estaba bien conservado. En este lugar fijamos nuestra residencia y la llamamos Shieling, palabra escocesa que significa refugio, sin imaginar hasta qué punto ese nombre iba a resultar adecuado. La campiña nos proporcionaba un horizonte abierto, el bosque aventura, y el arroyo corría todo el año, torrencialmente en primavera, mansamente en verano y bordeado de hielo en invierno, pero siempre bajando de las colinas,



Foto: © Elisabeth Yates



Foto: © Elisabeth Yates

Vista parcial del arroyo a finales del verano.

por su cauce, al río. En los cincuenta acres boscosos crecían una mezcla de pinos y tsugas, robles y hayas, y muchos arces cuyo jugo había permitido obtener, en otros tiempos, centenares de galones de jarabe. Dos veces, con un intervalo de veinte años, tuvimos que talar selectivamente algunos árboles, y los demás reaccionaban con un mejor crecimiento.

Nos gustaba Shieling por lo que era, por el deleite que nos proporcionaba a nosotros y a nuestros amigos, pero en cincuenta años las cosas cambian y nos dimos cuenta de que había que proteger de alguna manera nuestro terreno para preservar sus características. Queríamos aprovecharlo de un modo que, por muy distinto que fuese de su finalidad primitiva, siguiera estando en consonancia con ella. Mientras hacíamos planes falleció mi marido, pero sus ideas sobrevivieron.

“Un interés profundo y constante”

Yo había oído hablar de “centros forestales urbanos”. La expresión me parecía contradictoria, pero quería decir algo: una región boscosa en el límite de una comunidad en desarrollo, mantenida para siempre como bosque. Por más que la civilización avanzara y el desarrollo se aproximara, siempre estaría preservada. No habíamos pensado mucho en cuáles eran los rasgos más sobresalientes de Shieling, pero los tenía, sobre todo los árboles: todos ellos renacidos pero sólidos, proporcionando alimento y cobijo a la fauna y frescor al terreno. Y había muchas más cosas: los enormes peñascos, el arroyo, la arboleda de arces, los restos de la fábrica de la que habían salido casi todos los ladrillos utilizados en las primeras construcciones de Peterborough y una cantera de granito de la que se habían extraído bloques enormes para utilizarlos en el pueblo. Como necesitaba asesoramiento para saber cómo podía salvaguardarse todo ello, se lo pedí a mi abogado y a otras personas que se interesaban mucho por la tierra. Había decidido regalar Shieling al Estado.

Una vez iniciados los trámites legales, trabajé en estrecha relación con el Comisionado George Gilman, del Departamento de Recursos y Desarrollo Económico, con el Silvicultor Estatal, Theodore Natti, y con Lawrence Rathbun, de la Sociedad Protectora de los Bosques de New Hampshire. En marzo de 1980, el Gobernador Hugh Gallen aceptó el Bosque de Shieling en nombre del Estado de New Hampshire. Siempre nos habíamos referido a este terreno como “la

arboleda”, pero ahora había adquirido categoría de bosque. Una arboleda puede ser un conjunto cualquiera de árboles, un bosque es un lugar que tiene una finalidad concreta. El Bosque de Shieling serviría para el esparcimiento de cuantos lo visitaran, pero su finalidad consistiría en dar prueba de una correcta utilización del terreno y de los principios de la conservación.

El lenguaje jurídico tiene cierta nobleza, y en la Resolución del Gobernador y del Consejo había palabras que me confortaron pues, si bien se referían a mí, alentaba en ellas el recuerdo de mi marido y de las ideas que compartíamos: “siempre dio prueba de un profundo y constante interés por la conservación de nuestros bosques y tierras, sobre todo las pequeñas propiedades privadas que cubren más del 60% del Estado; ha mostrado con su ejemplo cómo pueden administrarse estas haciendas forestales teniendo en cuenta tanto los aspectos prácticos como los estéticos, y su deseo es que su propiedad de Peterborough esté así al servicio de las generaciones futuras”. Esta donación me había convertido en benefactora, pero la satisfacción y la alegría que recibo me han convertido en beneficiaria.

No se hace una donación así sin facilitar a la vez los medios para su mantenimiento. Se creó un fondo fiduciario dependiente del Fondo Benéfico de Hampshire, con una suma inicial de unos 200.000 dólares. Los intereses se emplearían en el mantenimiento de la propiedad y en el funcionamiento de los programas. Gracias a una buena administración y a las contribuciones que se reciben de vez en cuando, la suma inicial se ha duplicado.

Cuando el Estado empezó a actuar como propietario, se procedió a deslindar cuidadosamente el terreno con ayuda de las viejas escrituras y haciendo uso de mediciones muy precisas. Los límites se marcaron con pintura azul en los árboles, las cercas de piedra y las rocas. Se señalaron los senderos con marcas blancas en los árboles y postes de madera con los nombres respectivos: Peñascos, Flor, Arbol, Cerro, Arroyo. Se reconstruyeron los puentes sobre el arroyo y se renovó el establo, que era de 1810, cuya estructura se mantenía en buen estado. Después de haber retirado los pesebres y puntales, una cuadrilla de obreros muy experimentados lo convirtió en el Centro de Estudio de la Silvicultura, que consta de una sala de reunión, una zona de exposición, una biblioteca, cocina y varios locales que permiten distintos tipos de reuniones, seminarios y conferencias, muchas veces con proyección de diapositivas. Todos los acontecimientos

y las actividades, que varían según las estaciones y se celebran siempre, haga o no buen tiempo, empiezan en el Centro y suelen terminar con un paseo por el bosque. Los temas de estudio se anuncian por correo y en la prensa, y tratan cuestiones tales como la identificación de los árboles, plantas comestibles, suelos y geología y gestión de las zonas forestales reservadas.

“Nos pertenece a todos”

Los visitantes que acuden por primera vez por sus propios medios pueden tomar una guía de los senderos a la entrada y utilizarla en sus desplazamientos. En el extremo del campo, junto al lindero del bosque, hay una morera, vestigio de una sericultura con gusanos de seda iniciada sin demasiado éxito hace muchos años, que ha quedado allí con toda su altiva y antigua belleza, lenta para echar sus grandes hojas verdes en primavera, que se vuelven pálidas y tardan en caer en el otoño, alimentando a los pájaros con sus moras blancas y dándoles la bienvenida, al igual que a las personas que la descubren como una llamada a la aventura en el bosque. A partir de ella, el sendero baja por unos escalones de granito, a través de un pinar de pino rojo y cruza el arroyo de Dunbar por un puente. A comienzos de la primavera, cuando las brechas están en plena freza, el agua rebosa de peces. El sendero continúa a través de los arcos y lleva, atravesando un seto de tsugas, hasta los peñascos, donde se puede practicar el alpinismo. Los niños que trepan por los pedruscos de granito pueden sentir la excitación de la altura. En un momento dado el sendero pasa junto a un antiguo camino de leñadores, bordea después la cantera y llega a una pequeña y encantadora zona en la que el Club de Jardines de Peterborough está instalando un jardín silvestre con múltiples variedades de flores y helechos de la región, identificados por pequeñas etiquetas colocadas junto al suelo. Dejando atrás las ruinas de la antigua fábrica de ladrillos, y después de cruzar otro puente, el sendero sube en cuesta hasta el campo abierto y vuelve al Centro. Este recorrido es de cuatro o cinco millas, pero puede ser más largo si se hace por sendas más estrechas.

Los días de viento puede haber cometas volando en el campo, niños jugando y perros retozando. A veces hay una familia que busca el lugar más apropiado para comer junto a la cerca de piedra. “Esto nos pertenece a todos” es una frase que el viento escucha a menudo y a veces yo misma, cada

vez más agradecida de que esta región relativamente pequeña pueda dar tanto y pedir a cambio, simplemente, respeto y reconocimiento.

Los cuidados son constantes. Una tormenta puede derribar un árbol o un trecho de un sendero puede volverse peligroso. Los silvicultores se encargan de todos los arreglos, pero el bosque se ocupa en gran medida de sí mismo. Siempre, hasta donde los fondos lo permiten, se hacen planes para el futuro: un sendero nuevo, un pequeño teatro en el límite extremo del campo, una tala de árboles envejecidos, unas cuantas mesas más de picnic en puntos estratégicos, pero nada de papeleras. La gente tiene que aprender los fundamentos de la conservación del bosque tal como los aprenden los niños. Cuando llegó uno de los primeros grupos escolares y visitó el recinto acompañado por un silvicultor, yo hice después el mismo recorrido con mi perro. No encontré ni siquiera un solo envoltorio de chicle. Al comentarlo con el silvicultor, éste esbozó una sonrisa benévola ante mi ignorancia. “Antes de salir se les dijo que todo lo que llevan tienen que traerlo. ¿Para qué sirven los bolsillos?”

Senderos adecuados para todos los estados de ánimo y para todas las edades

J. B. Cullen, de la División de Bosques y Terrenos, se hace lenguas cuando habla de la función que cumplen los árboles en el medio ambiente: “Los bosques proporcionan una gran diversidad de bienes y servicios a un número cada vez mayor de residentes y visitantes de New Hampshire. Brindan un entorno agradable para los esparcimientos al aire libre, un hábitat para los peces, las aves y los animales salvajes; son una esponja gigantesca que absorbe y limpia el agua. La gestión de los bosques, lejos de ser una cuestión sencilla, es sumamente complicada. Contar con terrenos bien provistos de árboles y agua para el esparcimiento y para la fauna es un problema que se vuelve más serio a medida que la población aumenta. Los ciudadanos tienen que ser conscientes de la función que cumplen los bosques en la economía del Estado y de los factores que implica su mantenimiento, así que deben querer aprender. Este es el objetivo que nos hemos fijado para el Bosque de Shieling. Que sirva a las generaciones futuras como ejemplo de utilización correcta del bosque y también como centro de aprendizaje de la aplicación práctica de la silvicultura”.

Pedí a tres personas de las muchas que visitan el bosque

que me comunicaran sus impresiones. Una de ellas, un profesor jubilado pero no retirado de la enseñanza, me habló de los senderos que, con sus pendientes suaves, son adecuados para todos los estados de ánimo y todas las edades: "Las ardiillas alborotadoras, los astutos zorros, las nutrias juguetonas y los pájaros carpinteros que perforan un agujero en un árbol muerto forman todos ellos parte de la experiencia. Shieling es un nombre de lo más oportuno, ya que significa un refugio para todas las formas de vida, humana, animal y vegetal".

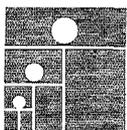
Una señora que trabaja en un hospicio empieza su jornada con un paseo al alba, y el bosque es para ella "un lugar de paz que ofrece momentos al margen del tiempo y de los quehaceres cotidianos y que permite asomarse al eterno enigma del ser. Es un regalo para todos y también un regalo para mí sola, ya que puede ser tan privado y personal como público. La grandeza e inmovilidad de los peñascos hacen pensar en el misterio de los tiempos pasados y de la tierra misma. El canto de un pájaro me recuerda que formo parte de un todo con el que estoy en contacto, y la música del torrente me invita a volver al ruido y al tiempo, descansada y lista para lo que el día pueda depararme".

Un abogado que se pasea todos los días por el bosque a

grandes zancadas, me habló con una sensibilidad extraordinaria: "Desde hace años, cuando el Bosque de Shieling se abrió al público, he adquirido la agradable costumbre de pasear por este pequeño paraíso, con el fin de admirarlo, en todas las estaciones y haga el tiempo que haga. Escuchando y contemplando la naturaleza, siento cierta tranquilidad espiritual que me renueva. Aquí puedo comunicarme con los árboles, que son más nobles que los hombres, apreciar la belleza primaveral de guirnaldas 'más efímeras que las de las muchachas', sentirme estimulado por una repentina tormenta estival que hace cundir la alarma en el bosque. Una mañana de otoño, después de una noche de viento, descubrí maravillado que los caminos y los remansos del arroyo estaban adornados con un luminoso estampado de hojas a la deriva. Cuando el invierno recubre serenamente el bosque con su manto blanco, me pongo unas botas de nieve para abrirme mi propio camino. En el Bosque de Shieling no deja nunca de haber motivos de sorpresa para cuantos pasean por él con los sentidos bien despiertos".

Así pues, podríamos afirmar como conclusión que el bosque habla por sí mismo, para decirnos lo que es y lo que hace. ■

Crónica de la FMAM



Flash

"Todos los museos exponen en el Grand Palais". Con este lema, el SIME abrió sus puertas a los Amigos de los Museos, del 12 al 20 de enero de 1992, en París.

Dividido en tres grandes sectores (la utilería técnica, las ediciones y los propios museos), el salón fue ante todo una ocasión extraordinaria para propiciar los encuentros a nivel internacional y un sitio ideal para que los conservadores y el público discutieran acerca de los problemas más urgentes de estas instituciones.

De este contexto sacaron partido los Amigos de los Museos que estuvieron representados por la Federación Fran-

cesa con sus 258 asociaciones y por la FMAM (Federación Mundial) que cuenta ya con más de 600.000 miembros inscritos.

Se establecieron numerosos contactos con los representantes de Checoslovaquia, Rumania y Eslovenia, que participaban por primera vez en el Salón.

Por iniciativa de la Federación Francesa se promovió un encuentro europeo con el fin de reforzar los lazos entre los museos de Europa a través del público y las Asociaciones de Amigos. ■

Y además...

Rajastán: Del tigre al ser humano

Un informe de Museum

Aunque no se trata de un museo al aire libre propiamente dicho, el Parque Nacional de Ranthambhore, situado en el Rajastán, al nordeste de la India, interesará sin duda a los lectores del presente número. El siguiente artículo se basa en informaciones amablemente facilitadas por la Ranthambhore Society, órgano internacional de especialistas creado para atender las reclamaciones y resolver las preocupaciones acuciantes de aldeanos, conservadores, naturalistas y todos aquellos que se preocupan por el medio ambiente en general.

Tigrillo en el Parque Nacional de Rajastán.

La adusta fortaleza de Ranthambhore, construida hace mil años, se erige como testigo silencioso de un pasado turbulento. En la actualidad sus ruinas y escombros dominan el Parque Nacional de Ranthambhore, vasta extensión de bosque de tipo árido en el que prosperan los animales salvajes y uno de los mejores hábitats que hay en el mundo para los tigres. Como recuerda el Duque de Edimburgo, "el Parque Nacional de Ranthambhore era una de las zonas protegidas más importantes que se crearon en el marco de la iniciativa Operación Tigre que en 1973 copatrocinaron el Gobierno de la India y el Fondo Mundial para la Naturaleza".

Ya a comienzos del decenio siguiente, el hábitat de estos mamíferos

predadores normalmente esquivos y nocturnos había cambiado gracias a la excelente protección y al dinámico ordenamiento de la reserva, lo cual permitió que pudiera reescribirse su historia natural. Por vez primera salían a la luz nuevos y fascinantes aspectos del tigre.

Ahora bien, muchas regiones de la India han padecido sequías consecutivas en estos últimos años. El aumento de las cabañas de ganado y la disminución del volumen de agua y pienso han dado como resultado una enorme presión en las zonas desérticas del subcontinente.

A estos problemas se suma el de la población de la India, que se cifra en 870 millones de personas. El crecimiento demográfico está deteriorando progresivamente la calidad del medio ambiente y los valiosos recursos naturales de los que depende la comunidad. La reducción de los recursos de un entorno que se degrada afecta directamente la vida de todos, situación que cobra especial gravedad cuando la población depende de la agricultura.

Como decía el Duque de Edimburgo, "a medida del crecimiento demográfico y la demanda de tierras agrícolas se van haciendo mayores, la necesidad de proteger debidamente ese ecosistema excepcional que es el Parque Nacional de Ranthambhore se hace todavía más apremiante".

En todo caso, las condiciones de vida de las cuarenta mil personas que viven en la zona del Parque se han deteriorado. Como el personal del Parque se dedica principalmente a proteger la flora y la fauna que tiene a su cargo cuando entraron ilegalmente en esa zona pastores y leñadores acosados por el hambre, las relaciones se vuelven



Foto: © The Ranthambhore Society, Leatherhead (Reino Unido)

ron tirantes. Los resultados fueron catastróficos.

Pese a todo, en ese momento se cayó en la cuenta, para repetir las palabras de Valmik Thapar, el naturalista que dirige la Fundación Ranthambhore, de que "si se quiere que sobrevivan la fauna y la flora, el ser humano y la naturaleza deben encontrar un equilibrio armonioso ya que ninguno de los dos puede vivir sin el otro".

En el Parque Nacional de Ranthambhore ha surgido una nueva forma de entender la conservación ya que se relaciona la protección de la flora y la fauna con el desarrollo económico y social de la comunidad. Los objetivos más urgentes que se persiguen en la actualidad consisten en explicar la importancia del bosque a la población local e impedir que, a fuerza de tanta degradación, sus tierras se vuelvan semidesérticas. Concretamente, las iniciativas se centran en fomentar la cooperación de las comunidades vecinas en: *a)* un proyecto itinerante de atención médica preventiva y de planificación familiar; *b)* la formación y la generación de ingresos, especialmente entre las mujeres; *c)* los programas educativos para los jóvenes, con el fin de que entiendan mejor la extrema importancia de los nexos que los unen al medio ambiente y la conservación; *d)* un proyecto de repoblación forestal, esencial para mantener y elevar el nivel de las aguas subterráneas y purificar el aire; *e)* el fomento de la alimentación destinada al ganado en establos y la mejora de las razas para contribuir a contrarrestar el apacentamiento generalizado (deben encontrarse otras fuentes de piensos); y *f)* la adopción de mejores sistemas de cocción en hornillos que no despidan humo, con objeto

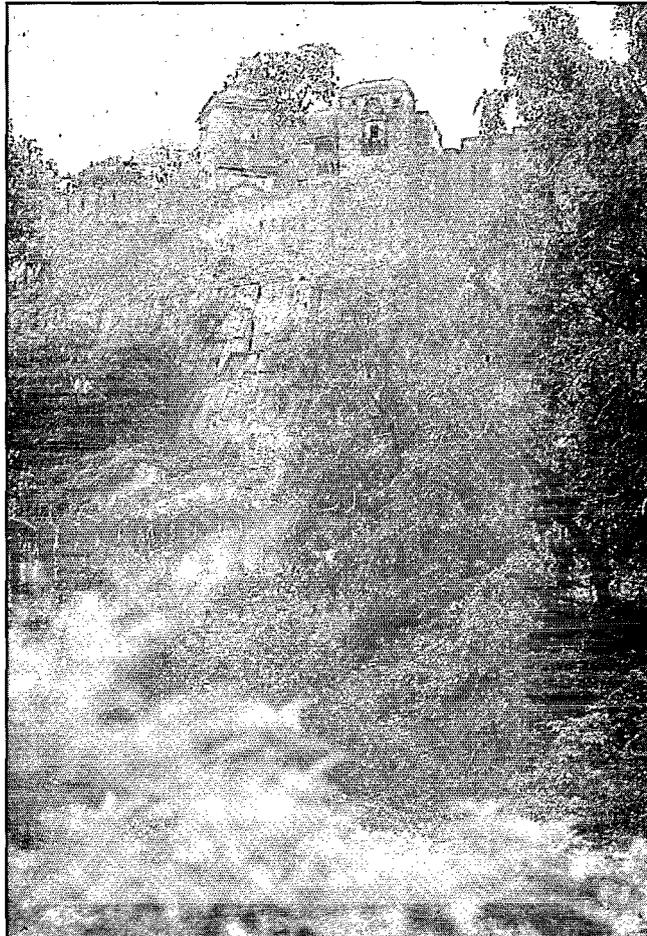


Foto: © The Ranthambhore Society, Leatherhead (Reino Unido)

Parte de la fortaleza de Rajput (siglo XI).

de disminuir los riesgos para la salud y reducir a la mitad el consumo de leña. Siempre que sea posible, las plantas de biogás constituirán otra fuente de energía. ■

Para obtener más información, los lectores pueden dirigirse a:
The Ranthambhore Society,
"Grantchester"
Linden Gardens, Leatherhead, Surrey
KT22 7HB
Reino Unido
Teléfono: [0372] 372026

Hermanamiento argelino-húngaro

Mohamed Bentabet

El hermanamiento de museos es una idea que conviene tener presente para abrir los museos de arte popular a las diversas culturas.

Mohamed Bentabet, director del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de Argel, nos ofrece un ejemplo convincente.

Después de haber realizado diversas experiencias sobre relaciones interactivas con el público argelino, el Museo de Artes y Tradiciones Populares se abre al exterior para un intercambio cultural y técnico más amplio. En el mes de julio de 1990 el director del Museo de Argel y el del Museo de Budapest, Sr. Hoffmann Tamas, firmaron un protocolo de acuerdo que establece, ante todo, un programa de intercambio de exposiciones. En noviembre de 1991 se presentó en Budapest una colección de bordados argelinos, acompañada de un desfile de moda de trajes tradicionales. En contrapartida, las alhajas europeas del Museo Etnográfico Húngaro se expusieron en Argel. Por otra parte, el museo de Artes y Tradiciones Populares de Argel se comprometió a pro-

porcionar una casa cabila (muebles, utensilios, vestimentas y aperos de labranza) para una instalación permanente en el Museo de Budapest y a recibir a tres personas en viaje de estudios para la realización de un documental de treinta minutos sobre los usos y costumbres cabilas.

En un plano más técnico, nuestros colegas húngaros se comprometen a enviar el equipo de un taller de restauración (facilitarán también catorce maniqués) y a encargarse de la formación de dos personas en esta especialidad.

Confiado en los resultados de esta experiencia, esperamos que se produzcan nuevos hermanamientos para efectuar intercambios internacionales. ■

En el próximo número...

El n.º 176 de *Museum* está dedicado a la labor de los más de 650.000 voluntarios que agrupa la Federación Mundial de Amigos de los Museos y da a conocer los logros conquistados en todos los aspectos de la vida de un museo contemporáneo, desde la gestión de las tiendas hasta la financiación de un restaurante, pasando por la adquisición de obras de importancia e, incluso, la fundación de nuevos museos. También explica el esfuerzo realizado por un museo sudafricano para poder adaptarse a las nuevas condiciones existentes tras el fin del apartheid y se invita a los lectores a descubrir museos en molinos de viento.

Agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.

ANTIGUA Y BARBUDA: National Commission of Antigua and Barbuda, c/o Ministry of Education, Church Street, St Johns.

ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 300, WILLEMSTAD, Curaçao.

ARGENTINA: Librería "El Correo de la UNESCO", EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES, tel.: 40 02 12, fax: (541) 93 63 47.

BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.

BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Mercado 1315, Casilla postal 4415, LA PAZ; Avenida de las Heroínas E-3011, Casilla postal 450, COCHABAMBA.

BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço del Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000, tel.: (21) 551 52 45, fax: (21) 551 78 01.

CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.

CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.

CHILE: Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, María Luisa Santander 0447, Casilla postal 10220, SANTIAGO, fax: 49 94 55. ECUADOR: Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO.

ESPAÑA: Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID, TEL.: (91) 431 33 99, FAX: (91) 575 39 98; Ediciones Liber, Apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Librería de la Generalitat de Catalunya, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA, TEL.: (93) 412 10 14, FAX: (93) 412 18 54; Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA.

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391, tel. toll-free: 1-800-274-4888, fax: (301) 459 0056; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.

FILIPINAS: International Book Center (Philippines), Suite

1703, Cityland 10, Condominium Tower 1, Ayala Ave., corner H.V. Dela Costa Ext., Makati, METRO MANILA.

FRANCIA: Grandes librerías universitarias y Librairie de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS, tel.: (1) 45 68 22 22. *Pedidos por correspondencia:* Ediciones UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cédex 15, fax: (1) 42 73 30 07, telex: 204461 Paris.

GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la UNESCO, 3.ª avenida 10-29, zona 1, Apartado postal 2630, GUATEMALA.

GUINEA-BISSAU: Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.

HAITI: Librairie La Pléiade, 83, rue des Miracles, B.P. 116, PORT-AU-PRINCE.

HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.

JAMÁICA: University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.

MÉXICO: Librería "El Correo de la UNESCO" S.A., Guanajuato n.º 72, Colonia Roma C.P. 06700, Del. Cuauhtémoc, MÉXICO D.F., tel.: 574 75 79, fax: (525) 264 09 19; Librería Secur, local 2, zona CICOM, Apartado postal 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.

MOZAMBIQUE: Instituto nacional do livro et do disco (INLD), Avenida 24 de Julho, n.º 1927, r/c, e 1921, 1.º andar, MAPUTO.

NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.

PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ 5.

PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA;

PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA; (*dirección postal:* apartado 2681, 1117 LISBOA CODEX), tel.: 347 49 82/5, fax: 347 02 64.

REPÚBLICA DOMINICANA: Editora Taller, C por A, Isabel

la Católica 309, esq. Restauración, Apartado 2190, Z-1, SANTO DOMINGO.

SAN VICENTE Y LAS GRANADINAS: Young Workers' Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd Floor, Room 12, KINGSTOWN.

SURINAME: Suriname National Commission for UNESCO, P.O. Box 3017, PARAMARIBO.

TRINIDAD Y TABAGO: Trinidad and Tobago National Commission for UNESCO, 8 Elizabeth Street, St Clair, PORT OF SPAIN.

URUGUAY: *Todas las publicaciones:* Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO y avenida Italia 2937, MONTEVIDEO, tel.: 98 36 06, fax: (598) 290 59 83. *Libros y mapas científicos solamente:* Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.º 1543, piso 7, oficina 702, Casilla de Correos 1518, MONTEVIDEO;

Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO. *Librerías del Instituto:* Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; y Amorim 37, SALTO.

VENEZUELA: Oficina de la UNESCO en Caracas, Quinta UNESCO, 7.ª avenida entre 7.ª y 8.ª transversales de Altamira; (*dirección postal:* apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A), tel.: (2) 261 13 51, fax: (2) 262 04 28; Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galpán, Apartado 60337, CARACAS 1060-A; Editorial Ateneo de Caracas, Apartado 662, CARACAS 10010.

La lista completa de agentes de venta de las publicaciones de la UNESCO se puede solicitar a: Ediciones UNESCO, División de Promoción y Ventas, 7, place de Fontenoy, 75352 PARIS 07 SP, Francia.

BONOS DE LA UNESCO

Los bonos de la UNESCO se pueden utilizar para adquirir todas las publicaciones de carácter educacional, científico o cultural. Para mayor información sobre este sistema dirigirse a: Programas de Bonos de la UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, Francia.