

Museum

No 149 (Vol XXXVIII, n° 1, 1986)

Del pasado al presente

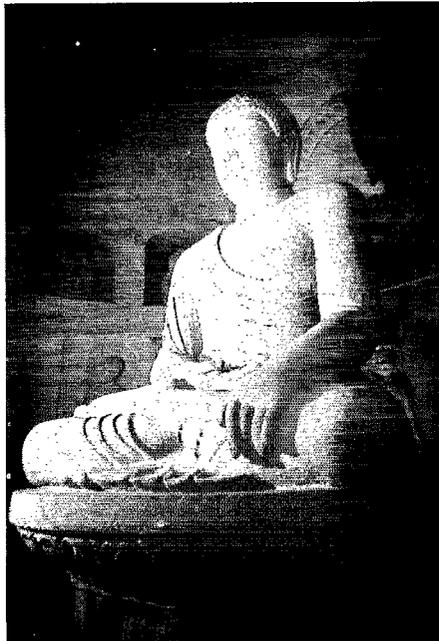
museum

Museum, sucesora de *Museum*, es una revista publicada en París por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Publicación trimestral. Una tribuna internacional de información y reflexión sobre todo tipo de museos.

N.º 149, 1986



Cubierta: Castillo de Rívoli, Italia. A la entrada del castillo los visitantes pueden ver ahora esta escultura de Pistoletto recortándose en el atrio inacabado de Juvara



Cubierta posterior: La Gruta de Sukkaram, construida por la dinastía de Silla en el siglo VIII y declarada Tesoro Nacional Coreano n.º 24 (véase el artículo de Lee Ki-baik, p. 27).

Redactor: Yudhishtir Raj Isar
Redactora adjunta: Marie-Josée Thiel
Ayudante de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: Monika Jost

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brasil
Patrick D. Cardon, secretario general del ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Alpha Oumar Konaré, Malí
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Michel Parent, ICOMOS
Paul Perrot, Estados Unidos de América
Lise Skjøth, Dinamarca
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

Los autores son responsables de la elección y presentación de los datos contenidos en sus artículos y de las opiniones vertidas en ellos, las cuales no coinciden forzosamente con las de la Unesco ni comprometen a la Organización.

Se pueden reproducir y traducir los textos publicados (excepto cuando esté reservado el derecho de reproducción o de traducción) siempre que se indique el autor y la fuente.

Correspondencia:

La correspondencia relativa al contenido de la revista y a posibles colaboraciones debe ser dirigida a:

Señor Redactor, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Suscripciones:

División de Servicios Comerciales
Editorial de la Unesco
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 43 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 138 francos franceses.

© Unesco 1986
Impreso en los Países Bajos por
Smeets Offset (NBI) bv, 's-Hertogenbosch

Del pasado al presente

En este número

EL PASADO EN PRESENTE Y EL PRESENTE EN FUTURO

Andrea Bruno	<i>Rívoli: un castillo para el arte contemporáneo</i> 4
George McDonald y Douglas J. Cardinal	<i>La construcción del Museo Nacional del Hombre en Canadá: diálogo entre especialistas</i> 9
David C. Devenish	<i>Pasado, presente y futuro del Museo de Barbados</i> 15
Stephen Wood	<i>"...Un asunto demasiado serio para dejárselo a los militares"</i> 20

TESOROS DE COREA

Lee Ki-baik	<i>Apuntes sobre la cultura coreana</i> 27
Lee Nan-Young	<i>Los museos de Corea</i> 30
Kim Samdaejja	<i>El Museo Suk Joo-Sun de Artes Populares Coreanas</i> 36
Ch'On Hye-bong	<i>Los Archivos Song-Am de Literatura Clásica</i> 38
Maeng In-jae	<i>El Museo de la Aldea Típica Coreana</i> 40
Kim Taik-Kyoo	<i>El pueblo de Haboe</i> 42
Kim Dong-Hyon	<i>El Templo de Haein-sa</i> 44

RETORNO Y RESTITUCIÓN

Thurstan Shaw	<i>¿Guardianes o propietarios?</i> 46
Roderick J. McIntosh y Susan Keech McIntosh	<i>Diletantismo y pillaje: el tráfico ilícito del arte maliense antiguo</i> 49
Richard Pankhurst	<i>Etiopía: pillaje y restitución</i> 58 <i>Retorno y restitución de los bienes culturales: examen de la situación</i> 61

Créditos de las fotos

2-8: Andrea Bruno; 9: Hans Blohm; 10: Michael McCann, 11-13: Giorgio Versolato; 14-18: David Robinson; 19-21: Scottish United Service Museum; 22-25: cortesía de la administración del National Maritime Museum de Greenwich; 23: Museo Real del Ejército, Estocolmo; 26-47: Comisión Nacional de Corea para la Unesco; 48-51 y 53: R. J. McIntosh; 52: M. y A. Kirtley.

ISSN 0250-4979

Museum (Unesco, París),

n.º 149, vol. XXXVIII, n.º 1, 1986

彌勒勤嚴

龍華出世會

大慈寶殿

En este número...

La rehabilitación de un edificio para darle una nueva función representa bien el proceso en que el pasado se hace presente y se proyecta hacia el futuro. Este número se inicia con un nuevo ejemplo de dicho proceso: el arquitecto Andrea Bruno examina la remodelación de un castillo del Piamonte para convertirlo en sede del primer museo de arte contemporáneo de Italia. Con cada nuevo museo que se pone en marcha, se hace más evidente la importancia que tiene el acuerdo entre la concepción arquitectónica y los objetivos de la conservación para que un museo sea planificado con éxito. Tanto el conservador como el arquitecto deben responder al desafío fundamental de conciliar la comodidad con la estética.¹ En el caso del nuevo Museo Nacional del Hombre que se está construyendo en Canadá, la comunicación entre ambos especialistas parece haberse mantenido viva y abierta. La validez de las ideas sólo podrá juzgarse cuando el edificio esté terminado, pero el diálogo que reproducimos en este número revela desde ya una gran coincidencia de criterios sobre la función que debe cumplir este museo respecto del pasado, el presente y el futuro del país.

En la primera parte de este número figura además un artículo sobre el Museo de Barbados, que se presenta como un espejo de la historia cultural, múltiple y específica, de esta comunidad del Caribe. Por último, se incluye un ensayo polémico sobre los museos militares donde se examinan las formas de presentación y la política general de varias instituciones de ese tipo, muchas de las cuales ilustran todavía la historia militar presentándola, como dice el autor, "aislada de los otros hilos que componen la amplia trama de la historia".

En la sección titulada "Tesoros de Corea" se trata un tema diferente. Los autores de estas siete breves descripciones no se interesan tanto por los detalles técnicos como por revelar un patrimonio cultural multiforme, necesidad común a todos los conservadores de museos e historiadores de la cultura de países cuyas tradiciones aparecen un tanto oscurecidas por las de vecinos más grandes y poderosos. A pesar de su originalidad, su riqueza y su diversidad, la cultura coreana es poco conocida fuera de sus fronteras. Los conservadores y técnicos de museos de la República de Corea están resueltos a difundirla, no sólo entre sus compatriotas sino entre los hombres y mujeres de todas las latitudes. La presentación que se ofrece en este número constituye, a nuestro entender, una buena contribución a ese importante objetivo.²

No menos importantes, pero mucho más difíciles de alcanzar, son los objetivos de retorno o restitución de bienes culturales a sus países de origen. Desde mediados de la década de 1970, el tema ha suscitado amplios debates y hondas reflexiones que han permitido establecer principios básicos y tomar diversas medidas prácticas.

La exigencia de retorno de los bienes culturales constituye, en buena medida, un legado del pasado, mientras que las prácticas ilegales que dan origen a la demanda de restitución están lamentablemente arraigadas en la vida contemporánea. La distinción entre esos dos conceptos, retorno y restitución, es el resultado magro pero esencial de los esfuerzos desplegados por la comunidad internacional en los últimos diez años, esfuerzos que se reseñan en la parte final de este número y que han permitido esclarecer diversos problemas y poner otros en manos de los especialistas correspondientes, además de llevar a la elaboración de métodos para promover negociaciones bilaterales tendientes a crear colecciones representativas. Pero la complejidad y dificultad de esos problemas persiste todavía. Como lo muestran los tres importantes estudios dedicados al tema en este número, su solución podría llegar a constituir un aporte fundamental al mejoramiento de las relaciones culturales internacionales presentes y futuras.

1

Fachada del Miruk-jon, declarado Tesoro Nacional Coreano n.º 62, que forma parte del templo de Kumsa-san de Kimje, República de Corea.

1. Aspectos mencionados por el arquitecto Bernard Feilden en su diálogo con Giovanni Scichilone, "Una arquitectura adaptada al museo", *Museum*, vol. XXXIV, n.º 1, 1982.

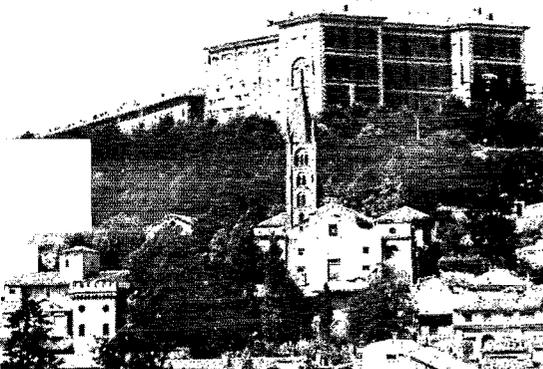
2. Agradecemos a la Comisión Nacional de Corea ante la Unesco su cooperación activa y diligente en la preparación de esta serie de artículos.

EL PASADO EN PRESENTE Y

Rívoli: un castillo para el arte contemporáneo

Andrea Bruno

Arquitecto nacido en Turín en 1931, es profesor de restauración arquitectónica en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Turín y alterna sus actividades profesionales con la recuperación de edificios antiguos y la concepción de nuevos proyectos arquitectónicos, tanto en Italia como en el extranjero. Por encargo de la Unesco, organismo del que es consultor, ha realizado importantes obras de restauración en Afganistán, tales como el minarete de Jam y la fortaleza de Herat y en Iraq, donde restauró el Arco de Cresifonte. Se ocupó de la organización de exposiciones y de la reinstalación de museos como el Museo Real de Armas de Turín y el Museo de Ghazni. Autor de proyectos destinados a adaptar para uso público algunos edificios monumentales piemonteses como el castillo de Grinzane Cavour y el Palacio Callori en Vignale Monferrato, dirige actualmente los trabajos de restauración del Palacio Madama, del Palacio Carignano y, en colaboración con otros arquitectos, del ex Hospital San Giovanni, que se convertirá en el nuevo Museo Regional de Ciencias Naturales.



2

Situado en lo alto de una colina sobre el Valle de Susa, el Castillo de Rívoli domina el poblado y la vasta llanura que se extiende hasta el pie de los Alpes y de las colinas que sirven de telón de fondo a la ciudad de Turín.

El Castillo de Rívoli, resultado de tantas etapas de construcción acumuladas a lo largo de épocas diversas, se presenta hoy con la forma inacabada del grandioso proyecto que Filippo Juvara concibiera en 1718 para Vittorio Amedeo II de Saboya (figura 2).

Debido a su carácter estratégico, el lugar sobre el que se eleva fue ocupado ya desde la edad media por una construcción fortificada. El duque Emanuele Filiberto, que después de la paz de Cateau-Cambresis (1559) recuperó los territorios situados al sur de los Alpes que habían pertenecido a los Saboya, decidió residir en Rívoli con su corte y encargó a Francesco Paciotto de Urbino que adaptara la fortificación para transformarla en una residencia fastuosa. Más tarde, el hijo de Emanuele Filiberto, Carlo Emanuele I, nacido en el castillo, encargó al arquitecto de la corte, Carlo di Castellamonte, que proyectara un palacio digno de la importancia alcanzada por la dinastía saboyana a fines del siglo XVI.

En 1693, durante la guerra de la Liga de Augsburgo, el castillo fue saqueado e incendiado por las tropas del general francés Catinat. Vittorio Amedeo II decidió reconstruirlo, pero la reanudación de la guerra y el sitio de Turín demoraron el inicio de los trabajos. En 1711 Michelangelo Garove elaboró un proyecto cuya ejecución dirigió Antonio Bertola hasta 1714, fecha en que Vittorio Amedeo II llamó a Turín al abate arquitecto Filippo Juvara y le encargó que realizara su sueño más querido: la construcción de un palacio digno de competir con las residencias reales más prestigiosas de Europa.

La serie de dibujos conservados en los archivos y las representaciones de los pintores de la corte (figura 4), así como una maqueta en madera descubierta en 1945 en los sótanos del castillo dan testimonio de la grandiosa concepción del proyecto elaborado por Juvara. Sin embargo, este proyecto no fue realizado en su totalidad. Por dificultades de orden político, en 1727 se suspendieron los trabajos, en momentos en que se levantaba la columnata del atrio: la obra se interrumpió brusca-

mente antes de que fuera derribado el largo sector de la galería del siglo XVII que debía ser reemplazado por un ala simétrica a la que acababa de construirse.

La falta de salas de recepción más importantes y de una cómoda comunicación vertical hicieron que el castillo, que no se prestaba a una utilización racional para residencia de la corte, se fuera convirtiendo para los Saboya en una propiedad cada vez más gravosa.

En 1792 Vittorio Emanuele, duque de Aosta, encargó al arquitecto Carlo Randoni que prosiguiera la obra interrumpida. Además de las decoraciones interiores, Randoni se ocupó de resolver el problema de la comunicación vertical y proyectó una escalinata digna del prestigio del monumento, pero también sus trabajos debieron interrumpirse por la invasión de las tropas napoleónicas en 1798. Los trabajos se reanudaron después de la restauración de la monarquía, pero a la muerte del rey en 1824 ya no tenía sentido llevarlos a término.

Siguió después un periodo de progresiva decadencia para el edificio que, hacia mediados del siglo, fue fraccionado en veinticuatro departamentos para alquilar y a partir de 1861 fue convertido en cuartel, función que siguió cumpliendo luego de haber sido adquirido por la comuna de Rívoli en 1883.

Al deterioro debido a estas degradaciones sucesivas se añadieron los daños provocados por los bombardeos aéreos durante la segunda guerra mundial. En los años que la siguieron el castillo fue dejado al abandono: el descuido y el desinterés unidos a la acción del tiempo no hicieron sino acelerar el proceso de deterioro.

Los primeros estudios para un proyecto general de restauración se remontan a 1960, pero la falta de los fondos necesarios no permitió ponerlo en práctica.

Mientras tanto, el mal estado de los techos disminuyó la resistencia de las estructuras de madera y provocó algunos derrumbes, a la vez que la desaparición de muchas puertas y ventanas dejó los interiores expuestos al viento y las lluvias.

EL PRESENTE EN FUTURO

Durante el otoño de 1978 comenzaron los primeros derrumbamientos: cedió la bóveda de un gran salón del segundo piso.

Los fondos necesarios para emprender los trabajos de restauración fueron asignados por la Región del Piamonte, que se hizo cargo del edificio y sus dependencias con el proyecto de utilizar el castillo con fines públicos y culturales, en el marco de un programa más amplio de rehabilitación de las zonas aledañas. La restauración de las estructuras amenazadas fue iniciada de inmediato, para evitar la ruina total del edificio.

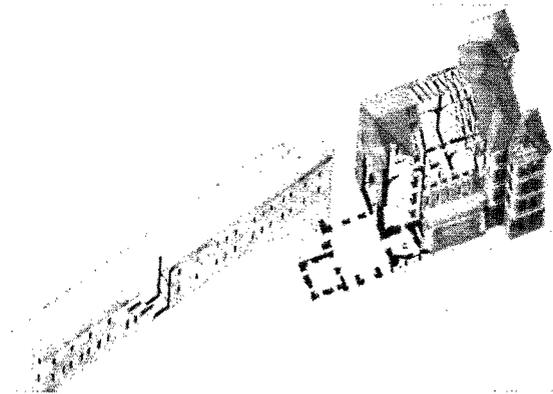
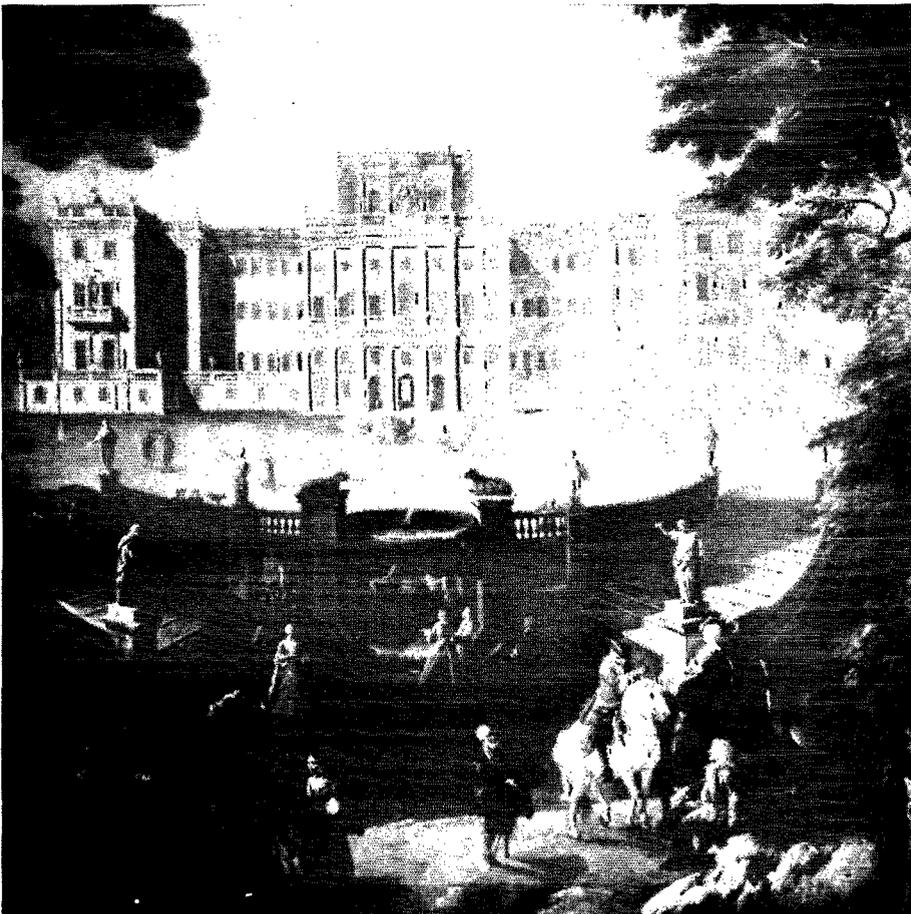
El castillo se convierte en museo: las razones de esta decisión

Una vez decidido el rescate, se planteaba el problema de designar la finalidad acor-

de con su naturaleza y cuyas exigencias fuera posible establecer de antemano, para hacer las modificaciones necesarias en el marco de los trabajos de restauración, pero que tuviera en cuenta también las exigencias sociales y económicas más amplias de los administradores públicos. Una vez restaurado, el Castillo de Rivoli no debía permanecer como una obra muerta, sino convertirse, en lo posible, en un factor dinamizante dentro del contexto de una política más general del gobierno regional.

Sobre esto cabe recordar que Turín, a pesar o en razón de su importancia industrial, vivió con particular gravedad el problema de la reducción de los puestos de trabajo provocada por el progreso tecnológico. Una de las soluciones era la de crear nuevos empleos en el sector terciario, por ejemplo en el turístico, poco

desarrollado en esta ciudad que, sin embargo, dispone de atracciones artísticas y arquitectónicas muy notables. De todas maneras, la "competencia" de otras ciudades italianas como Venecia, Florencia o Roma era y sigue siendo muy fuerte, por lo cual se imponía el desarrollo o la creación de razones "especiales" y "exclusivas" de atracción cultural, de ser posible distintas a las del resto del país e incluso con pocos equivalentes en Europa, lo cual contribuiría además a remediar la carencia de servicios culturales a disposición del público local. Ahora bien, Italia no dispone de un museo de arte contemporáneo internacional: la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, a causa de delicados problemas de reestructuración arquitectónica y de una insignificante política de adquisiciones, no logra cumplir esas funciones. A su vez, existen diversos

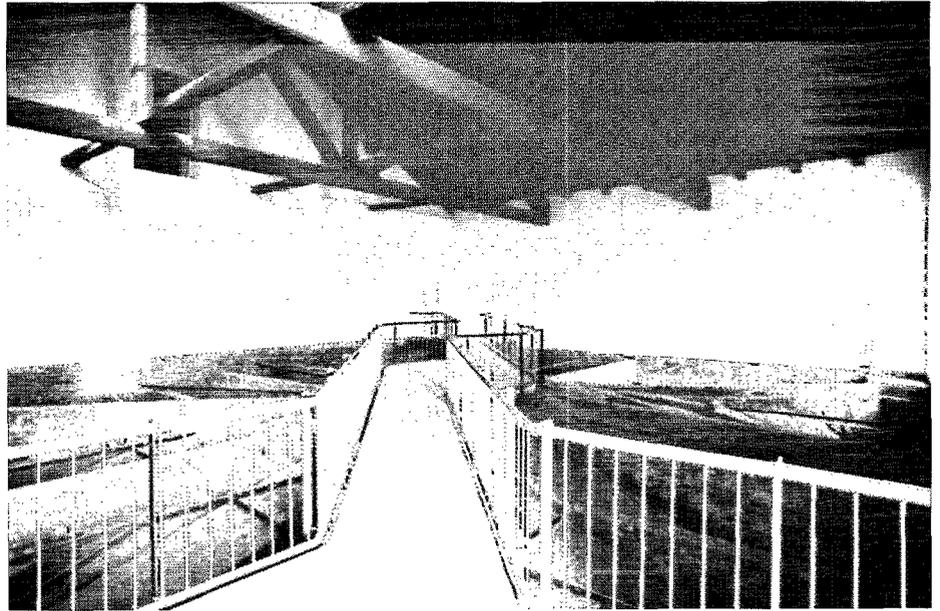


3
Maqueta del proyecto de Juvara.

4
El proyecto de Juvara, conforme a los deseos de grandeza del soberano, preveía la demolición de la larga galería del siglo XVII y la construcción de un edificio sin patio interior que se extendería a lo largo de la cresta de la colina. En el centro, un cuerpo en voladizo debía albergar en la planta baja un amplio vestíbulo que serviría de pasaje y, en el piso superior, el gran salón de recepción; dos grandes escaleras laterales servirían de acceso a los departamentos situados en las dos alas opuestas y simétricas.

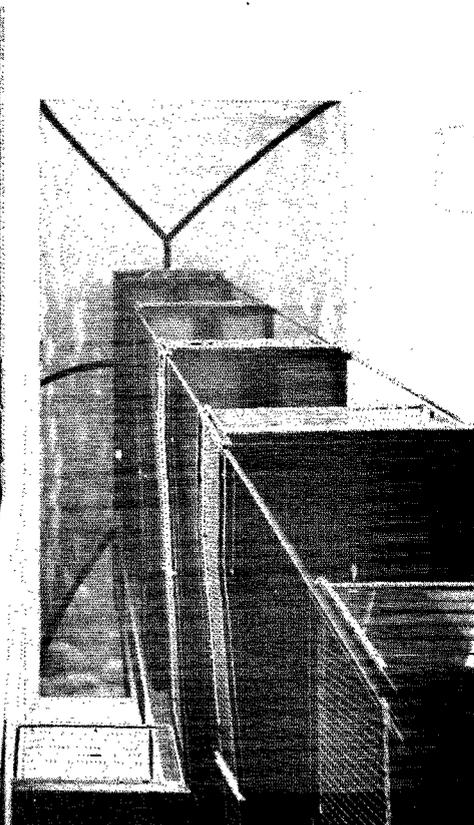
5

La gran bóveda con nervaduras cuya compleja estructura de mampostería puede verse ahora desde lo alto de una pasarela que la atraviesa en forma diagonal.



6

La escalera de acero suspendida de dos cables y apoyada contra la torre del ascensor llega al nivel más alto del museo a través de una bóveda decorada con un cielo azul.



signos que muestran un creciente interés por las manifestaciones culturales de ese tipo: pensamos en la Bienal de Venecia y en el número elevado de exposiciones organizadas por galerías públicas y privadas. Sin embargo, todavía no existe nada definitivo, ningún centro permanente de documentación directa donde puedan verse las obras significativas de la producción artística contemporánea. Por otra parte, Turín ha demostrado una particular vocación por este tipo de expresiones, cuyo mérito cabe atribuir a grandes artistas y coleccionistas y a las exposiciones que en los años cincuenta y sesenta permitieron que la ciudad ocupara un lugar preponderante en Europa, entre las cuales cabe señalar *Las musas inquietantes*, sobre la pintura metafísica y surrealista, *Lo sagrado y lo profano*, sobre el arte de los simbolistas, *El Caballero Azul*, sobre el movimiento del *Blaue Reiter*, *Combate por una imagen*, sobre las relaciones entre la fotografía y la pintura, todas debidas al crítico Luigi Carluccio.

Con anterioridad se habían barajado muchas utilizaciones posibles del castillo, pero finalmente se eligió la que nació del sueño de un gran amante de las artes, el célebre coleccionista de obras contemporáneas Giuseppe Panza di Biumo.

Al visitar un día el castillo, Panza di Biumo encontró que era un sitio ideal para instalar definitivamente su vasta colección de *environments* y obras conceptuales. Sin embargo, los acuerdos con las autoridades regionales, que habían llegado a un punto bastante avanzado, fracasaron a último momento y, como es sabido, una parte importante de la Colección Panza terminó saliendo del país, adquiri-

da por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles que se estaba reacondicionando por ese entonces.

De todas maneras, la intuición de Panza di Biumo había indicado el camino a seguir.

Se decidió así crear un centro de arte contemporáneo internacional con financiación a la vez pública y privada, solución casi revolucionaria en Italia, destinado a convertirse además en sede de un museo, es decir, de una colección permanente, y capaz de llegar a ser por sus exposiciones el polo italiano de una red internacional de museos altamente calificados.¹

El problema de la gestión

A fin de que la gestión del castillo en sus nuevas funciones de museo escapara a las dificultades habituales de una burocracia

1. La elección del director era obviamente muy delicada: se requería una personalidad de nivel internacional, de experiencia acreditada, bien relacionada y que estuviera, dentro de lo posible, por encima de los conflictos ideológicos que dividen la crítica italiana. Por sus antecedentes de director del Von Abbe Museum de Eindhoven y de la última presentación de la gran exposición *Documenta* de Kassel, así como por el interés demostrado hacia el proyecto italiano, Rudi Fuchs fue elegido para ocupar el cargo. De acuerdo con la Región del Piamonte, decidió organizar una exposición experimental que insólitamente duraría un año exacto (desde el 18 de diciembre de 1984 hasta el 18 de diciembre de 1985), a fin de comprobar la idoneidad del edificio para sus nuevas funciones y la aceptación que tenía entre los habitantes del Piamonte y los visitantes italianos y extranjeros. A juzgar por las cifras (cien mil visitantes que pagaron sus entradas durante nueve meses) y por la amplitud y el tono elogioso de los artículos aparecidos en la prensa de todo el mundo, la combinación entre el arte contemporáneo y el Castillo de Rivoli reúne todos los requisitos para llegar a ser un éxito duradero.

demasiado lenta y omnipresente, la Región del Piamonte constituyó por acto notarial un comité cultural compuesto por entidades públicas y privadas (sociedades y personas físicas) denominado Castillo de Rívoli-Comité para el Arte en el Piamonte. El objetivo estatutario de este comité es acrecentar, sin fines de lucro, el patrimonio artístico y cultural de la Región del Piamonte, mediante la utilización de las estructuras del castillo con una autonomía ideológica total.

El estatuto del comité es idéntico al de una sociedad por acciones: la asamblea de socios delega la gestión en el consejo de administración, del que dependen los directores de los diversos departamentos que se ocupan de asegurar el funcionamiento y la coordinación de las actividades y que elaboran, en completa libertad ideológica, los planes de acción plurianuales. Las operaciones contables están controladas por un grupo de auditores, tal como ocurre con las sociedades cotizadas en bolsa.

El museo en el castillo

Quien visita el Castillo de Rívoli transformado en museo de arte contemporáneo se sumerge inmediatamente en la atmósfera de una antigua y noble obra en construcción, abandonada a mitad de camino por el arquitecto Juvara y el rey que la había encargado. Se llegue de Turín o del Valle de Susa, el fragmento monumental sobre la colina que domina la llanura turinesa despierta curiosidad y asombro, tanto por sus dimensiones como por la claridad y precisión con que se advierte la brusca interrupción de los trabajos. El que habría debido ser el magnífico palacio de los Saboya ha conservado esa tensión mágica de todas las grandes obras inconclusas. La obra, interrumpida durante doscientos cincuenta años, ha sido reanudada; el proyecto de "restauración" ha querido conservar todos los testimonios originales del lenguaje arquitectónico y figurativo y, al mismo tiempo, resolver las exigencias funcionales dictadas por el nuevo destino del edificio.

El castillo carecía de comunicaciones verticales adecuadas a las dimensiones de sus ambientes, ya que la escalinata monumental proyectada por Juvara había quedado interrumpida en el primer descanso. Por esto debieron proyectarse una nueva escalera y un ascensor que permitiera el acceso a los diferentes pisos (figura 3). Los primeros tramos de la escalera están contruidos en cemento armado y se

apoyan sobre los muros hasta llegar al primer piso, donde se transforman en una estructura de acero que, suspendida de dos cables y apoyada en la torre del ascensor, llega al nivel más alto del museo a través de una bóveda decorada con un cielo azul (figura 6). Al hacer su recorrido, el visitante puede reconocer con facilidad las diversas épocas históricas y las distintas fases de construcción deliberadamente puestas en evidencia que forman parte del descubrimiento y la lectura de estos espacios inusitados, detenidos en lo inconcluso de su estructura y su decoración. Así ocurre con la gran bóveda de nervaduras cuya compleja estructura de mampostería puede verse desde lo alto de una pasarela que la atraviesa en forma diagonal (figura 5). El visitante curioso puede salir del seguro esquema planimétrico y encontrarse proyectado en el universo imaginario de lo inacabado.

El belvedere (figura 7) es una estructura de vidrio construida en voladizo, una suerte de "puesto de retrospectión" futurista que permite mirar hacia el pasado y observar treinta metros más abajo la obra en construcción del siglo XVIII, suspendida en la atmósfera de recogimiento del museo. El trazado del plano del edificio, realizado con piedras y mármoles de colores diversos allí donde hubiera debido elevarse la construcción definitiva, así como las placas de cobre que protegen la mampostería inconclusa del gran vestíbulo de honor, se proponen materializar —sin énfasis y con rigor documental— el proyecto grandioso de Juvara.

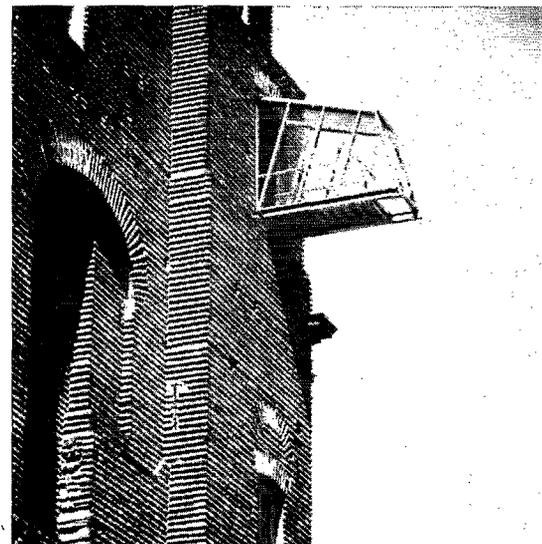
Si se sigue recorriendo las salas del castillo se observarán las huellas de concepciones artísticas diferentes, algunas nunca terminadas, otras casi totalmente destruidas. De una sala a la otra se suceden esbozos de decoraciones contrastantes pero siempre agradables. Era ése el gusto de la época y descubrimos que puede seguir siéndolo si seguimos el orden de ideas que guió a Rudi Fuchs en la preparación de su exposición *Obertura* que tiene lugar actualmente en estas salas (figura 8).

Este fragmento del texto de presentación resulta sumamente elocuente al respecto:

En términos musicales una obertura presenta ya los principales temas de la obra que introduce. Tal como en una obertura esta exposición debe considerarse como una indicación, un esbozo de lo que podría ser un museo —una colección permanente— en el Castillo de Rívoli. La disposición de las obras de

arte contemporáneo reunidas en el castillo no obedece a ningún sistema particular. Las salas del castillo difieren mucho entre sí; algunas conservan todavía restos de la decoración original del siglo XVIII mientras que en otras ha desaparecido completamente, a tal punto que las paredes y los cielos rasos tuvieron que pintarse de blanco.

Pero sean cuales fueren las condiciones en que hoy se presentan, cada sala posee una fisonomía propia que la distingue claramente de las demás. Este aspecto fundamental es uno de los factores que determinaron la preparación de la exposición y la distribución de las obras, que tiende a subrayar las diferentes atmósferas visuales que coexisten en el interior del castillo. Este tipo de ordenamiento se adapta tam-



7
El belvedere es una estructura de vidrio construida en voladizo que constituye un punto de observación ideal.

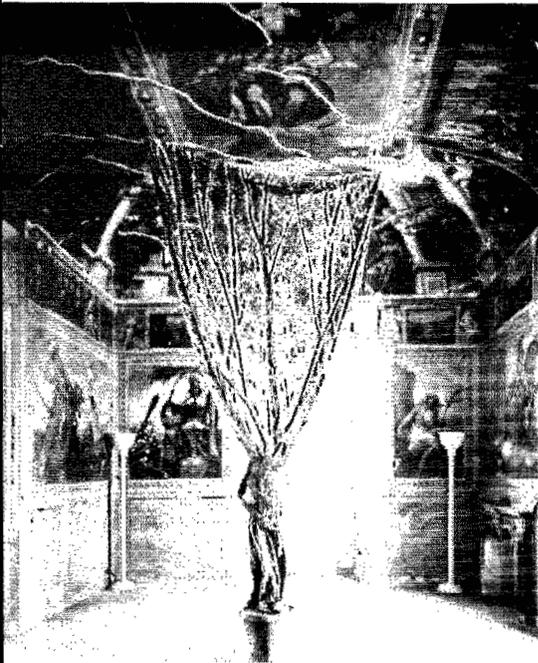
bién al carácter sumamente individual del arte contemporáneo. No hay en la actualidad un gran estilo internacional de codificación y de expresión artística, tal como lo fuera el barroco en la época en que el arquitecto Juvara proyectó el castillo. Naturalmente se podrían designar las múltiples expresiones artísticas de nuestra época con el término de modernas, pero el verdadero objetivo del arte moderno reside justamente en expresar de manera intensa ideas personales (...). Es éste el periodo del artista entendido como una individualidad que afirma su independencia, a menudo en términos revolucionarios; del artista que, lejos de elevar un himno a la gloria de su propia época se muestra con frecuencia crítico, polémico y provocador. Todo esto puede verse en las diversas salas del castillo: al pasar

de una a otra pueden irse experimentando esas ideas y esos sentimientos en toda su diversidad (...). La exposición no tiene entonces una historia única que contar, sino que su objetivo es mostrar en toda su riqueza la multiplicidad del arte contemporáneo. Hay quienes lamentan la ausencia de un estilo dominante único. Por mi parte, creo que la diversidad actual es preferible: un signo feliz de la apertura, de la internacionalidad y de la vivacidad de nuestra cultura. Los artistas aquí representados son algunos de los protagonistas de esta apertura internacional. Adoptar un estilo único significaría verlo todo a través de un solo prisma y rechazar como de segundo orden o provinciano todo aquello que no respondiera al modelo.

[Traducido del italiano]

8 Aspectos de la exposición *Obertura* de 1984.

a) Obra de Giuseppe Perrone, *Paisaje vertical 2*, 1984. Bronce y tela
b) Obra de Michelangelo Pistoletto, *Personajes negros*, 1984.



La construcción del Museo Nacional del Hombre en Canadá: diálogo entre especialistas

A comienzos del año 1982, el gobierno de Canadá anunció la creación de una sociedad de la Corona, la Empresa Constructora de los Museos de Canadá (CMCC), encargada de proyectar y erigir nuevos edificios para albergar dos de los museos nacionales del país: el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional del Hombre. Tras haber consultado ampliamente sobre todo al personal de los dos museos y a la Junta Directiva de los Museos Nacionales, la CMCC formuló recomendaciones sobre la elección de los emplazamientos y los arquitectos, que el gobierno aprobó a principios de 1983. El arquitecto Douglas Cardinal, natural de Edmonton, Alberta, designado para la construcción del Museo Nacional del Hombre, trabajaría en colaboración con la firma Tétrault, Parent, Languedoc, con sede en Montreal. La mayoría de sus construcciones, de carácter muy personal, con formas esculturales y paredes sinuosas, se encuentran en su provincia natal, en localidades poco importantes como Grande Prairie, Red Deer y Ponoka. Puesto que el Museo del Hombre está dedicado a la historia y a la vida de las gentes del Canadá, tal vez convenga decir que el Arq. Cardinal es mestizo; su abuela materna pertenecía a la tribu de los pies negros. El Dr. George MacDonald, director del Museo Nacional del Hombre desde julio de 1983, ha trabajado en dicho museo durante veintiún años, ocho de ellos, desempeñando la jefatura del Departamento de Arqueología. En respuesta a una petición de Museum, la Dra. Jean Sutherland Boggs, ex presidenta de la CMCC, organizó en noviembre de 1984 un encuentro entre el Arq. Cardinal y el Dr. MacDonald.

MacDonald: En el decenio de 1970, el Museo Nacional del Hombre, junto con otros museos miembros de la Sociedad Canadiense de Museos Nacionales, elaboraron las pautas generales de sus programas públicos, con un espíritu semejante a cuanto se hacía entonces en el resto del mundo. Los nuevos servicios ofrecidos al público tuvieron un desarrollo vertiginoso. Aumentó el personal

administrativo y aumentaron los presupuestos; pero en contrapartida los locales disponibles en Ottawa para la presentación de las colecciones del Museo Nacional del Hombre resultaron cada día más insuficientes a medida que las mismas se enriquecían. A fines de los años setenta nos encontramos con que nos habíamos fragmentado en diecisiete servicios diferentes dispersos en toda la región de Ottawa, cada uno de los cuales desarrollaba rápidamente sus propios hábitos. Fue entonces que decidimos fusionar todos los servicios del Museo Nacional del Hombre en un solo lugar. En 1982 a través del Ministerio de Comunicaciones el gobierno asignó la suma de ochenta millones de dólares para la construcción de un nuevo edificio en pleno centro de la capital nacional.

El simbolismo del lugar

Desde el primer momento nos gustó el emplazamiento elegido para el nuevo museo: el Parc Laurier de Hull, Quebec, frente a los edificios del Parlamento, que todos los canadienses reconocen a primera vista, ya que figura en el reverso de los billetes de un dólar canadiense. Cuando empezamos a estudiar el significado histórico del lugar, que tiene una superficie de unas diez hectáreas, nos dimos cuenta de que había muchos aspectos dignos de ser recordados que deberían integrarse en la construcción del edificio y en la presentación del lugar mismo. Por ejemplo, ese territorio fue por primera vez habitado por el hombre hace más de diez mil años, en la época en que comenzaron a formarse los lagos, al fundirse los glaciares. También se sabe que durante cuatro o cinco mil años el sitio sirvió de campamento a los grupos trashumantes que en la prehistoria surtían de cobre del Lago Superior a las tribus del río San Lorenzo. Mucho más tarde, cuando los europeos entraron en contacto con la población aborigen, el lugar fue cobrando importancia como punto de partida de una vía que, rodeando las cataratas de Chaudière, conducía al interior del país.

Cuando empezamos a estudiar el emplazamiento en relación con las estruc-

Douglas Cardinal

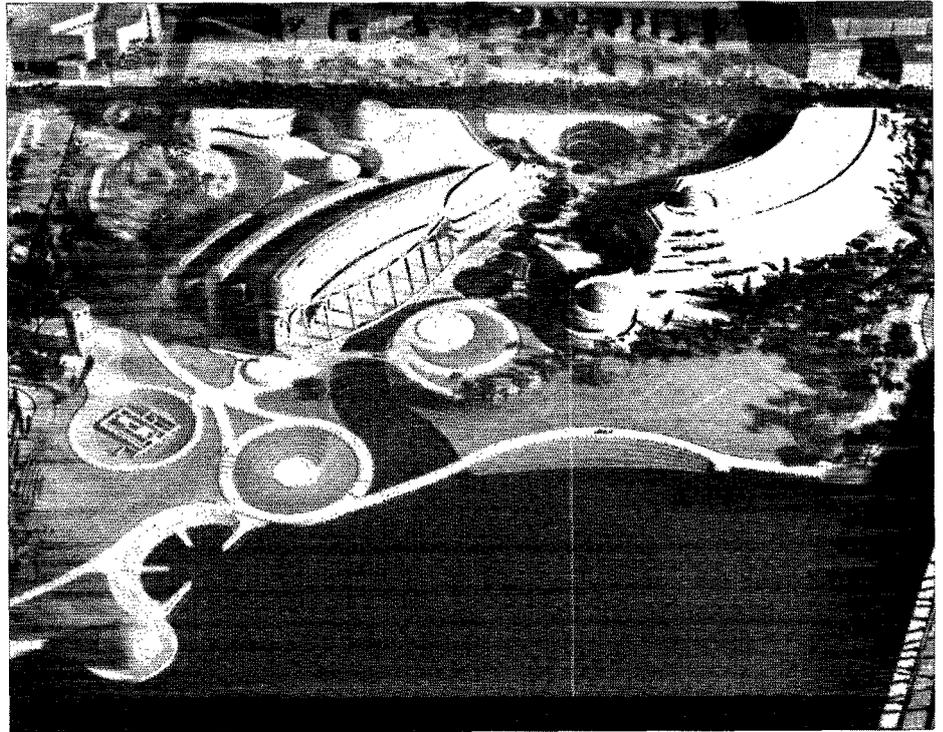
Nació en Calgary, Alberta, Canadá, en 1934. Cardinal es mestizo, una de sus abuelas pertenecía a la tribu de los pies negros. Estudió arquitectura en la Universidad de Texas pero regresó a su provincia natal para ejercer su profesión. Alcanzó renombre mundial con la construcción de la iglesia de Saint Mary en Red Deer, concebida para la nueva liturgia católica. Desde entonces no ha cesado de imaginar y de construir soberbios volúmenes de curvas armoniosas funcionalmente adaptados a las actividades que abrigan. Antes de ser nombrado arquitecto del Museo del Hombre de Canadá había construido el Centro de Estudios Espaciales de Edmonton.

George MacDonald

Nació en Cambridge, Ontario, Canadá, en 1938. Licenciado en antropología, en la Universidad de Toronto, obtuvo su doctorado en la Universidad de Yale. Desde 1964 se desempeña como arqueólogo en el Museo del Hombre de Canadá. Mucho antes de asumir la dirección del museo en 1983, George Mac Donald se había interesado ya vivamente en la concepción y la construcción de los nuevos edificios previstos para su reinstalación. Dirigió así el equipo encargado de los nuevos locales, dedicándose especialmente a establecer los parámetros arquitectónicos. Entre sus obras más recientes se encuentra *Haida monumental art: villages of the Queen Charlotte Islands*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983.

9

La maqueta del Museo Nacional del Hombre, vista desde lo alto del emplazamiento del nuevo Museo de Bellas Artes, mirando hacia el oeste, en dirección a Hull, en la otra orilla del río Ottawa. La entrada se encuentra en una explanada semicircular que da a la calle Laurier, con acceso a automóviles y autobuses para dejar pasajeros o estacionar en galerías subterráneas. Por encima del nivel del río, el edificio principal se divide en dos, dominando así desde la calle Laurier la perspectiva del río y los edificios del Parlamento. Acentúa esta separación un canal artificial que lo atraviesa por el centro siguiendo el cauce de un antiguo arroyo. A la izquierda, tras un gran vestíbulo de vidrieras que comunica con la entrada principal, se encuentra el pabellón de las salas de exposición de las colecciones permanentes y las de exhibiciones especiales, un teatro Omni-Max (la gran cúpula) y los servicios didácticos especiales. El pabellón de la derecha está dedicado a las oficinas y talleres, distribuidos en torno a las áreas de depósitos y, a nivel del río, se encuentra un centro de recursos destinado al público así como un restaurante bajo la pequeña cúpula desde donde se puede admirar una extraordinaria vista de los edificios del Parlamento.



turas históricas situadas en el centro de la ciudad, descubrimos otros elementos de importancia. Además del Parlamento, se encontraban en el área los Archivos Públicos de Canadá, la Biblioteca Nacional, la Corte Suprema y la nueva sede del Museo Nacional de Bellas Artes. Fue así que comenzamos a pensar en un proyecto que tal vez no tenga realidad hasta el siglo XXI: la construcción de un parque en el que todos los museos desperdigados en el área de la capital tendrán un día u otro su lugar en una hilera que partirá de la colina del Parlamento y se extenderá a una y otra orilla del río. Esta idea coincide con el proyecto de la Comisión de la Capital Nacional de construir un "Bulevar del Canadá" que circunvalaría la mayor parte de nuestros edificios patrimoniales y en el cual se celebrarían ceremonias. Así pues, la ubicación planteaba múltiples interrogantes a la imaginación de un arquitecto. Me parece oportuno preguntar entonces a Douglas Cardinal cómo entendió esos problemas y cuáles fueron sus respuestas.

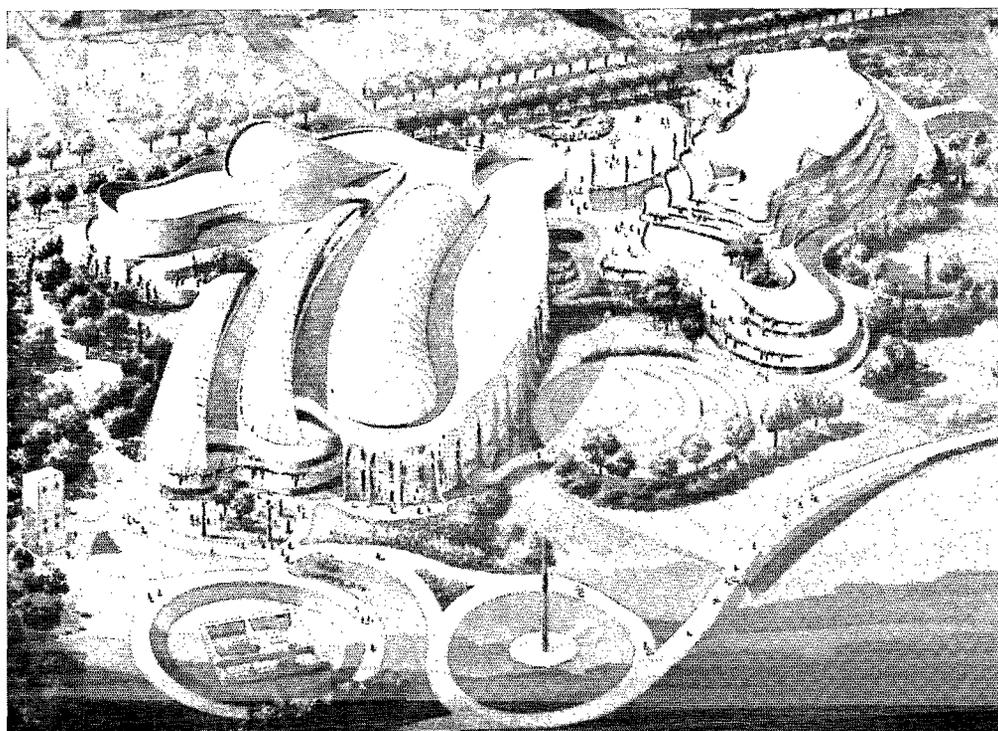
Cardinal: Ante todo, el lugar me pareció uno de los más espléndidos del Canadá. La cuenca del Ottawa es una región de singular belleza. Noté sin embargo que tanto los edificios de Hull como los de Ottawa daban en general la espalda al río, con la excepción de las imponentes construcciones de Hull que albergan las oficinas de la administración pública y de un hotel edificado en los años setenta, que me dieron más bien la impresión de un

muro levantado entre Quebec y Ontario. Pensé entonces que el museo podía ser un símbolo al servicio de todos los canadienses y convertirse, por su propia forma y naturaleza, en un puente cultural entre las dos naciones fundadoras. A medida que iba estudiando esos parajes, se me ocurrió que si tuviera que elegir un símbolo nacional, éste debía reflejar el modo de ser de la tierra y de sus habitantes.

Pensé en la evolución y la formación del territorio y en la génesis del continente mismo, y traté de expresar en mis bosquejos la evolución de las formaciones geológicas. En este inmenso continente, en esta nación múltiple y dinámica, yo podía sentir la presencia del tiempo y de sus ritmos, la manera en que la naturaleza había ido cavando, modelando, esculpiendo la tierra, y cómo esas formas eran obra del viento, de la lluvia, del movimiento de las aguas, del calor del día, del frío nocturno y de las estaciones. Sentí entonces que el edificio debía sugerir por su estructura la evolución de las formaciones naturales.

Pensé también en los pueblos aborígenes que forjaron sus culturas en relación estrecha y armónica con el medio y me pareció que un edificio que no rompiera el equilibrio del paisaje sería también una manera de establecer un vínculo con ellos. Recordé la sencillez de líneas y formas de sus dibujos. La silueta de un ciervo, por ejemplo, donde el trazado simple no trata tanto de reproducir los detalles de una anatomía como de captar su esencia, su gracia y su movimiento.

10
Ilustración del proyecto del Museo Nacional del Hombre, visto desde los edificios del Parlamento, mirando hacia el oeste, en dirección a Hull, en la otra orilla del río Ottawa.



Al mismo tiempo era consciente de la presencia de las muchas culturas que llegaron más tarde a este país y echaron en él raíces, mezclándose y dando nacimiento a un nuevo pueblo canadiense. Quise entonces representar esa riqueza de manera simbólica y abstracta en las estructuras del edificio, y materializar en ellas el alma del país y de sus gentes. Esas diversas culturas tuvieron que vivir en estrecha vecindad y adquirieron un grado de tolerancia que otras naciones podrían tomar como ejemplo.

Evidentemente, la dificultad consistía en recrear las formas de la naturaleza en la estructura del edificio e integrar a ellas nuestras distintas culturas. Al mismo tiempo, yo quería que el edificio fuera un canto al futuro, que expresara nuestra confianza en un mañana brillante y pleno de promesas, para el que habremos sentado sólidos cimientos: yo quería un edificio que nos recreara como nación.

Un museo nacional es, en buena medida, un símbolo de la nación. Es la afirmación de que nuestro país crece, la certeza de nuestra identidad y el orgullo de nuestra cultura, es una forma de proclamarla, de rendirle público homenaje al presentarla en una suerte de templo o tabernáculo. Decimos nuestro orgullo ante la diversidad de nuestras culturas y costumbres y ofrecemos nuestro patrimonio nacional a la mirada del mundo entero. Nos sentimos preparados para anunciar al mundo que somos una nación. Todo esto hervía en mi mente mientras trabajaba en los primeros bocetos.

Las necesidades del Museo Nacional del Hombre

Al mismo tiempo tenía que pensar en el funcionamiento del museo mismo, es decir, planear el edificio y sus volúmenes del interior al exterior, partiendo de las funciones para llegar a las formas. Había también que conciliar las necesidades de la conservación con las exigencias de la exposición. Por ejemplo, los conservadores hubieran querido almacenar definitivamente los objetos en la oscuridad más absoluta y preservarlos así intactos durante miles de años. Por el contrario, los organizadores de exposiciones querían sacar esos objetos al aire libre y a la luz para que todo el mundo y todos los canadienses pudieran gozar de los tesoros nacionales. Así pues, había que *proteger* los objetos y, al mismo tiempo, *exponerlos*. Nos encontrábamos entonces ante un edificio que podría compararse a una inmensa unidad de terapia intensiva, en la que cada uno de los pacientes está por así decirlo en tienda de oxígeno y donde velamos por su vida y nos esforzamos por prolongarla al máximo. Para exponerlos había que resolver diversos problemas técnicos y armonizarlos a su vez con los que planteaba la creación de un marco adecuado para albergar esos tesoros.

MacDonald: Una vez elegidos el emplazamiento y el arquitecto, la tarea prioritaria era facilitar a este último de manera programada y sistemática, toda la información necesaria sobre las exigencias del

museo. Para ello, el personal del museo, bajo la dirección de los Servicios Arquitectónicos de los Museos Nacionales de Canadá, abordó la elaboración de un programa arquitectónico, que finalmente se concretó en cuatro grandes tomos de varios miles de páginas, donde se explicitaban en términos generales las necesidades de los distintos servicios del museo. En primer lugar se ocupaba de las exigencias operacionales, las necesidades de las colecciones, como por ejemplo los laboratorios de conservación y las salas de estudio para los investigadores, así como los sistemas de almacenamiento de los datos provenientes de la investigación de campo, es decir, de todas las instalaciones especializadas necesarias para mantener el programa de investigación. De los espacios públicos del museo se ocupaba otro equipo que en dos tomos detallaba las exigencias de los distintos servicios: zonas de recepción y orientación, auditorios y teatros, sectores especiales —como el Museo de los Niños— y las amplias superficies de exposición, todo ello descrito de manera concisa y ciertamente meditada pero sin coartar la creatividad del arquitecto. La mayor dificultad que suele presentar la preparación de un programa arquitectónico es el logro del grado de precisión necesaria para orientar al arquitecto sin frenar su creatividad. Ante todo, los museos deben tener poder de evocación, atraer y estimular al público ofreciéndole experiencias nuevas. Fue con este espíritu que preparamos el programa arquitectónico, y es evidente que el ar-

quitecto así lo percibió, ya que logró crear exactamente los espacios que deseábamos. Tal vez sería útil preguntarle cómo pudo llegar a una visión tan próxima de la nuestra.

La interacción con el personal del museo

Cardinal: En general se espera que el arquitecto se conforme al programa que se le ha sometido. Pero por muy detallado que éste sea, siempre quedan grandes lagunas de información a descubrir entre líneas. En el caso presente, el programa sirvió únicamente de orientación. Mucho más importantes para nosotros fueron los esfuerzos realizados por el personal del museo encargado de analizar y criticar nuestras interpretaciones del programa. Ante todo lo tomamos como punto de partida de los bocetos que nos permitirían visualizar los parámetros enumerados. En un proyecto como éste, son muchas las personas que intervienen y son muchos los factores que hay que tener en cuenta. Sin embargo, casi siempre se olvida al *usuario*, y no se toma en consideración a cuantos van a ocuparse del funcionamiento del museo y van a vivir y trabajar en él. A nuestro juicio, es fundamental que las personas directamente afectadas por el nuevo edificio formen parte del equipo encargado de proyectarlo. Quienes durante muchos años han vivido y respirado en los espacios de un museo saben cómo funcionan, están afectivamente familiarizados con cada uno de sus sectores. El personal conocía realmente bien los problemas y fue para nosotros una verdadera fuente de información. Esta interacción tuvo una importancia capital en el trabajo de concepción, ya que nos permitió esbozar un proyecto detallado que sometimos a la crítica constructiva de todos aquellos que utilizarían las instalaciones. Permanecimos silenciosos, expectantes, resignados en cierto modo a que nuestro ego saliera algo malparado, porque no queríamos obstaculizar la operación de consulta. Por lo general, cuando un arquitecto diseña algo, cuando crea algo, piensa que su proyecto es excelente, admirable. Es una parte de sí mismo y quiere que se lo apruebe, que se le diga que es perfecto. Pero cuando lo cuelga en la pared y la gente no lo encuentra tan excelso y empieza a señalarle defectos aquí y allá, es mejor que trague la píldora y resista a la tentación de salir en su defensa, ya que si así lo hiciera, estaría obstaculizando el flujo de ideas y observaciones útiles que el cliente

puede aportarle. Debido a la envergadura, la naturaleza y la complejidad del proyecto, unidas a la evolución que experimentan los museos, nos llevó algún tiempo formular debidamente soluciones que pudiéramos considerar convenientes, ya que estábamos en un auténtico proceso de aprendizaje. Ahora bien, para llegar a ello, tuvimos que sacrificar de vez en cuando nuestras convicciones personales y nuestro amor propio.

Dicotomía de los objetivos del museo

MacDonald: Douglas Cardinal ha abordado un aspecto importante del simbolismo de los museos, cuando los comparó con otro tipo de edificios, los hospitales. A menudo se evoca también la imagen de catedrales o de templos. Se plantea así un problema candente que afecta a todos los museos del mundo: ¿deben ser instituciones puestas al servicio de los objetos o al servicio de los hombres? Los conservadores tienden inevitablemente a adoptar la primera actitud, en tanto que los arquitectos por lo general quieren construir edificios acordes con la segunda. Los directores vacilan entre ambas, en la medida en que son muy sensibles a la necesidad de contar con el apoyo de la colectividad para poder mantener el funcionamiento del museo, financiar un proyecto de construcción o enriquecer las colecciones y, al mismo tiempo, comparten la preocupación de los conservadores que quieren disponer de servicios semejantes a los de los hospitales para prolongar al máximo la "vida" de los objetos que les han sido confiados.

Uno de los aspectos concretos de este conflicto entre las dos concepciones es la iluminación en los museos nuevos. En los últimos decenios, la tendencia a iluminar teatralmente los objetos expuestos y la moda cada vez más extendida de las salas oscuras (preconizada por los conservadores), ha provocado un fenómeno que se observa en el mundo entero: "la fatiga del museo". No nos cabe sino constatar que este tipo de presentación, sobre todo en los museos históricos, es agotador para el visitante y le obliga a acortar cada vez más la visita. Personalmente, encuentro extenuante tener que desplazarse y descifrar etiquetas en la oscuridad. Sin duda los conservadores son partidarios de este tipo de ambientes porque la luz es uno de los factores mensurables que deterioran la coloración de los objetos.

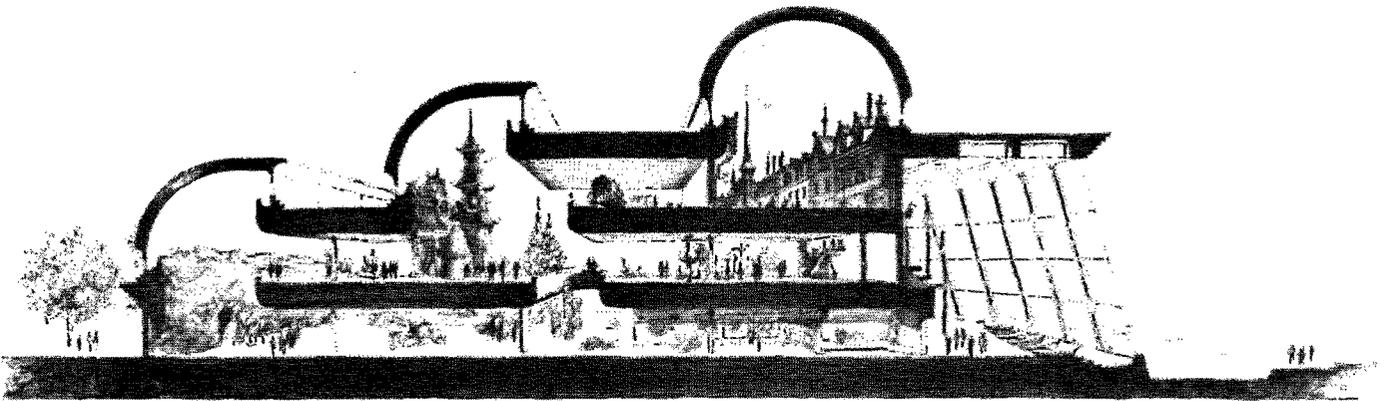
En el caso de nuestro proyecto, éste fue sin duda el tema que suscitó las más en-

cendidas controversias entre los conservadores y los arquitectos, lo cual, en mi opinión, no tiene nada de sorprendente. Tengo entendido que a instancias de los conservadores el arquitecto tuvo que revisar una y otra vez distintos aspectos del problema y me gustaría por eso preguntarle simplemente qué piensa de los argumentos esgrimidos durante el verdadero proceso de adoctrinamiento al que lo sometieron y cuál es su opinión sobre ciertas cuestiones de iluminación todavía sin resolver. Quisiera también que nos hable del clima acogedor que ha querido crear para los visitantes.

Cardinal: En las zonas de exposición, sobre todo, traté de crear espacios que fueran agradables para el público, y en ese sentido la luz natural ha sido siempre un elemento muy importante en todos mis proyectos arquitectónicos. La luz es muy importante para modular las formas y los volúmenes y acentuar a la vez la teatralidad y la presencia de los objetos. Es por esto que he procurado siempre utilizar lo más posible la luz natural que, además, varía según las horas del día y según las estaciones y convierte el edificio en una forma dinámica en constante mutación, tanto en el interior como en el exterior. Para mí, es ella quien da vida a un edificio. La gente necesita estímulos y es parte de la vida recibirlos de todas las fuerzas de la naturaleza. Es eso lo que nos mantiene vivos.

Al visitar los museos, nos cansamos por falta de estímulos. Rápidamente los objetos y todo lo que nos rodea se funden en un magma borroso, porque no hay ni rastros del auténtico estímulo que pueden provocar la apertura de ciertos espacios a la naturaleza y la irrupción de la luz natural en otros.

Evidentemente, trabajando con los conservadores tuvimos que ocuparnos de los rayos ultravioletas. Para ello estudiamos cuidadosamente cuáles eran los espacios que podían recibir luz y les dimos el máximo de luz natural compatible con la seguridad de los objetos. Utilizamos la luz natural, procurando dosificarla, en todas las zonas destinadas a la concentración de público y colocamos en ellas objetos poco sensibles a la luz. En la galería principal hay, desde luego, grandes ventanales, pero está orientada al norte para que la luz no sea muy intensa. Estudiamos los ángulos de incidencia para evitar que el sol llegara directamente a las zonas que albergarían objetos sensibles.



Los valores simbólicos del museo

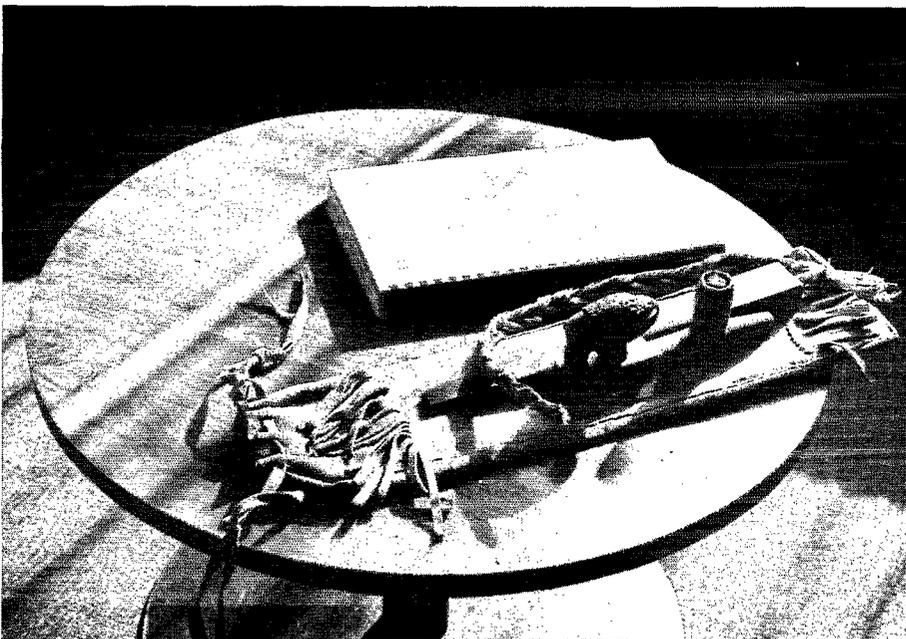
MacDonald: Según uno de mis colegas del museo, la atracción que los museos ejercen sobre el público se debe a su inmutabilidad en un mundo circundante sometido a cambios vertiginosos. En términos simbólicos, los museos son la negación del cambio y, más aún, de la muerte. Por ejemplo, las exposiciones que más han gozado del favor del público en los diez últimos años han sido las relacionadas con civilizaciones antiguas, en particular la exposición sobre Tutankamón, cuya máscara mortuoria, cinco mil años después, parece todavía tener vida. Todo ello indica que los museos cumplen realmente una función simbólica. Para el público en general son un punto de referencia en un mundo confuso y en constante mutación. La tendencia opuesta reclama la necesidad de que los museos sean lugares dinámicos y llenos de vida,

como Ud. acaba de decir, Douglas, pero yo me pregunto si ha tenido en cuenta el valor simbólico del museo como lugar de reposo, de reflexión, de continuidad y de tradición.

Cardinal: Jamás he pensado que el museo fuera el ámbito adecuado para la pasividad y el descanso. Para mí es un lugar donde la vida circula, dinámico y siempre estimulante: todo menos un lugar de reposo. Lo imagino también como un lugar al que se pudiera invitar a una personalidad extranjera y decirle: 'He ahí todas las culturas que integran el mosaico canadiense; la vuestra, que contribuyó a formar ese mosaico, también está presente entre ellas: viva, saludable, floreciente, crece en nuestro país'. El museo se dirige al presente y al futuro. Por supuesto, lleva en sí toda la inmensa historia pasada, pero nos muestra también al hombre de hoy y en él la influencia de todas las culturas

11 Sección transversal del Museo Nacional del Hombre, que permite apreciar la relación entre las salas de exposición.

12 El Dr. George MacDonald, director del Museo Nacional del Hombre, conversando con el Arq. Douglas Cardinal. En el centro, Bruce Lorimer, director del proyecto.



13 El programa arquitectónico del Museo Nacional del Hombre y la pipa de la paz que se utilizó en el momento de su entrega al Arq. Douglas Cardinal en febrero de 1983.

anteriores. El hombre vivo. Aquel cuya realidad ha sido forjada en el dinamismo de las distintas culturas y cuyo pensamiento se nutre de las raíces de su pasado y de su porvenir, de la turbulencia de su presente y de la intensidad de sus percepciones. El museo nos muestra todo esto y el cómo de todo esto. Muestra, incluso, cómo la influencia de nuestras culturas configura nuestras mentes y hasta nuestra constitución física. El edificio mismo del museo será entonces un lugar donde los canadienses aprenderán a comprender y a respetar otras culturas, para poder así entrar en comunicación con ellas.

MacDonald: Otro de mis colegas sostiene que los museos se encuentran en un momento crucial de su historia, ya que en la sociedad industrial han servido esencialmente para convalidar la condición social a través de objetos preciosos y venerados. Sostiene también que a medida que se va pasando a una sociedad postindustrial basada en la información, lo que el público apreciará fundamentalmente en los museos será su capacidad de proporcionar información y experiencias. El visitante puede vivir la experiencia que le ofrece el objeto expuesto, pero nosotros estamos tratando también de informar sobre las colecciones a la población de las zonas más apartadas del país, que nunca en su vida tendrán la oportunidad de visitar este museo. Nada de esto había sido posible hasta ahora, pero gracias a las nuevas tecnologías un edificio como éste ofrece posibilidades de ampliar el radio de acción como todavía no se han dado en ningún lugar del mundo. Progresivamente se irá convirtiendo en modelo para otros proyectos, sobre todo de museos de alcance nacional. Uno de los problemas que se plantean es cómo incorporar toda la nueva tecnología a una estructura única.

Las nuevas tecnologías

En este caso, por ejemplo, queremos instalar un circuito de televisión en muchas de las grandes salas de exposición, para informar sobre el contexto histórico de cada una de las distintas actividades que se vayan organizando a lo largo del año y que se difundirán a todo el país. Para muchas actividades culturales tradicionales, el museo deberá convertirse en el centro simbólico de la nación. Otra gran tarea a cumplir será la de integrar las tecnologías de avanzada, computadores en particular, de modo que el público pueda tener acceso a los sistemas visuales de información. También nos proponemos es-

tablecer conexión por satélite con los centros más alejados, de un extremo a otro del país.

No sólo es importante tener en cuenta la necesidad de símbolos y experiencias del visitante que acude al museo, sino incorporar la nueva tecnología a distancia y proponer fórmulas que resulten interesantes desde un punto de vista arquitectónico. La tentación de recurrir desmedidamente a la tecnología de avanzada habría sido natural, pero Ud. se opuso arguyendo la necesidad de tener en cuenta solamente las exigencias nacidas de la experiencia. Quisiera preguntarle cómo pensaba Ud. responder a esas exigencias programáticas y cómo ve los aspectos simbólicos de esa parte del edificio.

Cardinal: A decir verdad, aun para nuestro trabajo de concepción, el recurrir a las técnicas de comunicación más avanzadas es fundamental. La tecnología permite al museo facilitar el máximo de información, con exactitud y concisión, a un amplio sector del público. Gracias a los computadores, es posible mostrar no sólo un objeto en una vitrina, sino el lugar que ocupa en la cultura que lo produjo y el significado y el uso que tiene dentro de ella.

MacDonald: Aparentemente, para Ud. no hay incompatibilidad entre la tecnología y las formas culturales tradicionales a escala humana.

Cardinal: Sí, hay un problema, en la medida en que la gente tiene miedo de la tecnología, miedo de que nos deshumanice. Cuando introduje la informática en mi estudio de arquitectura, todos mis colaboradores creyeron que con eso yo iba a anular su creatividad. Hubo quienes lloraron al tratar de dibujar con un computador. Se veían ya pasando el resto de sus vidas detrás de un terminal, hablando con voz aguda como si hubieran perdido la virilidad. Finalmente acabaron por comprender que la tecnología era un medio de liberación que les permitía una creatividad aún mayor.

Los computadores son extraordinariamente útiles. Sin ellos, no habríamos podido hacer los planos de este edificio, porque los tableros de dibujo habrían resultado demasiado pequeños. Por ejemplo, para las curvas del edificio habrían hecho falta compases gigantescos cuya punta habría tenido que apoyarse probablemente en la pieza de al lado. Si hubiéramos tenido que valerlos de instrumentos tradicionales, nuestro trabajo

habría resultado muy difícil, si no imposible. Las dimensiones de todas esas formas escultóricas pueden calcularse automáticamente en el computador. Antes esta tarea habría sido imposible de realizar según los condicionamientos, los presupuestos y los plazos fijados. En cuanto al edificio en sí, queremos instalar computadores que controlen sus sistemas de manera permanente y se encarguen de la seguridad, la regulación de la temperatura y todo lo demás, con lo que, desde un punto de vista tecnológico, el museo se convertirá en uno de los más avanzados del mundo.

Una arquitectura nacional

Cardinal: Volviendo a mis ideas sobre un edificio que yo quería realmente canadiense: me dediqué a estudiar los diversos estilos arquitectónicos que nos legaron las culturas fundadoras de nuestro país, la francesa, la inglesa y todas las demás. Derivados todos ellos de la naturaleza, recurrían a sus formas para construir edificios y crear una arquitectura. Pensé entonces que en lugar de buscar inspiración en los diversos estilos del pasado era mejor estudiar nuestro entorno natural, como lo habían hecho los pintores del Grupo de los Siete¹ cuando se volcaron al paisaje del Canadá con la convicción de que era un hermoso país que debía incitar al artista a crear sus propias formas, formas específicamente canadienses.

En vez de considerar el museo como un problema escultórico por resolver y correr en busca de todas las formas históricas para hacer de ellas el vocabulario de mis soluciones, preferí vagabundear en la naturaleza, observar cómo ella resuelve sus problemas y dejarla ayudarme a resolver los míos.

MacDonald: Una de las cosas que me sorprende de este proyecto, en la que no había reparado al principio, es la compatibilidad entre los medios y objetivos del arquitecto y los del museo. En ese sentido, creo que yo quería crear un modelo de museo que pudiera desarrollarse de lo microscópico a lo infinito, desde un punto central hasta un edificio que representara a toda la nación. A mi juicio el arquitecto superó esos problemas al darle una forma escultórica sumamente personal, ajustada a principios humanistas que nunca pasarán de moda y con esos perfiles nobles que al mismo tiempo intrigan y

1. Pintores paisajistas canadienses, que actuaron entre 1910 y 1945. (N. del R.)

sosiegan. El interior del edificio permite la máxima flexibilidad. El espacio admite todo tipo de presentación: exposiciones únicamente filmadas, reconstituciones completas a gran escala, exposiciones temáticas detalladas o tipológicas. Creo que en el futuro veremos más edificios orgánicos que funcionarán como una suerte de matriz. Por mi parte estoy muy satisfecho de contar ya con el primero de todo el país.

Cardinal: Mi proyecto ha suscitado múltiples reacciones. Hay quienes se toman la molestia de escribirme e incluso de enviarme sus críticas a medida que lo ven evolucionar, y es sorprendente lo bien informados que están de la situación. Recuerdo la carta de un anciano de Victoria, en la que me decía: "La entrada por el río no está resuelta todavía, ¿verdad? Me gusta el proyecto, pero me parece que no ha resuelto Ud. muy bien el problema de la entrada". Y no era un arquitecto, era simplemente un señor de Victoria muy interesado en el Museo Nacional. Creo

que cuando finalmente cada una de las partes del edificio sea lo que debe llegar a ser, estaremos contentos del conjunto. Mientras tanto continuaremos nuestro proceso de evolución, y no creo que lo demos por terminado antes de que se haya colocado el último ladrillo e instalado la última puerta. Seguiremos trabajando en los planos hasta el final.¹

[Traducido del inglés]

1. La Dra. Jean Sutherland Boggs explica que "como al lector podría parecerle absurdo que se sigan trazando planos una vez comenzada la construcción, tal vez convenga aclarar que, dado que se habían acordado cinco años a la Empresa Constructora de los Museos de Canadá para elegir los emplazamientos y los arquitectos, concebir los proyectos y construir dos edificios de aproximadamente 70.000 m² de superficie cada uno, la construcción comenzó antes de que se hubieran terminado los planos, según un procedimiento de construcción escalonada que en Estados Unidos y en Canadá se conoce con el nombre de *fast tracking*". La Dra. Boggs fue consejera especial en cuestiones culturales de Masse, ministro de Comunicación del Canadá. Estuvo encargada en particular del expediente referido a la construcción del Museo Nacional del Hombre.

Pasado, presente y futuro del Museo de Barbados

David C. Devenish

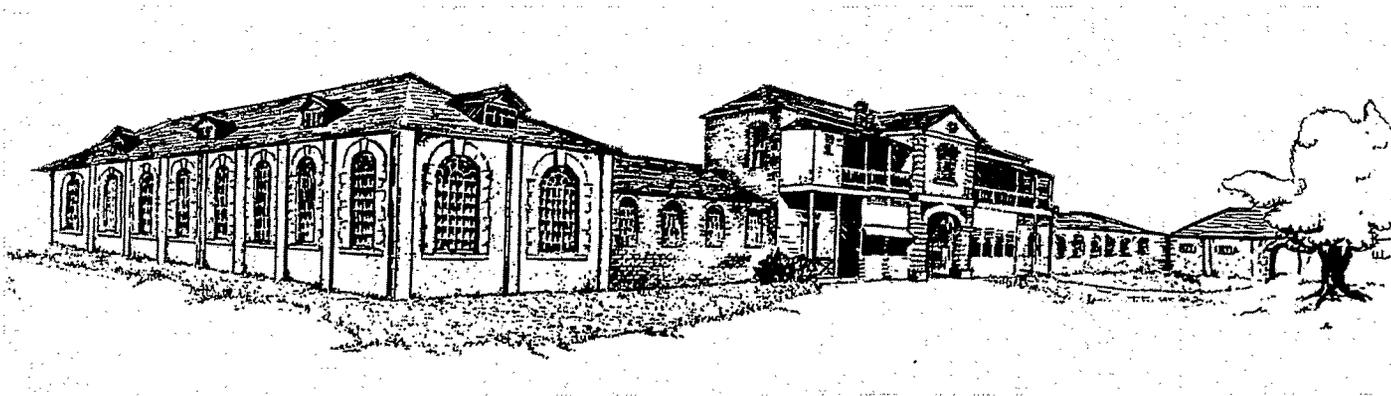
Graduado en arqueología en la Universidad de Gales (Cardiff) en 1959. De 1962 a 1965 fue asistente en el Museo de Kingston-upon-Thames y de 1965 a 1967 conservador del departamento de antigüedades del Museo de Coventry. En 1966 obtuvo el diploma de la Asociación de Museos de Arte (AMA). De 1967 a 1970 fue conservador del Museo de Gibraltar, donde formó a su actual conservador, J. Bensusan. De 1971 a 1973 fue conservador del departamento de arqueología del Servicio de Museos del Condado de Hampshire y de 1973 a 1982 conservador del Museo de Hastings. Ha sido también tesorero, vicepresidente y presidente de la Federación Sudoriental de Museos y Galerías de Arte. De 1982 a 1985 fue director del Museo de Barbados.

El Museo de Barbados debe indirectamente su existencia a la visita que, en marzo de 1933, hicieron a la isla dos enviados del Carnegie Trust encargados de un estudio sobre los museos de las Antillas. Su presencia puso en evidencia un movimiento favorable a la creación de una sociedad histórica y la existencia del Círculo Cívico, que se encargaba de la salvaguarda de una importante colección de objetos que ilustraban la historia natural de la isla. El 1º de abril de 1933, cuatro representantes de estas dos corrientes se reunieron para crear un consejo provisional al cual el gobierno de Barbados decidió arrendar meses más tarde la antigua cárcel militar, por una suma simbólica.

El museo abrió sus puertas al público en mayo de 1934. Su objetivo expreso era "acopiar, conservar y publicar materiales relacionados con la historia y las épocas más remotas de Barbados, así como reunir y conservar los objetos que pudieran constituir una colección". Al principio esta política se aplicó estrictamente y las colecciones se articulaban principalmente en torno a la geología y la zoología, con el agregado de algunas piezas ar-

queológicas. Sin embargo, la Sociedad Histórica no había logrado reunir material muy abundante. Las adquisiciones más importantes eran piezas provenientes de la sinagoga que se había secularizado en 1927. Una sección interesante, conocida con el nombre de "Escaparate de Barbados", ilustraba la producción de la caña de azúcar, del ron, del algodón, la alfarería, la madera para la construcción y el carey. Era ésta una idea progresista para la época, si bien el material recogido era relativamente escaso.

En 1949, Neville Connell, erudito natural de Barbados, fue nombrado director del museo. Durante su mandato se abrieron las antiguas celdas de la cárcel para convertirlas en galerías o áreas de servicios, y sólo se conservó una en su estado original para mostrarla a los visitantes. La colección se fue agrandando considerablemente y, como Connell se interesaba sobre todo en las artes aplicadas, el museo se fue centrando cada vez más en el vidrio, la porcelana y la plata. En 1947 se fundó una sección especial para los niños, que fue clausurada en 1951. Pero en 1964 se inauguró una nueva galería in-



14
EL MUSEO DE BARBADOS. Alzado del Museo de Barbados en 1934. Salvo la modificación de algunas ventanas, su aspecto actual es similar.



15
La entrada vista desde el exterior.

fantil que motivó la adquisición de un gran número de juguetes.

Tras la muerte de Connell en 1973, el museo comenzó a decaer y en 1980 sus secciones cerradas al público estaban muy deterioradas. Sin embargo se realizaron algunas mejoras en las áreas de exposición: gracias a una generosa donación de la Fundación Sample se procedió a limpiar y renovar dos patios, un consultor de la Unesco se encargó de substituir los pájaros carcomidos por los insectos y en la Sala Cunard se reorganizó y enriqueció la colección de grabados y pinturas de las Antillas.

La renovación del museo

El 23 de octubre de 1980, el gobierno de Barbados creó un Comité de Reorganización del Museo.¹ En julio de 1982, este comité propuso un plan de ampliación y modernización, por un costo aproximado de un millón de dólares de los Estados Unidos de América. El gobierno asignó unos 220.000 dólares de Barbados para gastos de equipo en 1983-1984 y concedió un aumento substancial de la partida destinada a sufragar la mayor parte de los sueldos del personal. En contrapartida solicitó la atribución de cinco puestos, en lugar de uno, en el Consejo de Administración del museo, integrado por catorce miembros. Esta condición no fue aceptada hasta octubre de 1983, lo cual originó cierto retraso en la utilización de parte de los fondos.²

Se decidió dar prioridad al inventario de las colecciones. Sobre esto lo menos que puede decirse es que hasta entonces los objetos se habían expuesto sin orden ni lógica alguna. No estaban siquiera agrupados por temas y pertenecían además a estilos y épocas muy diversos. Con excepción de la historia natural y la arqueología, Barbados había dejado prácticamente de estar representado. Buena parte de las piezas se encontraban expuestas en la terraza, desvinculadas de todo

contexto. Sin embargo, las vitrinas estaban por lo general bien hechas y su instalación en muchos casos estaba bien concebida y convenientemente realizada.

La galería mejor organizada era la consagrada a la historia natural de Barbados, donde se presentaban rocas y fósiles, reproducciones en cera de peces, conchas marinas, corales y pájaros embalsamados. Sin embargo esta sala no era suficientemente grande y en consecuencia las vitrinas invadían la sección contigua que, por sí sola, era tan amplia como muchos museos pequeños pero contenía una colección sumamente heterogénea, integrada por porcelanas inglesas y chinas, importantes piezas de cristalería, esmaltes, restos de la erupción del Mont Pélé de Martinica e incluso algunos objetos de interés local, como cuadros hechos con valvas, el mobiliario de la antigua sinagoga y hasta una cama con dosel. Había, además, dos supuestas "salas de época" que no tenían nada de realistas. Las otras galerías y las dos salas de guardia estaban vacías, al igual que la "sala de bellas artes", más tarde denominada Galería del Vasto Mundo. En cuanto a la Galería Connell, sólo contaba con unas pocas vitrinas donde se exhibía platería y cubiertos de Sheffield. En la Galería de los Niños se exponían sobre todo juguetes, pero también una colección de dioramas que ilustraban la historia de Barbados desde el periodo amerindio hasta el siglo XIX, a los cuales se agregaban otras presentaciones sobre la prehistoria, los griegos, los romanos, el antiguo Egipto, África, las Américas y Nueva Guinea, con maquetas que repre-

1. En 1981, Alissandra Cummins, universitaria originaria de Barbados, fue enviada a la Universidad de Leicester para recibir formación museológica que le permitiera posteriormente hacerse cargo del puesto de directora del museo. El autor de este artículo ocupó mientras tanto ese puesto, hasta que el 1.º de marzo de 1985 fue finalmente reemplazado por Alissandra Cummins.

2. El autor de este artículo llegó a Barbados en marzo de 1982.

sentaban la evolución geológica de la isla.

Todos los objetos estaban desperdigados por el museo, en las áreas de almacenamiento y por todas partes, en un desorden total. En diversas ocasiones las piezas expuestas se habían agrupado y embalado, pero sin previa clasificación, con lo que se aumentaba aún más la confusión. La calidad de las áreas de almacenamiento variaba considerablemente. El depósito principal, constituido por una serie de celdas transformadas de 50 m², estaba tan abarrotado que apenas se podía entrar en él. No sólo contenía objetos sueltos o embalados, sino también muebles y artículos diversos, muchos de los cuales ya no servían para nada. En la Galería de los Niños, los armarios empotrados situados bajo las vitrinas estaban llenos de cajas con objetos cuidadosamente embalados pero sin clasificar. Por otra parte, el museo tenía derecho a utilizar provisionalmente un departamento situado a unos 250 m de la sede. Allí se habían depositado muebles antiguos y modernos y algunas vitrinas, pero el espacio estaba muy mal aprovechado. Otros objetos se conservaban en el garaje de la vivienda del director, al sur de la Galería de los Niños, en el que se producían graves filtraciones. Peor aún: en el jardín situado al sur, se guardaban muchos objetos, cubiertos con lonas o directamente al aire libre.

La colección y su presentación

Evidentemente, era necesario mejorar cuanto antes el sistema de almacenamiento y proceder a una evaluación detallada de las distintas colecciones. Así

pues, inicié un inventario cuidadoso de la colección, abriendo todas las cajas y redistribuyendo todos los objetos según un determinado plan de clasificación. Sin embargo, se colocaron juntos todos los objetos específicamente relacionados con la historia local, independientemente de la categoría a la que pertenecieran. El sistema de clasificación general por el que se optó era sencillo ya que sólo comprendía una pocas categorías: geología, botánica (una caja de muestras de maderas), zoología, artes aplicadas, arqueología (fundamentalmente alfarería procedente de las excavaciones locales) y, por último, la historia, el principal centro de interés del museo.

La Galería del Jubileo se dedicó entonces a la historia local, luego de haberla acondicionado con gran sencillez, dado el poco tiempo y los escasos recursos disponibles durante el primer año. En la sección más importante, dedicada a la industria del azúcar, se expusieron maquetas de molinos de viento, cubas de bronce, cucharones, moldes de azúcar y una vitrina mural con objetos pequeños e ilustraciones. Otras secciones estaban consagradas al transporte, la historia de la medicina, los trabajos en concha, el comercio, la esclavitud, el ejército (el comedor de oficiales), la iglesia y la sinagoga, de la cual se conservó parte del mobiliario. Estas exposiciones recogían todos los objetos disponibles, ya fueran fabricados en el lugar o simplemente utilizados en Barbados. Cuando se terminen de organizar las nuevas exposiciones permanentes, los principales aspectos de la vida en Barbados quedarán reflejados adecuadamente. Tres galerías fueron reacondicionadas para convertir las en el interior

de la vivienda de un propietario de plantación o comerciante de mediados del siglo XIX. En la sala de guardia situada en la parte sur del edificio, se montó en 1982 una exposición de diversos objetos de carácter militar en la que se exhibían uniformes de la milicia local y del regimiento de las Antillas Británicas, dedicada sobre todo a los ciudadanos de Barbados que participaron en las dos guerras mundiales. Con el tiempo está previsto utilizar la actual Galería Cunard para organizar una exposición sobre el lugar que corresponde a Barbados en la historia militar del Caribe, así como las salas de guardia para ilustrar la historia de la guarnición.

La importancia de la colección de artes aplicadas y el hecho de que Barbados pertenece en gran medida a la tradición cultural europea determinaron el tema de la Galería Connell. Se han expuesto más de mil piezas de cristalería y todavía quedan muchas otras diseminadas en los depósitos, a las cuales se agrega una gran vitrina mural con objetos de la época victoriana que hubo que dejar en la Galería del Jubileo, ya que por entonces no había otro lugar disponible para instalarla. En las vitrinas de la Galería Connell se expusieron algunas de las piezas más importantes, como los objetos holandeses del siglo XVII en vidrio grabado, las copas de vino con pie retorcido y los artículos de cristal de Nailsea y vidrio coloreado. Todo cuanto se estimó razonable utilizar fue incorporado a las salas de época, en particular las pantallas para candelabros fabricadas en Europa para el mercado antillés y el famoso *rummer*, gran vaso de ron de



16
La sala de descanso de las Galerías Warmington.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBADOS MUSEUM y HISTORICAL SOCIETY. "The opening of the Jubilee Gallery", *Journal of the Barbados Museum and Historical Society*, vol. II, 1934, p. 226-230.
- CONNELL, N. *Guide to the Barbados Museum*, 1956, 1969, 1973.
- DEVENISH, D. C. *Guide to the Barbados Museum*, (de próxima publicación)
- MARSHALL, Pr. W. "Final Report of the Museum Development Committee" 1982.
- SHARPE, G. F. "The History of the formation of the Barbados Museum and Historical Society", *Journal of the Barbados Museum and Historical Society* vol. I, 1933, p. 3-6.
- SHEPPARD, T. "Report on the Barbados Museum", *Journal of the Barbados Museum and Historical Society* vol. III, 1936, p. 197-204.

casi un litro de capacidad. También se incluyeron algunos objetos que habían sido exhibidos en la sala de guardia para ilustrar las costumbres antillanas en materia de bebida.

A pesar de la existencia de una industria local de alfarería en Barbados, son muy escasas las piezas que han llegado hasta el museo: apenas aquellas que poseen una significación particular, ya sea porque llevan el nombre o el monograma de personalidades locales, ya porque conmemoran algún acontecimiento de la isla, o bien porque de una u otra manera se relacionan con su historia. Las piezas de carácter histórico se exponen en la Galería del Jubileo. Las restantes se dispusieron en su mayor parte en los estantes de la Galería de los Niños, clasificadas según el lugar de procedencia. No obstante, una muestra representativa se exhibe en la Galería Connell.

La mayor parte de la platería es de origen inglés, escocés, irlandés, o norteamericano, aunque algunas piezas no identificadas quizás hayan sido fabricadas en Barbados. Casi toda la platería y los cubiertos de Sheffield se exhibían ya en la Galería Connell, pero los artículos que presentan algún interés local se trasladaron a la Galería del Jubileo y parte de los cubiertos de Sheffield se incorporaron a las salas de época. Asimismo, la mayoría de los muebles originarios de Barbados pasaron a las salas de época, en tanto que algunos muy valiosos del siglo XVII se exponen en la galería Connell.

El museo posee tal vez más juguetes que recipientes de vidrio, pero sólo una ínfima parte se exhibía en la Galería de los Niños, la gran mayoría se encontraba en los depósitos. Unas cuantas figurinas talladas, tal vez algunos de los juguetes blandos y dos grandes casas de muñecas son de fabricación local. Algunos juguetes pasaron a formar parte de las nuevas exposiciones de la Galería del Jubileo, y un cierto número de maquetas encontraron su lugar en la sección dedicada a los medios de transporte. Con el tiempo el museo espera crear un servicio educativo que permita aprovechar mejor la colección de juguetes.

Poco tiempo antes de mi llegada, se había habilitado la Galería Cunard para exponer obras de los siglos XVIII y XIX, en su mayoría grabados que representan las islas vecinas, muchos de ellos obra de Agostino Brunias. La obra de mayores dimensiones es sin embargo un óleo, un paisaje del Barbados de mediados del siglo XVIII en el que se ve a un gobernador camino de la iglesia. La investigación

de las obras expuestas y la exploración de los depósitos, los archivos y la biblioteca revelaron la existencia de una importante colección de retratos y otra, mucho menos extensa, de grabados y pinturas, no todos de origen local. Los retratos de menor tamaño se expusieron en caballetes en la Galería del Jubileo junto con los cuadros pequeños que no se habían ubicado en la Galería Cunard y con muchos de los retratos y cuadros más grandes, el resto de los cuales se colgó en la biblioteca.

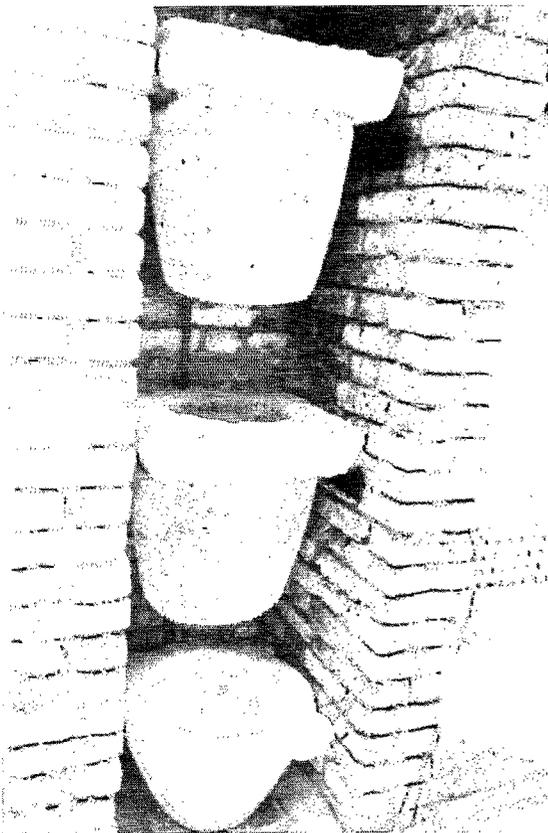
La colección etnográfica está integrada por material procedente del mundo entero, seleccionado y clasificado por país de origen e instalado en la Galería del Vasto Mundo para ilustrar temas como el Caribe y sus vecinos, los negros cimarrones, el África occidental, los ashanti, la India, el Japón, China y Nueva Guinea.

Continuación de los trabajos

En mayo de 1983, el director adjunto regresó a Barbados luego de una estadía en Leicester. Poco después llegaron dos conservadores del Cuerpo de Paz Norteamericano para prestar su colaboración al museo durante dos años y se contrataron dos conservadores auxiliares. Durante algunos meses, el personal se dedicó casi exclusivamente a examinar y catalogar las piezas. Se trató de enriquecer las colecciones con nuevos elementos, pero salvo un conjunto de aparejos de pesca que más tarde se expuso en la Galería del Jubileo y una serie de cartas históricas de Barbados y el Caribe, ninguna colección importante vino a sumarse a las que el museo poseía ya de larga data.

También se procuró mejorar la calidad de las instalaciones del museo, para lo cual se solicitó asistencia económica a diversos organismos, entre ellos: la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) que donó 14.000 dólares, el MAF de Canadá y la British High Commission. Entre fines de 1983 y comienzos de 1984 gran parte del proyecto había sido ya llevado a cabo: se habían renovado la instalación eléctrica y los pisos de la sala de exposición y de la Galería del Vasto Mundo, se había redecorado la mayoría de las salas y reparado los techos, se había instalado un sistema de aire acondicionado en la biblioteca y en la Sala de la Coronación —que quedó lista para la exposición permanente de las cartas históricas— y se había iniciado la restauración de la fachada principal.

Mientras tanto los conservadores se esforzaban por mejorar las áreas reservadas al almacenamiento y las tareas de conser-



17
Escurrideros de piedra fabricados antaño en Barbados para depurar y enfriar el agua.

18
Exposición temporal en la Galería del Vasto Mundo, de una selección de objetos orientales, africanos y amerindios pertenecientes al Museo de Barbados.



vacación, reorganizaban la exhibición de la Galería del Vasto Mundo, montaban una exposición sobre ciertos aspectos de la historia local en la Galería de los Niños y una muestra permanente sobre la prehistoria de Barbados en el Vestíbulo de la Gruta de Harrison. El jardín que da al norte, abandonado hasta entonces, fue transformado en parque. En noviembre de 1984 tuvo lugar en el museo un taller-seminario para conservadores de la zona del Caribe, reunidos bajo los auspicios de la Organización de Estados Americanos.

El elemento central de este vasto programa de rehabilitación del museo será la nueva unidad de servicios que se levantará en el jardín que da al sur: oficinas administrativas, laboratorio y reservas en una superficie de unos 600 m². El proyecto se lleva a cabo en tres etapas, la primera de las cuales, ejecutada a comienzos de 1985, comprende los trabajos preparatorios: la planificación detallada, la instalación de nuevos servicios sanitarios en el ala sur, la organización de los servicios generales y los trabajos previos a la fijación de los cimientos. El actual plan de desarrollo prevé la construcción de una nueva galería de arte que cerrará el lado este del patio superior.

Si todo sale bien, en abril de 1987 el museo estará reorganizado por completo según los criterios descritos. ¿Cuál será entonces la orientación del museo?³ Una

de las posibilidades consideradas, que podría incluso empezar a ponerse en práctica antes de la finalización del plan de desarrollo, es la creación de un servicio de museos del Caribe Oriental, que se regiría por criterios similares a los de los Servicios de Museos de la Región de Gran Bretaña⁴ y prestaría ayuda a los museos más pequeños de la región.

[Traducido del inglés]

3. En *Caribbean Conservation News*, vol. IV, n.º 1 del 1.º de junio de 1985, se anunciaba el nombramiento de la nueva directora y se ofrecía la siguiente información sobre las novedades posteriores a la redacción del presente artículo: en los últimos meses han quedado concluidas las obras de reparación y renovación de los edificios y terrenos del museo emprendidas hace un año. En la totalidad del complejo se ha renovado la instalación eléctrica y se han instalado nuevos dispositivos de iluminación. Se han redecorado por completo la biblioteca y las oficinas administrativas, al igual que las galerías Connell, del Jubileo y Harewood. Este importante programa de obras ha contado con el apoyo de una subvención gubernamental, acordada a través del Ministerio de Información y Cultura.

La Galería de la Coronación ha sido transformada, de acuerdo con las orientaciones del comité y del arquitecto designados a tal efecto, en una sala de exposición de cartas históricas en la que puede apreciarse la elegancia del sencillo estilo británico de fines del siglo XVIII. El objeto de esta galería no es tan sólo exponer la excelente colección de cartas de Barbados, sino más bien trazar la historia de la evolución física de la isla a través de esas imágenes, que permiten comprobar los cambios

introducidos por la construcción de una red de carreteras y la división del territorio en plantaciones de caña de azúcar, ciudades y aldeas. Estas cartas, algunas de las cuales remontan al siglo XVII, tienen un valor intrínseco. Esta galería se abrió al público a fines del mes de junio.

Uno de los proyectos más interesantes ha sido la preparación e instalación en la Galería Cunard de una pequeña exposición de obras del artista italiano Agostino Brunias (circa 1730-1796). Gracias al generoso préstamo de seis de sus pinturas ofrecidas por la Fundación Peter Moores de Londres y a la colección de sus grabados perteneciente al museo, los conservadores lograron montar una espléndida exposición. La obra de Brunias refleja los múltiples aspectos de la vida económica y social de las Antillas en el siglo XVIII: criollos, mulatos, negros y caribeños aparecen en pie de igualdad, tratados con idéntico esmero. La exposición tiene carácter permanente.

El Museo de Barbados mantiene buenas relaciones con la Asociación Caribeña de Conservación del Medio Ambiente, en la cual se originaron algunos de sus proyectos más interesantes. El año pasado, en la asamblea general anual de la Asociación, el museo presentó una exposición exhaustiva titulada *Preservar el medio ambiente*, que trataba, entre otros temas, el problema de la protección del litoral, la reserva de simios y la salvaguarda de la historia. Este año, Phillipah Newton, conservadora auxiliar de historia natural, ideó una pequeña exposición sobre el pantano de Graeme Hall, destinada a apoyar la acción del grupo de trabajo organizado por la Asociación Caribeña de Conservación del Medio Ambiente.

4. Area Museum Services: organismos regionales que brindan apoyo técnico o financiero a los museos pequeños y a los centros culturales. Para obtener más detalles véase el folleto *Area Museum Councils* preparado por el North Western Museum and Art Gallery Service, Griffin Lodge, Griffin Park, Blackburn, BB2 2PN, United Kingdom.

“...Un asunto demasiado serio para dejárselo a los militares”

Stephen Wood

Nació en 1952, B.A. y M.A. de la Universidad de Londres. De 1971 a 1973 trabajó en el National Army Museum. Desde 1983 es conservador del Scottish United Services Museum, Castillo de Edimburgo. Ha publicado en revistas científicas y de interés general.

19

SCOTTISH UNITED SERVICES MUSEUM, Castillo de Edimburgo. Parte de las vitrinas dedicadas a la Real Artillería de Escocia. Ejemplo típico de un elemento poco claro de la vestimenta, acompañado de una leyenda en la que se emplean cinco términos técnicos.

ROYAL ARTILLERY
BALANCE FOR THE BADGE OF THE
BROTHERS CAP
1859 to 1855.
This is a special order. The cap was worn
by the Rank & File in London.
1854-1855

Si decidí citar la frase de Talleyrand sobre la guerra en el título de este artículo, fue con la intención de provocar las dos únicas reacciones posibles del lector. Y digo sólo dos, porque parto del supuesto de que quienes suelen juzgar un libro por su cubierta o un artículo por su título van a tener en este caso una u otra de las siguientes reacciones, ambas perfectamente previsibles.

Algunos serán de la misma opinión de Talleyrand, que en principio podría ser también la mía. Otros manifestarán su desacuerdo incluso con vehemencia. Pero al plantear la hipótesis de que algo aparentemente tan inocuo como el título de un artículo pudiera provocar opiniones tan encontradas, daba por sentado al mismo tiempo que, por extensión, también el tema del artículo suscitara inevitablemente reacciones igualmente antagónicas. Porque en general se está totalmente a favor o totalmente en contra de los museos militares, que parecen provocar las reacciones más polarizadas —blanco o negro sin el más mínimo gris— aun entre gente inteligente y cultivada, acostumbrada por lo tanto a expresarse de manera más matizada, como si existiera al respecto una suerte de *apartheid* cultural. Los catorce años que he dedicado de modo exclusivo al mundo de los museos militares nacionales han acabado lamentablemente por convencerme de la exactitud de mis suposiciones.

Esta situación se debe hasta cierto punto a los propios conservadores y en no escasa medida a sus museos, pero sobre todo a las ideas preconcebidas que el público en general suele tener sobre el tema.

Las caricaturas, cuando son ya tradicionales, no mueren fácilmente. Aun cuando la notoriedad de que gozan los museólogos más veteranos o eminentes haya contribuido a mejorar un poco a los ojos del público la imagen de los conservadores de museo, me atrevería a decir que no ha modificado en nada la imagen del conservador de museo militar: un militar retirado (porque se piensa siempre en un hombre) sin duda oficial, que se viste de la manera más anticuada posible (pero no tanto como para volver a estar de moda) de pelo muy corto y zapatos siempre

bien lustrados, y del cual se desprende un cierto olorillo a erudición de aficionado mezclado con vaharadas de perro mojado, tabaco de pipa y faisán adobado. Para completar la caricatura, añádase que le gusta la caza del urogallo, es miembro de la iglesia anglicana y simpatizante del partido conservador. Por supuesto esta imagen es claramente británica, pero estoy seguro de que cada país dispone de una versión propia. ¿Cuántos son los conservadores “civiles” que no han visto surgir esa imagen cada vez que un colega alude con repugnancia apenas velada a un museo militar? ¿Cuántos saben, al menos en lo que respecta a los museos militares británicos, cuán lejos está esta imagen de la realidad? Sin embargo hay que reconocer que no siempre ha sido así, como lo atestigua todavía hoy la mediocridad de algunas exposiciones de museos militares del Reino Unido.

Una concepción estrecha

Mientras los museos sigan siendo la obra de sus conservadores, con la complicidad de los arquitectos de interiores, no será de extrañar que las presentaciones parezcan ignorar absolutamente la existencia del público no especializado.

Los conservadores que preparan vitrinas como las que pueden verse en las figuras 20 y 21 son desde luego los únicos responsables de que el público general (no hablo del aficionado entusiasta que está satisfecho, y a veces es víctima, de sus conocimientos especializados), reaccione ante ellas con perplejidad y no menor indiferencia. Sin embargo esas vitrinas atestadas de objetos presentados con una jerga incomprensible no son privilegio exclusivo de los museos militares. En muchos casos se pueden hacer los mismos reproches a los botanistas, arqueólogos y zoólogos convertidos en conservadores improvisados, pero la diferencia estriba en que sus exposiciones, por muy torpes que sean, no están relacionadas con la guerra.

Esto nos lleva por fuerza a ese elemento ineludible del sumario que puede instruirse a todo museo militar: la guerra, esa enfermedad endémica y por lo visto incurable de la humanidad, provocada

por generaciones de políticos y sostenida por generaciones de militares con distintos grados de competencia, energía y entusiasmo. El profano que llega con una idea preconcebida de lo que debe verse en un museo militar esperará sin duda que esté dedicado a la guerra y a sus supuestas glorias y no a la vida de los soldados durante los largos intervalos que median entre las batallas. Lo tristemente cierto es que los únicos casos en que sus expectativas pueden ser defraudadas son aquellos en que los mapas de batallas y las estadísticas, los diagramas y los metros cuadrados de texto bien apretado han sido reemplazados por la minuciosa presentación de la cultura material de los ejércitos. En vez de descripciones de batallas o de campañas que sólo puede comprender el especialista del análisis militar (y eso a condición de tener además mucha paciencia, por cierto), el visitante encontrará probablemente paredes enteras tapiadas con medallas militares o una interminable sucesión de curiosidades de la impedimenta y los uniformes militares mostradas con una veneración que excluye todo ahorro de espacio y no teme la monotonía, acompañadas por innumerables hileras de armas expuestas con la misma regularidad y ausencia de vida que los pescados de una pescadería. Todo esto apoyado en leyendas que sólo pueden comprender unos pocos iniciados, y presentado en categorías separadas, como si

los objetos no tuvieran relación entre sí, ni con los hombres y mujeres por los cuales y en función de los cuales se hace y se escribe la historia militar. Es esta clase de presentación, basada en la estrategia y la táctica y que a menudo sólo refleja el punto de vista de los generales o se concentra en ínfimos detalles sobre las distintas variedades posibles de un determinado tipo de espuela o de bujía, la que ha creado la mala reputación de los museos militares en los medios profesionales. Si se piensa que a esta estrechez de miras en la presentación de minucias se asocian las ideas de masacre y de duelo, de violación y de saqueo, de aflicción generalizada y de falta de libertad, a nadie podrá extrañarle que la reacción que despiertan no sea muy favorable.

A esta concepción tradicional de lo que es un museo militar, o al menos de los que son sus exposiciones permanentes, puede sin embargo oponerse una exposición temporal como la dedicada a 1776: *The British Story of the American Revolution* [1776: la revolución norteamericana contada por los ingleses] organizada en el Museo Marítimo Nacional de Greenwich, Londres, en 1976. Esta exposición, de la que tanto se habló en los medios profesionales británicos, sigue siendo para mí el mejor ejemplo de lo que se puede hacer cuando se reúnen todos los factores que entran en la definición de un periodo de conflictos y se muestra a los mi-

20

SCOTTISH UNITED SERVICES MUSEUM, Castillo de Edimburgo. Parte de las vitrinas dedicadas a la Real Artillería de Escocia: una delicia para los especialistas en antigüedades militares, pero una mezcla incomprensible, pese a su ordenamiento simétrico, para la mayoría del público.



21

SCOTTISH UNITED SERVICES MUSEUM, Castillo de Edimburgo. Parte de una de las grandes salas dedicadas desde 1930 a la historia de los regimientos escoceses del ejército británico.



litares en el contexto de su tiempo y en el marco social, político, económico y cultural que es parte inevitable de todo conflicto, en todas las épocas y en todas las partes del mundo. Pese a la mayor modernidad de sus salas, ningún otro museo militar ha logrado todavía igualar la perfección técnica, el estilo y el arte de presentación de la exposición realizada en Greenwich hace diez años, salvo las nuevas salas del Real Museo del Ejército de Estocolmo que, a una escala más limitada, se le aproximan en ciertos aspectos. En la exposición sobre 1776, se exhibían juntos elementos de la más diversa índole, en una auténtica fiesta multidisciplinaria y con un talento tal que parece por desgracia haber desanimado a los imitadores. En las figuras 22 a 25 puede apreciarse la calidad de las vitrinas: tradicionales sin ser aburridas, atraen la atención del espectador y dan una buena idea de la amplitud del territorio explorado por la exposición, que trataba de ir más allá de las apariencias y de dar una visión objetiva y de conjunto de uno de los acontecimientos más importantes en la historia del mundo. En ese sentido fue un éxito completo. Desde luego se trata de una muestra cuya organización fue sumamente costosa. Financiada gracias al apoyo de *Times*, *Sunday Times* y el Banco Barclays, se basó enteramente en objetos prestados, provenientes de colecciones privadas y públicas de ambos lados del Atlántico. Aunque sólo fuera por esto, es evidente que no podía transformarse en exposición permanente y sumarse así a las demás atracciones turísticas de Greenwich. Sin embargo queda como ejemplo de lo que puede hacerse cuando se adopta la actitud adecuada ante un conflicto de índole compleja como éste y se tiene la voluntad de hacer que llegue a ser entendido por un público que vive dos siglos después. Por eso a mi juicio esta exposición debería ser imitada en mucha mayor medida por los museos militares, tanto en las presentaciones permanentes como en las temporales.

Éste es mi criterio en cuanto se refiere a la función de los museos militares hoy en día. A este respecto, hago más las palabras que William Reid, director del Museo Nacional del Ejército de Londres, pronunciara durante la Conferencia Anual de la Asociación de Museos Británicos celebrada en Dundee, Escocia, en 1973. Al hablar de su museo, declaró que no se trataba de un museo *para* el ejército británico, sino *sobre* el ejército británico. Quería decir con esto que el suyo era un museo en el que se buscaba ilustrar la historia del soldado británico situándolo en

su contexto social, y no un pretexto para servir incondicionalmente la gloria, los prejuicios o las tradiciones de la institución, indisociable sin embargo de la vida británica desde el siglo XV. Los lectores que conozcan el museo podrán formar su propio juicio en cuanto al grado de pertinencia de la observación. Si se hubiera alcanzado este objetivo —aunque a mi entender se trata sólo de un éxito parcial, todavía incompleto— se trataría del único museo de esta categoría que hubiera obtenido tan excelentes resultados.

Incluso el Museo Nacional de Historia Americana de Washington, donde se expone con sensibilidad e inteligencia una colección que ilustra la historia militar de los Estados Unidos: el simple hecho de que se la presente separada de las demás categorías de objetos históricos es otra muestra de esa idea tan común que considera al soldado un ser aparte, idea que se opone a todo lo que sabemos de la historia americana. Desde la derrota infligida a un ejército regular por soldados en su mayoría no profesionales hasta la marcha hacia el oeste de los colonos y la fundación de pueblos y ciudades en un ambiente hostil, con la ayuda directa del ejército de los Estados Unidos, pasando por el traumatismo de la guerra civil —en la que se vió al hermano luchar contra el hermano en regimientos de voluntarios enrolados apresuradamente—, el soldado americano ha estado siempre inextricablemente unido a la historia de su país. Aprobemos o no el modo y los objetivos en pos de los cuales se ha utilizado a los militares, el que hayan sido utilizados así es ya uno de los hilos que constituyen la trama de la historia. Separar los hilos es deshacer la trama. Los conservadores de museos militares no tienen por qué formular juicios morales ni separar el bien del mal; ni siquiera han de intentar fijar realidades tan fluctuantes como éstas. Si comprenderlo todo es perdonarlo todo, la presentación fáctica de todos los componentes de un proceso histórico puede ayudar, si se consigue ordenar y hacer inteligibles todos los hechos conocidos, a entender mejor la significación del pasado en el presente.

¿Es imposible la objetividad?

Esta objetividad en la presentación del pasado es, desde luego, algo difícil de alcanzar en todos los casos, incluso tal vez imposible. No cabe duda, por ejemplo, de que nadie es capaz hoy en día de presentar una exposición objetiva sobre la historia de la *Wehrmacht* durante el pe-

riodo en el cual el ejército alemán llevó ese nombre, entre 1933 y 1945. Ese periodo está aún muy cerca y su recuerdo es demasiado doloroso. El pasado no va a desaparecer por eso. Doce años de historia no pueden escamotearse ni tampoco tratarse en términos puramente subjetivos. Una exposición sobre este tema estaría de todas maneras condenada al fracaso ya que implicaría una separación entre el ejército y el Estado, lo cual le haría perder alcance aunque sirviera implícitamente para responsabilizar al ejército de buena parte de lo ocurrido en aquella terrible crisis de mediados del siglo XX. No me parece probable que alguno de los lectores de este número de *Museum* de 1986 pueda ver algún día una exposición de este tipo, a menos de llegar a viejo, ya que no creo que pueda ser organizada con éxito hasta el tercer decenio del siglo XXI como mínimo. Para entonces, si la objetividad es posible finalmente, sus ventajas se verán necesariamente contrarrestadas por el mito transformado en verdad establecida y por la escasez de informaciones fidedignas: los testimonios orales de los viejos soldados y los restos de películas y bandas sonoras que cubren los pisos de las salas de montaje tienen más de un punto en común en lo que concierne a la elaboración de la memoria histórica. Es fácil entender que era imposible organizar una exposición de este tipo en la República Federal de Alemania durante los años de postguerra, marcados por el sentimiento de culpabilidad, ya que las probabilidades de objetividad eran entonces nulas. Pero vistos los vaivenes de la moda, que es en el mundo de los museos tan voluble e inconstante como en el resto del mundo, es probable que acabe por presentarse algún tipo de interpretación alemana del Tercer Reich en un marco museológico.

Cabe el peligro, a mi entender, no ya de que el movimiento pendular de sentido opuesto vaya demasiado lejos, sino de que empiece a extenderse una especie de objetividad apocada y se imponga la tendencia a discutir aspectos sólo indirectamente relacionados con la historia de lo ocurrido. Semejante intento, aún siendo un esfuerzo loable por evitar la sospecha de querer camuflar la realidad, peca de ser tan inútil como previsible.

La objetividad en la presentación de un museo militar es desde luego algo muy importante. Pero sospecho que muy pocas veces —suponiendo que ocurra alguna vez— concide con una actitud objetiva de parte del visitante del museo. Salvo algunas excepciones, que corresponden a lo

que podríamos llamar accidentes de la historia, los museos militares no suelen estar situados en zonas de fácil acceso a los turistas o a la gente que dispone de tiempo. De ahí que los museos militares sólo sean visitados, por regla general, por gente que tiene la firme intención de verlos, y no por quienes pasan por casualidad ante la puerta y son llevados dentro por la curiosidad o por la lluvia. Tal es el caso, por ejemplo, del museo de la Royal Air Force de Hendon, cerca de Londres, o el Heeresgeschichtliches Museum del Arsenal de Viena, que reciben sobre todo la visita de auténticos aficionados. Sin embargo, como los museos de todas las categorías son —o deberían ser, a mi entender, al margen de su vocación científica— una especie de componente erudito del mundo del espectáculo, sus vitrinas deberían responder en buena medida a los deseos del público. Pueden comprenderse, y hasta admitirse, las presentaciones altamente especializadas, así como las leyendas que caen en la jerga o la excesiva tecnicidad, cuando el museo está situado en un lugar tan alejado que permite razonablemente suponer que las obsesiones de sus visitantes han de coincidir con las del conservador. Pero este tipo de presentación es inadmisibles cuando el museo se encuentra situado en un lugar más o menos céntrico y puede por lo tanto atraer a un público más numeroso y menos especializado.

En las figuras 19 a 21 pueden verse perfectos ejemplos de presentaciones museográficas casi caricaturales pero, pese al amontonamiento y a la ausencia de elementos interpretativos, estas vitrinas no estarían fuera de lugar en un museo frecuentado únicamente por aficionados a las curiosidades de la historia militar. En realidad se trata del Museo Militar Nacional de Escocia, situado en el monumento más visitado de toda Escocia, el castillo de Edimburgo, un conjunto histórico que atrae más de un millón de visitantes por año. Las presentaciones de este tipo gozan de muchísima aceptación entre los especialistas de la historia militar, los coleccionistas y ese tipo de visitante de museo que gusta de lo previsible aunque confuso y de las vitrinas anticuadas que no le reservan sorpresas. Me atrevería sin embargo a decir que tales presentaciones son incomprensibles para la mayoría de los visitantes del castillo, que por otra parte ni siquiera son británicos —y menos aún escoceses, claro está— y que probablemente encuentran que el Reino Unido es ya lo bastante difícil de entender como para tener que enfrentarse además con una montaña de arcos específicamente representativos de una subcultura particular; subcultura que a su vez pertenece a la mitología nacional del más septentrional de los reinos que componen el país. Por otra parte, si bien es cierto que muchos de los visitantes del

castillo de Edimburgo llegan en esos grupos organizados en los que se intenta “hacer” Escocia en tres días y el tiempo de que disponen es, de todas maneras, forzosamente limitado, hay que decir que incluso quienes no están obligados a comprender la historia militar de Escocia en cinco minutos y podrían demorarse largamente en las salas quedan enseguida desconcertados por la cantidad de objetos expuestos y la ausencia manifiesta de explicaciones inteligibles. Si, como estoy convencido, uno de los criterios que permiten evaluar el éxito de cualquier museo es el tiempo que pasa en él la gente, está claro que no puede hablarse de éxito en este caso. Uno de los motivos de su fracaso es que el carácter de las salas está mal definido. Es probable que en el pasado los conservadores hayan tomado conciencia de la contradicción que representa la presencia de un museo especializado en un monumento muy concurrido y hayan intentado combinar salas con información que podríamos llamar elemental con otras de información más elaborada, a fin de llegar a una suerte de solución intermedia. El grado de confusión al que así se ha llegado puede leerse en las caras de los visitantes, cuya perplejidad es absoluta cuando se encuentran ante leyendas plagadas de términos técnicos y militares.



22
NATIONAL MARITIME MUSEUM,
Greenwich, Londres. 1776: *The British
Story of the American Revolution*, 1976.
Maniqué vestido con la copia de las ropas de
soldado raso de un regimiento de infantería
británico (hacia 1776).

Por una política de base

Hasta aquí me he ocupado fundamentalmente de lo mejor y lo peor que puede encontrarse en materia de presentación en los museos militares, para intentar definir mejor la función que, a mi entender, cabe a los museos militares de hoy. Ha llegado el momento de indicar las pautas que deberían orientar la gestión de los museos militares, tanto en la actualidad como en un futuro previsible. La política que preconizo no concierne sino a los museos militares nacionales, que son los museos militares a los que he estado más íntimamente vinculado y los que, además, siempre tendieron a reflejar, para mal o para bien, la concepción de la política militar de los medios dirigentes. En un sistema administrativo en el que el Estado financia en gran medida los museos militares nacionales —por muy indirectamente que lo haga— no es de extrañar que la opinión de los museos en lo que respecta a los problemas de la historia militar reciente se atenga sistemáticamente al punto de vista gubernamental.

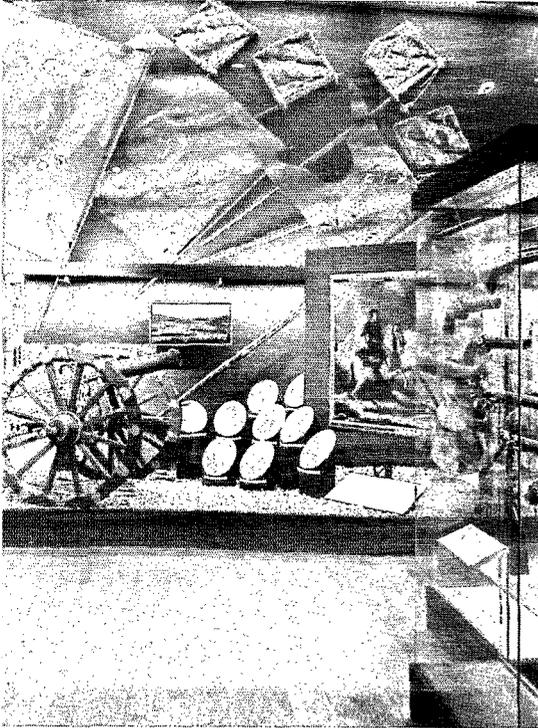
Es desde luego esencial que los museos militares no hagan la apología de la guerra. Ninguno, que yo sepa, incurre en ello, pero ésa es una acusación que lanza constantemente contra los museos militares tanto la gente que debería estar mejor informada como la que no lo está y que suele tener reacciones de tipo pavloviano ante la palabra "militar". La idea de crear un museo de la guerra surgió como reacción a las atrocidades de la primera guerra mundial. El horror de las masas ante aquel inmenso sacrificio coincidió con el intento de institucionalizar su conmemoración. Y es así como nacieron en el mundo de habla inglesa, el Museo Imperial de la Guerra de Londres y, posteriormente, otras instituciones que llevan nombres similares en Australia, Canadá y Sudáfrica. Éste parece ser un fenómeno característico del Imperio Británico de la época, ya que ni en Alemania, ni en Francia, ni en los Estados Unidos de América se crearon museos de esta índole al terminar la guerra. De los cuatro países en los que existen museos llamados explícitamente "de la guerra", sólo uno, el Reino Unido, tiene también museos del ejército que, hasta cierto punto duplican implícitamente su función. Sin embargo puede decirse que esta superposición de funciones es sólo técnica, ya que el Museo Imperial de la Guerra está dedicado ante todo al concepto mismo de la guerra en el siglo XX y no a la historia de los ejércitos que participaron en ella. Sólo la imagina-

ción más calenturienta podría acusar al Museo Imperial de la Guerra de hacer la apología de la guerra en sus presentaciones y exposiciones. Su lema "Para que el pasado sirva" muestra claramente, con el optimismo característico del momento, cuáles fueron las razones que llevaron a su fundación. El hecho de que las lecciones del pasado no sirvieran evidentemente para nada en 1939, 1950, 1956 o 1982 no puede ser imputado al museo, salvo por quienes creen saber a qué atenerse aun antes de cruzar la puerta, suponiendo que lo hagan algún día. Una de las más tristes verdades que pueden enunciarse sobre los museos militares tiene poco que ver con los museos mismos y mucho con la sentencia según la cual una de las cosas que nos enseña la historia es que nadie aprende nada de la historia.

Uno de los aspectos más importantes de la función ideal de un museo militar moderno debería ser, a mi juicio, la sistemática revisión y refutación, de ser necesario de las ideas más corrientes sobre la guerra, ideas difundidas con persistente falta de realismo pero con violencia cada vez mayor por los directores de cine y por los programas de televisión. Aun cuando los soldados sean a menudo valientes durante el combate y hasta heroicos a veces, estoy seguro de que el más aguerrido combatiente de cualquier época suscribiría la afirmación que un día hiciera el General Sherman: "La guerra es el infierno". No se sirve la causa de la paz acumulando películas y programas de televisión en los que se presenta la guerra como un juego glorioso donde los soldados mueren limpia, tranquila y rápidamente, y batallones enteros de enemigos son masacrados con relativa impunidad por jovencitos bien parecidos a los que les tocó el papel de vencedores.

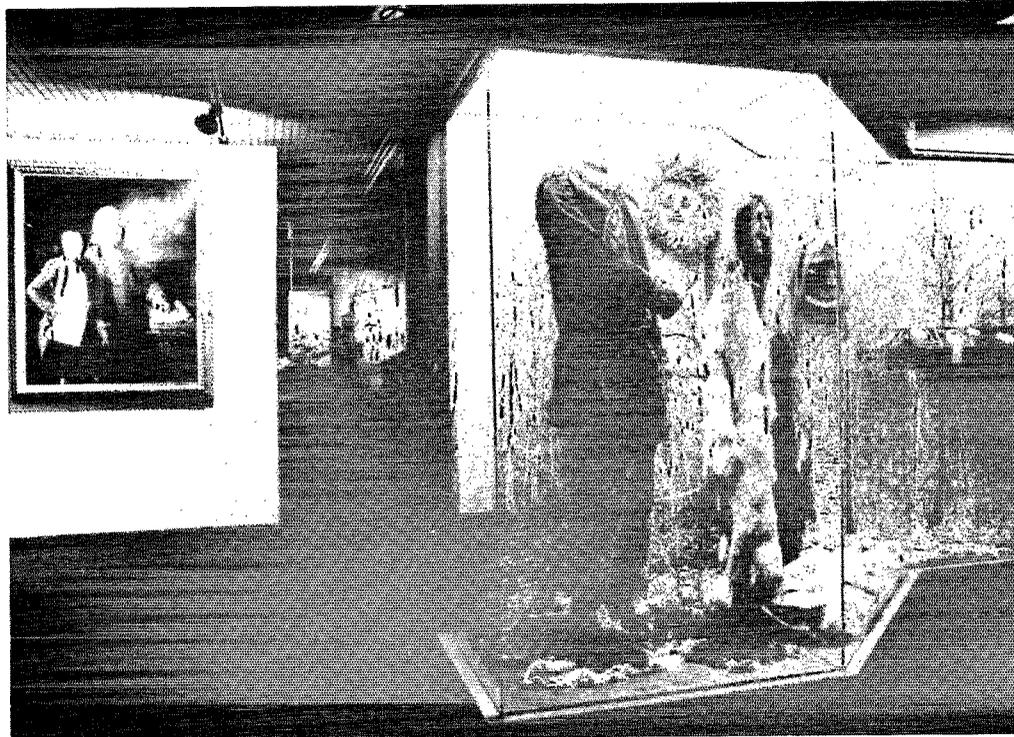
Todo esto es la mitología de la guerra, no la realidad. Y son las realidades las que deberían mostrar los museos militares en las raras ocasiones en que presentando un combate real se quiere restablecer el equilibrio entre la realidad y la ficción. Suponiendo, claro está, que los museos quieran efectivamente contribuir a restablecer ese equilibrio y que sus verdaderos amos les permitan hacerlo. ¿Es acaso razonable imaginar, por ejemplo, que un gobierno que intenta a toda costa mantener una auténtica capacidad de defensa verá con buenos ojos que en uno de los museos a cuyo financiamiento contribuye se muestren las consecuencias de las batallas del pasado?

Una guerrera manchada de sangre de un oficial muerto en algún combate colo-



23
ARMEMUSEUM, Estocolmo. Parte de la sala dedicada al reinado del rey Carlos XI (1660-1697).

24
NATIONAL MARITIME MUSEUM,
Greenwich, Londres. 1776: *The British
Story of the American Revolution*, 1976.
"Leales: rojo, blanco y negro": exposición
de objetos de los indios de América del
Norte.



25
NATIONAL MARITIME MUSEUM,
Greenwich, Londres. 1776: *The British
Story of the American Revolution*, 1976.
Representaciones del rey Jorge y de John
Adams, primer embajador de los Estados
Unidos de América ante Gran Bretaña, que
estuvieron acompañadas de la grabación de
dos breves discursos para los que prestaron
sus voces el Príncipe de Gales (por el rey) y
Elliot Richardson, embajador de los Estados
Unidos de América en 1976 (por John
Adams).

nial del siglo pasado puede proporcionar deliciosos estremecimientos de horror a niños sin piedad, pero es obvio que no bastará para recrear el contexto histórico del conflicto si se la expone como un objeto más. En nuestra época que ha visto el fin de las colonias debería ser posible sugerir que si dicha guerrera está manchada de sangre, es porque el oficial que la llevaba estaba al servicio de un gobierno que había provocado una guerra para extender los límites del imperio.

El afirmar lacónicamente que hubo sesenta mil bajas en el ejército británico durante el primer día de la batalla de la Somme, el 1º de julio de 1916, no impresiona hoy en día demasiado y tal vez se lo haya querido así. Pero creo que se conseguiría un efecto mucho más significativo si el visitante del museo de hoy pudiera ver de un solo golpe simplemente lo que representa una masa de sesenta mil hombres juntos.

La experiencia de la vida militar

Los museos militares tienen la posibilidad excepcional de mostrar a sus visitantes no sólo cómo era el pasado de sus antepasados sino, además, de hacérselos vivir de algún modo. Desde luego, hay que haber sido soldado para poder imaginar lo que es esa vida; hay que haber sido herido o sufrido un bombardeo, hay que haber vivido en un cuartel o haber hecho instrucción en un terreno de maniobras para comprender verdaderamente lo que esto significa. Es una experiencia que la mayoría de la gente no intenta vivir por propia voluntad, de ahí que en muchos países el servicio militar siga siendo obligatorio y que, por ejemplo, el ejército británico haya sido siempre poco numeroso. En una época en que la hipótesis del conflicto generalizado no aparece sino como último recurso, es un hecho que, en los países que se dicen con arrogancia desarrollados, un número cada vez menor de gente va a tener experiencia personal de largos períodos de vida militar o de combate. A medida que va desapareciendo paulatinamente el conocimiento directo de la vida militar activa, con todas las experiencias que ella conlleva, aumenta la probabilidad de ver repetirse los errores del pasado. Los museos militares pueden —y deben— contribuir a la causa de la paz, pero no a la de la paz a cualquier precio, permitiendo a las generaciones actuales y futuras comprender lo que han vivido las pasadas generaciones de soldados.

Las secciones educativas de los museos,

bien concebidas, podrían llevar a cabo esta tarea con los niños, que son, al fin y al cabo, no sólo la simiente sino también la eventual carne de cañón del futuro y los más susceptibles, además, de sufrir los efectos de las dosis diarias de violencia gratuita que ven en la televisión. Sin embargo, las actividades educativas del museo no son, por bien llevadas que estén, sino uno de los numerosos aspectos invisibles de la vida del museo, cuyos resultados muy rara vez llegan al visitante ordinario que es, justamente, quien ha de vivir la experiencia de la vida militar de modo indirecto a través del museo y según diversos métodos.

Así como no hay nada tan inútil como un tanque o un avión sin combustible, no hay nada tan aburrido como ese tanque o ese avión sin olor y sin ruido. Cuando se ha escuchado el zumbido de un motor giratorio o se ha sentido el olor del aceite de ricino al calentarse, creo que no se vuelve jamás a contemplar un avión de la primera guerra mundial del mismo modo: la imagen de dos dimensiones cobra súbitamente relieve y la experiencia se completa. De igual modo, quien no haya visto ni haya cargado y disparado un mosquete de avancarga del siglo XIX no puede comprender realmente el tiempo que ello llevaba y la brutalidad del culatazo, y mucho menos la increíble rapidez con que los soldados que los manipulaban quedaban negros de pólvora. Deben ser muy pocos los museos militares que de un modo u otro se ocupan del frente oeste de la primera guerra mundial que no dispongan de su propia trinchera reconstituida. Algunas son más exactas que otras, pero todas son igualmente asépticas e irrealmente silenciosas. Aun cuando no me atrevería, claro está, a sugerir que estas trincheras deberían estar realmente llenas de barro hasta la cintura y de ratas vivas, o que convendría bombardearlas con auténticos morteros de un modo regular, me temo que tales reconstituciones no alcancen a transmitir ni remotamente la realidad. Estoy seguro, por haber realizado experimentos de carácter olfativo en otras exposiciones temporales, que cualquier conservador con un mínimo de imaginación es capaz de enriquecer, aunque sólo sea parcialmente, la experiencia del público acentuando en estas reconstituciones la dimensión sonora y olfativa.

¿Cuál es entonces la misión del museo militar hoy en día? Si bien podemos admitir la idea, y sin duda debemos admitirla, de que en ningún museo militar se glorifica la guerra, aunque cuando se rinde solemne y ostensible homenaje a sus

protagonistas y se conmemora el sacrificio de sus muertos pudiera parecer lo contrario, ¿hemos de suponer por eso que son muchos los museos en los que se predica, por tímidamente que sea, la causa de la paz? No lo creo, y además un museo “contra la guerra” sería absurdo, tan absurdo como es anacrónica, o empieza a serlo, la idea misma de un museo “de la guerra”. Al utilizar la cultura material del pasado para ilustrar e interpretar la historia, los museos militares hacen exactamente lo mismo que otros museos menos relacionados con los asuntos guerreros o marciales. Si la utilización de la jerga militar desconcierta al lector de las leyendas, es obvio que hay que hacer un esfuerzo por simplificarlas, pero no estaría tampoco de más que los zoólogos o los historiadores del arte tuvieran también esto en cuenta al redactar las suyas. Parece asimismo indispensable reducir la distancia que separa al público del tema al que estos museos están dedicados. Al respecto, Richard Holmes, uno de los pocos historiadores militares británicos capaces de combinar la perspicacia con la calidad intelectual, sin dejar por ello de ser inteligible, señalaba en su libro *Firing Line*: “de nada sirve negar que la función primera del soldado, la utilización o la amenaza de utilización de la fuerza, lo separa automáticamente de la población civil”.

No creo que haya nadie, ni entre los militares de carrera ni entre los civiles “de tiempo completo”, que esté dispuesto a impugnar la exactitud de tal afirmación. Pero el soldado no siempre lo ha sido y ha habido momentos, por ejemplo, en estos últimos años, en que los ejércitos de todo el mundo han estado formados en buena medida por civiles apresuradamente alistados. Sería entonces un grave error que los museos militares intentaran distinguirse, desde un punto de vista profesional, de sus equivalentes “civiles”, o quisieran ilustrar la historia militar aisladamente, sin tener en cuenta los otros elementos que forman el gran fresco de la historia. Esto crea divisiones y tiene consecuencias indudablemente negativas, además de contribuir a que sigan escuchándose fórmulas irónicas tan fáciles como la que encabeza este artículo.

[Traducido del inglés]

TESOROS DE COREA

La historia de Corea abarca más de cuatro mil años y el patrimonio de una cultura tan antigua es de una riqueza infinita que es necesario redescubrir, preservar y restaurar para las generaciones futuras. Desde 1902 la República de Corea se ha esforzado por proteger el patrimonio nacional favoreciendo la investigación sobre la arquitectura antigua, el acopio de pinturas, esculturas y otros restos culturales dispersos por el país. En 1945 se creó la Oficina de Preservación de los Bienes Culturales, organización gubernamental cuyo fin era asegurar la preservación de los vestigios culturales y los tesoros nacionales. En 1961 se promulgó la ley sobre la conservación de los bienes culturales por la cual los objetos de arte y los edificios antiguos así como los bienes "no físicos" como las danzas folklóricas, la música, el teatro y otros podrían ser declarados tesoros culturales. En 1973 esta misma ley fue revisada a fin de impedir las excavaciones arqueológicas ilegales y reforzar el control del tráfico ilícito de objetos de arte.

La lista de tesoros nacionales se alarga cada año gracias a la actividad desplegada en el campo de la investigación, de la preservación y de la conservación. Actualmente el antiguo edificio del Capitolio de Seúl está siendo renovado para albergar el nuevo Museo Nacional de Corea, que abrirá sus puertas a fines de 1986 con la presentación de una muestra inédita de pinturas murales que forman parte de la célebre colección Otani.

Apuntes sobre la cultura coreana

Lee Ki-baik

Nació en 1924. Licenciado en historia de Corea, Universidad Nacional de Seúl, 1947. Profesor adjunto de historia de Corea de la Ewha Woman's University, 1958-1963; profesor de historia de Corea de la Universidad Sogang, 1963-1984; profesor de historia de Corea de la Universidad Hanrim desde 1958. Autor de *A new history of Korea*, Seúl, Ilcho-gak Co., 1984, traducido por el Profesor Edward J. Wagner de la Universidad de Harvard.

La cultura coreana está estrechamente ligada a las culturas de todo el nordeste de Asia, cuya temprana influencia sobre Corea se pone de manifiesto, por ejemplo, en la cerámica cho-mum del neolítico, del tipo llamado "al peine", en las dagas en forma de laúd, los espejos de doble mango y los motivos geométricos de la edad del bronce.

Si bien el crecimiento y el desarrollo iniciales del pueblo coreano no fueron uniformes, se caracterizaron en general por los contactos activos y los enfrentamientos esporádicos con los pueblos vecinos. Desde el advenimiento de una sociedad agrícola centrada en el cultivo del arroz, Corea se fue identificando paulatina y profundamente con la cultura china: sus herramientas, sus armas de hierro, su política, su economía, su pensamiento y su cultura evolucionaron bajo la influencia creciente de China.

Pero el intercambio cultural por sí solo no puede explicar plenamente la cultura coreana. También es indispensable una

comprensión cabal de las características intrínsecas del pueblo coreano y éstas deben examinarse en el contexto del desarrollo histórico de la nación.

Examinemos, por ejemplo, la introducción del budismo y el confucianismo en Corea. Aunque el confucianismo precedió por poco tiempo al budismo, fue sin embargo este último el que se convirtió en la primera religión del pueblo coreano, pues se prestaba más a la edificación de un estado aristocrático y centralizado, ávido de conquistas extranjeras.

Los Sesok Ogye, los Cinco Mandamientos Seculares adoptados por los jóvenes que formaban el cuerpo escogido de Silla, son atribuidos al budismo por unos y al confucianismo por otros.¹ Won'gwang Popsa, el encargado de enseñar los mandamientos, era un monje budista muy versado también en la exé-

1. Los Cinco Mandamientos Seculares son: 1. Servir al rey con lealtad; 2. Servir a sus padres con piedad filial; 3. Ser fiel a sus amigos; 4. No huir el combate; 5. No matar sin discriminación.

gesis de Confucio. Así pues, los mandamientos pueden explicarse de una u otra forma.

Como quiera que sea, lo cierto es que la sociedad de la época necesitaba un código moral para fundamentar la autoridad real, su sistema patriarcal y la existencia de un cuerpo integrado por jóvenes aristócratas llamado *Hwarang*, destinado a emprender guerras de conquista y proteger sus bienes, entre ellos los animales domésticos. Por consiguiente, los mandamientos habrían sido profundamente respetados aunque el budismo y el confucianismo no se hubiesen introducido en Corea en esa época.

Lo mismo puede decirse de la secta budista zen (*sŏn*, en coreano), que fue introducida en Corea mucho antes de que Silla absorbiera los otros dos reinos limítrofes, Goguryo y Baegje, aunque no adquirió popularidad hasta las postrimerías del Reino Unificado de Silla, cuando los grandes terratenientes se rebelaron contra el sistema centralizado de gobierno. Dicho de otro modo, el budismo zen ganó aceptación e importancia como religión de los latifundistas locales.

El neoconfucianismo comenzó a despertar interés cuando el periodo Goryo tocaba a su fin y a la larga pasó a ser la ideología imperante de la dinastía Yi. Se estima que fue introducido en Corea como resultado de los intercambios culturales con la China de los Han. Sin embargo, la aceptación del neoconfucianismo se explica mejor si la vinculamos con el ascenso de la clase media, un grupo de medianos y pequeños terratenientes con categoría de burguesía local, los *Yanghan*, que impusieron su presencia en los círculos oficiales, no por derecho hereditario, sino mediante exámenes de concurso. Estos funcionarios eran hombres probos que criticaban a las familias predominantes que simpatizaban con la dinastía Han y habían llegado a poseer grandes feudos por medios ilícitos. La nueva clase media acogió con satisfacción el neoconfucianismo como sustento espiritual que enunciaba los principios morales de la humanidad.

Quienes ulteriormente asumieron el liderazgo en la creación de una nueva dinastía, no eran, como en general se estima, adoradores de los poderosos, es decir, de China. Por el contrario, trataron de descubrir la tradición histórica de la nación, investigaron los inicios de la historia nacional hasta la era del gran ancestro Tan Sun y se pronunciaron a favor del nuevo alfabeto nacional del rey Sejong, el *hangul*.

Entre los eruditos Yi de los siglos XVII y XVIII imperaba un interés siempre renovado por mejorar la técnica y la economía coreanas. Los trasplantes, el cultivo de dos cosechas anuales y la construcción de embalses facilitaron en gran medida el desarrollo agrícola durante este periodo. Se organizó una red comercial nacional cuyos dos centros fueron Seúl y Kaesong, los negociantes portuarios impulsaron el comercio exterior en Uiju y floreció la artesanía independiente. En ese medio social se desarrolló la *sirhak*, la "ciencia de lo real", que aspiraba a reformar la sociedad mediante el conocimiento de la tradición histórica autóctona y que tuvo una acogida sin precedentes que no puede atribuirse en su totalidad a la cultura occidental ni a la metodología Ching de investigación histórica, originaria de China.

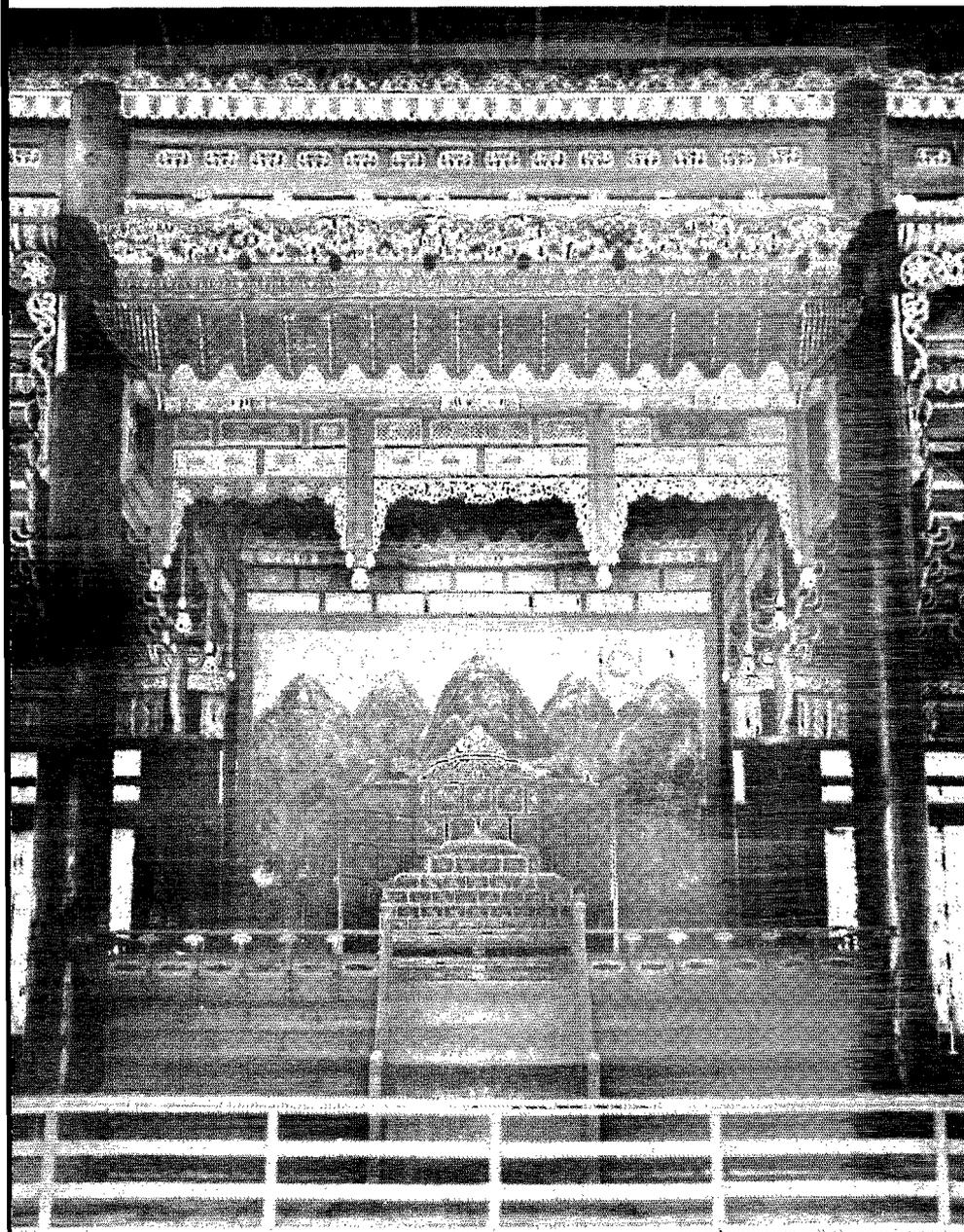
La evolución del arte coreano siguió la tendencia general de desarrollo de la cultura nacional. El poderoso estilo de la pintura mural de Goguryo corresponde al temperamento de su pueblo, formado a su vez por las condiciones históricas y ambientales. Si bien el estudio de la evolución estilística de los murales de Goguryo permitirá situar en el tiempo las tumbas milenarias y arrojará luz sobre los intercambios culturales, no podrá explicar completamente la significación histórica de esas obras de arte.

Cabe decir lo mismo del templo de piedra y de la gruta de Sokkuram, de la dinastía Silla. La estructura de esta gruta artificial, con su magnífico Buda en el centro, representa un universo unificado. La gruta parece idealizar un mundo armónico, al igual que las dos pagodas de piedra Sokka-t'ap y Tabo-t'ap, del templo Pulguk-sa, que probablemente sean las mejores construcciones de piedra del Reino Unificado de Silla, producto de un temperamento aristocrático que, bajo el sistema imperante de monarquía absoluta, hizo de la armonía su ideal. Las *estupas* de piedra, ejemplos del arte budista zen que apareció a fines del Reino Unificado de Silla, rinden homenaje fúnebre a los monjes zen. Sus diseños en espiral expresan la compleja actitud espiritual de este periodo de oposición al sistema de gobierno centralizado.

La belleza del celadón de Goryo refleja el gusto de su aristocracia gobernante. Aunque este celadón surgió bajo la fuerte influencia del celadón Song chino, es evidente que la delicada belleza de las piezas de Goryo es patrimonio exclusivo de dicha aristocracia. Por el contrario, la belleza sobria y sencilla de la porcelana

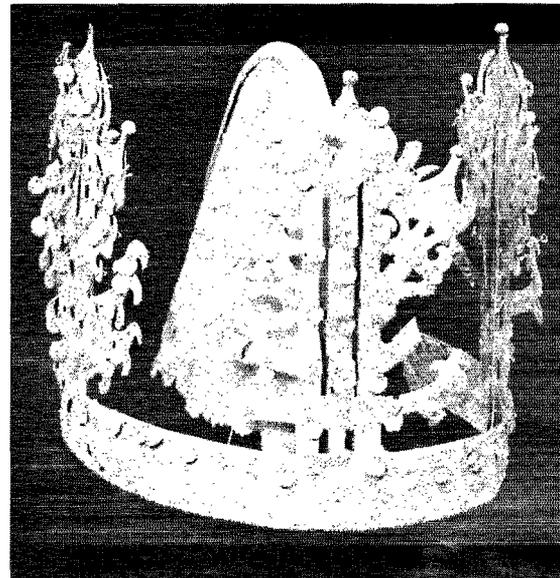


26
MUSEO NACIONAL DE COREA. Bronce dorado de la época del Reino Unificado de Silla (57 a 918)



27
PALACIO KYONGBOK. Kungjong-jong, la sala del trono. La pintura sobre tela, detrás del trono, representa la luna, el sol y todos los elementos de la naturaleza y simboliza el derecho real de control sobre el universo.

28
Corona en bronce dorado de la época de la dinastía Baegje (siglo VI).



blanca Yi está directamente vinculada con el estilo de vida y el comportamiento de las clases superiores militares y civiles Yi, que hacían más hincapié en el uso práctico que en el lujo.

Aunque generalmente se considera que la pintura de la dinastía Yi es una simple imitación o una variante de la pintura china, la composición, el trazo y los colores de esta escuela reflejan el gusto coreano. En los siglos XVII y XVIII, la pintura paisajista había ya aparecido. En un estilo típicamente coreano, refleja escenas de jóvenes y elegantes *yangban* (nobles) cortejando las *kisaeng*, las geishas coreanas, o de agricultores y artesanos trabajando.

Si bien no podemos pasar por alto las influencias extranjeras en el arte coreano, es casi imposible apreciar su verdadero valor sin comprender adecuadamente el contexto histórico y cultural coreano. Porque si bien una obra de arte una vez liberada de la mano del artista alcanza un valor independiente e intrínseco, no debe olvidarse el medio histórico en el cual tuvo origen. En este sentido, las obras de arte son productos históricos que trascienden los gustos individuales. Así, para comprender y apreciar el arte coreano debemos comprender la historia y la cultura del pueblo.

Los museos de Corea

Lee Nan-young

Nació en 1934 en Sanchong. B.A. en historia de la Universidad Nacional de Seúl en 1957; M.A. en historia de la Universidad Kyonghi, en 1972. Estudios de museología en el East-West Center de la Universidad de Hawái, 1968-1969. Director del Departamento de Bellas Artes del Museo Nacional de Corea.

Aunque las viejas crónicas cuentan que las primeras colecciones fueron constituidas por las familias reales y los monjes budistas que conservaban y exponían tesoros diversos, pinturas, animales y plantas, los museos, en el sentido moderno de la palabra, comenzaron a aparecer en Corea a comienzos de este siglo. Puede decirse que el primer museo coreano fue el Museo de la Casa Real de Yi, creado en 1908 por el emperador Kojong en el Palacio Changgyong de Seúl. A las colecciones de la familia real Yi pronto se agregaron numerosos objetos budistas, pinturas de la dinastía Chōson (Yi) (1392-1910) y cerámicas de las dinastías Goryo (918-1392) y Chōson (Yi). En 1911 se construyó el edificio principal del Museo de la Casa Real de Yi y en noviembre de 1920 quedaron abiertos al público el museo, el jardín botánico y el zoológico del Palacio Changgyong, con lo cual se inició el desarrollo de los museos en Corea.

En 1938 se inauguró un nuevo museo de arte en el Palacio Toksu, al que se trasladaron obras de arte tradicional del Museo de la Casa Real de Yi. El nuevo pabellón fue denominado Museo de Bellas Artes de la Casa Real de Yi y sus colecciones siguieron enriqueciéndose a lo largo de los años. En el pabellón Sokcho-jon

(Palacio de Piedra) del Palacio Toksu se presentaban las exposiciones permanentes de arte moderno, de modo que el público podía admirar a la vez las colecciones contemporáneas y las tradicionales.

En 1915 se inauguró en el Palacio Kyongbok una exposición comercial organizada por el ocupante japonés y se construyó un pabellón destinado a albergar un museo de arte que se convirtió más tarde en el Museo del Gobierno General Japonés en Corea. Este museo, abierto al público, reunió materiales procedentes de excavaciones realizadas en sitios históricos, tesoros culturales exhumados y otros objetos provenientes de templos budistas. El museo se encargó también de recoger y exponer materiales relacionados con la historia de las artes y la técnicas, como por ejemplo cerámicas y pinturas. Como el edificio principal del museo era pequeño y estaba abarrotado, se utilizaron también las instalaciones y los jardines del Palacio Kyongbok, de suerte que las galerías de exposición resultaron oscuras y estrechas, ciertamente poco adecuadas a las funciones que se les habían impuesto.

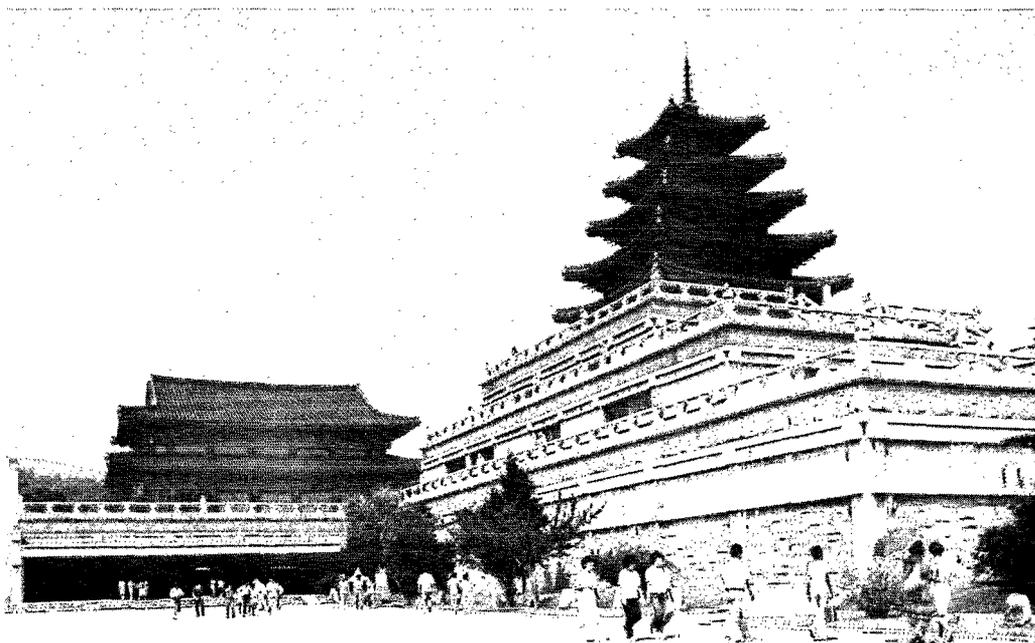
Por esa época también se abrieron museos en las ciudades históricas de Corea. En 1913, se inauguraron museos o salas de exposición en Gyeongju, ciudad del reino de Silla; en 1929, en Puyo, del reino Baegje; en 1934, en Kongin, la segunda capital de Baegje; en 1933, en P'yongyang, del reino de Goguryo, y en 1931, en Kaesong, del reino de Goryo, todas ellas ciudades antiguas. En estrecha relación con el Museo del Gobierno General Japonés de Seúl, se organizó el intercambio de sus materiales y colecciones, con miras a preparar su presentación al público.

La situación de los museos después de la independencia nacional

Al terminar la segunda guerra mundial y tras la división de Corea y el establecimiento del gobierno de la República de Corea, el Museo del Gobierno General Japonés se convirtió en museo nacional. Sin embargo, en esa época prácticamente no había museólogos en Seúl y mucho

29

MUSEO NACIONAL DE COREA. Edificio construido en 1972 en el recinto del Palacio Kyogbok de Seúl.



menos fuera de la capital. La situación sólo comenzó a evolucionar cuando se nombró director del Museo Nacional al Dr. Kim Che-won, que había estudiado arqueología china en Alemania y Bélgica. Debido a la escasez de especialistas y a consideraciones de carácter administrativo, los museos regionales (de Gyongju, Puyo, Kongju y Kaesong) pasaron a ser dependencias del Museo Nacional.

Mientras tanto, se iniciaban excavaciones en los túmulos (montículos funerarios) de Gyongju, que por primera vez estuvieron dirigidas por coreanos. En el curso del proyecto se realizaron hallazgos de gran significación, pues se exhumaron objetos con inscripciones epigráficas que aclaraban ciertos aspectos de las relaciones entre el reino de Goguryo y el de Silla durante la época de los tres reinos. Al finalizar las excavaciones se publicó un informe, el primero de una serie que publicaría el Museo Nacional de Corea en años ulteriores. Esta iniciativa sentó el precedente de que un proyecto arqueológico no se considera terminado hasta que sus resultados no hayan sido consignados en el correspondiente informe detallado.

Así pues, los museos comenzaron a funcionar no sólo como sede de exposiciones permanentes generales o temáticas, sino también como editores de trabajos de investigación y como centros educativos, con la organización de conferencias públicas sobre historia de la cultura y el arte en general. A nivel interno, se hicieron grandes esfuerzos por formar conservadores de museo y por clasificar sistemáticamente los materiales acopiados, con el fin de exponerlos.

Por desgracia, antes de que esos esfuerzos tuvieran los resultados esperados, el país se vió envuelto en el torbellino de la guerra de Corea. Durante la contienda, el personal de todos los museos hizo lo posible por proteger las colecciones. Y aunque algunos tesoros culturales fueron dañados durante el bombardeo del Palacio de Kyongbok o se perdieron en los bombardeos que asolaron el país entero, la mayoría de las colecciones se conservaron intactas.

Después de la guerra un número limitado de conservadores recibió formación en el extranjero, lo cual se tradujo en un progreso apreciable de los estudios de arqueología e historia del arte. Muchos de esos especialistas enseñaron en colegios y universidades luego de haber trabajado en los museos. Todavía hoy, ciertas facultades mantienen una estrecha relación con los museos y muchos museólogos ocupan cátedras en las universidades.

El perfil de los museos se fue fortaleciendo, sobre todo en los años sesenta. Sus esfuerzos se concentraron entonces en la investigación, tal como lo muestran los primeros proyectos de excavaciones en sitios de templos budistas y hornos de cerámica, que contribuyeron de manera notable al desarrollo de los estudios arqueológicos. Siguió más tarde nuevos y apasionantes proyectos de investigación en sitios prehistóricos, en el curso de los cuales se desenterraron materiales de valor fundamental para el estudio de las civilizaciones de la edad del bronce y de comienzos de la edad del hierro. Las conclusiones de estos trabajos fueron consignadas ulteriormente en un informe en

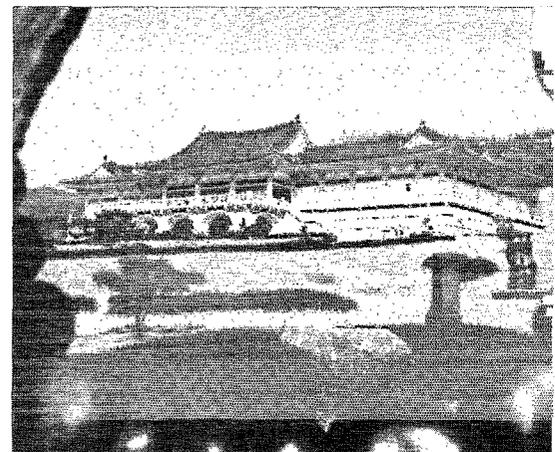
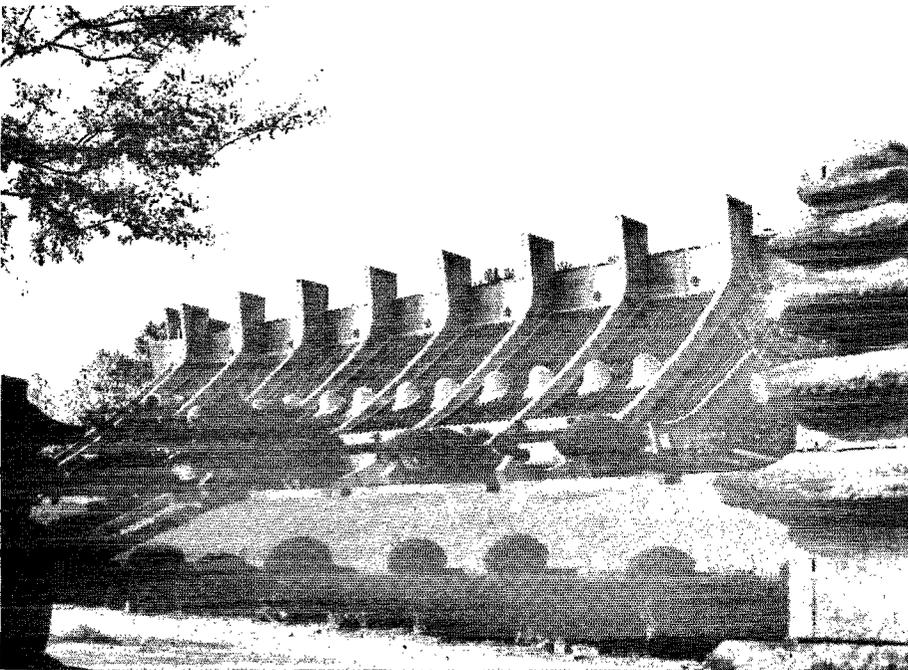
el que se revelaba un enorme caudal de elementos hasta entonces desconocidos. Esta labor de investigación ayudó a rectificar algunas ideas acerca de la cultura de la edad del bronce y la edad del hierro en la península coreana.

La guerra de Corea había creado la imagen de un país devastado y de trágico destino. Su larga historia y sus tradiciones culturales eran poco conocidas en Occidente. Por esa razón se organizaron exposiciones itinerantes de tesoros culturales coreanos que entre 1957 y 1959 recorrerían ocho ciudades de los Estados Unidos de América y entre 1961 y 1962 se exhibirían en cinco ciudades europeas.

Crecimiento económico y desarrollo de los museos

Durante los años setenta, el rápido crecimiento económico registrado en Corea propició también el desarrollo y la transformación de los museos. La reestructuración más importante fue la anexión al Museo Nacional de Corea del primer museo de arte del país llamado primero Museo de Arte de la Familia Real Yi y rebautizado después de la independencia Museo de Bellas Artes del Palacio Toksu. Trasladado a un nuevo edificio del Palacio Kyongbok, el museo atravesó después un periodo difícil. Las nuevas instalaciones no estaban bien administradas debido a la falta de personal especializado y muchos empleados abandonaron sus puestos en busca de otros mejor remunerados, lo cual provocó un nuevo traslado del museo a un edificio del Capitolio.

El crecimiento económico estimuló el



30
MUSEO HOAM, Seúl.

31
MUSEO NACIONAL DE PUYO



32

MUSEO FOLKLÓRICO NACIONAL, Seúl.
Chamanes coreanos y los instrumentos
rituales utilizados en las ceremonias.

interés por los museos tanto en la sociedad en general como en las escuelas en particular.

En 1977 el museo organizó una serie de conferencias culturales para el gran público, que tuvieron una acogida altamente favorable. En la actualidad está en curso la séptima de esta serie de conferencias que, repartidas en cuatro horas semanales a lo largo de un año, abarcan todo el espectro de la cultura coreana. Se organizó además un cursillo destinado a los expertos que van a completar sus estudios al extranjero y otro destinado a los museólogos. Este último respondía a una necesidad particularmente urgente puesto que, al multiplicarse los museos, era también mayor la demanda de especialistas. Como en las universidades no se impartían cursos especializados en museología, la mayoría de los profesionales hicieron sus estudios en el extranjero.

Actividades infantiles en los museos

Todos los años se celebra un concurso de dibujo infantil que tiene como tema los tesoros culturales. Los trabajos se exponen en el Museo Nacional con la intención de poner a los niños en contacto con el mundo de los museos y los bienes culturales. En las provincias los museos organizan cursos de museología durante las vacaciones escolares, con resultados tan satisfactorios que un joven conservador formado en la escuela de verano del Museo Gyongju es ahora miembro del personal permanente del museo. Quién sabe si de entre los niños que siguen esos cursos

no surgirá algún día un futuro director de museo. Actualmente se prevé la instalación de un museo para los niños en un edificio independiente.

Museos regionales

Los museos regionales fundados a principios de siglo a duras penas pudieron sobrevivir bajo el dominio de los japoneses y durante la guerra de Corea. Sin embargo, gracias al crecimiento económico de los años setenta y a las excavaciones realizadas en diversas regiones, lograron alcanzar un grado notable de desarrollo.

La cultura Baegje permanecía envuelta en el misterio debido al constante y desenfrenado saqueo de las sepulturas que, desde la época de la caída del reino en manos de las tropas aliadas del reino de Silla y de los Tang de China, llegó a su apogeo durante el dominio japonés. El descubrimiento del túmulo real del rey Muryong, absolutamente intacto, con una inscripción que indicaba el año de su construcción, la arrancó súbitamente de la oscuridad. En Gyongju, antigua capital de Silla, se exhumó un gran número de objetos durante las importantes excavaciones que formaban parte de un vasto proyecto de recuperación de la ciudad y sus alrededores. Pero en aquel momento el museo no estaba capacitado para dar cabida a todos esos hallazgos y estudiar las colecciones siempre crecientes. Por eso emprendió la construcción de un anexo, en espera del traslado del museo a un nuevo edificio.

La recuperación de cerámicas chinas

provenientes de un barco mercante que había naufragado cerca de la costa de Shinnan en el siglo XII dio un gran impulso al estudio de la cerámica oriental y permitió que Corea fuese la precursora en un nuevo campo de la arqueología subacuática.¹ En consecuencia, para albergar las piezas recuperadas, fue necesario inaugurar un nuevo museo en Gwangju, que rápidamente se convirtió en centro cultural de la región de Honam.

El Museo Folklórico Nacional

El folklore coreano suscitó el interés de algunos aficionados japoneses. En un pabellón del Palacio Kyongbok donde se encontraba instalado el Museo del Gobierno General Japonés en Corea se exponían objetos populares coreanos. Al finalizar la ocupación japonesa en 1945, se inauguró el Museo Folklórico Nacional en la que fuera la residencia del gobernador general japonés, enclavada en una ladera del monte Namsan. El edificio sufrió graves daños durante la guerra de Corea, lo cual motivó la clausura del museo. Sin embargo, fue a causa de esos daños y del peso creciente de la influencia extranjera que se volvió absolutamente imperativo reunir y preservar los bienes del patrimonio folklórico amenazado de desaparición y crear un museo de arte popular que diera mayor alcance a los proyectos y a las actividades organizadas en ese campo. Al

1. Véase artículo de Kim Ki-Woong "Los restos del naufragio de Shinnan", *Museum*, n.º 137, 1983.

igual que los museos regionales, en 1979 el Museo Folklórico Nacional fue colocado bajo la égida del Museo Nacional de Corea. Para responder a las futuras exigencias se reforzó su personal, lo cual contribuyó también a facilitar el intercambio de conocimientos y de colecciones entre los museos.

Actualmente está en marcha un plan para crear en museo nacional en cada una de las provincias. La provincia de Kangwon prepara la apertura de un museo en Chongson y la provincia de Chungchong Septentrional también acaba de comenzar la construcción del suyo.

Museos municipales

Salvo el Museo Municipal de la Ciudad de Pusan, los demás museos municipales o provinciales de otras regiones a duras penas pueden mantener su condición de museos. En la actualidad, sólo el Museo Municipal de la Ciudad de Inchon y el Museo Provincial de Cholla Norte poseen instalaciones adecuadas, pero sus actividades son más restringidas que las de los museos nacionales.

Museos de ciencias naturales

En 1925, con motivo de celebrarse las bodas de plata del emperador del Japón, se decidió crear un museo de ciencias naturales con instalaciones muy modestas que abrió al público en 1927. Reorganizado como Museo Nacional de Ciencias en 1945 al finalizar la ocupación japonesa, el museo y sus escasas colecciones quedaron reducidos a cenizas durante la guerra de Corea. En 1960 se decidió reconstruir el museo en Waryong-dong y en 1970 quedó terminado un nuevo edificio de

cuatro pisos, gracias al apoyo material y moral de la Asociación Americana de Museos de Ciencias Naturales. En 1979 se inauguró el Museo de Tecnología Industrial, para el cual se ha reservado un terreno en el Complejo de Investigación Industrial de Taedok donde se construirá un nuevo edificio. En este momento el proyecto es sometido al estudio de expertos extranjeros, pero desde ya resulta evidente que el sitio no permite el fácil acceso del gran público.

En general, los museos de ciencias naturales se encuentran aún en las primeras etapas de su desarrollo. Recientemente fue inaugurado un museo de ciencias naturales en la Universidad de Kyonghi y uno a cielo abierto dedicado al folklore en la isla de Cheju.

Museos universitarios

Cuando se hace referencia a las características de los museos coreanos, es imposible pasar por alto los que han sido creados por las universidades que, ya desde su fundación, como la Universidad Nacional de Seúl y la Universidad de Corea, abrieron museos dentro del recinto universitario gracias a donativos privados. El ejemplo fue imitado por otras universidades poco después de terminar la guerra de Corea y en 1961 se creó la Unión de Museos Universitarios con el objeto de fomentar el acopio, la investigación y el intercambio de materiales e información.

En 1967 el gobierno promulgó un decreto sobre las normas relativas a los establecimientos educativos, en el que se estipulaba que cada universidad debería poseer un museo propio que, guardando proporción con la importancia de la institución, reflejara su campo de interés par-

ticular. Al principio, el decreto no fue acatado de manera estricta, pero ahora se aplica fielmente, lo cual ha llevado a las universidades a organizar y administrar museos que corresponden a sus vocaciones educativas específicas.

La Unión de Museos Universitarios, que organiza anualmente una exposición, contribuye enormemente al desarrollo de la investigación y los estudios museológicos, ya que la formación de especialistas es una exigencia prioritaria para mantener el intenso ritmo de crecimiento de los museos universitarios. Entre ellos se destacan el Museo dedicado a Suk Joo-Sun de la Universidad Dankook (véase el artículo a ese respecto), el de la Universidad Nacional de Seúl, donde se exhiben objetos de Parhae exhumados en Manchuria, y el de la Universidad Sungjon, que posee una colección de piezas cristianas.

Museos privados

En Seúl, en el lugar donde se encontraba en otros tiempos el Song-dan (altar del dios de la sericultura), ante el cual sucesivas reinas celebraron el ritual de una ceremonia destinada a favorecer la cría del gusano de seda, se levantaba un edificio de tipo occidental y de estilo francés. En 1936, un famoso coleccionista llamando Hyung-p'il Chun adquirió el edificio y lo convirtió en museo. Hyung-p'il Chun es considerado un precursor y hasta un héroe en lo que respecta a la protección de los bienes culturales nacionales, pues, sin reparar en gastos, fue reuniendo una importantísima colección de obras de arte, sustrayéndolas así a la dispersión y a la rápida desaparición que constantemente las amenazaban durante la dominación



33
MUSEO FOLKLÓRICO NACIONAL, Seúl.
Exposición de aparejos de pesca y diorama que muestra las mujeres-buzos de la isla de Cheju.

japonesa. Desde su muerte, esta colección de renombre mundial ha estado bien preservada y, gracias a la creación de un instituto de investigación del arte nacional anexo al museo, se expone al público dos o tres veces al año, en virtud de acuerdos especiales.

Así comenzaron en Corea los museos privados, raros en el país, cuya evolución ha sido lenta, dado que hasta hace pocos años los recursos interiores eran insuficientes para promover este tipo de institución, pero que a partir del rápido crecimiento económico de comienzos de la década del setenta iniciaron un proceso de desarrollo que continúa hasta hoy.

En 1979 fue inaugurado en Onyang el primer museo folklórico privado de Corea, con una colección de unas catorce mil piezas. Como Onyang es un lugar de verano cercano a Seúl, donde se encuentra también un santuario y un monumento conmemorativo dedicado al almirante Yi Sun-sin, héroe nacional del pueblo coreano,² el museo goza de una situación privilegiada. Su colección consta fundamentalmente de objetos relativos a la vida cotidiana de la gente del pueblo, razón por la cual son muchos los visitantes que lo frecuentan con especial interés.

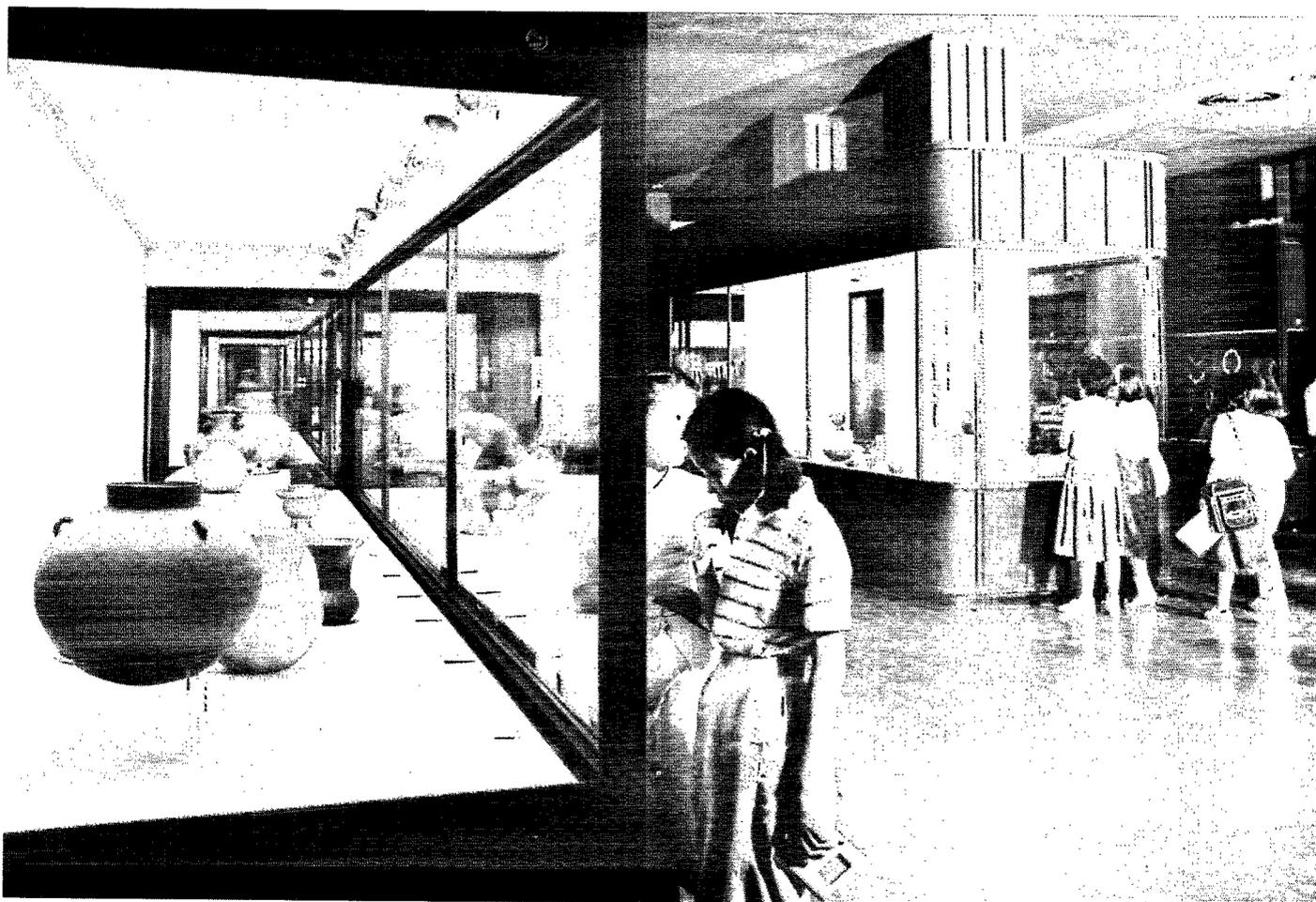
Los Archivos Song-Am de Literatura

Clásica y el Museo de la Aldea Típica Coreana (véanse los artículos respectivos en las p. 38 y 40) forman también parte de las instituciones de carácter privado. El edificio del Museo Médico Farmacéutico Han-Dok fue en su origen la vivienda de un miembro de la Sociedad Farmacéutica Handok. Trasladado a un nuevo edificio en 1974, presenta una colección centrada en la medicina que incluye libros y farmacopea de la medicina tradicional. Esta institución es un modelo en el que se combinan la organización industrial y el museo propiamente dicho. Un museo similar, el de la Compañía de Cosmética T'aep'yongyang (Pacific), ha sido bien recibido por el público. Además, una casa editora y una compañía textil se aprestan a abrir museos dedicados a sus respectivos campos de actividad.

La Fundación Samsung, uno de los mayores grupos industriales de Corea, abrió un parque natural en Yong-in, en las afueras de Seúl. Además de las instalaciones de recreo, se construyó un parque zoológico y un museo de arte. Inaugurado en 1982, este Museo de Arte Hoam

2. Yi Sun-Sin, almirante coreano (1545-1598) que combatió con éxito la flota japonesa de invasión en 1592. Habría sido el inventor de los primeros barcos acorazados.

34
MUSEO NACIONAL DE PUYO. Sala donde se exponen los descubrimientos arqueológicos efectuados en las provincias del sudeste y del centro de Corea, en el territorio del antiguo reino de Baegje que abarcó desde el año 18 A.C. al 663.



posee una colección de objetos de arte de todas las épocas históricas hasta nuestros días. Es el primer museo enteramente privado abierto al público en Corea donde, además de las salas permanentes se organizan exposiciones temporales una o dos veces al año, para compensar la limitación que representa la ubicación algo alejada del centro de Seúl.

Por esa misma época, el 20 de octubre de 1982, abrió sus puertas el Museo de Arte Horim, que ocupa un edificio en el centro de Seúl pero será trasladado a un nuevo local que se construirá en un futuro próximo. Se trata también de un museo privado. No resta más que esperar que las colecciones de estos museos privados contribuyan a hacer conocer más ampliamente la historia del arte coreano.

Salas conmemorativas nacionales y provinciales

La ocupación japonesa (1910-1945) suscitó en el pueblo coreano movimientos de resistencia que fueron ulteriormente simbolizados en la Sala de la Independencia de Corea construida con donativos procedentes de todo el país. Pero ya antes se habían erigido varios mausoleos y salas conmemorativas en honor de patriotas,

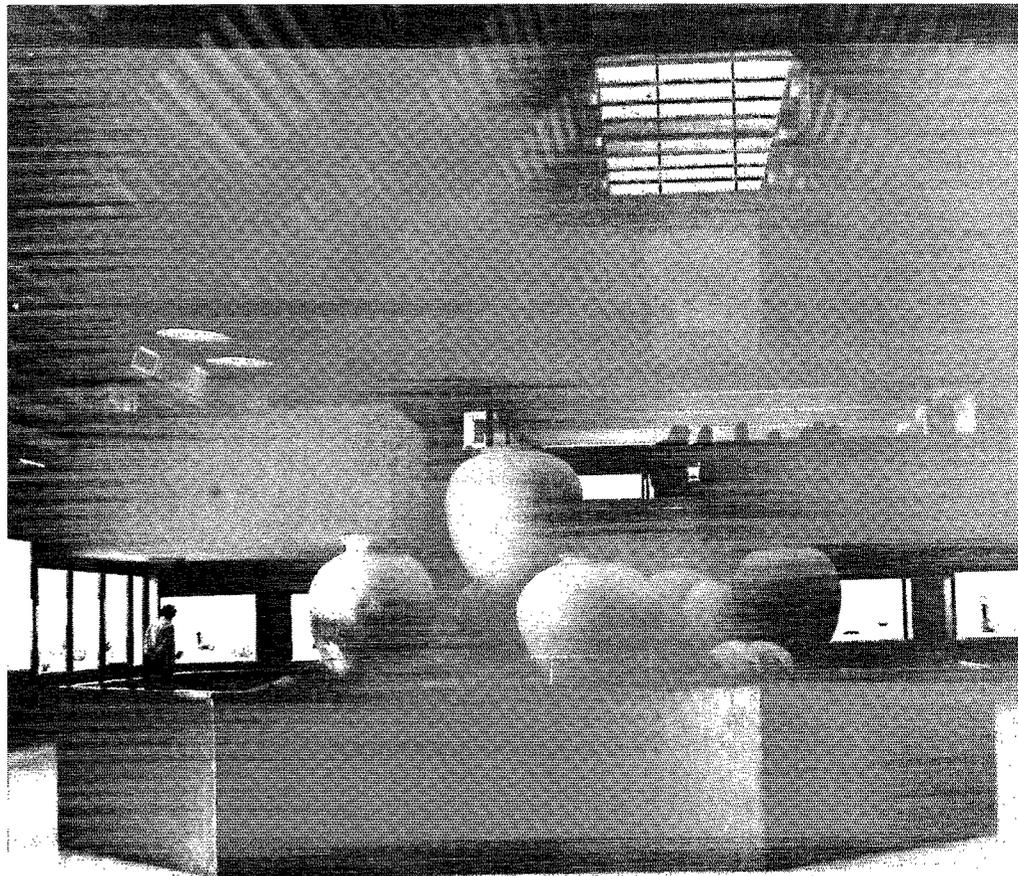
escritores o pensadores muertos en la lucha contra los japoneses, entre ellos los consagrados a An-Chung-gun, Yung Pong-gil y Manhae (seudónimo literario de un monje budista, poeta y patriota), el santuario dedicado al almirante Yi Sun-sin, el mausoleo del Rey Sejong, inventor del alfabeto coreano (hangul) y el de los Mártires Católicos Coreanos. También se levantaron monumentos en Koryong, famosa por los vestigios de la cultura del estado de Kaya, y en Kangjin, centro de producción de verdecedón de Goryo.

La legislación sobre museos

Es cosa sabida que la Ley de Museos promulgada en Gran Bretaña en 1845 estipuló por primera vez la creación de museos con fondos públicos, y que la Asociación de Museos de Gran Bretaña, creada en 1880, llegó a gozar de gran prestigio por ser la autoridad encargada de acreditar la capacidad de los especialistas en la materia. A la luz de la gran contribución prestada por esta ley y por la Asociación de Museos en lo que respecta a las disposiciones jurídicas y al mejoramiento de la calidad de los museólogos, la República de Corea está actualmente estudiando a fondo un proyecto de ley

sobre los museos. El decreto gubernamental sobre las normas que rigen los establecimientos educativos ha contribuido a la creación y desarrollo de los museos universitarios en Corea. Del mismo modo, se espera que la promulgación de una ley de museos dará impulso a las actividades en ese campo y a la creación de nuevos museos nacionales, provinciales y privados. Ahora bien, dado que no existe en el país ninguna institución competente para la formación de museólogos, el proyecto de ley actualmente en estudio deberá tener en cuenta esta necesidad. Se encuentran también en estudio algunas cláusulas relativas a la calificación de los museólogos, la garantías inherentes al puesto y las precauciones que exige la conservación de las piezas de museo.

[Traducido del inglés]



35
MUSEO NACIONAL DE COREA. Exposición de cerámica de la época de los tres reinos (del siglo I A.C. al siglo VII)

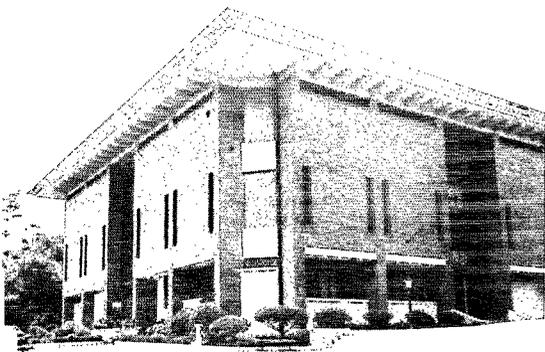
Museo Suk Joo-Sun de Artes Populares Coreanas

Kim Samdaejja

Nació en 1942. Licenciada en 1965 en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Ewha de Mujeres, donde también obtuvo en 1969 la maestría. Fue profesora auxiliar del departamento de artes decorativas entre 1972 y 1974. De 1975 a 1984 fue conservadora auxiliar del Museo Folklórico Nacional y desde 1984 es conservadora auxiliar del Museo Nacional de Corea. Entre sus publicaciones figuran artículos sobre las lámparas de la dinastía Chōson, las viviendas de la dinastía Goryo y la residencia de la familia real de la dinastía Chōson.

36

MUSEO SUK JOO-SUN DE ARTES POPULARES, Seúl. El edificio del museo, que forma parte de la Universidad Dankook.



El museo Suk Joo-Sun de Artes Populares está instalado en un edificio de la Universidad Dankook de Seúl, donde ocupa una superficie de unos 2.500 m² repartidos en un subsuelo y tres plantas. La colección reúne trajes, ornamentos y accesorios tradicionales que hasta el 15 de junio de 1984 alcanzaban el número de 4.745 piezas catalogadas.

Sus actividades principales son el acopio y estudio de objetos tradicionales, la publicación de documentos sobre las investigaciones llevadas a cabo, las reuniones universitarias, las exposiciones especiales, el intercambio de materiales de investigación con otras instituciones nacionales y extranjeras, la restauración de los trajes tradicionales y la preservación de este patrimonio.

El museo fue creado gracias a una donación realizada por la Dra. Suk Joo-Sun, profesora de la Escuela Superior de Investigación de la Universidad Dankook, que fuera una autoridad en cuestiones relativas al vestido coreano tradicional. Su colección personal, que comprendía 3.365 piezas en total, reunía trajes y otras prendas de vestir, ornamentos y piezas afines. Poco después de haber recibido esta donación, la Universidad Dankook decidió crear un museo que honrara la

memoria de quien dedicara su vida a la investigación, la enseñanza y la preservación de los objetos que había coleccionado durante medio siglo. El museo abrió sus puertas el 2 de mayo de 1981.

Desde entonces la colección se ha enriquecido gracias a las adquisiciones y a otros donativos y el número de piezas alcanza actualmente a 610 tocados, 641 horquillas y adornos para el pelo, 302 ornamentos personales, 1.433 trajes, 77 *byungbae* (insignias pectorales), 260 cinturones, 140 pares de calzado, 136 bolsos y 1.146 piezas diversas como lámparas, abanicos, biombos, cubrecamas, etc.

Cabe mencionar aquí algunos logros importantes del museo en materia de investigación y restauración. En 1978 el traje del Buda Amitayus (Longevidad Infinita) o Tatagata (Buda de la Meditación) de la dinastía Goryo (918-1392) y en 1979 el manto y el cinturón del general Pak Sin-yon (1575-1627) fueron objeto de estudios detenidos que hicieron que fueran clasificados como Material Folklórico Importante n.º 110. En julio de 1980 fueron exhumadas en Kwach'on, provincia de Kyong-gi, las vestiduras funerarias de Yi-Ōn-ung, muerto hacia 1580 y de su nuera, Han, de Chongju. Enviadas al museo, las cincuenta y cuatro piezas



37

La sala III, en la que se exponen ornamentos, tocados y accesorios indumentarios.



38

La sala IV, en la que pueden admirarse diferentes atuendos que pertenecieran a familias reales.

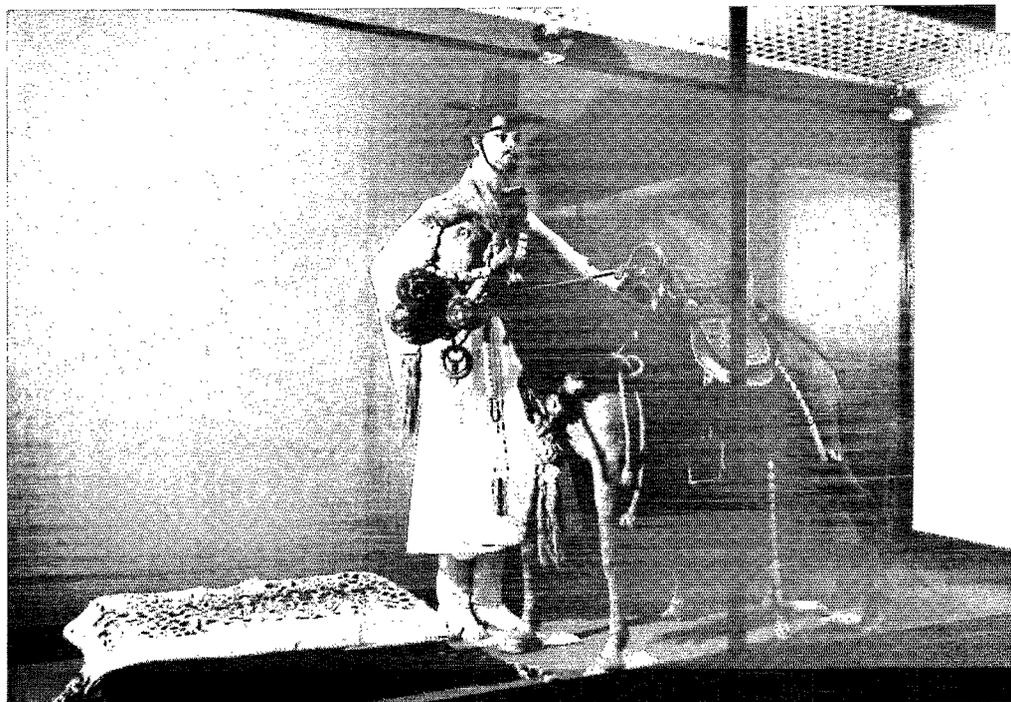
fueron restauradas y quedaron clasificadas como Material Folklórico Importante n.º 141. En octubre de ese mismo año, se recibieron y restauraron treinta y tres piezas de las mortajas de Hong Kye-kang y su esposa (1400-1450), que habían sido desenterradas de su tumba común en Yangp'yong, provincia de Kyong-gi y en junio de 1981 el museo recibió y restauró sesenta y seis piezas de la mortaja del príncipe T'ammung (1636-1731), bisnieto del rey Sonjo de la dinastía Chōson, también exhumado en la provincia de Kyong-gi. En septiembre de 1982, el museo se encargó de investigar la túnica del monje budista Taegakkusa, perteneciente a la colección del Templo Sonamsa, situado en la provincia de Cholla del

Sur. En octubre de ese año, el museo recibió y restauró el sudario de la momia de una mujer de la familia Ho, cuya tumba se había descubierto en la aldea Midong, de la provincia de Chungchong del Sur. En agosto de 1983 fueron examinados y recomendados para su clasificación como Material Folklórico Importante, varios objetos que habían pertenecido a Tonggye Chong-on (1569-1641), alto dignatario de la corte durante el reinado del rey Injo y que fueron encontrados en Koch'ang-gun, provincia de Kyōngsang del Sur.

Las vestiduras funerarias de Yi Ong-ung y de su nuera Han de Chongju formaron parte de la primera exposición especial que tuvo lugar del 13 al 19 de julio

de 1981. En la segunda, celebrada del 8 al 15 de mayo de 1982, se presentaron las mortajas de Hong Kye-Kang y su esposa, descubiertas en Yangp'yong, y la del príncipe T'Amnung, exhumada en Tong-in. Los dos seminarios organizados hasta el momento se celebraron los días 2 y 3 de mayo de 1983 y 2 de mayo de 1984, fechas que coinciden con el aniversario de la fundación del museo.

Como parte del papel precursor que le ha tocado desempeñar en la presentación de exposiciones de trajes típicos de Corea en el país y en el extranjero, el museo realizó últimamente una cuidadosa labor de restauración de las piezas que habrían de exhibirse en los centros culturales coreanos de los Estados Unidos de América.



39

La sala I, en la que se encuentra el maniquí que viste el traje tradicional de un joven de la nobleza.

Las colecciones permanentes están repartidas en cuatro salas. En la primera se exponen diversos maniqués ataviados a la usanza tradicional que representan distintos personajes: un niño durante el banquete ofrecido para celebrar su primer cumpleaños, una pareja de novios durante la ceremonia nupcial, y también eruditos, agricultores, meseras, *kisaeng* (geishas) y bonzos limosneros (*pind-patika*).

En la segunda sala se encuentra el traje *T'ang* de la princesa Tök-on (1822-1844), catalogado como Material Folklórico Importante n.º 1, seguido del atuendo de ceremonia de Sim Tong-sin —que fuera viceprimer ministro durante el reinado del rey Kojong (1852-1919)— catalogado como Material Folklórico Importante n.º 2, y jubones (*chogori*) del rey Kojong, el

manto de aparato (*yongp'o*) púrpura y rojo de Yi Ha-ung (1820-1898), regente del rey, un abanico decorado con dibujos de hojas e insectos que perteneciera a la reina madre Hyoui, esposa del rey Chongjo (1753-1821), y otros diversos objetos pertenecientes a las familias reales.

En la tercera sala se exponen sombreros de ceremonia, accesorios para el peinado y varios tipos de calzado. Entre los objetos presentados pueden verse sombreros de fieltro (*ponggoji*) y de crin de caballo, tocados femeninos de invierno (*ayam*), chalets (*chokturi*), coronas de flores y otros tipos de tocado, cinturones de ceremonia, horquillas y adornos para el pelo (*ttoljam*, *yongham* o *hukkakcham*) de uso cotidiano y ceremonial, cintas y otros ornamentos personales, colgantes de tres

piezas, cuchillos ornamentales con sus vainas, zuecos, sandalias de cáñamo trenzado, zapatos de gamuza y otros tipos de calzado.

En la última sala se presentan los maniqués vestidos con tajes específicos que representan el rey, la reina, el príncipe, la princesa, el yerno del rey, el regente y su esposa y otros miembros de la familia real, altos dignatarios civiles y militares, soldados y damas de la corte, y todos aquellos que por diferentes razones tenían acceso al palacio real. Asimismo, pueden verse diversas clases de sellos, placas de identidad, *hyungbae* (insignias pectorales), cuentas para adornar los sombreros de aparato y otros administrativos complementarios.

[Traducido del inglés]

Los Archivos Song-Am de Literatura Clásica

Ch'On Hye-bong

Nació en 1926 en Hoa-song. Obtuvo la maestría en bibliotecología en la universidad Yonsei en 1963 y el doctorado en la misma disciplina en la Universidad de Sungkyungkwon. Es director de la biblioteca de la Universidad de Sungkyungkwon, donde es también profesor de historia y de bibliotecología. Es autor de numerosos artículos sobre las antiguas técnicas de impresión coreanas.

Una donación personal del arquitecto Ch'On Byung-soon, cuyo seudónimo era Song-Am, permitió en 1947 la creación de los archivos de literatura clásica que llevan su nombre, con el fin de reunir materiales impresos de carácter cultural y ponerlos al alcance del público. Al examinar las obras clásicas que constituían el tesoro transmitido de padres a hijos en su familia, Ch'On byung-soon descubrió que, además de la técnica xilográfica extremadamente refinada de comienzos del siglo VIII, Corea había inventado y desarrollado también la utilización en los albores del siglo VIII de los primeros caracteres móviles de metal, de suerte que en su opinión seguramente una gran cantidad de materiales impresos deberían haber sobrevivido, tanto los producidos mediante la vieja técnica de las planchas de madera como los producidos por medio de tipos metálicos móviles. Orgulloso de su herencia, Ch'On Byung-soon se dedicó a reunir y preservar ese patrimonio. Cuando al término de sus estudios de arquitectura su profesión le aseguró una situación estable, se fue consagrando cada vez más a esta tarea. Su colección estaba constituida por libros, archivos antiguos, caracteres tipográficos fundidos, muestras y documentos necesarios para estudiar la evolución de las técnicas de impresión.

Al cabo de algo más de diez años de in-

vestigaciones la colección había alcanzado ya proporciones considerables y, en consecuencia, el 17 de noviembre de 1974 se decidió que en adelante esos archivos quedarían abiertos al público en el quinto piso del Edificio Taesón de Seúl.

Las instalaciones principales son las siguientes: una sala de exposición permanente, una oficina y una sala de conferencias en el quinto piso, y una biblioteca en el sexto. En la sala de exposición permanente el público puede ver libros impresos unos doscientos años antes de que Gutenberg inventara la imprenta y familiarizarse con el material necesario para el estudio de la evolución de las técnicas de impresión.¹

El cuerpo de los archivos está constituido fundamentalmente por libros, más de 30.000 títulos habían sido clasificados en septiembre de 1975. En el índice maestro de la colección, que consta de 598 páginas de índices de autores y 28 páginas de títulos, se registran sistemáticamente los libros impresos, ya sea utilizando la técnica de las planchas xilográficas o bien la de tipos móviles, desde comienzos de la dinastía Goryo (siglos X a XIV) hasta fines de la dinastía Chosŏn, también lla-

1. Bajo el reinado del emperador Kojon de Goryo, en 1234, fueron impresos cincuenta ejemplares de una obra valiéndose de caracteres metálicos.

mada dinastía Yi (siglos XIV a XX). Un buen número de esos libros pueden considerarse tesoros nacionales y en la actualidad hay tres que están siendo examinados para establecer la pertinencia de esa clasificación. Entre ellos figuran dos ejemplares xilográficos del *Avatamska Sutra* (canon budista) publicados alrededor de los siglos XII y XIII. Uno de ellos constituye un material extremadamente valioso para el estudio de la historia de las bellas artes, pues contiene un grabado del *Pyongsang-do* (cuadro del infierno y el paraíso), mientras que en el otro aparece uno de los sellos del gran maestro Songgi, de quien se dice que llevó a cabo un cuidadoso estudio de las técnicas de grabado de la copia de la *Tripitaka* realizada durante el periodo Goryo, que actualmente se encuentra bajo la custodia del Templo de Haein-sa y que es considerada la más fiel al texto original.

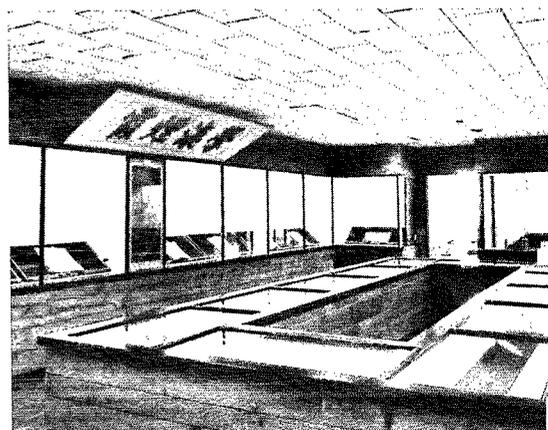
El tercer ejemplar, constituido por las *Crónicas detalladas de las dinastías del norte* o *Puksa Sangjol*, fue impreso en el año 1403 con tipos móviles de bronce.² Entre los libros impresos con tipos *kyemi* también figura una *Antología de poemas*

del Maestro Toin, de Yi Sung-in, y una *Selección de ensayos políticos presentados como respuestas en los exámenes oficiales para acceder a la administración pública*, dos ejemplares sumamente valiosos, pues en la actualidad sólo existen en Corea cinco o seis ejemplares de libros impresos con esos caracteres y además ambos contienen un material bibliográfico de incalculable importancia.

Sería largo enumerar los libros raros que poseen los archivos, seis de ellos impresos en 1420 con tipos *Kyongja* de cobre fundido, ocho de 1434 con tipos *Kabin* de bronce fundido y otro impreso en 1438 con caracteres *Pyongjin* de plomo fundido. Anteriores a los impresos por Gutenberg, estos libros se exponen de manera permanente para comodidad de las personas interesadas en cuestiones tipográficas, ya que así se facilita la labor de comparación e investigación.

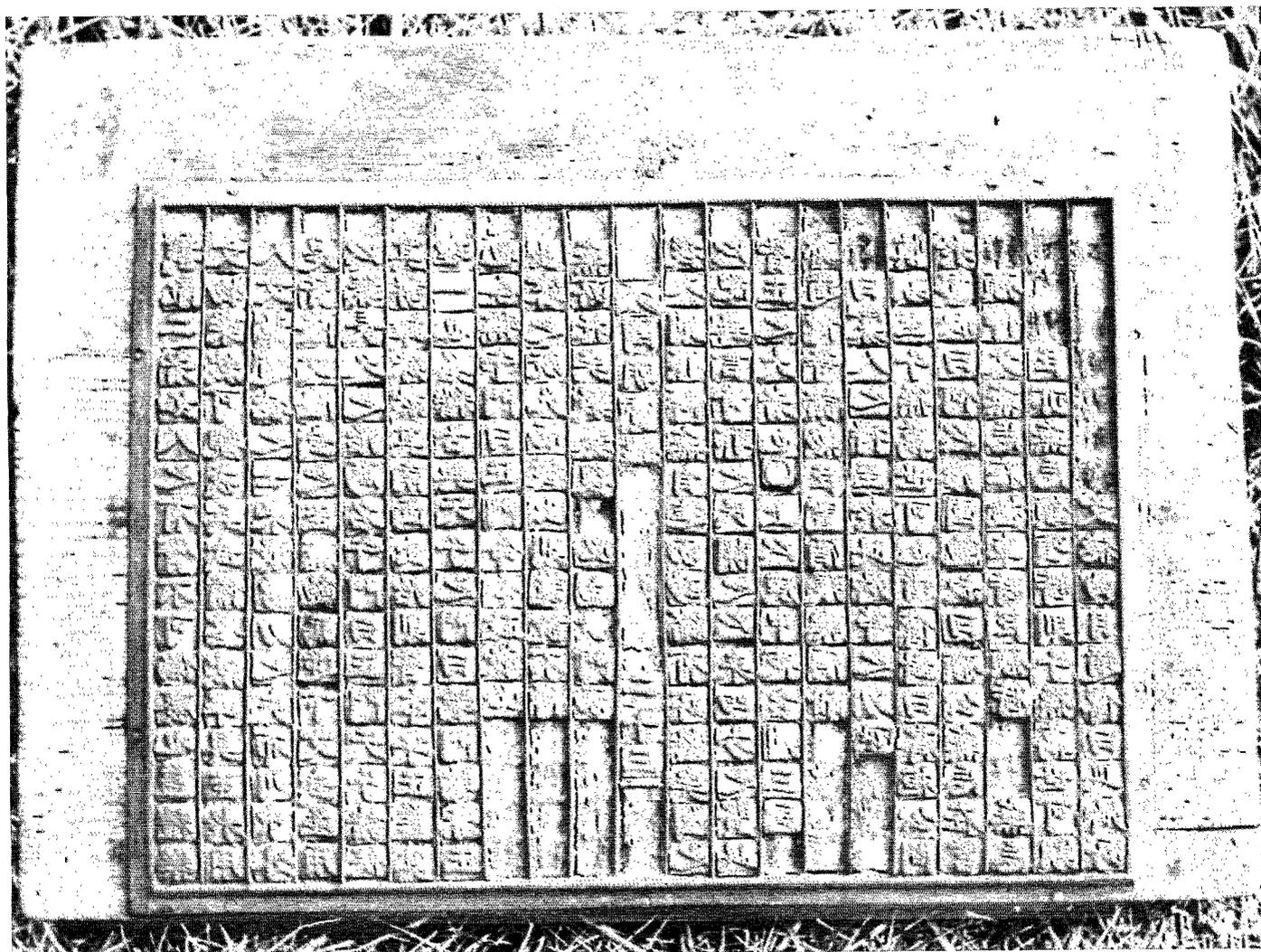
En la colección de los Archivos Song-Am figuran diecisiete libros que ya han sido incluidos en la categoría de tesoros

2. Las horas del día y los años se nombran según los doce signos del Zodíaco.



40 ARCHIVOS SONG-AM DE LITERATURA CLÁSICA. La sala de exposición en la que pueden admirarse libros antiguos y caracteres móviles de metal fundido.

41 Antiguos caracteres móviles de metal.



nacionales y otros, recibidos a partir de 1975, que son ejemplares únicos en sus campos respectivos. En particular, el descubrimiento de la primera impresión de la *Tripitaka* de Goryo, realizada a principios del siglo XI, ha despertado un gran interés en los círculos académicos.

El número de libros y archivos antiguos asciende ahora a 25.000 y entre ellos figura el *Registro de las recompensas otorgadas a los súbditos leales en reconocimiento de los méritos a que se hicieron acreedores al fundarse la dinastía*, publicado por el rey en 1395 e impreso con planchas de madera. Antes del descubrimiento de dicho registro, se estimaba que el más antiguo de esa clase era otro im-

preso en 1397, también xilografado, que fue incluido en la categoría de tesoro nacional. Además hay varios *kyoji* (edictos reales) y *kanchal* (cartas sobre papel coreano *jangji*) escritas por dignatarios que remontan a la época Goryo y que presentan un gran interés para los especialistas. Una carta autenticada de la mano del famoso calígrafo coreano de Chosŏn, Kim Chong-hui (cuyo seudónimo era Ch'usa, 1786-1856), ha sido confiada por la familia a los Archivos.

En cuanto a las técnicas de impresión, los Archivos poseen caracteres de metal y de cerámica y planchas xilográficas, materiales epigráficos que datan de tiempos muy remotos, moldes de la edad del bron-

ce y diversos sellos, de los cuales el más antiguo es uno de bronce dorado del siglo VII, época de la dinastía Silla.

Corea ocupa una posición única en la historia y la evolución de las artes gráficas, pues allí fueron inventados en 1234 los caracteres móviles de metal, adelantándose así a Gutenberg en más de 200 años. El perfeccionamiento progresivo de esta técnica de impresión y su variedad de estilos y materiales dan fe de ello y ahora los Archivos permiten a los interesados de todo el mundo el estudio más detenido de su historia y su evolución, gracias a la exposición permanente de sus tesoros.

[Traducido del inglés]

El Museo de la Aldea Típica Coreana



42
MUSEO DE LA ALDEA TÍPICA COREANA.
Puerta de la entrada principal.

Maeng In-jae

Nació en Asan en 1939. En 1980 obtuvo la maestría en historia de la pintura coreana, en la Universidad Dankook. De 1975 a 1978 fue director del Museo Nacional de Arte Popular de Corea. De 1978 a 1984 fue vicepresidente del Museo de la Aldea Típica Coreana, del cual es desde entonces presidente. Es autor del libro *Artesanía Coreana*, publicado en 1979 en coreano.

El 4 de octubre de 1974 abrió al público el primer museo al aire libre construido en Corea. Este museo-aldea se encuentra en Yongin, a unos 41 km al sur de Seúl. Por esa época, el estilo de vida tradicional de Corea sufría un acelerado proceso de occidentalización en razón de las medidas de industrialización y desarrollo científico y técnico adoptadas por el gobierno a principios de los años sesenta. Un cierto modo de vida —la cocina, la vivienda y el vestido tradicionales— corría peligro de desaparecer. Los esfuerzos por preservarlo se tradujeron en la creación del Museo de la Aldea Típica Coreana, cuya finalidad es la misma de todos los museos de este tipo, o sea, la identificación, el acopio y el estudio de materiales relativos al estilo de vida tradicional y la restauración de los bienes culturales para presentarlos al público, y constituir así un lugar propicio para el estudio de la historia.

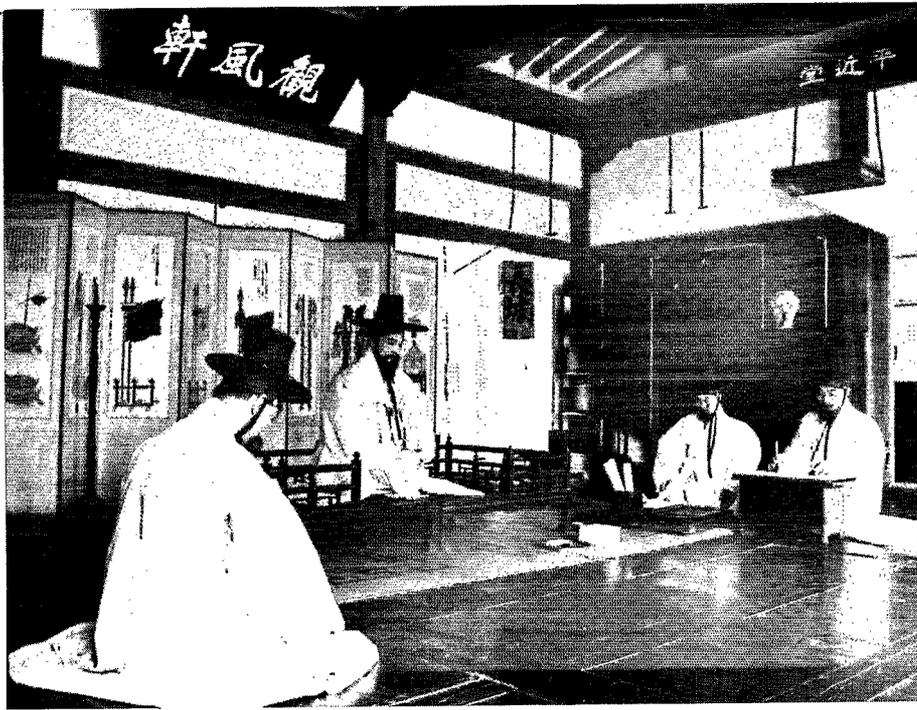
Los materiales culturales que se exponen en la aldea abarcan no sólo las viviendas, el mobiliario, los vestidos, los instrumentos agrícolas, las herramientas artesanales y los utensilios de cocina, sino también el arte popular, la artesanía, las costumbres y las religiones tradicionales, que perviven en demostraciones que se organizan regularmente.

Las viviendas de la aldea pueden clasificarse por regiones y dividirse entonces

en seis tipos de hábitat: meridional, central, septentrional, montaños, urbano e insular. El visitante puede así familiarizarse con todos los tipos de viviendas coreanas tradicionales, desde las magníficas residencias de los funcionarios del gobierno y los terratenientes, hasta las modestas casas campesinas.

El museo cuenta con unas treinta mil piezas —entre mobiliario, utensilios de cocina, aperos de labranza y vajilla del siglo XIX, a fines del periodo de la dinastía Chŏson— expuestas en las casas de esta aldea que tiene también un templo budista, una sede del gobierno provincial, un establecimiento provincial de enseñanza primaria (*sodang*) y otro privado de enseñanza secundaria (*sowon*). La plaza del mercado, donde el visitante descubre los alimentos tradicionales, el vino de arroz y los productos artesanales, es el centro de las actividades económicas y comerciales y el centro de información de la provincia.

Para el visitante resulta especialmente interesante observar a los artesanos que fabrican instrumentos de labranza, objetos de cobre, madera y bambú, papel, tejidos, porcelana y otros artículos utilizando las mismas técnicas que sus antepasados. El visitante puede también familiarizarse con el funcionamiento de una destilería de vino de arroz y de una fábrica



43
Un aspecto de la exposición de la sala principal de la sede del gobierno provincial.

44
La réplica exacta de los edificios de la antigua sede del gobierno provincial y la residencia del gobernador.



45
Interior de un taller de cerámica. los artesanos trabajando dan al visitante la impresión de que la aldea está todavía viva.



de golosinas de gluten, eso si no cae en las manos de alguna de las muchas adivinas que diciendo la buenaventura atraen muchísima gente.

En el teatro al aire libre que se encuentra en el centro de la aldea se organizan regularmente espectáculos de cantos y danzas folklóricos interpretados por la compañía del pueblo. Los días feriados, los sábados y los domingos se presentan bailes de máscaras, obras de teatro y composiciones musicales de diversas regiones. Según las estaciones los visitantes pueden asistir a distintas manifestaciones, tales como las competiciones de *ssirum* (lucha coreana), los concursos de balancines y columpios en la primavera, los concursos de cometas en otoño y la Ch'usok, la fiesta de la cosecha, al final del verano. Todas estas actividades, que exigen un gran trabajo de reconstitución de las viejas costumbres provincianas propias a cada esta-

ción del año, están a cargo de las mismas personas que se ocupan de la organización de las exposiciones. Las manifestaciones difieren también según la ocasión: por ejemplo, el Año Nuevo lunar, el décimoquinto día del primer mes lunar, el quinto día del quinto mes lunar y la Ch'usok, que se celebra el décimoquinto día del octavo mes lunar y las reuniones de oración por la paz y las cosechas en el santuario Songhwang-dang.

El visitante puede hacerse también una idea de la religión popular coreana y de sus ritos observando los pequeños altares consagrados a los espíritus que protegen la casa en las distintas regiones del país o asistiendo a la representación de la ceremonia de bodas tradicional que se celebra los sábados y días feriados en el teatro de la aldea o en el patio de la casa señorial.

Desde su inauguración en octubre de 1974, el Museo de la Aldea Típica Co-

reana no ha cesado de crecer; ha construido muchas casas nuevas y restaurado las que ya existían, a la vez que no ha cesado de acrecentar la colección de herramientas típicas.

Por otra parte, el trazado de la aldea y su topografía también tradicional, con el río que la atraviesa y los árboles plantados sobre ambas orillas, ofrece un refugio de paz y sosiego alejado del bullicio de la vida urbana moderna.

Para entretenimiento de los niños hay un tiiovivo, un pequeño ferrocarril, autos chocadores y una casa encantada. La aldea ofrece también una piscina, un picadero, una sala de recreo, casas de té, restaurantes y tiendas de recuerdos así como una oficina de correos, una unidad móvil de policía, una amplia zona de estacionamiento, servicios de información y guías.

[Traducido del inglés]

El pueblo de Hahoe

Kim Taik-kyoo

Nació en Taegu en 1929. M.A. en literatura coreana de la Universidad Kyongbok, 1958. Doctor en literatura coreana de la Universidad Yongnam, 1975. Director General del Museo de la Universidad Yongnam, 1974-1978. Profesor de antropología cultural desde 1967. Autor de *The life-cultural structure of a Yanban village in Korea*, (Actas del VIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, vol. 2, Consejo Científico de Japón, 1968).

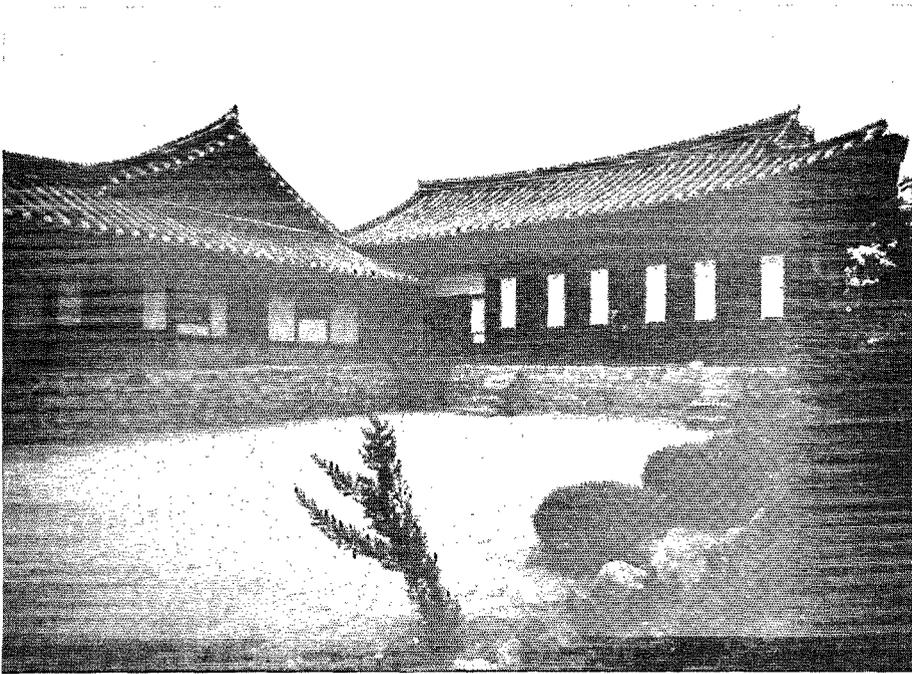
La localidad de Hahoe-dong de P'ungch'on-myong, en el distrito de Andong de la provincia de Kyongsang Meridional, es un pueblo emparentado con el clan Yu, originario de Pungsan, uno de cuyos miembros, Yu Chong-hye, se estableció en la región hacia fines del reinado de la dinastía Goryo (918-1392). Pero en realidad sólo puede hablarse de verdadera fundación de Hahoe-dong a partir de la llegada de Yu Song-ryong (llamado Sö-ae, 1542-1607), de su hermano mayor Yu Un-ryong (llamado Kyom-am, 1539-1601) y de sus hijos, durante el reinado del rey Sonjo, de la dinastía Chöson, también conocida con el nombre de Yi y que duró cinco siglos, de 1392 a 1910. Después de la fundación del poblado por los hermanos Yu, el clan impuso su dominio económico y social sobre las regiones vecinas.

Aunque Hahoe está a sólo 24 kilómetros de la ciudad de Andong, geográficamente el río y las montañas la aíslan por completo del exterior. El pueblo está circundado de montañas: al este, el monte Hwasan; al oeste, el monte Wönji-san; al sur, el monte Nam-san y al norte, los riscos de los Altos de Puyong-ae. El Hoach'on serpentea alrededor del pueblo an-

tes de seguir su curso hacia el sur y convertirse en el río Nakdong.

Esta protección natural explica probablemente la cantidad de monumentos, archivos y otros vestigios de la época de la fundación que se conservan todavía. La vivienda más antigua es Yangjin-dang (Tesoro Nacional n.º 306), residencia del jefe del clan e hijo de Kyom-am. La casa principal de forma cuadrada, flanqueada por otra vivienda larga y estrecha y sus dependencias, ocupa una superficie de 66 kan² (120 m²). Las tres edificaciones forman un conjunto; sin embargo, el santuario de los antepasados, situado hacia el norte, en un extremo del patio de la casa rectangular, se levanta aparte del resto de las construcciones.

No lejos de Yangjin-dang, se levanta otra casa representativa de la arquitectura Hahoe: Ch'unghyo-dang (Tesoro Nacional n.º 414), perteneciente a los descendientes de Sö-ae. De simple residencia en su origen, tras la muerte de Sö-ae, sus discípulos la convirtieron en monumento para rendir homenaje a las virtudes del maestro. Esta construcción es aproximadamente una quinta parte más larga por su eje sur-norte, y la totalidad de las construcciones, la casa principal, el



46

Hahoe. Yangjin-dang, residencia del jefe del clan e hijo de Kyom-am. Tesoro Nacional n.º 306.

pabellón, las dependencias y el santuario de los antepasados cubren una superficie de 61 kan².

Frente al santuario de los antepasados, al sur Ch'unghyo-dang, se encuentra el pabellón Yongmo-gak, transformado en museo en memoria de Sö-ae, en el cual se exhiben los objetos y archivos que le pertenecieran. Entre ellos figura el Chingbi-rok (Registro de delitos y castigos), diario personal que Sö-ae llevó durante siete años luego de haber renunciado a su puesto oficial, en el cual describe la situación anterior y las consecuencias de la invasión de las fuerzas expedicionarias japonesas en el año Imjin (1592). En la lista de los tesoros nacionales el *Chingbi-rok* lleva el n.º 132. El *Songgup mungi* (Tesoro Nacional n.º 460) es un contrato sucesorio donde se establecen los títulos de propiedad de los bienes legados a los hijos de Sö-ae, que fuera preparado por su esposa, Kim. Se trata de un valioso documento histórico que nos revela la situación social imperante en la época de la invasión japonesa y los usos y costumbres en los procedimientos sucesorios, durante los primeros tiempos del reinado de la dinastía Chöson.

En esta época, en toda aldea pertene-

ciente a la *yangban*, la clase dirigente de la dinastía Chöson, abundaban las "casas de meditación" y las escuelas privadas. Hahoe-dong no fue la excepción, como lo atestigua la casa de meditación que lleva el nombre de Kyom-am, donde según se cuenta Sö-ae se dedicó a estudiar las teorías taoístas y a enseñar a sus discípulos; la Okyon-jong, donde habría escrito su reseña diaria; la Wonji-jongsa, en la que habría pasado sus últimos años dedicado a la lectura, y la escuela Hwach'on-sodang, que fue construida en memoria de Kyom-am.

A unos tres kilómetros de Hahoe-dong se encuentra la casa de meditación P'yongsan-sowon, levantada por los discípulos de Sö-ae para celebrar oficios en su memoria. Sus dimensiones y su prestigio la hacen comparable a Tosan-söwön, construida en honor de Yi Hwang, llamado T'oegye, (1501-1570).

En el magnífico marco natural que ha preservado Hahoe-dong, el folklore ha conservado también toda su vivacidad. Es por eso que aun hoy se puede asistir a la celebración de rituales chamánicos y a la ceremonia conocida con el nombre de *Pyolsim-gut*. El *Pyolsim-gut* de Hahoe, que consta de doce cuadros, es una fun-

ción de máscaras en la que se satiriza la hipocresía e inmoralidad de la clase *yangban* y las costumbres disolutas de los monjes budistas apóstatas. Las máscaras de madera de Hahoe son las más antiguas de Corea aunque sólo nueve de las doce originales han sobrevivido a los estragos del tiempo y hoy figuran en el catálogo de los tesoros nacionales bajo el n.º 121.

En Hahoe-dong pueden encontrarse objetos provenientes de la dinastía Chöson al lado de tesoros culturales y cerámicas de origen budista, probablemente del periodo de los Tres Reinos (Silla, Goguryo, Baegje, del siglo I al VII), sin hablar de las pagodas budistas y los emplazamientos de templos de la época de la dinastía de Goryo que hacen de este sitio un monumento de la historia cultural de Corea.

La belleza de Hahoe-dong, donde el esplendor de la naturaleza y la mano del hombre se han unido para crear una perfecta armonía, ha llevado al gobierno coreano a declarar "lugar de interés turístico folklórico" esta aldea y toda la zona que la une a P'yongsan-sowon, a fin de concederle una protección especial y hacer conocer sus riquezas naturales y culturales.

[Traducido del inglés]



El templo de Haein-sa

Kim Dong-hyon

Nació en 1939 en Seúl. Se graduó en ingeniería arquitectónica en la Universidad, Hanyang en 1966 y obtuvo la maestría en la misma especialidad en la Universidad Hongik, en 1979. Se diplomó en la Universidad de Tokio, en 1981. De 1963 a 1965 fue conservador del departamento de bellas artes del Museo Nacional de Corea. De 1965 a 1967 fue conservador del Museo de la Universidad Nacional de Seúl. Desde 1975 es jefe de la Oficina de Ciencia de la Preservación, del Instituto Nacional de Bienes Culturales. Es autor de *Los techos de tejas de la dinastía Silla*, publicado en coreano en 1975; de "L'architecture des palais et des portes de remparts de Corée", en *Revue de Corée*, vol. 7, n.º 4, Comisión Nacional Coreana ante la Unesco, y "Wooden buildings in the early Yi dynasty", en *Corean Old Building*, n.º 1, 1973.

El templo de Haein-sa se levanta en uno de los más hermosos paisajes naturales de Corea, sobre la ladera del Monte Kaya, que alcanza los 1.430 metros de altura en al límite de las provincias de Kyöngsang Namdo y Kyöngsang Pukdo. El templo de Haein-sa fue construido gracias a un donativo real en el año 802, tercero del reinado de Aejang, cuadragésimo soberano del reino de Silla, y fue restaurado por primera vez hacia el año 903, poco antes de la caída de Silla y de la ascensión al trono de Wang Gong, que en el año 918 fundara la dinastía Goryo. En 1488, décimonoveno año del reinado del rey Sejo de la dinastía Chöson, el templo fue nuevamente restaurado, al terminarse la construcción de los edificios destinados a albergar la *Tripitaka Koreana*, canon budista grabado sobre 81.258 planchas xilográficas. La importancia del templo de Haein-sa nos es revelada ya en su nombre mismo: *Haein* significa literalmente "sello del mar" y alude a la imagen de la luna reflejada en sus aguas. El término está tomado de la definición de la *samadhi*, la vigilancia espiritual del omnipresente Buda, tal como aparece explicada en al *Avatamasaka Sutra*. A lo largo de los siglos el templo de Haein-sa constituyó un importante centro de profundización de la filosofía y el pensamiento de la secta del Hoaöm (Howa-yen en chino), el *Avatamasaka*. El templo es célebre también por ser el depositario del

más preciado tesoro budista, la *Tripitaka* de Goryo, versión coreana del texto establecido después de la muerte de Buda en el que se reunieron sus palabras y enseñanzas, fundamento de la doctrina que lleva su nombre. Se señala allí el camino a seguir por los verdaderos ascetas que buscan el retorno al Uno, fuente original cuyo sentido está más allá de toda escritura y de toda palabra.

El templo de Haein-sa constituye también un centro importante de plegaria por la salvación de la nación. En sus paredes se guardan todavía los estigmas de incendios accidentales muy antiguos y de las renovaciones y modificaciones sucesivas. Como si en él se encarnara el flujo y reflujo de la vida, su presencia proclama el principio de la renovación de la vida después de cada muerte. Este constante hilo vital se ha mantenido tenazmente con la ayuda de reyes, familias reales, ministros y cortesanos. En las notas y colofones de la *Tripitaka* abundan las plegarias que piden la felicidad, longevidad y bienestar de los reyes, lo cual no es de extrañar, cuando se sabe que fue Kojong, vigésimotercer rey de Goryo refugiado en la isla de Kanghwa, quien encomendara el grabado de las planchas, a modo de ferviente plegaria para implorar a Buda la liberación de su pueblo de la invasión mongol.

Un paseo por el recinto del templo permite ver la disposición de los edificios. Al



cruzar el puente Yonsan-gyo, que marca la entrada a la zona del templo, se accede a las ermitas Samsön-am y Kumsön-am. Surge entonces un verdadero bosque de monumentos erigidos en memoria de los sumos sacerdotes, de sus virtudes y sus obras. A su lado se yergue, serena, la milenaria pagoda de Kilsang-tap y algo más lejos un pequeño estanque sombrío en los días despejados refleja la imagen del pico más alto del monte Kaya. Entre los árboles seculares, una entrada de una sola columna llamada Hongha-mun lleva a un *tan-gan* (edificio erigido para celebrar ceremonias especiales) y a una construcción de piedra en forma de olmo. Un sendero ascendente conduce a la Puerta de Pongwang-mun (la Puerta de los Cuatro Devas). Al atravesarla se ve la Puerta Haetal-mun, a su derecha el Pabellón Myongwol-dang y a la izquierda el Pabellón Saun-dang. Hacia el norte se levanta el Pabellón Kwang-ru, de muchos pisos. Al atravesar la planta baja se llega al patio de entrada del Palacio Taejokkwang-jong donde pueden admirarse una pagoda de piedra de tres pisos y una linterna, también de piedra, desgastada por el tiempo. Algo apartado, un asiento de piedra en forma de loto invita a la meditación al pie de la alta terraza sobre la que se levanta solemne el Palacio Taejokkwang-jong donde Variocana, el Buda del zenit flanqueado por los *bodhisattvas* Manjushiri y Samantabhadra ataviados con diademas, contemplan el “vasto mundo de las mil facetas”. A la derecha se levanta la Casa Sonyol-dang, dedicada a la meditación zen (son, en coreano) y dos pabellones que con la Torre Samsong-gak forman una L invertida: Myongbu-jon y Ungjin-

jon. Al dejar atrás estas construcciones y subir las veinticuatro gradas de una escalera de piedra, llama la atención la estructura de la terraza también de piedra que la bordea. En la amplia explanada que se extiende más allá de esta estructura se levantan los dos edificios que albergan las planchas de madera de la *Tripitaka*, otros dos dedicados a las publicaciones del templo y el templo propiamente dicho, venerable y sereno. El depósito de archivos situado al sur es el Sudara-jon, el del norte, el llamado Pobpo-jon. En estos dos edificios, cada uno de los cuales mide quince *kan* de largo por dos de ancho¹, se conservan las famosas 81.258 planchas xilográficas del Canon budista de la época de Goryo. Conocidos con el nombre de Changgyonggak, estos archivos son una joya de la arquitectura de los comienzos de la dinastía Yi. Es evidente que en el momento de su construcción, en 1448, fueron concebidos y planificados con el mayor esmero, cuidando que el tamaño y la disposición de las ventanas aseguraran el máximo de ventilación del lugar para evitar los peligros de la humedad y crear las mejores condiciones de conservación de las planchas, tomando en cuenta también el espacio comprendido entre los dos edificios y las dimensiones de cada uno de ellos.

El paisaje que rodea el Templo de Haein-sa es uno de los más hermosos de Corea y uno de los sitios históricos más célebres del país. La belleza de la arquitectura coreana, acentuada por la refinada armonía de sus ornamentos, se concierta con el esplendor de la naturaleza que la circunda. [Traducido del inglés]

1. El *kan* es una medida de longitud cuya equivalencia oscila entre 2,40 m. y 1,818 m.

47

EL TEMPLO DE HAEIN. Dos de los 81.258 paneles de madera de *Tripitaka* encomendada en 1236 y terminada dieciséis años más tarde.

RETORNO Y RESTITUCIÓN

¿Guardianes o propietarios?

Thurstan Shaw

Conservador del Museo de Antropología del Achimota College de 1937 a 1945, de 1963 a 1964 fue profesor de arqueología de la Universidad de Ibadán y director de estudios de arqueología y antropología del Magdalene College, Cambridge, de 1976 a 1979. Thurstan Shaw creó las publicaciones periódicas *West African Archaeological Newsletter* y *West African Journal of Archaeology* de las que es actualmente director. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Igbo-Ukwie: an account of archaeological discoveries in Eastern Nigeria* (2 vols., Faber and Faber, 1970), *Ancient people and places: Nigeria* (Thames & Hudson, 1978), *Discovering Nigeria's past* (1975) y *Archaeology and Nigeria* (1964).

Si bien las gestiones del gobierno griego que reclaman los mármoles del Partenón constituyen un tema de actualidad, ésta no es sino una de las muchas manifestaciones de un fenómeno más amplio: el deseo de los países que han sido despojados de recuperar los bienes de su patrimonio cultural, que las naciones más ricas o más poderosas que los secuestraron un día se niegan hoy a devolver.

Aunque éste es un tema que toca obviamente el problema de la propiedad cultural, con mucha más razón podemos decir que tiene que ver con ciertos aspectos del comportamiento de la sociedad actual.

Las investigaciones arqueológicas que durante casi cincuenta años realicé en África Occidental me llevaron forzosamente a interesarme por el problema de la restitución de los bienes culturales. Sin embargo no había tenido nunca la intención de publicar algo sobre el tema hasta que, hace uno o dos años, Glyn Daniel me pidió mi opinión al respecto y, para sorpresa mía, la incluyó en un editorial de *Antiquity*.¹ Desde entonces me he visto cada vez más envuelto en el debate.

El arqueólogo tiene a menudo una perspectiva más amplia que el historiador sobre el argumento siempre reiterado del encuentro de culturas técnicamente adelantadas y culturas que lo son menos, o cuyo poder militar es inferior: en general, el más fuerte despoja al más débil y justifica su acción en virtud del "derecho de conquista". Hasta no hace mucho, nadie reparaba en ello, se trataba simplemente de un derecho indiscutido. Sólo en 1907 la Convención de La Haya condenará este tipo de práctica que hoy se denuncia como colonialismo. Es evidente que el clima de opinión ha cambiado: lo respeten o no, todos reconocen de palabra el principio de la libre determinación consagrado en la Carta de las Naciones Unidas. Sin embargo, aunque las antiguas potencias coloniales han concedido la libre determinación política, aún se resisten firmemente a aceptar su lógico corolario en el campo de los bienes culturales. Alegan haber actuado conforme a la justicia al

haber dado la independencia a esos países y al prestar asistencia financiera a muchos de ellos, pero se aferran a la posesión de sus bienes culturales como si privasen aún las condiciones de la época colonial. Los países despojados desean que su patrimonio cultural contribuya a su proceso de conquista de la madurez nacional. Se han devuelto los territorios a sus habitantes, pero no muchos de sus tesoros.

Tres razones lo explican. La primera y más poderosa reside simplemente en que ningún conservador está dispuesto a renunciar de buen grado a un objeto que le es caro, del cual se enorgullece, por el cual siente apego y que constituye uno de los principales atractivos de la colección de su museo. Es una reacción humana comprensible en todo buen conservador que se identifique con su museo y que no necesariamente cae en la mezquindad de pensar "aquí está y aquí se queda".

En segundo lugar, los objetos de procedencia foránea llevan siempre consigo la historia de cómo llegaron al museo. Los puede haber donado un viajero o un soldado que a su vez se los haya procurado en circunstancias diversas, con mayor o menor legitimidad. Pueden haber sido traídos por un regimiento de servicio en el extranjero e integrar, por ende, la historia de la unidad. Pueden tener incluso una significación más amplia y ser parte de la historia del imperio británico. En todos los casos, su presencia en los museos británicos tiene una doble significación, que no es sólo la de ser un producto de una cultura foránea, sino el testimonio de la interacción de Gran Bretaña con esa cultura. Los conservadores son conscientes de que su misión se ejerce siempre a esos dos niveles.

En tercer lugar, como tan bien lo señalara hace dos años el director de los Museos de la Ciudad de Bristol,² muchos conservadores estiman que estarían faltando a su responsabilidad respecto de los objetos que custodian si permitieran que pasaran de las buenas condiciones de se-

1. *Antiquity*, vol. LVI, 1982, p. 3 y 4.

2. *Antiquity*, vol. LVI, 1982, p. 3.

guridad en que hoy se encuentran a situaciones inestables en las que no podría garantizarse su salvaguardia.

Lamentablemente, éstas no son las únicas consideraciones que pesan en la actual situación. Lo que la mayoría de los ingleses no comprende es lo que pueden sentir los ciudadanos de esas naciones recientemente independizadas respecto de los bienes culturales que se originaron en sus países pero que se encuentran hoy en poder de uno de los países ricos del hemisferio norte. ¿Qué sentiríamos nosotros si una potencia extranjera se hubiese apoderado de todas las joyas de la Corona y del tesoro Sutton Hoo cuando no teníamos la fuerza necesaria para impedirlo? ¿O si hubiese desplazado los megalitos de Stonehenge para instalarlos en otra parte? Es absolutamente razonable y natural que las naciones nuevas tengan pasión por esas obras que son producto de su cultura pasada, y tengan necesidad de ellas para fundar su identidad, recontrar sus raíces y escribir su historia. Las autoridades que se aferran a la posesión de esos tesoros extranjeros pasan por alto el hecho de que para los pueblos que les dieron origen ellos encierran muchas veces valores espirituales, culturales, afectivos y estéticos. ¿Cómo nos sentiríamos nosotros si la Carta Magna y el HMS *Victory* estuviesen en poder de la Argentina, o si los restos del *Mary Rose* hubiesen sido trasladados a un país extranjero por el sólo hecho de tener los medios financieros y los conocimientos técnicos necesarios para efectuar la operación de rescate? ¿Como se sentirían los norteamericanos si la Declaración de la Independencia estuviese en manos de los mejicanos? Situaciones semejantes no deberían ser consideradas simplemente como hipótesis absurdas sino que deberían servir para estimular nuestra imaginación y ayudarnos a comprender el punto de vista de los desfavorecidos. ¿No podemos acaso, aunque sea por un instante, salirnos del molde eurocéntrico de pensamiento?

¿Cómo poder, entonces, hacer frente al conflicto de intereses y puntos de vista que provoca la actual situación? ¿Cómo juzgar las tres razones que mueven a los conservadores y a las autoridades de museos a ser tan remisos cuando se trata de ceder cualquiera de los bienes que poseen?

Con respecto a la primera de las razones —el disgusto de los conservadores ante la idea de separarse de colecciones valiosas— lo más importante es reconocer honestamente que es así. Tener el valor de aceptar esa realidad supondrá recono-

cer que si bien se trata de un *sentimiento genuino*, no constituye una *justificación moral* de la prolongación de la tenencia. Lo que puedan sentir los poseedores está más que contrabalanceado por los sentimientos de los desposeídos.

En cuanto al segundo tipo de razonamiento en favor de la retención —el vínculo existente entre los objetos y determinados episodios de la historia británica— también es preciso analizarlo con más lucidez. Buena parte de las colecciones del Museo Británico testimonian la superioridad técnica, económica y militar de Gran Bretaña sobre el resto del mundo durante los siglos XVIII y XIX. Desde ese punto de vista bien pueden considerarse como parte de nuestra historia y de nuestro patrimonio nacional. En tal caso, seamos honestos y admitámoslo, reconozcamos que precisamente por ello nos aferramos a esos bienes, en lugar de erigirnos hipócritamente en fideicomisarios de ese patrimonio en nombre de toda la humanidad, autodesignados, por lo demás. Los fideicomisarios suelen ser designados para representar a aquellos en favor de quienes se constituye el legado, la "humanidad" en este caso. ¿Dispuso acaso la humanidad que se les confiara tal mandato?

La tercera razón invocada —la negativa a aceptar una degradación de las condiciones de conservación y seguridad— constituye una causa de renuencia muy válida. Aunque sea a veces utilizado para disimular racionalmente motivos menos confesables, este argumento nace de un temor sincero y realmente fundado. Como quiera que sea, sería en efecto irresponsable aceptar, por razones de conveniencia política, desprenderse de objetos de valor cultural a sabiendas de que en adelante estarán sujetos a condiciones de conservación y de seguridad insuficientes.

Lamentablemente, hay que aceptar que la mayoría de las nuevas naciones del Tercer Mundo, con sus antecedentes de golpes de Estado reiterados, corrupción y guerras civiles, son menos estables que los países de Occidente y del Norte. Tampoco estoy de acuerdo con los nacionalistas de esos países que afirman: "No importa, las cosas son *nuestras*, lo cual significa que tenemos derecho a perderlas, arruinarlas, venderlas, darlas o destruirlas, según nos parezca".

Es aquí donde debe entrar en juego un principio importante: *cada caso debe ser evaluado en función de las circunstancias que le son propias*, lo cual significa ponderar tanto la importancia del objeto como los medios de que dispone el país que

lo reclama para asegurarle condiciones de conservación y seguridad satisfactorias. Es entonces que se plantea realmente la cuestión del patrimonio de la humanidad: ¿ocupa la obra un lugar tan elevado en la escala de valores universales como para que pueda afirmarse que su importancia trasciende las fronteras de su país de origen? Y además, ¿a quién corresponde determinar si el país solicitante puede asegurar condiciones de conservación y seguridad satisfactorias? Ésta es una cuestión de orden práctico sumamente difícil. Si el país detentador deseara realmente cumplir con sus obligaciones respecto del patrimonio de la humanidad, no sólo podría devolver los objetos al país más pobre —en recursos financieros y en experiencia en la manipulación y la conservación de los bienes— sino además subordinar la restitución a la condición de ser autorizado a supervisar con regularidad las disposiciones tomadas en el país beneficiario y, si fuera necesario, exigir que este último acepte asistencia financiera para que esas disposiciones ofrezcan las garantías necesarias. Estamos habituados a la idea de una Escuela Británica en Roma, un Instituto Británico en Ammán o el África oriental, un Instituto Norteamericano de Investigación en Chipre y así sucesivamente; ¿por qué no habría entonces también una especie de filial del Museo Británico en Kumasi, en Benin u otro lugar, incorporada a los museos del país beneficiario? La aceptación de tal asistencia no debería implicar ninguna mengua de la dignidad nacional. Para superar las dificultades de orden jurídico, en esos anexos del Museo Británico los objetos podrían estar en calidad de "préstamo permanente", como la barba de la Esfinge recientemente restituida a Egipto.

El problema es en realidad otro: ¿se *prestará* esa asistencia? Lo dudo. Mi escepticismo nace de ver el escaso interés manifestado por los países del Norte y su falta de voluntad política para superar los obstáculos económicos y financieros que se oponen a una empresa mucho más importante, como sería la de lograr que el Tercer Mundo tenga lo bastante para comer, en un momento en que la capacidad de producción agrícola mundial es más que suficiente para alimentar a toda la población del planeta. Pero, volviendo a nuestro problema de menor monta, tal vez un medio más eficaz de asegurar la restitución de los bienes culturales en condiciones de conservación y seguridad satisfactorias sería que las fundaciones culturales económicamente poderosas se

interesaran en el problema. La Fundación J. Paul Getty anunció el año pasado que había decidido gastar su inmensa fortuna según un método que podría resultar benéfico para nuestro país (*The Times*, 16 de octubre de 1984). Ahora bien, ¿por qué no entonces en beneficio de otros países más pobres, así como lo he sugerido? Otra fuente de ingresos para financiar un plan semejante podría consistir en establecer un impuesto en Christie's, Sotheby's, Park-Burne y otros establecimientos del género, sobre las ventas de objetos procedentes de países del Tercer Mundo, puesto que la mayoría de ellos carecen de los recursos financieros necesarios para resistir eficazmente a la atracción de los mercados de arte y antigüedades del Norte. De allí que todavía continúe el despojo artístico de estos países, en gran parte mediante el robo, el contrabando y la exportación ilegal. El "derecho del dinero" ha reemplazado al "derecho de conquista"; la "política del cheque" a la "política de la cañonera".

El primer imperativo en las circunstancias actuales es que los países y los museos detentadores reconozcan el sentimiento legítimo de los países demandantes y acepten la justificación moral de la restitución de los bienes culturales. Que reconozcan que las dos primeras razones mencionadas *supra* no son válidas, y que la tercera no autoriza a rechazar el principio de restitución, ya que no se basa sino en aspectos de orden práctico. La dificultad relativa a la seguridad reside en que la garantía absoluta no es de este mundo, a menos de ser adivino y aun así. Si mal no recuerdo hay una parábola en el Nuevo Testamento que habla de un hombre que para tener mayor seguridad en su vejez decidió demoler sus graneros para construirlos más grandes y ya sabemos lo que le sucedió. Es, pues, muy difícil predecir dónde reside la mayor seguridad. Se suele considerar que Europa es más segura que los países de África o del Medio Oriente, pero si Schliemann no hubiese sacado ilegalmente de Turquía el llamado tesoro de Príamo para entregarlo al Museo de Berlín, no habría desaparecido en el caos del final de la última guerra y tal vez hoy fuera posible admirarlo.

Los argumentos que sostienen la mayor seguridad del Museo Británico se susten-

tan sobre bases muy frágiles: desde el despliegue de los misiles de crucero y de los Pershing II y sus homólogos soviéticos, Europa Occidental se ha convertido en uno de los lugares más peligrosos del planeta. Bastaría la explosión de un SS20 a dos o tres kilómetros del Museo Británico para convertir en chatarra buena parte del patrimonio cultural de la humanidad. Una estrategia militar razonable sugeriría la dispensación de los objetos para lograr una mayor seguridad.

Para justificar la no devolución se esgrimen dos argumentos, ambos especiosos y eurocéntricos, dos racionalizaciones para cumplir lo que dicta el deseo y la comodidad, en vez de hacer lo que es moralmente justo. Para examinarlos es preciso establecer una distinción entre los especialistas y el público en general.

El primer argumento es el valor educativo del contacto con la cultura material de otros pueblos del mundo, que contribuye a romper el aislacionismo y la insularidad y a fomentar la comprensión internacional. Suponiendo que así sea (con las mismas reservas que se aplican a los viajes internacionales, cuyos supuestos resultados positivos dependen grandemente de la forma en que se realizan), los mismos fines educativos pueden lograrse mediante vaciados y reproducciones, ya que las técnicas modernas permiten una calidad tal, que sólo un experto puede advertir la diferencia con el original. Y en realidad sólo los especialistas en la materia necesitan ver los originales. Por otra parte, el material cultural debería estar al alcance de los especialistas para su examen y estudio. Esto significa que todos los especialistas deberían tener fácil acceso a ese material y a su documentación, pero esta accesibilidad no implica que tal o cual objeto deba encontrarse necesariamente en Londres, París o Nueva York, simplemente porque es más fácil para los especialistas del Norte desplazarse a esos lugares que a Lagos o a Port Moresby. El mismo argumento ha sido utilizado para justificar los saqueos perpetrados durante las conquistas napoleónicas, cuyo botín fuera reunido en el Louvre. Se dijo que sería lamentable dispersar una colección situada en un lugar "tan central para Europa". Sin embargo, las obras de arte que habían sido hurtadas

se devolvieron y, por lo demás, Europa no es hoy un centro del mundo tan evidente como lo era antes. Salvo cuando se trata de examinarlas por medios técnicos no disponibles en el lugar, las obras de arte se estudian y se comprenden mejor en el medio que les dio origen, a lo que se agrega el interés de que estén al mismo tiempo más al alcance de los especialistas locales.

El segundo argumento³ esgrimido es que "los museos occidentales son mucho más accesibles para los visitantes": en otras palabras, representan un atractivo rentable para el turismo interno e internacional que se beneficia, pues, de la tenencia de objetos arrebatados a otros países más pobres. Estos países, a su vez, suelen depender mucho más que nosotros de la industria turística para constituir su reserva de divisas: la recuperación de los bienes que les pertenecen podría significar un fuerte estímulo para su desarrollo.

En la actualidad suele considerarse que el patriotismo es un sentimiento anticuado. Por mi parte no tengo vergüenza de decir que me complace ser británico por toda una serie de razones, como por ejemplo, la admiración y la alegría que me embargan cuando contemplo la aldea de Avebury, el espejo de Birdlip o la Capilla del King's College y tantas cosas más. ¿Cómo negar entonces la validez de sentimientos semejantes a los pueblos de otros países, sólo porque la avidez me lleva a aferrarme a tesoros que les pertenecen y que un accidente de la historia ha puesto por el momento a mi disposición? Durante la primera guerra mundial una de las consignas patrióticas de reclutamiento era: "Mi país, en la verdad y en el error". Yo la suscribo en el sentido de que si el país al que uno pertenece está en el error uno no debe seguirlo ciegamente sino denunciar que está equivocado. En el caso presente, creo que mi país está equivocado al buscar pretextos para no admitir el principio de la restitución. Admitamos ante todo el principio: luego podremos abordar las dificultades de orden práctico.

[Traducido del inglés]

3. Nicholas Thomas, en *Antiquity*, vol. LVI, 1982, p. 3.

Diletantismo y pillaje: el tráfico ilícito del arte maliense antiguo

Las dimensiones del tráfico

El tráfico internacional ilícito de antigüedades presenta dos dimensiones. Ante todo, el volumen absoluto de este comercio, definido por el número de obras de arte objeto de pillaje en lugares de interés arqueológico o histórico y por los beneficios que obtienen unas pocas personas de su transporte y venta. Seguidamente, su dimensión ética.

Esa dimensión ética aparece formulada con claridad en el preámbulo de la Convención de la Unesco de 1970 sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, en el que se afirma que "los bienes culturales son uno de los elementos fundamentales de la civilización y de la cultura de los pueblos, y sólo adquieren su verdadero valor cuando se conocen con la mayor precisión su origen, su historia y su medio". A esa frase sigue la observación siguiente: "el intercambio de bienes culturales entre las naciones (...) profundiza el conocimiento de la civilización humana, enriquece la vida cultural de todos los pueblos e inspira el respeto mutuo y la estima entre las naciones."¹

La exhumación clandestina de terracotas del Delta Interior del Níger y su venta en el mercado euronorteamericano constituyen un ejemplo clásico de violación de estos preceptos. Las condiciones en que se extrajeron estas estatuillas y la falta de seriedad profesional de quienes debían cuidar los aspectos éticos de su adquisición y estudio han ocasionado la pérdida irreparable de datos que son indispensables para interpretar su función original en el seno de la cultura a la que pertenecen. Como más adelante veremos, la pérdida de esta información explica en gran parte nuestro total desconocimiento de una civilización urbana floreciente que se desarrolló hace más de un milenio en el Delta Interior del Níger.²

Nada surge de la nada

Quienes intervienen en el tráfico ilícito de objetos de arte pueden ser clasificados en tres categorías, según el sector en que operen: la obtención, la compra o el servicio (véase el cuadro 1).

La culpabilidad del primer grupo —el de los que obtienen los objetos— es evidente, pese a los alegatos en contrario que distintos órganos legislativos nacionales hicieran oír en el curso de los debates previos a la ratificación de la Convención de la Unesco de 1970. De igual modo, hay coleccionistas privados y algunos administradores de museos públicos —las personas que intervienen en la fase de adquisición— que esgrimen argumentos falaces tales como que "hay que exponer las obras de arte para que el público las vea y así salvarlas de la destrucción". Los artículos de índole coercitiva de la Convención de 1970 apuntan en lo fundamental a estos dos grupos de personas. La argumentación ética del presente trabajo se dirige a quienes prestan a los interesados servicios especiales.

Por mucho que se tome la precaución de condenar públicamente el tráfico ilícito de objetos de arte o se guarden las distancias con respecto a los proveedores o adquirentes, cualquier contacto con este comercio corrompe.³ Los historiadores del arte, el personal universitario de los

1. Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales, denominada en adelante "la Convención de 1970".

2. El Delta Interior del Níger es una monótona llanura aluvional de más de 80.000 Km². Está formado por la confluencia del río Níger y su principal afluente, el Bani, con los tributarios que corren separadamente corriente abajo. Jenne, la antigua Jenne-jeno, es la ciudad más importante del sur del Delta Interior del Níger.

3. Idea que expresa con la mayor elocuencia Jan Vansina en su reciente obra, *Art history in Africa*, Londres, Longman, 1984, p.20; "Todavía hoy, las investigaciones eruditas se hallan insuficientemente apartadas de los intereses mercantiles, que las mutilan parcialmente. Entre tanto, durante más de medio siglo, se han constituido grandes colecciones privadas que han salvado muchas obras de la destrucción. No obstante, la proliferación de falsificaciones, la disimulación de los orígenes exactos como si de secretos comerciales se tratara, y las publicaciones redactadas o dirigidas por comerciantes de arte movidos por el interés de vender los objetos en su posesión, han empañado sin duda alguna los servicios que el mercado haya podido prestar. Durante demasiado tiempo, algunos empresarios han actuado como si los objetos de arte africanos fueran "arte expósito", recogido como guijarros en una playa o como hijos de nadie, con lo cual se atizaba aún más el interés de los coleccionistas en busca de sensacionalismo exótico. Desafortunadamente, los especialistas de arte africano no se hallan totalmente exentos de influencias de esta índole y deberían más bien guardarse de ellas".

Roderick J. McIntosh

Nació en 1951. Se licenció en la Universidad de Yale y obtuvo en 1979 el doctorado en la Universidad de Cambridge. Ha realizado excavaciones en Ghana (Begho) y Malí (Jenne-jeno; levantamiento topográfico en Tombuctú). En la actualidad es profesor adjunto de antropología de la Universidad de Rice, Houston, Texas. Ha investigado particularmente cuestiones relacionadas con la geomorfología, el paleoclima, el urbanismo, la metalurgia y la función comunicativa del arte prehistórico. Ha publicado distintos trabajos sobre la etnoarqueología de la arquitectura tradicional, los orígenes de las ciudades, los métodos de subsistencia, la arqueología del arte africano prehistórico y la evolución geomorfológica del Delta Interior del Níger, además de informes arqueológicos de carácter más tradicional.

Susan Keech McIntosh

Nació en 1951. Se licenció en la Universidad de Pensilvania y obtuvo su doctorado en la Universidad de California, Santa Bárbara, en 1979. En la actualidad es profesora adjunta de antropología de la Universidad de Rice. Se interesa especialmente en los orígenes del hombre, la domesticación de los animales, la osteología humana y la aparición de las sociedades complejas. Ha codirigido investigaciones arqueológicas en Jenne-jeno (Malí) en 1977 y 1981 y en Tombuctú en 1984. Es autora, en colaboración, de varias publicaciones sobre estas excavaciones y de artículos sobre la prehistoria del África Occidental (en *American Scientist*, n.º 69, 1981, p. 602-613; *Annual Review of Anthropology*, n.º 12, 1983, p. 215-258 y *African Archaeological Review*, n.º 2, 1984, p. 73-98). En la actualidad, dirige la sección de prehistoria de la revista *Current Anthropology*.

museos o los arqueólogos que certifican o autentican las obras de arte sin examinar previamente los permisos de exportación exigidos se convierten en cómplices a su vez. Los museos que exponen estos objetos —por lo general en vitrinas carentes de toda interpretación— contribuyen también a alimentarlo. Los laboratorios de arqueometría que fechan por termoluminiscencia piezas sin la documentación necesaria para su exportación y el personal de los museos que acepta encargarse de su conservación también se comportan de manera dolosa, al igual que los estudiosos que escriben acerca de obras cuya obtención ilegal les consta.⁴ Los editores y directores de revistas de arte que publican estos artículos también son cómplices, y su complicidad es aún mayor cuando en ellas aparecen anuncios de la puesta

en venta de objetos obtenidos clandestinamente. No podemos aceptar —por su autocomplacencia cínica— la argumentación de que gracias a esos anuncios pueden publicarse informaciones de valor para los estudiosos.

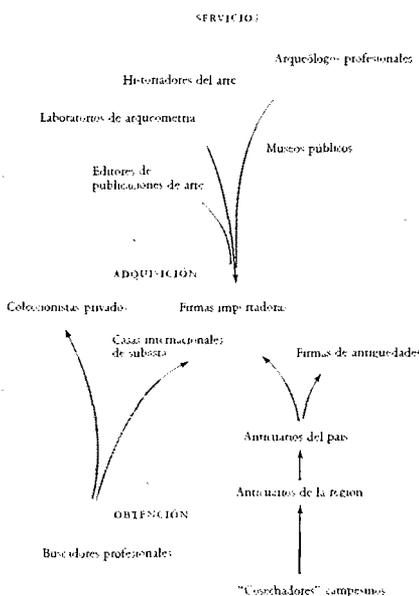
A quienes —por ejemplo, los editores de publicaciones de arte— pudieran argumentar que los objetos comercializados de manera ilícita y ya en circulación constituyen un *corpus* de conocimientos que se perderá de no reconocerlo los especialistas, cabe responder sencillamente que *ex nihilo nihil fit* (nada surge de la nada). Los datos que proporciona el “arte expósito” —carente de toda referencia cronológica y cultural— son tan limitados y defectuosos que resultan virtualmente insignificantes.⁵ A causa de su complicidad con los traficantes, por indirecta que ésta sea, quienes prestan servicios especializados contribuyen a encarecer los precios, confieren una cierta legitimidad a los comerciantes (al legitimar procedimientos mercantiles que aumentan el “valor” del objeto de arte) y, además fomentan, sin duda alguna, el saqueo de otros sitios arqueológicos e históricos. Lo trágico de la situación radica en que si al realizar las excavaciones se respetara el contexto de los objetos podríamos valorar y comprender infinitamente mejor la configuración social y su dinámica en la historia y la prehistoria africanas. Todo arte —sea cual fuere su origen o su vehículo expresivo— es un instrumento de comunicación relacionado con un conjunto de elementos concretos de la vida social y de la historia de quienes lo crearon.

Una obra de arte es una metáfora o una constelación de metáforas elaboradas a modo de instrumento de comunicación y de almacenamiento de información. El artista o el artesano actúa necesariamente como agente comunicador dentro de una comunidad “consumidora”, en la medida en que se sirve de un repertorio ideológico más amplio que comparte con esa misma comunidad. No estamos diciendo por esto que él o sus contemporáneos sean necesariamente conscientes de la riqueza de ese repertorio ideológico, ni tampoco que todos hayan participado por igual en su codificación. Al ver apuntar la diversidad de expresiones simbólicas, el arqueólogo puede detectar cómo se acrecienta su complejidad y cómo aparecen las jerarquías en una sociedad. Por muy complejo que sea, este *corpus* artístico posee una lógica que remite a fin de cuentas a realidades sociales, económicas y materiales, ámbito tradicional del arqueólogo. La suma de todas estas realidades constituye el

contexto histórico, sin el cual resulta imposible explicar el arte antiguo.

El método interpretativo que aquí seguimos ha sido ya fructuosamente aplicado en varias ocasiones, como por ejemplo, al estudiar el arte rupestre antiguo del Sahara y del África austral.⁶ Para aplicar este método es indispensable estar seguros de la integridad de las metáforas de comunicación tal como aparecen en los medios propios a cada población, ya se trate del arte rupestre, del folklore o de la estatuaría a la cera perdida. Estas metáforas pueden servir para corroborar hipótesis, pueden ser cotejadas con los fragmentos ideológicos conservados en los mitos y en el saber popular tradicional que, a su vez, pueden ser confrontados a las pautas materiales expresadas en la distribución espacial de los objetos, a las pautas del asentamiento y la estructura del hábitat, etc. La comparación entre estos conjuntos de datos tan distintos acrecienta la fiabilidad de la interpretación. Evidentemente, toda posibilidad de verificación desaparece cuando las obras de arte son arrancadas del contexto arqueológico que proporciona los materiales en que se sustentan esas comparaciones.

El arte tiene una doble función. En una sociedad viva, provee la sintaxis simbólica (con la lengua y los ritos, entre otros) necesaria para que la ideología desempeñe su función universal de mediación entre los sistemas material, económico, social y de creencias. Para el arqueólogo, el arte antiguo resulta también con frecuencia la puerta más adecuada para asomarse a la lógica que articula las culturas del pasado, los sistemas complejos de actos rituales y creencias, de experiencias y percepciones cotidianas. Conforme nos esforzamos por hacer de la prehistoria una etnografía del pasado —incluso una que pueda resultar más reveladora que la etnografía sincrónica tradicional, gracias a nuestra particular perspectiva sobre el cambio y la causalidad—, la contribución del arte puede resultar de un valor inesti-



CUADRO 1. El tráfico internacional ilícito del arte antiguo abarca tres ámbitos de participación: la obtención, la adquisición y los servicios. En este diagrama se muestra quiénes son los distintos responsables en cada uno de esos ámbitos y se dan indicaciones sobre la circulación de las obras o de informaciones que contribuyen a apoyar este comercio.

4. Cabe notar que para denunciar esta situación uno de los autores (RJM) hizo la reseña de un catálogo de objetos malienses obtenidos ilegalmente, con lo cual contribuyó directamente a certificarlos (véase McIntosh, R. J., “Reseña de *La Poterie Ancienne du Mali* de B. de Grunne”, *African Arts*, vol. XVII, 1984, p. 20-22). Por esta razón en el presente artículo eludiremos toda referencia concreta a publicaciones que traten de antigüedades obtenidas ilícitamente.

5. *Op. cit.*, nota 4.

6. D. Lewis-Williams, “The social and economic context of southern San rock art”, *Current Anthropology*, vol. XXIII, 1982, p. 429-449, y W. Davis “Representation and knowledge in the prehistoric rock art of Africa”, *African Archaeological Review*, vol. II, 1984, p. 7-35.

mable. Al considerarlo así es evidente que rechazamos el argumento de "el arte por el arte" con el que algunos explican el llamado arte exótico o primitivo.⁷ En África, este concepto se ha degradado con frecuencia hasta convertirse en una descripción racista de la evolución cognoscitiva.⁸

Para poner en práctica semejante etnografía arqueológica de la producción artística es absolutamente necesario conocer las fechas y el contexto.⁹ No sólo debemos investigar las circunstancias que rigieron la fabricación, sino también la situación cultural en que el arte cumplía su función. Los que aparecen en el cuadro 1 prestando sus servicios especializados en el estudio del arte antiguo son también los que se ven más directamente enfrentados a las cuestiones de índole ética que plantea el tráfico ilícito. Una obra de arte exhumada sin haber hecho el levantamiento del estrato arqueológico al que estaba asociada padece de orfandad cronológica. Además, el objeto de arte expuesto sin mencionar su procedencia arqueológica queda divorciado del contexto económico, social, ideológico e histórico sin el cual el arte antiguo resulta inexplicable. Sólo con la excavación estratigráfica y científica y la datación radiométrica será posible hacer que las obras escapen al limbo interpretativo en que caen los objetos extraídos clandestinamente de los yacimientos arqueológicos. Esta concepción del arte antiguo como bien cultural resulta, a decir verdad, preceptiva, según se desprende del Preámbulo de la Convención de 1970: "sólo adquiere su verdadero valor cuando se conocen con la mayor precisión su origen, su historia y su medio".

El el curso del siglo pasado, centenares de estatuillas de terracota fueron exhumadas de los yacimientos del Delta Interior del Níger de Malí sin que se tomase la menor nota de su contexto arqueológico. En el caso de esta tradición artística, la lección es clara: el arte antiguo considerado como sintaxis simbólica y recogido en un contexto conocido con certeza constituye un instrumento invaluable para iluminar la vida prehistórica.

Las estatuillas de Jenne-jeno

Antes de que comenzaran las excavaciones científicas en el yacimiento del Delta Interior de Jenne-jeno, los centenares de estatuillas de terracota supuestamente procedentes de esta región se estudiaban de la forma más superficial. La datación se limitaba a tipologías estilísti-

EPISODIOS	Estatuillas de terracota			Relieves de terracota			Total de arte representativo	Otros "juguetes" de yeso que representan animales domésticos	
	Estatuillas en su contexto original	Fragmentos <i>in situ</i>	Total	Motivos humanos	Motivos de serpientes	Otros motivos de animales			Total
1200-1350 Decadencia del asentamiento <i>Triunfo del Islam</i>	2	4	6	-	-	-	0	6	(6)
1000-1200 Explosión de población y construcciones <i>Crisis de proximidad</i>	6	3	9	2	8	2	12	21	(13)
500-1000 Máxima extensión territorial y prosperidad <i>Arracimamiento: identidad y distancia</i>	-	5	5	1	3	-	4	9	(28)
250 a.C.-500 Fundación y crecimiento <i>Pocos especialistas en competición</i>	-	-	0	-	-	-	0	0	(19)

cas, fundadas por lo general en atributos únicos y discontinuos. Muchas terracotas carentes de contexto han sido fechadas por termoluminiscencia (TL). Sin embargo, esta técnica no deja de tener problemas y las fechas que se obtienen son de escasa fiabilidad ya que pueden atribuirse estimaciones muy variadas a una misma estatuilla y en las fechas que detecta la TL se observa una tendencia a agruparse dos o más siglos después de las fechas obtenidas mediante radiocarbono en objetos provenientes de yacimientos probablemente relacionados.¹⁰ Estas insuficiencias de la aplicación de la TL al caso del Delta Interior son perfectamente previsibles, dada la falta de muestras del entorno del

CUADRO 2. En este cuadro se clasifican, según las bases de transformación del asentamiento, los objetos recogidos en Jenne-jeno: la estatuaria de terracota, los relieves en cerámica y las figurillas de animales de barro cocido.

7. La argumentación en contra del arte por el arte aparece formulada por R. J. y S. K. McIntosh, en "Archéologie et histoire de l'art africain", *Alias de l'archéologie*, París, Encyclopaedia Universalis, (en prensa) y en Davis, *op. cit.* (véase también Vansina, *op. cit.*).

8. Véase, por ejemplo, A. R. Wilcox, *The rock art of Africa*, Nueva York, Holmes & Meier, 1984, p. 255-261.

9. Davis, *op. cit.*, p. 12.

10. D. Calvocoressi y N. David, "A new survey of radiocarbon and thermoluminescence dates for West Africa", *Journal of African History*, vol. XX, 1979, p. 11-19; P. de Maret, "New survey of archaeological research and dates for West-Central and North-Central Africa", *Journal of African History*, vol. XXIII, 1982, p. 6-9.

yacimiento que deben acompañar a cualquier objeto que se quiera fechar.¹¹

La interpretación se ha limitado a una investigación de los motivos o atributos que reaparecen en las tradiciones orales locales, utilizados luego como instrumental para "explicar" la obra de arte. Más allá de la insuficiencia tautológica del método, este razonamiento analógico simplista resulta inverificable. Cualquier otra obra de arte podría "explicarse" igualmente por diversas tradiciones, mitos o aforismos evocados por el mismo motivo decorativo. Una vez separada de su contexto arqueológico, la pieza queda privada para siempre de toda posibilidad de ser interpretada con un fundamento sólido, lo cual podría realizarse con facilidad si otras análogas apareciesen repetida y previsiblemente en un mismo contexto cuyo significado económico, social y político también conociésemos, conocimiento que podría proporcionarnos el cotejo de datos arqueológicos tales como la distribución de los objetos y las asociaciones o pautas de asentamiento.

El ejemplo de Jenne-jeno, donde existe precisamente un contexto bien documentado en lo que se refiere a las terracotas, es una prueba de que aumentar los conocimientos no consiste tan sólo en adicionarlos. En cuanto a la comprensión de los principios fundamentales de la evolución prehistórica, el arte recuperado con conocimiento de su contexto estratigráfico posee una virtualidad muchísimo mayor que el que aparece despojado de toda información contextual.

Desde 1977 Jenne-jeno ha sido objeto de intensas excavaciones (cuadro 2).¹² Fundado en el siglo III A.C., el asentamiento se extendía ya como mínimo sobre doce hectáreas a mediados del siglo I, y sobre veinticinco en el año 300. Hacia el año 750 alcanzó su extensión máxima de treinta y tres hectáreas, época en que la ciudad estaba rodeada de murallas. Algunos indicios incontestables muestran que ya desde los primeros tiempos existía una producción especializada y se practicaba el comercio con comarcas alejadas. A Jenne-jeno llegaban piedras preciosas del Sahara y allí mismo se fundía mineral de hierro importado para producir un acero de medio carbono, mientras que los artesanos fabricaban una cerámica muy elaborada. Hay también abundantes pruebas de la existencia, hacia el año 500, de oficios diferenciados (alfareros, metalistas de bronce, orfebres, herreros y fundidores de hierro, lapidarios, fabricantes de cuentas de vidrio), de personas dedicadas a la producción de subsistencia (pes-

cadores, cultivadores de arroz y de sorgo, pastores, cazadores) y de insignias que marcan distingos de pertenencia en el seno de la comunidad todavía inexplicados (¿jerarquización étnica, de clases o ideológica?) y cuya huella se encuentra en la variedad asombrosa de las prácticas funerarias. En otro lugar hemos afirmado que esta aparición de proveedores de servicios y funciones especializadas en Jenne-jeno y las pruebas complementarias que se desprenden del territorio circundante acerca de una red regional, integrada y jerarquizada de asentamientos son prueba evidente de la existencia de un urbanismo africano indígena.¹³

En esta ocasión nos limitaremos a demostrar que las terracotas exhumadas en Jenne-Jeno proporcionan información sobre este caso particular de urbanismo indígena y sobre la cuestión más general del surgimiento de una sociedad organizada jerárquicamente. Es de la mayor importancia explicar por qué podemos incluso tratar de reconstruir la evolución indígena de la vida urbana en este sitio. Sabemos, por los muchos estudios que se han consagrado a la aparición de las ciudades en regiones tales como la llanura mesopotámica, China septentrional, México central o el Yucatán, que la intensificación y la especialización económicas, la jerarquización social, el control de la distribución de la información por uno o varios subgrupos, el retroceso de las fronteras del comercio y la extensión de los contactos culturales, sumados a la aparición de un interior integrado en el que las colonias de poblamiento se distribuyen por grupos demográficos y según los diferentes oficios y otros rasgos constituyen algunos de los múltiples hilos de la trama que conforma el tejido urbano. Pero todos estos hilos se han ido creando a lo largo de un prolongado periodo preurbano y se insinúan bajo formas que la mayoría de los arqueólogos difícilmente identificarían como embriones de vida urbana.

La ideología es un factor fundamental en la creación de cualquier trama social o política. Pero esto es particularmente cierto en las ciudades, donde los representantes de los distintos oficios, los grupos dirigentes, el común del pueblo los diferentes grupos étnicos, etc., deben convivir en un clima de coexistencia pacífica. Las ideologías pueden expresarse materialmente en forma de insignias reales, atributos religiosos, marcas de pertenencia étnica, objetos suntuarios y obras de arte laudatorio consagradas a la legitimación del gobierno de los grupos dirigentes. A menudo se reflejan en objetos ma-

48

Excavaciones en el emplazamiento más importante de Jenne-jeno. Objetos de naturaleza cultural están acumulados sin interrupción desde la superficie hasta una profundidad de 5,5 m. Las capas que aparecen en esta fotografía remontan a los siglos II y III A.C., época en que fue fundada la colonia.

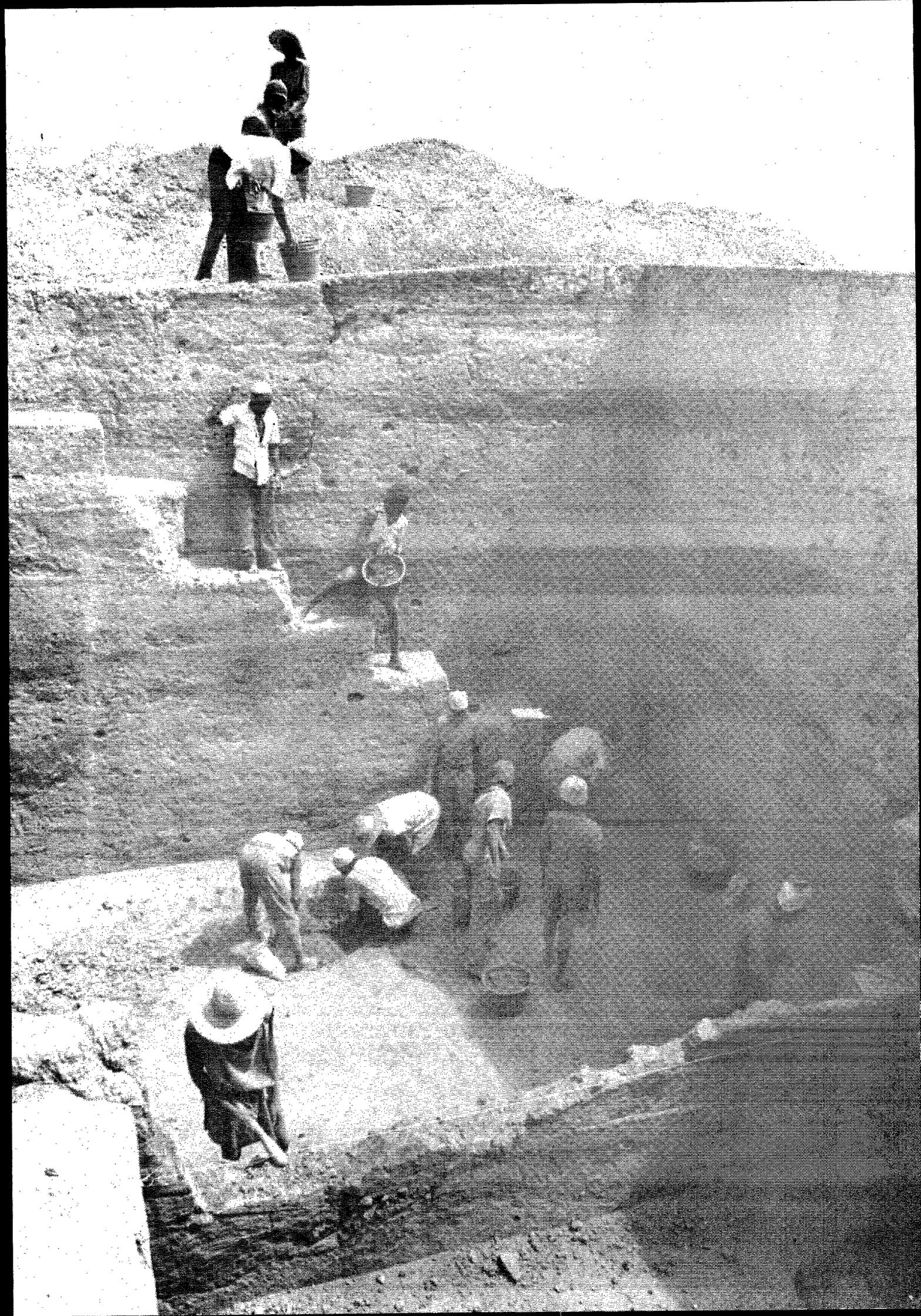
teriales que desempeñan una función de signos o símbolos que indican la conducta adecuada al contexto en que se utilizan. Estos objetos funcionan como modelos de ideologías complejas, esto es, como representaciones parciales que haciendo abstracción de los detalles evocan en el observador ideas y asociaciones mentales complejas. El significado de las metáforas artísticas se acrecienta mediante su asociación a otros objetos simbólicos (por lo general, en relaciones repetitivas) y gracias al contexto espacial. Los prehistoriadores que tratan de reconstruir una ideología a partir de modelos simbólicos, con frecuencia muy abstractos, desvirtúan sus propios intentos si pasan por alto la multitud de indicios y la virtualidades de corroboración que encierra el contexto. La interpretación de los treinta y seis objetos de terracota exhumados hasta el momento en Jenne-jeno según pautas científicas es una prueba de cómo la contextualización del arte puede ayudarnos a comprender la dinámica de la urbanización indígena en África.

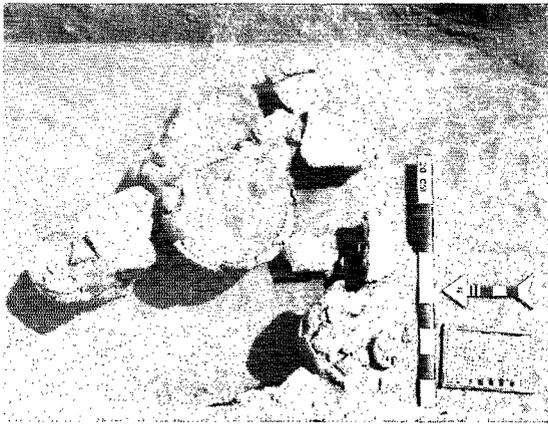
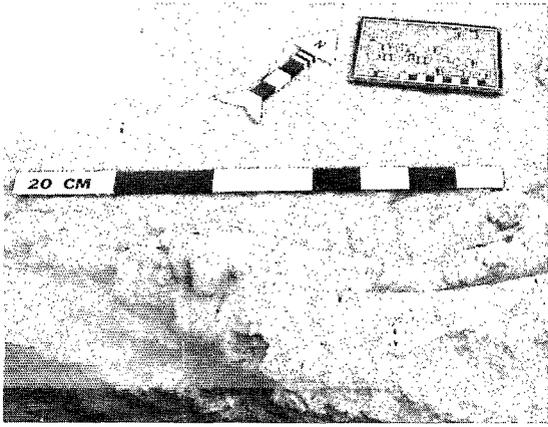
Las estatuillas de terracota y los relieves antropomórficos y zoomórficos mencionados en el cuadro 2 constituyen hasta ahora las únicas piezas de terracota descubiertas en el Delta Interior en un contexto

11. J. Michels, *dating methods in Archaeology*, Nueva York, Seminar Press, 1973, p. 194-195.

12. S. K. y R. J. McIntosh, *Prehistoric investigations in the region of Jenne, Mali*, Oxford, BAR, 2 vols (Cambridge Monographs in African Archaeology, 2.); R. J. y S. K. McIntosh, "The inland Niger Delta before the Empire of Mali", *Journal of African History*, vol. XXII, 1981, p. 1-22; R. J. y S. K. McIntosh; S. K. y R. J. McIntosh, "Djenné-Djeno, cité sans citadelle", *La recherche*, n.º 148, 1983, p. 1272-1275.

13. "The early city in West Africa: towards an understanding", *African Archaeological Review*, vol. II, 1984, p. 73-98.





49

Par de estatuillas de terracota, tal como fueron halladas en Jenne-jeno; masculina y femenina (?) muy incompleta. Ambas miran al exterior de la casa redonda en cuyas paredes estaban empotradas. En esta forgrafía puede verse la plataforma en que descansan; la entrada de la casa está a 25 cm del borde oeste de la plataforma.

50

Justo a la puerta de entrada de la casa que aparece en la fotografía anterior se hallaba esta acumulación deliberada de lajas de arenisca, cerámicas con serpientes en relieve y varillas de hierro. Un fragmento de una estatua más grande descansa en una laja de arenisca ubicada junto a la gran vasija de barro, hacia el lado norte. Como siempre que se procede por analogía, hay que ser muy prudentes en las hipótesis, ya que no es evidente que este conjunto de objetos haya sido utilizado para invocar la lluvia, como sucede con los fabricados por los herreros tradicionales. Esto muestra, en todo caso, que las estatuillas de Jenne-jeno están asociadas a contextos extremadamente diversos.

fecha por radiometría. Las divisiones cronológicas de este cuadro reflejan los principales episodios de expansión o contracción extremas del antiguo asentamiento. El episodio correspondiente al periodo que se extiende entre el año 250 A.C. y la mitad del primer milenio de nuestra era incluye las fases de expansión del territorio abarcado por el asentamiento y de crecimiento de su población.¹⁴ Las pruebas recogidas en el yacimiento cercano de Hambarketolo indican que los varios *tells* que rodean Jenne-jeno fueron fundados en los últimos siglos de este periodo. Ya entonces había especialistas en Jenne-jeno. La cerámica de calidad, el perfeccionamiento de las técnicas de producción de hierro y acero y la importación de piedras preciosas y otros productos de más allá del Delta Interior indican que la artesanía, el transporte y otras ocupaciones estaban ya especializadas. El hecho de que hasta ahora no hayan aparecido en estos niveles otras terracotas que unos "juguetes" toscos que representan animales, indica con toda seguridad la inexistencia o la enorme rareza de este arte y no que hayamos cometido un error de muestreo en nuestras excavaciones.

El arte de la terracota aparece por primera vez en la segunda mitad del primer milenio, coincidiendo con el periodo de mayor prosperidad de Jenne-jeno, según se desprende de las importaciones de cobre del Sahara y de oro de la región de la selva, de las mayores diferenciaciones y el acrecentamiento de la población, de la máxima extensión del territorio ocupado por el asentamiento y de la proliferación en las proximidades de sitios satélites. Aunque los depósitos explorados que datan de este segundo periodo sean más numerosos que los del periodo siguiente, los objetos de terracota son muy escasos. Hasta ahora no se ha encontrado ningún objeto artístico de este periodo en un contexto de utilización demostrable, aunque todas las piezas pertenezcan a niveles perfectamente fechados y estratigráficamente aislados.

La tradición de la terracota irrumpe con fuerza en el periodo siguiente. Entre los siglos XI y XII aproximadamente hallamos las primeras señales, meros tanteos aún, de abandono de los sitios satélites, de contracción del territorio ocupado por el propio Jenne-jeno, al tiempo que se construye febrilmente en su núcleo habitado. Paracería que una población anteriormente dispersa entre los múltiples sitios satélites se concentrara entonces en un territorio que equivale aproximadamente a las dos terceras partes del ocupado en el

periodo anterior. No es fácil interpretar a qué se debió esta consolidación, que parece constituir una prolongación en el centro urbano de una tendencia hacia la despoblación rural combinada con una implosión en el interior de un asentamiento único. No hemos hallado ningún indicio de crisis ecológica, de caos político o de conflicto bélico que pudiera explicar estos procesos.

Sin embargo, resulta curioso que los niveles en que aparecen indicios de una construcción acelerada y de un trazado urbano denso coincidan justamente con aquellos en que abundan las terracotas en el contexto de su utilización. Aunque se hayan excavado viviendas de periodos anteriores, son las casas de este breve episodio concreto las que aparecen asociadas a las estatuillas. Al comienzo de este episodio (poco después de un nivel fechado por radiocarbono en el año 1060 ± 100) se construyó una casa redonda de ladrillos cilíndricos, ocupada al parecer por artesanos que trabajaban el hierro y las aleaciones de cobre (figura 49). Junto a la entrada, encima de una plataforma y empotrada en la pared, había una pareja de estatuillas de terracota. La erosión destruyó lo alto del muro de la casa, por lo cual las estatuillas aparecían decapitadas. Pero entre los escombros del muro se halló una cabeza, la rodilla de otra y fragmentos de cerámica con relieves, uno de los cuales representa cinco serpientes trepando y otro una persona sin cabeza y con los brazos cruzados sobre el pecho.

El contexto arquitectónico resulta muy evocador, tanto de las figuras tutelares que se podían hallar en los hogares de Jenne en la época de la penetración colonial como de los mitos acerca de la existencia de muchachas emparedadas en las murallas de la ciudad.¹⁵ Por muy tentador que pueda ser adscribir un mito conocido a los contextos de las estatuillas, resulta muy dudoso el valor que pueda tener la interpretación de semejante ejercicio de explicación por analogía. La pareja de estatuillas de esta pared es un caso aparte. No obtendremos nunca pruebas indiscutibles e irrefutables de la semejanza de los detalles en los mitos y la iconografía de las estatuillas, como tampoco de que el contexto en que fueron descubiertas no sea mera coincidencia.

14. Para un resumen de la cronología de las fases de Jenne-jeno, véase S. K. y R. J. McIntosh, *Prehistoric investigations*, vol. I, p. 188-192.

15. Estos mitos y otros elementos que recuerdan las terracotas en su contexto se describen en R. J. y S. K., "Terracotta statuettes from Mali", *African Arts*, vol. XII, 1979, p. 52-53.

Si se encontrara un gran número de representaciones idénticas, los expertos podrían llegar a admitir que el mito y el arte expresan una referencia ideológica que ambos comparten, aunque no hay ninguna manera de demostrarlo. En estos primeros tanteos es preferible tratar de reconstruir la gramática ideológica de la utilización que se hace de las estatuillas, independientemente del contexto en que fueron halladas.

La tentación de adscribir una función tutelar ancestral a todas las estatuillas hombre-mujer encontradas en el interior de las paredes de las casas queda aminorada por una segunda pareja hallada en un *tell* de las inmediaciones de la ciudad.¹⁶ El contexto de utilización es idéntico, pero en este caso las estatuillas aparecen cubiertas de extrañas excrecencias, representación, quizás, de los síntomas de una enfermedad como la filariasis. Sería muy extraño que se representara a las figuras tutelares con el aspecto repugnante de un ser enfermo o desfigurado; sería mucho más atinado conjeturar otra función para esta segunda pareja de estatuillas. La distinta iconografía de dos parejas en un contexto de utilización idéntico es prueba de la imposibilidad de una explicación por analogía con mitos o rituales conocidos. Estas explicaciones no son en realidad sino hipótesis sobre funciones que puede invalidar un único ejemplo negativo. Para que los razonamientos sobre la estética de estas poblaciones desaparecidas sean algo más que una mera fábula aleccionadora, hay que combinar la iconografía y el contexto del arte con perspectivas más amplias acerca de la antigua cultura de los artistas y consumidores de

ese arte que sólo podrá brindarnos la arqueología científica. Volvamos entonces a las estatuillas y a los relieves de Jenne-jeno.

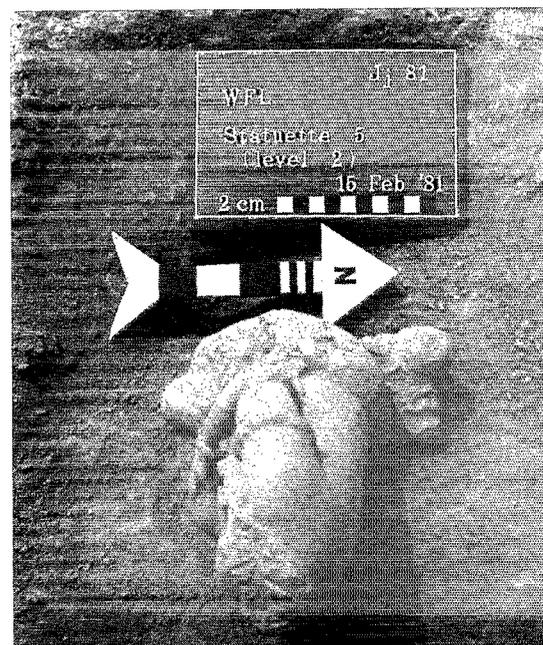
Junto a la entrada de la casa del herrero anteriormente descrita había otra estatuilla, desgraciadamente mutilada, puesta sobre una repisa de barro cocido y claramente asociada a una curiosa pila de varillas de metal, ladrillos cocidos y cincuenta y ocho piezas de arenisca (figura 50). Algunas de estas piezas son morteros y manos de mortero, reconocibles por la forma y tamaño normalizados, característicos de lo que parece haber sido una importación regular de piedras de amolar realizada por los habitantes de Jenne-jeno. La mayoría de los objetos de arenisca hallados en el lugar corresponden a un número limitado de formas normalizadas. Sin embargo, en este montón la mayoría de las piedras tienen una forma irregular y son mucho mayores que las de amolar. Los objetos artísticos encontrados junto a ellas confirman que estamos ante algo desacostumbrado. Junto a la estatuilla, encima de la laja de arenisca había dos vasijas de barro casi intactas, con motivos de serpientes muy complejos. Al verlas, los habitantes de Jenne manifestaron su sorpresa ante la similitud de estos objetos con los que fabrican los herreros tradicionales para las ceremonias destinadas a provocar la lluvia.

La última estatuilla en el contexto de este periodo de actividad constructiva apareció enterrada en el piso de una casa cuyas paredes habían sido deliberada-

16. *Ibid.*, p. 53; ilustrada en las figuras 2 y 3 de la p. 52.



51
Descubrimiento de la estatuilla andrógina con una cabeza a su lado. El hecho de que la estatuilla haya sido decapitada antes de ser enterrada en un sector abandonado de la ciudad y el que a su lado se encontrara una cabeza que quizás no corresponda al cuerpo, es sumamente elocuente en la evolución social de Jenne-jeno en los primeros siglos del milenio actual.



52
La estatuilla y la cabeza de la fotografía anterior, unidas.

mente derrumbadas.¹⁷ Una datación por radiocarbono correspondiente a 1150 ± 140 , realizada a partir de carbón de leña del suelo, indica que fue abandonada muy a finales del periodo de implosión del asentamiento. Con la estatuilla se encontraron un mortero y una mano de mortero de cerámica muy elaborados, con serpientes en relieve, dos vasijas de barro finamente trabajadas y decoradas y otros dos con complejos dibujos en relieve que representan un ser humano sin cabeza, varias serpientes y dos osos hormigueros. La estatuilla representa un ser humano de rodillas, como las dos parejas empotradas en los muros. ¿Por qué no tiene pareja y se presenta asociada a varias cerámicas no utilitarias, a diferencia de las otras?

El abandono deliberado de esta casa puede explicar la procedencia de las estatuillas halladas en su contexto arqueológico. Un cuerpo andrógino de amplias proporciones y elaborada iconografía apareció junto a una cabeza separada, pero que tocaba el cuerpo, en un lugar del yacimiento que ya no estaba habitado (figura 51). Esa parte del yacimiento fue utilizada durante cierto tiempo como cementerio a comienzos del milenio actual, pero cuando se enterraron estas estatuillas se trataba de la periferia no utilizada de un Jenne-jeno entonces en plena regresión. Los niveles corresponden al 1200-1350 aproximadamente. Otras dos cabezas proceden del mismo nivel, pero no están asociadas al cuerpo antes mencionado. El contexto del hallazgo sugiere que las estatuillas fueron desechadas después de haberse roto las cabezas. La figura 52 muestra juntos el cuerpo y la cabeza asociada a éste, y lo cierto es que encajan razonablemente bien. Con todo, quedan bastantes dudas acerca del parentesco decorativo y estilístico de las dos piezas, ya que puede tratarse de una cabeza y un cuerpo desparejos que hubieran sido enterrados juntos a propósito. Es curioso constatar que en ese momento el Islam —que condena con horror la representación antropomórfica— se estaba convirtiendo en la religión mayoritaria de las poblaciones urbanas y mercantiles del Sudán Occidental, lo cual nos lleva a preguntarnos si no estaremos en presencia de actos de profanación perpetrados sobre objetos pertenecientes a una creencia indígena más antigua. Jenne-jeno se hallaba claramente en decadencia en esa época, y la ciudad moderna e islámica de Jenne comenzaba a desarrollarse. ¿Es que acaso estos objetos de arte confirman nuestra sospecha de que el traslado a Jenne no se debió a un cambio ecológico ni

fue tampoco de índole económica o política, sino que respondió al deseo de la población recién convertida de alejarse de una tierra consagrada a las creencias de sus antepasados? Las tradiciones orales de Jenne apuntan con fuerza en esta dirección hipotética.¹⁸

Así, pues, ¿en que medida la contextualización del arte aclara el proceso de urbanización de Jenne-jeno? En el Delta Interior del Níger, como en cualquier otro lugar del mundo antiguo, la urbanización es un proceso de transformación mediante el cual el paisaje rural de pueblos y aldeas no diferenciados y cuya población es homogénea se diversifica en una red de asentamientos en la que un *hinterland* agrícola y pastoril mantiene aglomeraciones de población relativamente escasas que atraen a los especialistas. Éstos, ya sean artesanos, comerciantes, dirigentes religiosos o élites de la jerarquía política, cumplen funciones especializadas y se prestan servicios entre sí y también a los productores del *hinterland*. La evolución de la ciudad se mide no sólo por el crecimiento de su población, sino también por la aparición de grupos especializados. En la actualidad, Jenne cuenta con varios grupos étnicos especializados en la producción de subsistencia (por ejemplo, los pescadores bozo, los cultivadores de arroz marka, los pastores fulani), con artesanos agrupados en organismos similares a las cofradías, con élites religiosas y políticas y una clase comerciante perfectamente definida. Cabe considerar a todos estos grupos como corporaciones que gravitan juntas por las ventajas económicas de la economía de escala, pero cuya coexistencia pacífica se halla amenazada conforme el aumento de la población da lugar a una competencia por el espacio.

En algunas ciudades primitivas, de la cooperación entre los grupos corporativos se encarga una élite política o religiosa que tiene poder para obligar a ello. Ni en el propio Jenne-jeno ni en las tradiciones orales hay indicios de que existiera semejante poder coercitivo; antes bien, las excavaciones, las pautas de asentamiento y las pruebas de índole artístico indican un principio de integración distinto.¹⁹ Cuando se fundó, Jenne-jeno conocía la especialización en el campo del artesanado y, probablemente, en el de la producción de subsistencia. Ahora bien, la densidad de ocupación del lugar y, en particular, el hecho de que hubiera diversos artesanos que probablemente habitaran en sitios satélites alrededor de Jenne-jeno, tenía como resultado que la interac-

ción entre las corporaciones no fuera constante. En otras palabras, que al mantener una residencia distinta y materialmente aparte en grupos de asentamientos ocupados simultáneamente, los grupos corporativos aprovechaban la proximidad de los clientes y suministradores de otros servicios sin tener que renunciar forzosamente a su identidad en provecho de una identidad urbana monolítica. La identidad y la definición de pertenencia a alguna corporación se mantenían a través de una estructura espacial.

Esta separación física de la identidad era todavía la norma en la segunda mitad del primer milenio, en el que Jenne-jeno alcanzó la superficie de treinta y tres hectáreas ocupadas por cerca de veinticinco *tells* satélites. Ahora bien, como la población aumentaba rápidamente en un paisaje de terraplenes artificiales elevados lenta y laboriosamente en una planicie que las aguas inundaban todos los años, la separación material era sin duda cada vez más difícil de mantener. A medida que aumentaban los habitantes en la aglomeración de Jenne-jeno, que se multiplicaban los intercambios a larga distancia y que las nuevas posibilidades del artesanado y de la producción de bienes manufacturados acrecentaban la importancia de las corporaciones en el centro urbano, crecían las posibilidades de que fuese mayor la ambigüedad de pertenencia a un grupo. En algún momento de los últimos decenios del primer milenio, la comunidad alcanzó un umbral más allá del cual ya no bastaría con la definición espacial y residencial de la identidad corporativa. Cuando los grupos corporativos se vuelven cada vez más numerosos y sostienen contactos cada vez más intensos entre sí necesitan de símbolos para fortalecer el concepto de pertenencia. Aunque siempre será un ejercicio de inferencia por analogía el asignar elementos específicos de iconografía en calidad de "insignias" a grupos étnicos, artesanales o sociales concretos, cabe, con todo, buscar tendencias más generalizadas en el manejo, por parte de toda la población, de constelaciones enteras de símbolos. La irrupción del arte de la terracota en un momento de cambio de asentamiento trasluce un cambio del "discurso corporativo" entre las subcomunidades de Jenne-jeno.

Los supuestos expresados anteriormente

17. *Ibid.*, p. 51-53; véase figura 1 para el contexto del hallazgo.

18. R. J. y S. K. McIntosh, "Forgotten tells of Mali. New evidence of urban beginning in West Africa", *Expedition*, vol. XXV, 1983, p. 44-46.

19. *Ibid.*, p. 35-46, para un análisis más detallado de este tema.

te en este trabajo, acerca de la función del arte como portador o metáfora de reglas y claves ideológicas de la conducta adecuada a las distintas interacciones sociales, pueden combinarse con los demás datos sociales, económicos y políticos que se desprenden de las excavaciones, dando lugar a determinadas expectativas acerca de los cambios en el seno de esa constelación de símbolos. Algunas son de carácter general: el número de obras de arte producidas y la iconografía del arte de la terracota aumentarán conforme aumenten el número de grupos corporativos y los contextos funcionales; a medida que pierda importancia la integridad de residencia como instrumento vinculante de identidad, crecerá la importancia de las asociaciones espaciales o contextuales; el triunfo de nuevas ideologías sobre las antiguas puede expresarse por conducto de la apropiación de temas del arte tradicional o mediante la destrucción de ese arte.

Volviendo al proceso de urbanización de Jenne-jeno, ¿qué nos dice el cambio sucedido en el *corpus* del arte de la terracota del lugar acerca de los cambios sociales experimentados por la población? Los grupos corporativos se aunaron, se interrelacionaron sin acusar dificultades y mantuvieron una diferenciación de identidad satisfactoria para sus miembros hacia mediados del primer milenio. Luego aumentaría la masa crítica de grupos profesionales y las limitaciones físicas de espacio de los *tells* chocarían con el crecimiento de la población. El asentamiento arracimado, que anteriormente había funcionado a la perfección, se expandió más allá de un oscuro umbral de eficacia. Un nuevo vehículo estrecha, al parecer, el concepto de pertenencia a un grupo. La segunda mitad del primer milenio contempla la aparición de la estatuaria de terracota y los relieves de cerámica. En los dos primeros siglos del milenio siguiente se produce una verdadera explosión de la iconografía metafórica y de los contextos de utilización de ese arte, lo que coincide con una concentración sin precedentes de la población, como lo revela la densificación de las viviendas, sin una disminución paralela de la magnitud de la población. La proximidad y densidad causadas por la implosión del asentamiento se reflejan en un frenesí de creaciones simbólicas. Este proceso podría haberse formado por la intrusión ideológica definitiva experimentada por Jenne-jeno a lo largo de los primeros siglos del milenio actual: primeramente, la conversión al Islam de la élite comercial, seguida por la

mayoría de la población. La multiplicación de estatuillas del año 1000 al 1200 aproximadamente puede ser en parte la reacción de los tradicionalistas contra la intrusión de esta nueva ideología.

El respeto mutuo entre las naciones

Las indicaciones fundamentales que proporcionan las estatuillas de Jenne-jeno acerca de la dinámica de la antigua urbanización y de la jerarquización social subrayan la importancia de los datos irremediablemente perdidos a causa del saqueo de los yacimientos arqueológicos, lo que habitualmente se produce para alimentar el tráfico ilícito de arte antiguo y la codicia de sus escasos consumidores. Desde la época de la penetración colonial han salido de la región enormes cantidades de objetos artísticos de terracota y bronce, pese a lo cual las informaciones obtenidas de los objetos así expoliados son dramáticamente escasas. Todos ellos fueron arrancados de sus contextos fechables e interpretables, por lo que nos vemos privados para siempre de testimonios acerca del desarrollo de la diversidad social y de instituciones tales como los municipios, el comercio a larga distancia, el poder político y la religión que podía habernos suministrado la fantástica variedad de los objetos saqueados que conocemos. La mayoría del arte sustraído del Delta Interior no ha sido nunca dado a conocer, pero de lo conocido se desprende una gran diversidad de iconografía, de lugares de hallazgo mencionados indirectamente (emplazamientos funerarios, viviendas, contextos rituales) y de formas y temas estilísticos (caballerías, mujeres embarazadas, enfermedades extrañas, nobles y prisioneros, animales reales o mitológicos, etc.). Los primeros perjudicados son, naturalmente, los malienses, cuya dinámica prehistoria ha permanecido ignorada durante demasiado tiempo.

El Delta Interior del Níger no es la única región de África despojada de elementos fundamentales para conocer su historia. Lo mismo sucede también con el arte antiguo de la región de Nok, de la llanura inundada por las aguas del lago Chad, de Akan, de la depresión de Upemba en el Zaire y del territorio situado entre el Limpopo y el Zambezi, que han sido expoliadas de la misma manera. En todas estas regiones, el florecimiento de estilos artísticos en una zona de interacción cultural en plena expansión puede ilustrarnos acerca de la elaboración de constelaciones de iconografías e ideologías comunes que es esencial en el proceso de aparición de

sociedades complejas.²⁰ Asimismo, el arte de sitios antiguos de Meroë, Ife, Benin y el Gran Zimbabue hubiera podido informarnos acerca de los intentos de la élite gobernante por monopolizar los cánones estéticos y las ideologías de poder con el fin de legitimar su función dominante en estos estados tradicionales.

La exhumación y el tráfico ilícito de estos objetos impiden efectuar una evaluación arqueológica del dinamismo del pasado africano. El comercio ilícito perpetúa la concepción de ese pasado como periférico o incluso atrasado respecto del de otros pueblos. Sin embargo, los descubrimientos arqueológicos de los últimos decenios han confirmado que en realidad la prehistoria de África ofrece ejemplos abundantes y variados que permiten comparar la producción alimentaria indígena, el desarrollo de sociedades complejas y de la urbanización y la aparición de estados e instituciones políticas de alto nivel de complejidad. De ahí que en el campo del comercio de objetos de arte africanos deban prevalecer las preocupaciones éticas por encima de los intereses de lucro.

El contexto permite interpretar la obra misma, pero además y sobre todo permite obtener una enorme cantidad de datos de todo tipo acerca de la dinámica del cambio cultural. Al hacer que unos pocos obtengan beneficios a costa del patrimonio nacional de muchos, el tráfico ilícito compromete también gravemente la posibilidad de evaluar la civilización en su justa medida universal, empobrece nuestros conocimientos sobre la diversidad de nuestro pasado colectivo y oscurece al mismo tiempo la evolución de los procesos paralelos de cambio en las culturas del mundo. Los países que reciben bienes expoliados quedan mancillados por la falta de respeto hacia sus vecinos que tal acto implica. Los países saqueados padecen la doble ignominia que entrañan una pérdida irreparable y el desconocimiento o la apreciación tardía de la riqueza de su prehistoria y de su vida cultural actual. Víctima principal de todo esto es el respeto mutuo entre las naciones.

[Traducido del inglés]

20. R. J. y S. K. McIntosh, *op. cit.*, en prensa.

Etiopía: pillaje y restitución

Richard Pankhurst

Doctor en historia, egresó en 1954 de la London School of Economics. Posteriormente enseñó en la Universidad Haile Selassie I (más tarde Addis-Abeba) de 1956 a 1976 y fue director de su Instituto de Estudios Etíopes de 1963 a 1975. Es autor de numerosos trabajos sobre la historia y la cultura etíopes, entre ellos: *An introduction to the economic history of Ethiopia* (Londres, 1961) y *Economic history of Ethiopia 1800-1935* (Addis-Abeba, 1968). Colabora en la redacción de la *Historia general de África* de la Unesco. Su más reciente publicación, escrita en colaboración con el erudito etíope Germa Selassie Asfaw, *Tax records and inventories of Emperor Tewodros II of Ethiopia (1855-1868)*, es un examen detallado de algunos de los documentos pertenecientes a la colección Magdala de la Biblioteca Británica a la que se refiere en este artículo. Reside en Londres, pero viaja con mucha frecuencia a la ciudad de Addis-Abeba.

53

Estatua ecuestre del emperador Menelik II de Etiopía, desmantelada durante la ocupación italiana de 1936-1941.



La expedición británica enviada contra el emperador Teodoro de Etiopía en 1867-1868 y la invasión de la Italia fascista en 1935 y 1936 fueron ambas seguidas por el robo de numerosos objetos de importancia histórica y cultural. Los intentos por obtener su devolución han motivado, en varias ocasiones, persistentes iniciativas diplomáticas, algunas de las cuales han dado resultados positivos.

La campaña de Magdala

La reclusión en la fortaleza de Magdala de un puñado de británicos y otros europeos, por orden del emperador Teodoro, movió al gobierno británico a ordenar en 1867 el envío de una expedición contra las fuerzas etíopes. Teodoro, monarca reformador y centralista, había reunido en Magdala muchos objetos preciosos, entre ellos alrededor de mil manuscritos muy bellos redactados en géez, la lengua eclesiástica de Etiopía. Según un testigo ocular, el geógrafo británico Clements Markham, había, en efecto, "toneladas de manuscritos."

En la batalla decisiva que libró contra las fuerzas británicas en abril de 1868, Teodoro se defendió heroicamente, pero su ejército terminó por sucumbir frente a la superioridad de los invasores. El monarca se suicidó para evitar caer prisionero de los británicos que, como lo señala Markham, rápidamente aprovecharon la situación "para desplegarse sobre el *amba*", es decir, la cima de la montaña, en busca del botín. No les tomó mucho tiempo apoderarse del tesoro. Las tropas penetraron también en la iglesia principal de Teodoro, Medhane Alem, dedicada al "Salvador del Mundo" y la saquearon. El explorador norteamericano H. M. Stanley recuerda que el producto del saqueo cubría "toda la superficie de la ciudadela rocosa, las faldas de la montaña y la carretera que conducía al campamento británico, a dos millas de distancia". Uno de los testigos de este saqueo a gran escala fue Richard Holmes (que más tarde se convertía en Sir Richard), por entonces auxiliar en la División de Manuscritos del Museo Británico, designado "arqueólogo" de la expedición. En un informe oficial Holmes

habría de afirmar que la bandera británica "no había flameado más de diez minutos" antes de que él entrara en al fuerte. Poco más tarde, al anochecer, se encontró con un soldado que llevaba la corona del *abun*, es decir del jefe de la iglesia etíope, y un "cáliz de oro macizo" que pesaba "por lo menos seis libras". Holmes logró adquirir ambas piezas por cuatro libras esterlinas. En la misma ocasión le ofrecieron varios manuscritos de gran tamaño, pero los rechazó debido a lo pesado de la carga.

Las autoridades militares británicas, según la costumbre de ese entonces, aceptaron el principio de pillaje pero trataron de regularizarlo. En efecto, reunieron el botín y valiéndose de quince elefantes y cerca de doscientas mulas lo transportaron hacia la llanura de Dalanta. En ese lugar, una semana después de la batalla, se celebró el 20 y 21 de abril una subasta organizada con el fin de reunir una suma de dinero que se repartiría "como recompensa" entre las tropas victoriosas. Stanley afirma que "los postores no fueron escasos, pues todos, oficiales y civiles, deseaban guardar algún recuerdo", sobre todo "biblias y manuscritos, todos ricamente miniados".

Holmes, actuando en nombre del Museo Británico, fue uno de los principales compradores. "Provisto de abundantes fondos", anota Stanley, "dio pruebas de magnificencia, pues superó todas las posturas y adquirió la mayor parte de los bienes subastados". La venta alcanzó un total de cinco mil libras esterlinas, lo cual representó para cada hombre "algo más de cuatro dólares". Unos días antes, el 17 de abril, la ciudadela de Magdala había sido reducida a cenizas por esa misma tropa victoriosa. Como resultado de la campaña de Magdala, y gracias a la energía y a los fondos de Holmes, el Museo Británico (y ahora la Biblioteca Británica) se encontró en posesión de trescientos cincuenta manuscritos etíopes, muchos de ellos finamente miniados, al mismo tiempo que otros seis especímenes particularmente notables se destinaban a la Real Biblioteca del Castillo de Windsor, donde también se depositaron la corona del negus y el sello imperial. Sir Robert Napier, el comandante británico, donó

posteriormente un manuscrito a la Biblioteca Real de Viena, otros dos llegaron a manos del emperador de Alemania y dos más a la Biblioteca Nacional de París. Tiempo después, casi doscientos volúmenes más procedentes de Magdala fueron adquiridos por la Bodleian Library de Oxford, la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, la Biblioteca John Rylands de Manchester y varias bibliotecas británicas de menor monta.

Como buena parte de la literatura etíope de esa época, la mayoría de los manuscritos robados de Magdala eran de inspiración religiosa. Entre los que posee la Biblioteca Británica figuran muchos textos virtualmente idénticos —biblias, tratados de teología y vidas de santos— con frecuencia miniados y de importancia fundamental para el estudio del arte y la cultura de Etiopía. En ellos se encuentra también una cantidad considerable de información de tipo profano, especialmente notas marginales relativas a matrimonios, cesión y venta de tierras, decisiones de los tribunales, así como documentos fiscales del emperador Teodoro, los únicos de este tipo cuya existencia esté registrada y que correspondan a un periodo anterior al siglo XX. A pesar de haber permanecido en una gran capital internacional durante más de un siglo, la mayor parte de estos documentos son casi desconocidos por los investigadores.

Muchos otros objetos —entre ellos la corona imperial, la corona de *abun*, un cáliz de oro y una cantidad de magníficas cruces procesionales— fueron trasladados a Gran Bretaña y depositados en el South Kensington Museum (posteriormente Victoria and Albert Museum). La tienda de campaña del emperador Teodoro, que fuera entregada al Museo Británico, se encuentra actualmente en el Museo del Hombre.¹

Todo parece indicar que los *tabots*, paneles sagrados del altar de las iglesias de Magdala, fueron también llevados a Gran Bretaña ya que, después de la expedición, Holmes entregó no menos de diez al Museo Británico. Uno de ellos llevaba la inscripción *Medbane Alem*, que era el nombre de la iglesia principal de Teodoro, pero al parecer no se registró ningún dato sobre la procedencia de este botín.

El misterio del *Kwer'ata Re'esu*

A la muerte del emperador Teodoro siguieron tres años de caos durante los cuales diversos jefes se disputaron la sucesión. Finalmente, uno de ellos logró imponerse y ascendió al trono con el nombre

de Juan IV. El 10 de agosto de 1872, apenas seis meses después de su coronación, el emperador envió una carta a la reina Victoria y al conde de Granville, ministro de Relaciones Exteriores británico, en la que les pedía la devolución de un manuscrito y de un ícono que habían sido robados de la fortaleza de Magdala. El manuscrito, un *Kebra Nagast* o “Gloria de los reyes” que relatava los orígenes legendarios de la dinastía reinante en Etiopía, era de gran importancia ya que al parecer contenía además “noticias históricas y otros documentos concernientes a la ciudad de Aksum y su iglesia”, como lo señalara más tarde el Dr. Dieu, un funcionario del Museo Británico. El ícono, un *Kwer'ata Re'esu*, es decir, una imagen de Cristo con la corona de espinas, tenía igualmente un significado fundamental en la historia de Etiopía, ya que desde el siglo XVII por lo menos, el emperador lo llevaba consigo durante las campañas y constituía además el emblema sobre el cual en periodos de conflicto los cortesanos y otros juraban lealtad al soberano.

En aquella época el gobierno británico deseaba mantener buenas relaciones con el emperador Juan IV, que había cooperado con las fuerzas del comandante Napier durante la campaña de Magdala. Así pues, el Ministerio de Relaciones Exteriores hizo saber al Museo Británico que acceder a la petición del soberano etíope sería un “acto de amistad y cortesía”. El museo, que poseía dos ejemplares del *Kebra Nagast* adquiridos luego del saqueo, aceptó devolver uno: hasta la fecha, es la única adquisición del Museo Británico que haya sido devuelta a un país del Tercer Mundo. En contrapartida, la búsqueda del ícono resultó estéril. La reina Victoria afirmaba en una carta enviada al emperador Juan IV el 14 de diciembre: “En lo que respecta a la pintura, no hemos descubierto ningún rastro de ella y no creemos que haya sido traída a Inglaterra”.

Ahora sabemos que esta declaración de Su Majestad era absolutamente errónea. La pintura había sido en efecto adquirida, como tantas otras cosas, por el indómito Holmes, quien por curiosa coincidencia había llegado a ser bibliotecario real del Castillo de Windsor. Se había lisa y llanamente apropiado de la reliquia, más preciosa. Pero esto sólo se dió a conocer públicamente en 1890, al año siguien-

1. En lo que respecta al manuscrito de un libro de oraciones también arrebatado en esta época y restituido mucho después por Australia, véase el *Times* del 18 de mayo de 1968.



54 Iluminación de un manuscrito etíope del siglo XVII, que representa a José y Nicodemo depositando a Jesús en el sepulcro. Producto del saqueo de Magdala en 1868, adquirido por el Museo Británico (más tarde Biblioteca Británica) de Londres.

55 El *Kwer'ata Re'esu* adquirido por Sir Richard Holmes en Magdala en abril de 1868.



te de la muerte del emperador Juan IV, y no apareció ninguna fotografía de la pintura hasta 1905, cuando el *Burlington Magazine*, un periódico en cuyo comité asesor figuraba Holmes, la publicó con el título revelador de "Cabeza de Cristo, antes perteneciente al rey Teodoro de Abisinia y ahora a Sir Richard Holmes, K.C.V.O. Caballero de la Real Orden Victoriana".² La petición del difunto emperador había sido entonces convenientemente olvidada.

La cuestión del botín de Magdala salió nuevamente a relucir una generación después, en 1924, cuando el entonces regente de Etiopía, Tafari Makonnen (que se convertiría luego en el emperador Haile Selassie) realizó una visita oficial a Inglaterra. En aquella ocasión el rey Jorge V le hizo entrega de la corona del emperador Teodoro, otra reliquia procedente de Magdala conservada hasta entonces en el Victoria and Albert Museum. Más tarde Tafari comentaría en su autobiografía que si bien la pérdida de la corona no afectó para nada la soberanía etíope, su presencia en un país extranjero "no había sido de su agrado".

Saqueo a la italiana

La invasión italiana de 1935 y 1936 acarreó nuevos y considerables saqueos en los que participaron Vittorio Mussolini, hijo del Duce y otros importantes dignatarios fascistas. Entre los muchos objetos de valor histórico llevados a Italia figuraban la estatua del León de Judá, desde siempre el emblema nacional, un cierto número de coronas reales y eclesiásticas, varias pinturas que estaban colgadas en las paredes del Parlamento etíope, uno de los famosos obeliscos de Aksum que se cree son anteriores a la era cristiana y buena parte de los archivos del Estado.

El secuestro del León de Judá y de una estatua del emperador Menelik, fundador de la Etiopía moderna, fue ordenado por Mussolini inmediatamente después de la ocupación de Addis-Abeba en mayo de 1936. Su virrey Graziani se había opuesto a tal medida, aduciendo que incitaría a la rebelión. Obstinado, el Duce insistió sin embargo y la estatua fue retirada una noche de octubre, en presencia de los ministros de las Colonias y de

Obras Públicas. Cuando a la mañana siguiente los ciudadanos etíopes se enteraron, hubo gritos y grandes lamentaciones: "Menelik ha desaparecido. Nos han robado a nuestro Menelik durante la noche". Todos creyeron que la estatua del amado monarca había sido escondida. La estatua del León de Judá, retirada poco después, fue en cambio embarcada con destino a Roma.

El transporte del obelisco de Aksum tuvo lugar al año siguiente, también por orden de Mussolini. Más tarde fue erigido en Roma frente el edificio del Ministerio del África Italiana, hoy sede de la FAO. El emperador Haile Selassie, en un memorial dirigido a las iglesias del mundo desde su lugar de exilio, se refirió al robo de este antiguo monumento como uno de los once principales "ultrajes" cometidos contra su país. No mucho después, en el verano de 1938, el León de Judá fue también erigido en Roma. En esa ocasión un joven eritreo, Zerai Deress, llevó a cabo una manifestación solitaria de protesta en presencia de la policía fascista. Detenido, murió durante su arresto.

Todavía no se ha completado la documentación sobre la suerte corrida por las coronas etíopes robadas durante la ocupación. Sin embargo, es interesante señalar que cuando Mussolini fue capturado por los milicianos, en abril de 1944, se encontraron tres coronas entre los objetos de valor con los que intentaba escapar.³

La devolución de la corona y del sello imperial de Teodoro

La cuestión de los bienes arrebatados a Etiopía fue planteada por la delegación de ese país en la Conferencia de la Paz realizada en París en 1946, e Italia se vio finalmente obligada a aceptar los términos del Artículo 37 del Tratado de Paz de 1947 que estipulaba: "En el plazo de dieciocho meses (...) Italia se compromete a devolver todas las obras de arte, objetos religiosos, archivos y objetos de valor histórico pertenecientes a Etiopía o a sus ciudadanos que hubieran sido trasladados de Etiopía a Italia a partir del 3 de octubre de 1935".

Este tratado habría de cumplirse, pero sin mucha prisa.

El problema de las piezas de Magdala

volvió a cobrar actualidad en 1965, durante la visita de la reina Isabel a Etiopía. En vísperas de su partida, la soberana británica entregó al negus dos piezas que habían sido conservadas en el Castillo de Windsor durante casi un siglo: la corona y el sello imperial de Teodoro, "como prueba de nuestra gratitud y estima".

Mientras tanto, conforme al Tratado de Paz con Italia se devolvieron finalmente los archivos del Estado, las pinturas del Parlamento y el León de Judá, aunque para este último hubo que esperar hasta 1969, es decir, doce años después de la firma del acuerdo. En cambio, muchos otros tesoros, entre ellos las coronas que Mussolini llevaba consigo en el momento de su captura, han desaparecido.

Las negociaciones para obtener el retorno del obelisco de Aksum fueron tan notoriamente prolongadas que en la primavera de 1970 el Parlamento etíope adoptó una resolución en los siguientes términos: "Si no se nos devuelven el obelisco y demás objetos históricos, nos veremos obligados a tomar medidas drásticas tales como la no extensión de visas de entrada al país, la suspensión de las actividades comerciales y, como último recurso, el rompimiento de las relaciones diplomáticas".

Los parlamentarios, indignados por la reticencia a restituir el antiguo obelisco, instaron al negus a no realizar ninguna visita oficial a Italia hasta obtener su devolución.

Un hecho reciente

Aunque la mayor parte del botín arrebatado a Etiopía en los siglos XIX y XX esté todavía en el extranjero, a veces ocurre que se restituya una que otra pieza. La más reciente devolución fue llevada a cabo por un museo de Kenya que había adquirido un hermoso escudo que se supone perteneció al emperador Teodoro. Se tomaron medidas para disponer su retorno a Etiopía en 1985.

[Traducido del inglés]

2. Véase *African Affairs* (Londres), 1982, vol. 81, n.º 322, p. 117-125.

3. Véase *Présence africaine* (París), 1969, n.º 74, p. 95-95.

Retorno y restitución de los bienes culturales: examen de la situación

A Justificación

Reivindicación cultural del Tercer Mundo que se inscribe en el contexto de la descolonización. A comienzos del decenio de 1970, el concepto de restitución cobró forma en torno a dos constataciones:

La apropiación y la transferencia de objetos culturales a la metrópolis durante la época colonial;

El actual tráfico ilícito de bienes culturales, que perpetúa la situación existente en el pasado.

B Antecedentes

1. RESOLUCIONES DE LAS NACIONES UNIDAS Y DE LA UNESCO

ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS

1973

La Resolución 3187 del vigésimoctavo periodo de sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas, afirma que la restitución, "en la medida en que constituya una justa reparación del perjuicio causado, ha de fortalecer la cooperación internacional". En la resolución se invita al Secretario General a presentar un informe (preparado en consulta con la Unesco) a la trigésima sesión de la Asamblea General.

1975

En la Resolución 3391 aprobada en el trigésimo periodo de sesiones se reiteran los términos de la Resolución 3187, se hace referencia a una reunión de un Comité de Expertos que la Unesco debía organizar en 1976 y se pide que se presente un informe en el trigésimosegundo periodo de sesiones.

1976-1980

En diversas resoluciones aprobadas en los sucesivos periodos de sesiones se aprueba la labor de la Unesco.

1981

En la Resolución 36/64 del trigésimosexto periodo de sesiones se respalda el método adoptado por el Comité Intergubernamental y se reitera el deseo de que la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales otorgue un lugar importante a la cuestión.

1983

En su vigésimoctavo periodo de sesiones, la Asamblea General adopta una resolución en la que felicita a la Unesco y al Comité Intergubernamental y hace suya la opinión expresada en la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (1982) en el sentido de que "la devolución de bienes culturales a sus países de origen deberá ir acompañada de la formación de personal directivo y técnico y del acondicionamiento de las estructuras de recepción necesarias para favorecer la conservación y la presentación de los bienes restituidos.

UNESCO

1974

En una resolución aprobada por la Conferencia General en su décimoctava reunión, se pide al Director General que contribuya a esa acción de restitución "definiendo, con carácter general, los procedimientos más apropiados, sobre todo los intercambios a base de préstamos a largo plazo, y favoreciendo los acuerdos bilaterales con ese fin".

1976

La Conferencia General, en su décimonovena reunión, acepta la idea de crear un órgano intergubernamental (sugerida por la reunión de expertos celebrada en Venecia en abril 1976).

1978

La Conferencia General, en su vigésima reunión, aprueba los estatutos del Comité Intergubernamental para Fomentar el Retorno de los Bienes Culturales a sus Países de Origen o su Restitución en Caso de Apropiación Ilícita y elige los veinte Estados Miembros del Comité. Los estatutos aprobados se basan en un proyecto preparado por la Secretaría con la colaboración del ICOM, teniendo en cuenta las conclusiones de una reunión de expertos celebrada en Dakar en marzo de 1978.

1980

La Conferencia General, en su vigésimoprimer reunión, aprueba los trabajos realizados por el Comité en su primera reunión.

1982

La Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (México, julio-agosto de 1982) examinó atentamente este problema, expresó su satisfacción por el trabajo del Comité y aprobó seis recomendaciones agrupadas en el capítulo "Retorno de los bienes culturales y reconstitución de conjuntos históricos".

1983

En su vigésimosegunda reunión, la Conferencia General aprueba el informe del Comité Intergubernamental sobre los resultados de su segunda y tercera reunión. Además, la conferencia renueva la composición del comité (véase p. 63).

2. EL LLAMAMIENTO DEL DIRECTOR GENERAL

El llamamiento formulado el 7 de junio de 1978 "Por la devolución de un patrimonio cultural irremplazable a quienes lo crearon" es anterior a la creación del Comité Intergubernamental, que data de noviembre de ese mismo año. Este llamamiento se refiere a "los tesoros artísticos que mejor representan su cultura, las obras a las cuales esos hombres y esas mujeres despojados atribuyen mayor impor-

tancia, aquellas cuya ausencia les resulta psicológicamente más intolerable".

3. ARGUMENTOS EN FAVOR Y EN CONTRA DE LA RESTITUCIÓN

a) Países demandantes

- i) Debe reconocerse el derecho moral a la recuperación de los testimonios esenciales de la identidad cultural sustraídos en el contexto del colonialismo.
- ii) Los gobiernos, los museos y los coleccionis-

tas de los países "importadores" deben dejar de hacerse cómplices del tráfico ilícito que impera en la actualidad.

b) Países detentadores

- i) Los objetos se conservan mejor en los museos de los países industrializados (argumento *museológico*);
- ii) Los objetos son mejor apreciados, y por un mayor número de personas, en los grandes museos de los países industrializados (argumento *universalista*);
- iii) Los museos, sobre todo los nacionales, no pueden enajenar los objetos que forman parte de sus colecciones (argumento *jurídico*);
- iv) Este tipo de problema se resuelve mejor confidencialmente, entre personas vinculadas a los museos (argumento *técnico*).

C El comité intergubernamental y sus trabajos

PRIMERA REUNIÓN (MAYO DE 1980)

Miembros: Bélgica, Bolivia, Congo, Cuba, Dinamarca, Egipto, España, Etiopía, Francia, Líbano, Malasia, Mauricio, México, Nigeria, Pakistán, Perú, Senegal, Tailandia, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, Yugoslavia.

Mandato: Un comité de buenos oficios o de arbitraje. Fomentar la cooperación y las negociaciones profesionales de carácter bilateral, multilateral o regional.

Definiciones:

- i) *Bienes culturales que deben ser restituidos:* "los que son particularmente representativos de la identidad cultural de un pueblo determinado" (Salah Stétié, Presidente, 1980-1983: "hasta el punto en que la falta o el retiro de dicho objeto lleve a constituir una amputación irreparable y una pérdida irremediable en la cadena de acciones e interacciones por las cuales se forma una cultura viva").
- ii) *País de origen:* "aquel a cuya tradición cultural está vinculado el objeto".

Procedimiento: formulario normalizado de doble entrada destinado a recoger informaciones *detalladas* respecto de un objeto reivindicado, que deberá ser llenado por el país demandante y el país detentador. Sólo debe ser utilizado si las negociaciones bilaterales no han dado resultado. Plazo de respuesta por parte del país detentador: un año.

Diligencias prioritarias

a) Inventarios: basándose en estudios de casos sobre la situación en Samoa Occidental, Bangladesh y Malí (preparados por el ICOM), el comité considera que el inventario es un instrumento indispensable. Pueden prepararse inventarios de los bienes que existen todavía en el país, los bienes que se encuentran en el extranjero y las infraestructuras de los museos. Se ha comenzado por los siguientes:

- i) Un inventario de objetos africanos que se encuentran fuera del África, publicado por el ICOM;

- ii) Un inventario coordinado por el ICOM, pero emprendido por los museos del Pacífico, de los objetos de otras islas de la región que se encuentran en sus colecciones;

- iii) La Fase I de un inventario de los objetos de Oceanía que se encuentran en los museos australianos, emprendida por la Comisión Nacional Australiana ante la Unesco.

- iv) Un estudio muy completo de la situación en Panamá;

- v) Un estudio de la OMLMA sobre la situación en Ghana.

b) Información pública: acción simultánea de sensibilización del público en los países detentores y en los países de origen.

Acciones emprendidas: coloquios en Londres y en París; numerosos contactos y entrevistas con la prensa, la radio y la televisión.

c) Lucha contra el tráfico ilícito: ratificación y aplicación de la Convención de 1970, para poner coto a la expoliación cultural e impulsar una ética de adquisición más estricta en los países ricos "importadores" de bienes culturales.

SEGUNDA REUNIÓN (SEPTIEMBRE DE 1980)

Miembros: Angola, Bélgica, Congo, Cuba, Dinamarca, Ecuador, Francia, Ghana, Grecia, Honduras, Líbano, México, Nigeria, Pakistán, Senegal, Tailandia, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, República Socialista de Viet Nam, Yemen, Yugoslavia.

Decisiones

- i) *Procedimiento:* aprobación del formulario normalizado de peticiones de devolución o restitución. Este formulario será utilizado a título experimental y, en caso necesario, podría ser revisado en la tercera reunión.

- ii) *Inventarios:* aprobación de un proyecto experimental de inventario del patrimonio de Malí y de la Fase II del inventario de objetos de Oceanía que se encuentran en los museos de Australia.

- iii) *Tráfico ilícito:* recomendaciones para reforzar el control a distintos niveles: excavaciones arqueológicas, negociantes de obras de arte, opinión pública. Celebración de una reunión conjunta de todas las organizaciones interesadas para estudiar nuevos medios de lucha contra el tráfico ilícito.

- iv) *Información pública:* intensificación de los esfuerzos ya emprendidos.

- v) *Desarrollo de museos:* para obtener éxito es cada vez más necesario mejorar la infraestructura de los museos. Se pide a los Estados Miembros y a la Unesco que realicen mayores esfuerzos en este sentido.

TERCERA REUNIÓN (ESTAMBUL, TURQUÍA, 9-12 DE MAYO DE 1983)

Miembros: los mismos que en la segunda reunión.

Recomendaciones:

- i) Intensificar la promoción de *negociaciones bilaterales* para el retorno o la restitución de bienes culturales, mediante el empleo del formulario normalizado y la preparación de un manual práctico sobre los procedimientos fijados por el comité.
- ii) Intensificar la cooperación técnica internacional, en particular mediante:
 - a) la elaboración de inventarios de bienes culturales, normalizados hasta donde sea posible, a fin de permitir intercambios de información y un eventual tratamiento informatizado.
 - b) el mejoramiento de la formación, particularmente a nivel nacional, del personal museológico especializado;
 - c) la creación de infraestructuras para la recepción de los bienes restituidos, que garanticen su conservación en buenas condiciones.
- iii) Alentar la ratificación y la aplicación de la *Convención de 1970 sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales*. Preparar una declaración internacional sobre los principios éticos aplicables a la adquisición, basada en un análisis comparativo de los códigos nacionales de adquisición.
- iv) Proseguir la *campaña de información pública*, en particular mediante actividades que despierten una mayor conciencia entre los jóvenes.
- v) Aceptar la invitación del gobierno de Grecia para celebrar la cuarta reunión del Comité en Delfos, en el primer trimestre de 1985.

CUARTA REUNIÓN (ATENAS Y DELFOS, GRECIA, 2-5 DE ABRIL DE 1985)

Miembros: Angola, Canadá,* Dinamarca,* Ecuador, Ghana, Grecia, Honduras, Iraq,* Italia,* Malawi,* México, Nigeria,* Pakistán, República Dominicana,* República Islámica del Irán,* Repúblicas Socialistas Soviéticas, Yemen, Zaire,* Rumania,* República Socialista de Viet Nam.

Recomendaciones

- i) Renovar y fortalecer la promoción de negociaciones bilaterales en "un espíritu de pragmatismo y de solidaridad internacional".
- ii) Mejorar la presentación y el orden que se sigue en el formulario normalizado, así como las *Directivas para la utilización del formulario tipo relativo a las solicitudes de retorno o restitución*, que el Comité aprobó con algunas enmiendas.
- iii) Negociar, cuando sea necesario, depósitos y préstamos a largo plazo de obras de arte y objetos culturales no empotrados, para efectuar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen.
- iv) Que los Estados Miembros perfeccionen su legislación para reprimir el tráfico ilícito de bienes culturales y establezcan las infra-

estructuras administrativas necesarias para aplicarla.

- v) Que los museos y otras autoridades públicas competentes informen a la INTERPOL y a otros órganos pertinentes sobre el robo o la pérdida de bienes culturales.
- vi) Celebrar la quinta reunión del comité, en la Sede de la Unesco, en la primavera de 1987.

D Casos presentados al Comité Intergubernamental

- i) En una carta de fecha 11 de octubre de 1983, el gobierno de Jordania presentó una petición relativa al retorno del "panel de piedra arenisca que representa a Tyche con el Zodíaco", que se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cincinnati, Estados Unidos. Esta pieza es un fragmento de una escultura de la colección del Museo Arqueológico de Ammán. Este petición fue transmitida el 28 de noviembre de 1983 a la Delegación Permanente de los Estados Unidos ante la Unesco, a la cual se le solicitó que la remitiera oficialmente al museo interesado. Un año después no se había recibido ninguna respuesta oficial del gobierno de los Estados Unidos. Este país se retiró de la Unesco a fines de 1984. En su cuarta reunión, celebrada en abril de 1985, el Comité estimó que se necesitaban antecedentes y documentación adicionales sobre el caso. Pidió al Director General que organizara una misión profesional de investigación, en cooperación con el ICOM, y que pusiera la información reunida a disposición del presidente del comité. El comité solicitó al presidente que adoptara las medidas necesarias para facilitar las negociaciones profesionales bilaterales.
- ii) En una carta de fecha 24 de septiembre de 1984, la Ministra de Cultura de Grecia presentó una petición sobre el retorno de los "Mármoles de Elgin", que se encuentran en el Museo Británico. Este petición fue remitida el 19 de octubre de 1984 a la Comisión Nacional del Reino Unido ante la Unesco, para que la transmitiera oficialmente al Museo Británico. Esta último dispone de un año para hacer conocer su decisión.
- iii) El 30 de octubre de 1985 el Subsecretario de Estado de Relaciones Exteriores y de Asuntos del Commonwealth del Reino Unido de Gran Bretaña envió la respuesta a la Unesco, en la cual decía que su Gobierno había examinado atentamente la solicitud pero "que después de un estudio detallado de todos los aspectos de la cuestión (...) el Gobierno de Su Majestad considera que la actual solicitud del Gobierno griego no presenta ningún nuevo elemento y que, en consecuencia, le es imposible aceptar los argumentos formulados en favor del retorno de las esculturas". El presidente del Comité Intergubernamental estudia actualmente las medidas apropiadas que deberán adoptarse en este asunto.

* Estados elegidos en la 22.ª reunión de la Conferencia General.

Documentación audiovisual sobre los museos de Asia y el Pacífico

Museo Nacional de Delhi, India.



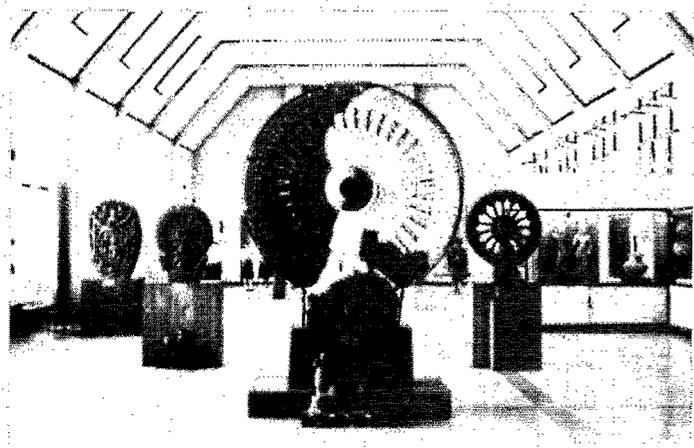
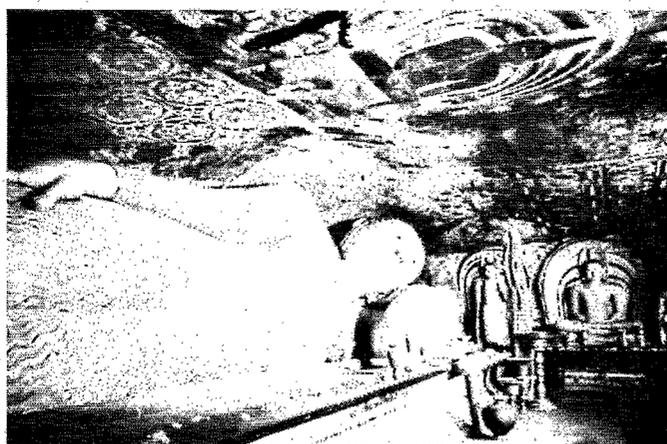
El Centro Cultural Asiático para la Unesco (ACCU) de Tokio (Japón) ha puesto a disposición del público un juego de documentación audiovisual sobre museos, el cuarto de una serie inaugurada en 1978 con el fin de promover la difusión y el intercambio de información cultural dentro de la región y con el resto del mundo. Preparado con la asistencia financiera de la Unesco, el juego de reciente aparición lleva el título de "Visita a los museos de Asia y el Pacífico: de la arqueología a la telecomunicación". Los tres primeros juegos de documentación estuvieron dedicados a la música asiática, a los monumentos y lugares de interés histórico y a la artesanía tradicional. Cada uno de ellos consta de una serie de diapositivas en color, acompañadas de un texto explicativo grabado en casete y de un manual.

El juego de documentación sobre museos se presenta como los demás en un estuche de fácil manipulación y está compuesto de 240 diapositivas en color y de una banda sonora sincronizada de 70 minutos con texto explicativo en inglés y acompañamiento musical. El manual ad-

junto, de 70 páginas, contiene el texto de la narración, la descripción de cada una de las diapositivas y una breve presentación de los museos seleccionados. El personal de los museos de 18 países de la región colaboró en la presentación de las colecciones de 22 instituciones diferentes: museos de arte, museos de arqueología e historia, museos de folklore y museos de ciencia. El juego está especialmente destinado a los jóvenes, en un intento de presentarles los museos como centros dinámicos de aprendizaje y de recreo. Pretende igualmente fomentar una mayor conciencia de la riqueza del patrimonio cultural y de las tradiciones históricas de los países de la región y promover un mayor interés por los museos en el público en general. Podría servir también para el intercambio de información entre el personal de los museos.

El juego puede obtenerse dirigiéndose al Asian Cultural Centre for Unesco, n.º 6 Fukurumachi, Shinjuki-ku, Tokio, 162 Japón. Su precio es de 166,50 dólares de los Estados Unidos, a los que hay que agregar los gastos de envío.

Museo Nacional de Colombo, Sri Lanka.



Museo Nacional de Bangkok, Tailandia.



Museo Nacional de Port Moresby, Papua Nueva Guinea.

- ALBANIA: N. Sh. Botimeve Naim Frasherit, TIRANA.
- ALEMANIA (Rep. Fed.): S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN "El Correo" (ediciones alemana, inglesa, española y francesa); M. H. Baum, Deutscher Unesco-Kurier-Vertrieb, Besalustrasse 57, 5300 BONN. Para los mapas científicos: Geo Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80; UNO-VERLAG, Simrockstrasse 23, D-53000 BONN 1.
- ALTO VOLTA: Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique "Jeunesse d'Afrique", OUAGADOUGOU.
- ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
- ANTILLAS FRANCESAS: Librairie Carnot, 59 rue Barbès, 97100 PONTA-A-PITRE (Guadalupa).
- ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaca, N.A.).
- ARABIA SAUDITA: Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main St., Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RYAD.
- ARGENTINA: Institut pédagogique national, 11, rue Ali-Haddad (ex-rue Zaïtcha), ALGER. ÉNAL, 3 boulevard Zirout Youcef, ALGER. ENAPEF, 20 rue de la Liberté, ALGER. Office des Publications Universitaires (OPU), place Centrale Ben Aknoun, ALGER.
- ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
- AUSTRALIA: Publicaciones: Educational Supplies Pty., Ltd., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. Publicaciones periódicas: Dominic Pty, Ltd., Subscriptions Dept., P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. Subdeposición: United Nations Association of Australia, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth Street, MELBOURNE 3000. Hunter Publications, 58A Gipps Street, Collingwood, VICTORIA 3066.
- AUSTRIA: Buchhandlung Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
- BAHAMAS: Nassau Stationers Ltd, P.O. Box N-3138, NASSAU.
- BAHRAIN: The Arabian Agencies & Distributing Co., Al Mutanabi St., P.O. Box 156, MANAMA.
- BANGLADESH: Bangladesh Books International Ltd., Intefaq Building, 1 R.K. Mission Road, Hathhola, DACCA 3.
- BARBADOS: University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
- BÉLGICA: Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES, CCP 000-070823-13.
- BENIN: Librairie Nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Etie. Kouidjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU. Librairie Notre Dame, B.P. 307, COTONOU.
- BIRMANIA: Trade Corporation n.º (9), 550-552 Merchant-Street, RANGOON.
- BOLIVIA: Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, casilla postal 450, COCHABAMBA.
- BOTSUANA: Botswana Book Centre, P.O. 91, GABORONE.
- BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).
- BULGARIA: Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIA.
- CANADA: Renouf Publishing Company Ltd., 61 Sparks Street, OTTAWA, Ontario K1P 5A6.
- COLOMBIA: Instituto Colombiano de Cultura, Carretera 3A n.º 18/24, BOGOTÁ.
- CONGO: Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.
- COSTA DE MARFIL: Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, ABIDJAN.
- COSTA RICA: Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", SAN JOSÉ.
- CUBA: Solamente El Correo de la Unesco: Empresa COPREFIL, Dragones n.º 456 e/Lealtad y Campanario, HABANA 2. Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.
- CHECOSLOVAQUIA: SNTL, Spalena 51, PRAHA 1. (Exposición permanente); Zahraniční literatura, 11, Soukenicka, PRAHA 1. Únicamente para Eslováquia: Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo, n.º 6, 893 31, BRATISLAVA. Para la distribución de El Correo de la Unesco: PNS-UED, Jindriska 14 PRAHA 1.
- CHILE: Bibliocentro, Ltda, casilla 13731, Constitución n.º 7, SANTIAGO (21). Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO.
- CHINA: China National Publications Import Corporation, West Europe Department, P.O. Box 88, BEIJING.
- CHIPRE: "MAM" Archbishop Makarios 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.
- DINAMARCA: Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Sgade, DK-1370 KØBENHAVN K.
- ECUADOR: Todas las publicaciones: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre; casilla de correos 3542, GUAYAQUIL; Casa de la Cultura Ecuatoriana, Avenida 6 de diciembre n.º 794, Casilla 74, QUITO. Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO. Periódicos solamente: DINACUR Cía Ltda, Santa Prisca n.º 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, Casilla 112-B, QUITO.
- EGIPTO: Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, EL CAIRO.
- EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S.A., calle Delgado, n.º 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.
- ESPAÑA: Mundi-Premsa Libros, S.A., Castelló, 37, apartado 1223, MADRID-1; Ediciones Liber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya), DONAIRE, Ronda de Outeiro, 20, apartado de correos 341, LA CORUNA; Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, SEVILLA-4; Librería Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.
- ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 205 East 42nd St, NEW YORK, NY 10017. Para pedidos: Unipub, P.O. Box 1222, ANN ARBOR, MI 48106. "El Correo de la Unesco" en español únicamente: Santillana Publishing Co., Inc., 575 Lexicon Ave. N.Y.C. N.Y. 10022.
- ETIOPIA: Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABEBA.
- FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Ave., MANILA.
- FINLANDIA: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskuu 1, 00100 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa OY, Koivuvuorankuja 2, 01640 VANTAA 64.
- FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenay, 75700 PARIS (CCP 12598-48).
- GHANA: Presbyterian Bookshop Depot Ltd., P.O. Box 195, ACCRA. Ghana Book Suppliers Ltd., P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast. The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.
- GRECIA: Grandes librerías de Atenas (Eleftheroudakis, Kauffman, etc.): John Mihalopoulos & Son S.A., International Booksellers, 75 Hermou Street, P.O.B. 73, THESSALONIKI. Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3 rue Akadimias, ATHÈNES.
- GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.
- GUINEA: Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.
- HAITI: Librairie "A la Caravelle", 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
- HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
- HONG KONG: Federal Publications (HK) Ltd., 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road. TOKWAWAN KOWLOON; Swindon Book Co., 13-15, Lock Road, KOWLOON. Hong Kong Government Information Services, Publication Section, Baskerville House, 22 Ice House Street, HONG KONG.
- HUNGRÍA: Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V; A.K.V. Könyvtársok Boltja, Népközfizetésügyi 16, BUDAPEST VI.
- INDIA: Official Longman Ltd.: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400 038; 17 Chittrajan Avenue, CALCUTTA 13; 36a Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; 5-9-41/1 Bashir Bagh, HYDERABAD 500001 (AP); 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 500001. Subdeposición: Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016 y Scindia House, NEW DELHI 110001; Publication Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AF0 Humtums, Dr. Rajendra Prasad Road, NEW DELHI 110001.
- INDONESIA: Bhatara Publishers and Booksellers, 29/1. Oto Iskandardinata 3, YAKARTA.
- IRÁN: Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Edhin Assad Abadi Av., 64th, St, Boniyad Bdg., P.O. Box 1533, TEHRAN. Kharazmie Publishing and Distribution Co., 28 Vessal Shirazi, Street, Enghelab Avenue, P.O.B. 314/1486, TEHRAN.
- IRLANDIA: The Educational Company of Ireland Ltd., Ballymount Road, Walkinstown, DUBLIN 12; Tycooly International Publ. Ltd., 6 Crofton Terrace, Don Laoghaire Co., DUBLIN.
- ISLANDIA: Snaebjörn Jonsson & Co, H.F. Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.
- ISRAEL: A.B.C. Bookstore Ltd., P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, TEL AVIV 61000.
- ITALIA: LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Lammora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE. FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA.
- JAMAHIRIYA ÁRABE LIBIA: Agency for Development of Publication and Distribution, P.O. Box 34-35, TRIPOLI.
- JAMAICA: Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366, 101 Water Lane, KINGSTON. University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON.
- JAPÓN: Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.
- JORDANIA: Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN.
- KENYA: East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI.
- KUWAIT: The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.
- LESOTHO: Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD.
- LÍBANO: Librairies Antoine, A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
- LIBERIA: Cole & Yancy Bookshops, P.O. Box 286, MONROVIA.
- LIECHTENSTEIN: Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.
- LUXEMBURGO: Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.
- MADAGASCAR: Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.
- MALASIA: Federal Publications Sdn Bhd., Lor 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.
- MALAWI: Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichini, BLANTYRE 3.
- MALI: Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.
- MALTA: Sapientzas, 26 Republic Street, VALLETTA.
- MARRUECOS: Todas las publicaciones: Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT (CCP 68 74); Librairie des écoles, 12 avenue Hassan II, CASABLANCA. Únicamente "El Correo" (para el cuerpo docente): Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Oqba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324.45). Société chrétienne de distribution et de presse, SOCPRESS, angle rues de Dinant & St Saens, B.P. 683, CASABLANCA 05.
- MARTINICA: Hatier Martinique, 32 rue Schoelcher, B.P. 188, 97202 FORT DE FRANCE.
- MAURICIO: Nalanda Co. Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
- MAURITANIA: GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.
- MÉXICO: SABSA, Servicios a Bibliotecas, S.A., Insurgentes Sur n.º 1032-401, MÉXICO 12, D.F.; Librería "El Correo de la Unesco", Acirpán 66, (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, 03100 MÉXICO D.F.; DILITSA (Distribuidora Literaria S.A.), Pomona 30, Apartado postal 24-448, MÉXICO D.F., 06700.
- MONCARLO: British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTECARLO.
- MOZAMBIQUE: Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 24 de Julho, 1921, t/c e 1.º andar, MAPUTO.
- NEPAL: Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.
- NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, apartado de 69, MANAGUA.
- NÍGER: Librairie Mauclet, B.P. 868, NIAMEY.
- NIGERIA: The University Bookshop of Ife; The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsuka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.
- NORUEGA: Todas las publicaciones: Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43, OSLO 3. Universitets Bokhandelen, Universitetsstrøtt, P.O.B. 307, Blindern, OSLO 3. Únicamente "El Correo": A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box, 6125, OSLO 6.
- NUEVA CALEDONIA: Reprex SARL, B.P. 1572, NOUMEA.
- NUEVA ZELANDIA: Retail Bookshop, 25 Rutland Street, Mail Orders 85 Beach Road, Private Bag C.P.O., AUCKLAND; Retail 159 Hereford Street, Mail Orders Private Bag, CHRISTCHURCH; Retail Princes Street, Mail Orders P.O. Box 1104, DUNEDIN; Retail Ward Street, Mail Orders, P.O. Box 857, HAMILTON; Retail Cubacade World Trade Centre, Mulgrave Street (Head Office), Mail Orders Private Bag; WELLINGTON.
- PAÍSES BAJOS: Libros solamente: Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, 1101 CB AMSTERDAM. Publicaciones periódicas solamente: D & N — FAXON B.V. Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
- PAKISTÁN: Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3. Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific (RÖBDAP), 39 Delhi Housing Society, P.O. Box 8950, KARACHI 29.
- PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
- PARAGUAY: Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n.º 580, ASUNCIÓN.
- PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA.
- POLONIA: Ars Plonim-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA. ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.
- PORTUGAL: Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua de Carmo 70, LISBOA.
- REINO UNIDO: HMSO Publications Centre, 51 Nine Elms Lane, LONDON SW8 5DR. Para pedidos: HMSO P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT. Third World Publications, 151 Starford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. Government bookshops: LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, CARDIFF, EDINBURGH, MANCHESTER; Mapas científicos solamente: McCarta Ltd., 122 Kings Cross Road, LONDON WC1X 9 DS.
- REPÚBLICA ÁRABE SIRIA: Librairie Sayegh, immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
- REPÚBLICA DE COREA: Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.
- REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA: Librairies internationales o Buchhaus Leipzig, Postfach 140, 701 LEIPZIG.
- REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DEL YEMEN: 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.
- REPÚBLICA DOMINICANA: Librería Blasco, avenida Bolívar n.º 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.
- REPÚBLICA UNIDA DEL CAMERÚN: Le secrétaire général de la Commission nationale de la République fédérale du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie aux Messageries, Avenue de la Liberté, B.P. 5921, DUALA; Librairie aux frères réunis, B.P. 3346, DUALA; Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie St Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.
- REPÚBLICA UNIDA DE TANZANIA: Dar-es-Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR-ES-SALAAM.
- RUMANIA: ARTEXIM, Export-Import, Piata Scientiei n.º 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCAREST.
- SENEGAL: Librairie des 4 vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Les Nouvelles Editions Africaines, 10 rue Amadou Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.
- SEYCHELLES: New Service Ltd., Kingsgate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.
- SIERRA LEONA: Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, FREETOWN.
- SINGAPUR: Federal Publications (S) Pte. Ltd. Times Jurong, 2 Jurong Port Road, SINGAPORE 2261.
- SOMALIA: Modern Bookshop and General, P.O. Box 951, MOGADISCIO.
- SRI LANKA: Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.
- SUDÁN: Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.
- SUECIA: Todas las publicaciones: A/B.C. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Box 16356, 103 27 STOCKHOLM 16. Publicaciones periódicas solamente: Wennergrén-Williams AB, Box 30004, S-104 25 STOCKHOLM. Únicamente "El Correo": Svenska FN-Förbundet, Skolgård 2, Box 150 50, S-104 65, STOCKHOLM.
- SUIZA: Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH; Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1200 GENÈVE 11. Librairies Payot en GENÈVE, LAUSANNE, BALE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL y ZÜRICH.
- SURINAME: Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.
- TAILANDIA: Nibondh and Co. Ltd., 40-42 Charoen Krung Road, Siyag Phaya Shi., P.O. Box 402, BANGKOK; Sukspan Panit, Mansion 9, Rajdamnorn Avenue, BANGKOK; Suksti Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK.
- TOGO: Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.
- TRINIDAD Y TABAGO: National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.1.
- TÚNEZ: Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
- TURQUÍA: Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi, n.º 469, Posta Kutusu 219, BEYOGLU, ISTANBUL.
- UGANDA: Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.
- URSS: Mezhunarodnaja nigra, MOSKVA 113095.
- URUGUAY: Edilry Uruguayu, S.A., Maldonado 1092, MONTEVIDEO.
- VENEZUELA: Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edif. Galpán, apartado 60337, CARACAS, DILAE C.A. — Alfadil Ediciones S.A., Avenida Los Mangos, Las Delicias. Apartado 30.304, Sabana Grande, CARACAS.
- YUGOSLAVIA: Jugoslovenska Knjiga, Trg. Republike 5/8, P.O.B. 36, 11-001, BEOGRAD; Drzavna Založba Slovenije Titova C. 25, P.O.B. 50-1, 61-000 LJUBJANA.
- ZAIRE: Librairie du CIDEP, B.P. 2307, KINSHASA; Commission nationale zairoise pour l'Unesco, Commissariat d'Etat chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.
- ZAMBIA: National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd., P.O. Box 2664, LUSAKA.
- ZIMBABWE: Textbook Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, SALISBURY.