Museum

No 169 (Vol XLIII, n° 1, 1991)

Parques y jardines de las delicias

museum

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

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

N.° 169 (n.° 1, 1991)



***El jardín de las delicias de* El Bosco (1460–1516). Detalle.**

Cortesía del Museo del Prado (Madrid).

Directora: Anne Raidl
Jefe de redacción: Arthur Gillette
Asistente de redacción: Christine Wilkinson
Diseño gráfico: George Ducret
Redactor de la edición en árabe: Mahmoud El-Sheniti
Redactora de la edición en ruso: Irina Pantykina

COMITÉ CONSULTIVO DE REDACCIÓN

Om Prakash Agrawal, India
Azedine Bachaouch, Túnez
Craig C. Black, Estados Unidos de América
Patrick D. Cardon, secretario general del ICOM, *ex-officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, México
Nancy, Hushion, Canadá
Jean-Pierre Mohen, Francia
Luis Monreal, España
Syeung-gil Paik, República de Corea
Lise Skjøth, Dinamarca
Tomislav Šola, Yugoslavia
Vitali Souslov, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
Roberto di Stefano, ICOMOS
Shaje Tshiluila, Zaire

Compuesto en Francia por Coupé, Sautron, 44880.
Impreso en Bélgica por L. Vanmelle, 9910 Gent/Mariakerke.

© Unesco. 1991

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

Las denominaciones empleadas en *Museum* y la presentación de los datos que en él figuran no implican, de la parte de la Secretaría de la Unesco, ninguna toma de posición respecto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o zonas, o de sus autoridades, ni respecto al trazado de sus fronteras o límites.

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

CORRESPONDENCIA

Sobre cuestiones relativas a los artículos:
Jefe de redacción, *Museum*,
Unesco, 7 Place de Fontenoy
75700 París, Francia
Tel.: (33) (1) 45.68.43.81
Fax: (33) (1) 45.67.16.90

Suscripciones:
Editorial de la Unesco
Servicio de Ventas
7, place de Fontenoy
75700 París, Francia

Precio del ejemplar: 48 francos franceses.
Suscripción anual (4 números o números dobles correspondientes): 156 francos franceses.

Para adquirir *separatas* de los artículos, se ruega dirigirse a:
Intitute for Scientific Information
Att. Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
Estados Unidos de América

Citas citables

"La parcela verde más insignificante que rompa la monotonía del asfalto y el hormigón tiene tanta importancia para el valor de la propiedad inmobiliaria como las calles, las cloacas o la proximidad de las tiendas." James Felt, presidente de la Comisión de Planificación de la Ciudad de Nueva York.

El arquitecto paisajista Robert Burle Marx, recordando la abundancia floral del primer jardín que diseñó, dijo: "Hice una ensalada, no un jardín".

Parques y jardines de las delicias

Editorial *"Si quieres ser feliz toda la vida..."* 3

Mensajes

Los parques y jardines del tercer milenio 4
Respeto y negligencia 4

La "disneyficación": pros y contras de los parques temáticos

Margaret J. King *¿El País de Nunca Jamás o la tierra del mañana?* 6

Neil Postman *"Ama tus máquinas"* 9

Los jardines paradisíacos del Islam 10

Patrick Bowe *Los jardines de Europa oriental* 12

El Winterthur de Delaware por dentro y por fuera

Lynn Davis *Un jardín norteamericano con raíces europeas* 16

Denise Magnani *Un jardinero en el salón* 19

Luz Elena Zavala Grisi *Chapultepec, un generoso refugio en medio de la contaminación* 22

Alexandre Delarge *Un pulmón en las puertas de París* 25

París 2 × 2. 30

Sicilia se transforma en jardín de esculturas

Agnese de Donato *"Don Antó": su debilidad por lo grande* 31

Adele Cambria *¿Sólo en Sicilia?* 33

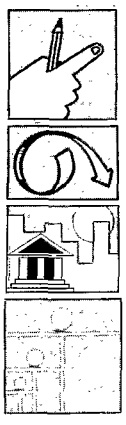
Osvaldo Rodríguez-Musso *Lecturas de Bomarzo, un parque de monstruos* 34

Un Bomarzo francés 39

Katerina Delouka *Una innovación: los parques subacuáticos* 40

En España renace un jardín del siglo XVII 41

Una capricho en un jardín chino 43



Secciones

Hablando con franqueza

Len Deighton *Las delicias del amontonamiento* 44

Retorno y restitución de bienes culturales

Los coreanos residentes en el extranjero participan 48

Una ciudad y sus museos

Marta Arjona *Trinidad de Cuba: histórica, romántica y luchadora* 49

Crónica de la FMAM

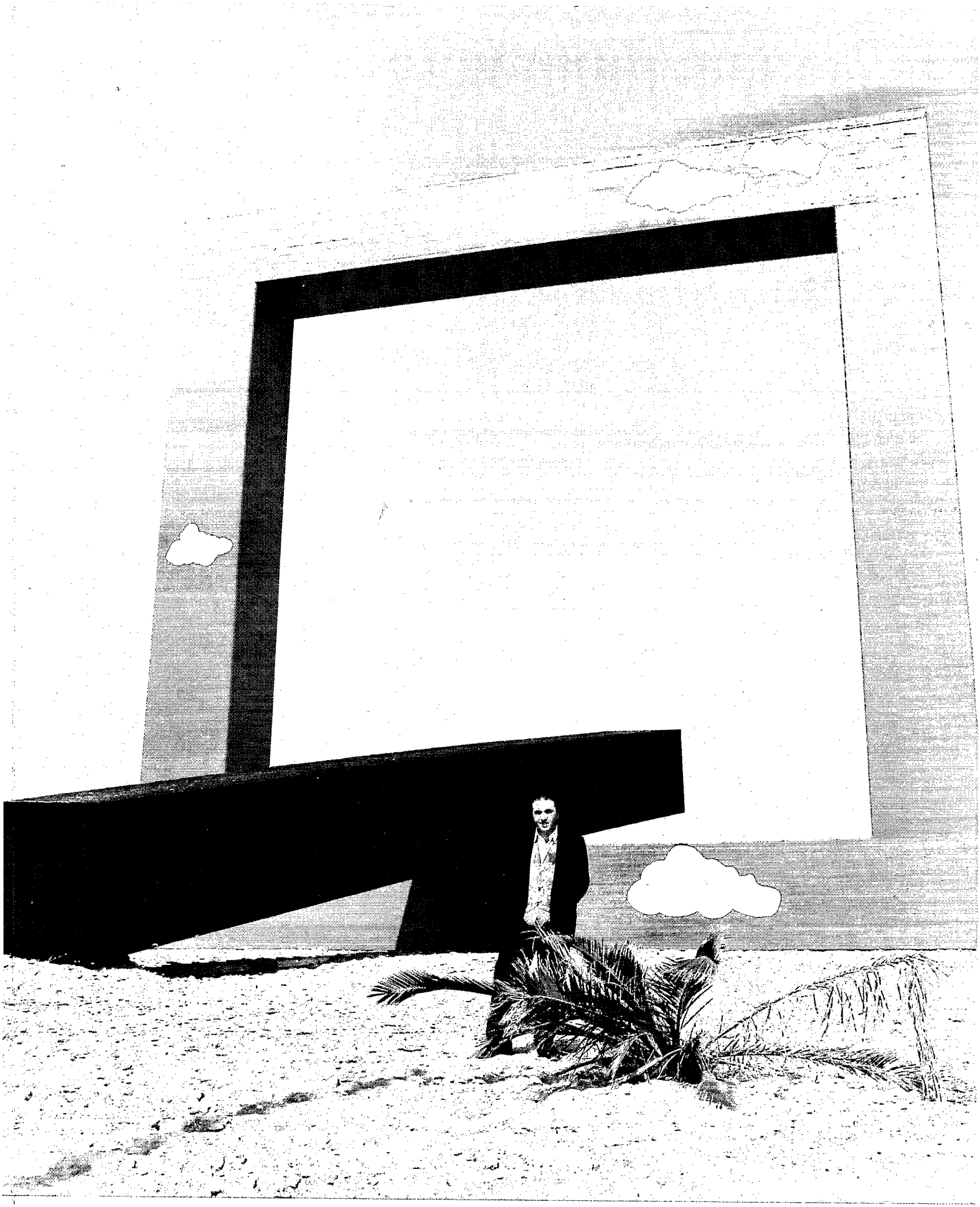
Robert N. S. Logan *Guías voluntarios de carne y hueso* 52

Y además . . .

Correo de los lectores 53

Olga Dassiou *Cómo motivar a los estudiantes* 54

ISSN 0250-4979
Museum (Unesco, París), n.° 169
(vol. XLIII, n.° 1, 1991)



© M. Chianera/A.G.F.

Editorial

"Si quieres ser feliz toda la vida . . ."

Cuando este número de *Museum* estaba en preparación, terribles temporales asolaron el continente europeo, arrojando un balance de ochenta y cuatro muertos y millones de árboles arrancados de cuajo, diez millones en la República Federal de Alemania y ocho millones en Francia, por no citar sino dos ejemplos.

Además del pesar y del duelo por las víctimas, se experimentó y manifestó un verdadero sentimiento de pérdida por la vegetación devastada. Al menos durante unos días, en las conversaciones abundaron las alusiones a los daños que la naturaleza había sufrido y causado y, muy especialmente, según observamos, los recuerdos entristecidos de los árboles preferidos, perdidos para siempre, ya que incluso si son reemplazados por otros, harían falta decenios para verlos nuevamente en su esplendor anterior.

Además de ese sentimiento de congoja y de esos tristes recuerdos, en las conversaciones se vislumbraba algo más, mucho más difícil de precisar: un sentimiento que oscilaba entre el temor y el regocijo. ¿Regocijo por la naturaleza desatada que había provocado tantos estragos? Sí, por extraño y contradictorio que parezca, así era. Una francesa declaró a un periodista: "Hace ya una semana que dura y, de veras, me resulta... muy... emocionante".

Temor y admiración son actitudes aparentemente opuestas que siempre han caracterizado las reacciones del ser humano ante la naturaleza salvaje. Y los parques o jardines siempre han sido, desde el punto de vista psicológico, estético y hasta físico, ese palmo de tierra donde la humanidad se ha propuesto, al mismo tiempo, domesticar la naturaleza y exponerse a sus caprichos. Los parques y jardines son la síntesis, en pocas hectáreas o incluso en pocos metros cuadrados, de lo que ocurre en nuestro planeta. Allí lo previsible y lo inesperado se fusionan en una intención y experiencia únicas. Como dice un proverbio: "No todo lo que crece en un jardín fue en él sembrado".

Los parques y jardines son, además, lugares donde confluyen la tranquilidad y la violencia, la continuidad y el cambio, el orden y el desorden, muchos de esos atributos contradictorios propios del ser humano, ya sea individual o colectivamente. No es de extrañar que nos atraigan como un espejo y que, al igual que éste, nos inciten a descubrir y nos revelen, en nosotros mismos y en el mundo que nos rodea, sentimientos y fenómenos que no habíamos captado ni sospechado anteriormente.

Estos lugares invitan a la reverencia, a la comunión, al misterio, al asombro y al descubrimiento; se les ha considerado a menudo dotados de poderes mágicos, cuando no divinos.

En nuestra época, su poder es más necesario que nunca. En efecto, los esfuerzos del ser humano por dominar la naturaleza amenazan con invadir los pocos espacios verdes que subsisten en nuestras ciudades y las escasas franjas libres de terrenos y bosques que quedan en el campo. En esta era utilitaria, los jardines son tanto más indispensables, precisamente porque no lo son. Salvo excepciones, no están destinados al cultivo propiamente dicho. Es significativo que la finalidad de los primeros jardines —creados, según se cree, hace aproximadamente 5.000 años en Mesopotamia, cuando las palmeras se aclimataron a esa región— no fue precisamente el cultivo de plantas que proporcionaran alimentos sino la ornamentación, un placer gratuito pero tan necesario como el arte; en realidad, una forma de arte.

Este número de *Museum* no pretende en modo alguno hacer una presentación general de los principales tipos de parques y jardines que existen en el mundo, ni de sus problemas. Ofrece, más bien, una amplia selección internacional de lugares atractivos, que tienen un valor evocador o provocador y que no son necesariamente muy conocidos fuera de sus respectivos países o regiones. Cada uno tiene su propia historia, sus peculiaridades y su manera de encarar problemas afines a los de la museografía, como la conservación, la restauración, la recepción de los visitantes, la enseñanza, la función que cumplen en la sociedad, y otros. Todos tienen en común, sin embargo, la capacidad de ofrecernos posibilidades de deleite que otro proverbio sintetiza:

Si quieres ser feliz un mes, cásate;
Si quieres ser feliz un año, sacrifica una oveja;
Si quieres ser feliz toda la vida, planta un jardín.

A. G.

Antonio Presti junto a la escultura de Tano Presta, *Monumento per un poeta morto* (Monumento a un poeta muerto).

Museum (Unesco, París), n.° 169 (vol. XLIII, n.° 1, 1991)

Los parques y jardines del tercer milenio

Hasta fines del siglo XVII, los parques y jardines de las ciudades y sus alrededores los mandaban construir los monarcas, los aristócratas o los dignatarios religiosos y servían, entre otros fines, para el prestigio, el puro placer visual, la caza, los paseos a caballo y la salubridad del medio ambiente.

A comienzos del siglo XIX, los habitantes de la ciudades empezaron a crear parques y jardines urbanos en función de sus propias exigencias (por ejemplo, las cien hectáreas del Folksgarten, creado por H. Nebbien en Budapest). Estos nuevos parques eran espacios al aire libre, para "ver y hacerse ver", donde los pobladores podían distraerse, pasear a caballo o en coche, vagar y encontrarse con otras personas, disfrutando de los elementos naturales y artificiales cuidadosamente dispuestos con arreglo a imperativos estéticos.

En el siglo XX, las calesas de aristócratas y ricos burgueses, al igual que los gallardos jinetes y las espléndidas amazonas desaparecieron gradualmente de los parques públicos para hacer sitio a multitudes de ciudadanos en busca de recreo y esparcimiento. Aunque no desapareció el afán de "ver y hacerse ver", las alamedas de los parques se fueron quedando desiertas a medida que las mujeres de la burguesía se dedicaron a trabajar.

En respuesta a las nuevas necesidades de los años cincuenta y sesenta, se crearon "zonas verdes" para la práctica del deporte, las distracciones y las actividades recreativas.

Hoy se considera primordial organizar los bosques, jardines y parques urbanos con arreglo a un sistema coherente de zonas verdes. Además de mantener y aumentar las cualidades estéticas —en beneficio de los ciudadanos— se promulgan y aplican disposiciones para proteger el medio ambiente y luchar contra la contaminación atmosférica.

A mi juicio, en el siglo XXI los parques y jardines públicos desempeñarán un papel mucho más importante aún. Los ciudadanos y los especialistas en la materia deberán definir juntos las nuevas funciones y principios estéticos de sus zonas verdes del siglo venidero.

Estoy convencido de que los ciudadanos del tercer milenio serán capaces psíquica y físicamente de crear un medio ambiente que ofrezca bienestar y deleite, en buena parte gracias a la conservación y transformación de las zonas verdes actuales y a la creación de otras nuevas con arreglo a criterios estéticos y ecológicos modernos.

En nombre de todos mis colegas debo decir que me honra y hasta me emociona que *Museum* haya propuesto, y que su Comité Consultivo de Redacción haya aceptado, dedicar un número especial a los parques y jardines. ¡Muchas gracias!

Aprovecho la oportunidad para presentar a los lectores de *Museum* el saludo de la FIAP y solicitarles que, en beneficio de las generaciones futuras (que vivirán, la mayoría, en centros urbanos), presten su apoyo a los representantes de nuestra profesión para que podamos seguir trabajando con entusiasmo y eficacia a su servicio.

Dr. Mihaly Möcsényi
Presidente
de la Federación Internacional
de Arquitectos Paisajistas (FIAP)

Respeto y negligencia

Durante la Asamblea General del ICOMOS celebrada en Roma en 1981, se reconoció unánimemente que los jardines históricos deben ser considerados como monumentos. Por otra parte, las características especiales, la materia y los elementos que configuran un jardín reclamaban el establecimiento de bases comunes para su restauración, en primer lugar en cuanto a los criterios a aplicar, y en segundo término en cuanto a las disciplinas técnicas que tal trabajo exige.

El respeto que nos inspiran los jardines históricos y la negligencia en que se los ha mantenido durante años hicieron necesario llamar vigorosamente la atención sobre el tema y movilizar a la opinión pública con un documento avalado por el prestigio y la seriedad del ICOMOS. Fue así como nació la Carta de Florencia que, desde su publicación en 1982, ha tenido una excelente acogida en gran número de países. En efecto, constituyó una importante llamada de atención sobre una disciplina considerada hasta entonces como un arte menor.

Como hemos podido comprobar a través de estos años, la difusión de la Carta de Florencia ha sido notoria. Traducida a más de nueve idiomas, es frecuentemente citada en numerosos libros, artículos, publicaciones, amén de ser una referencia obligada en todos los congresos y seminarios que han tenido lugar en los últimos años sobre la restauración de los jardines históricos.

La Carta ha servido asimismo para sensibilizar a las autoridades, exigiendo garantías y acuerdos colectivos en los proyectos de restauración. Las universidades se han hecho también eco de su mensaje, incluyendo programas especiales en la enseñanza de las diferentes disciplinas que intervienen en la rehabilitación de los jardines históricos.

Carmen Añon Feliú
Presidenta del
Comité Internacional de
los Jardines y Sitios
Históricos (ICOMOS-IFLA)

La "dysneyficación" : pros y contras de los parques temáticos

La rápida generalización de los parques temáticos en algunas regiones del mundo plantea a los profesionales de los museos y a la comunidad museográfica en general serios problemas de método y contenido. Por este motivo nos es muy grato presentar en este número de *Museum* dos opiniones serias y bien fundadas, pero no idénticas, sobre algunos de los problemas más importantes que plantean esos sitios de distracción tan populares.



© The Walt Disney Company (1986)

El tren de la "Gran montaña del trueno", en Disney World.



© The Walt Disney Company (1989)

El gran desfile de los personajes de © Disney, en Disney World.

¿El País de Nunca Jamás o la tierra del mañana?

Margaret J. King

Analista cultural especializada en la sociedad y cultura popular de los Estados Unidos, realizó investigaciones en el Japón y en el Centro Oriente-Occidente de Hawai. Desempeñó el cargo de directora de promoción del Please Touch Museum de Filadelfia. En la actualidad es profesora de la Universidad Thomas Jefferson y prepara un libro sobre los parques temáticos de los Estados Unidos y otros países.

"¿Qué es el País de Nunca Jamás? Una pequeña isla abarrotada en la que casi no hay espacio entre una aventura y otra."

James Barrie, *Peter Pan,* 1904

La sucinta descripción del País de Nunca Jamás, que Barrie esboza en su novela de fin de siglo, escrita alrededor de la época en que nació Walt Disney, presenta, sin proponérselo, una visión exacta —una definición operativa— de la tendencia actual y persistente de los parques temáticos.

Más de 40 millones de personas visitan cada año los parques Disney: Disneylandia en California, el Walt Disney World en Florida, los estudios Disney de la MGM y la Comunidad Prototipo Experimental del Mañana (EPCOT), en Florida. Esta cifra es la más elevada de los centros de atracciones de los Estados Unidos y probablemente de cualquier otro país. (Otros diez millones de personas visitan el centro Disneylandia en Tokio).[1] Entre los rivales directos o indirectos cabe mencionar un sinnúmero de santuarios nacionales, las ciudades capitales, las competiciones deportivas, las propiedades históricas y los museos. Es interesante además comparar los cincuenta minutos dedicados por término medio a la visita de un museo en los Estados Unidos, con las ocho horas que se dedican a los parques Disney. Entre 25.000 y 150.000 personas acuden diariamente a los parques Disney y, recientemente, el Walt Disney World se vio obligado a cerrar antes del mediodía por razones de saturación. ¡El sueño de muchos directores de museos!

Estos motivos solamente bastarían para considerar estos parques como los legítimos e inigualables campeones de los centros turísticos. Pero, más importante aún es que, tras haber redefinido los parques de atracciones, Disney y sus imitadores en todo el mundo están dando inevitablemente el tono de la museología en general. Esto no es sorprendente, ya que en la historia de la humanidad no ha existido una forma de arte tan "global", transcultural, polifacética y extensa, y que al mismo tiempo haya tenido un éxito tan inmediato. Las raíces del parque temático son antiguas y venerables: teatro, exposiciones científicas y comerciales, parque histórico, feria mundial, así como el museo propiamente dicho, y en particular los museos de ciencias y los parques que albergan el patrimonio histórico.

Los parques temáticos hacen las veces de museo contemporáneo y parque histórico, desempeñando incluso mejor que los museos su mandato de "impartir conocimientos, ofrecer entretenimiento y estimular la curiosidad", tal como lo definiera en 1984 la Comisión sobre los Museos del Siglo XXI. El principio de la "tematización", junto con la tendencia a la representación estilizada de personas, lugares y cosas, ha favorecido la emergencia de un archivo de la memoria colectiva, de creencias, símbolos y arquetipos. Es un verdadero "banco" de cultura popular que "produce" jugosos "intereses" dentro y fuera del negocio del entretenimiento. Toda clase de museos podrá recurrir con provecho a esa "cuenta" y prepararse para el siglo XXI.

Aunque con frecuencia se le considera simplemente como una forma de atracción popular que ha tenido mucho éxito, el parque temático (o "parque atmosférico" como también se le ha llamado) ha generado un círculo de influencia cada vez mayor que va desde la planificación urbana y la conservación de los monumentos históricos hasta la arquitectura y el diseño de paseos, sin olvidar el comercio, la enseñanza asistida por computadora o el material de vídeo, la decoración de interiores, el diseño de exposiciones, las encuestas del público y la organización de las muchedumbres. Inspirándose en aplicaciones ingeniosas de la tecnología y en la utilización de motivos temáticos de decoración, en la extensión del diseño escenográfico y en el vuelo de la imaginación por las rutas de la arquitectura simbólica, el "efecto Disney" se manifiesta y percibe en todo el escenario cultural del mundo. Tras superar su función original en la cultura popular, los parques temáticos han madurado y cobrado importancia a medida que la atención de los especialistas en comercialización, planificación y comunicación se ha ido centrando en sus diversos rasgos.

¿Qué pueden aprender los museos de los parques temáticos?

Este interrogante se refiere a la dinámica de la educación, de las atracciones y de la aculturación, y a la interrelación que hay entre ellos. ¿Qué efectos transculturales se producen cuando los parques temáticos y la tecnología que utilizan superan las barreras nacionales? Las cuestiones centrales son las siguientes: ¿Qué hacen los parques temáticos y por qué han tenido tanto éxito? ¿Qué pueden ofrecer al resto del mundo —al mundo real más allá de sus puertas— y en qué campos específicos?

Comprender cómo dichos parques atraen, cautivan y educan a distintos públicos a partir de la aplicación de la "tematización" a un conjunto de conocimientos es uno de los aspectos de la vinculación innovadora que se ha establecido entre diversión y museología. Se asemeja a los problemáticos encuentros transculturales entre educación formal e informal abordados por George MacDonald y Stephen Alsford en el recién inaugurado Museo Canadiense de la Civilización, uno de los mejores ejemplos de museos de una nueva era. Las grandes y crecientes oleadas de turismo, comercio y migración mundiales hacen más urgente e inmediata que nunca la comprensión de estas cuestiones.

Esta naciente integración ofrece nuevas oportunidades y direcciones a los museos de todo género y vocación en el próximo siglo. Al mismo tiempo, representa una tendencia intelectual de importancia cada vez mayor en el mundo en general: la síntesis creadora (o reunificación) de la cultura popular con la de las élites, en un sinnúmero de motivos, temas y estilos. Como materia de estudio, los parques temáticos, inspirados en los prototipos de California y Florida, proponen además algunas soluciones, o al menos algunos principios de solución a ciertos problemas centrales de la civilización moderna, no sólo la occidental.

No obstante, muchos intelectuales estadounidenses (entre los que se encuentran con frecuencia directivos de museos) siguen considerando como algo muy honorable el hecho de no haber visitado jamás ninguno de esos lugares, y de negarse a hacerlo. Esto refleja la considerable tensión que existe en los museos entre la élite cultural veterana y la nueva guardia que discurre en términos de mercado. El director de un museo etnográfico me contó hace poco que había visitado el Museo Bishop de Etnología, de Honolulú, pero que se había negado a conocer el Centro Cultural de Polinesia (parque temático consagrado a la cultura polinesia), el punto de atracción turística más grande del archipiélago y el manantial más importante de impresiones y creencias populares sobre la Polinesia. Regresó pues a su país sin haber conocido la más importante fuente de ideas sobre la esfera de interés de su propio museo. El análisis de los supuestos intelectuales en que se basan estas dos actitudes impulsivas, actualmente presentes en los museos, ofrece una buena posibilidad de encontrar soluciones al conflicto, manteniendo a su vez la promesa de llevar adelante la iniciativa de los parques de interpretación. Si no se logra integrar estas opiniones, se puede llegar a los extremos siguientes: perpetuar los museos como lugares estáticos, inhóspitos y sin vida, a los que sólo acude un reducido número de visitantes, o bien considerarlos como escaparates de tiendas, que anuncian promociones esporádicas, pero que no proporcionan una satisfacción duradera.

Es preciso examinar más a fondo las cuestiones relativas a la autenticidad en la presentación de pueblos, lugares, épocas y objetos. La presentación, o "evocación" como prefiero denominarla, a la manera de una novela o una ficción, ha ocupado durante mucho tiempo un lugar preponderante en el arte de la novela, el teatro, la poesía, la pintura y el cine. Vale la pena revaluarla como enfoque eficaz de la interpretación histórica y cultural.

En un ensayo reciente, el historiador Richard Snow, redactor jefe de la revista *American Heritage,* calificó una presentación de Disney, *Main Street USA*[2], de "triunfo de imaginación histórica". En la misma línea de estética de la participación se encuentran los objetos de sustitución que puede manipular el visitante en las exposiciones interactivas, en las que se permite tocar las piezas (lo que bien puede compartirse con otras instituciones utilizando discos láser y hologramas), y que se prefieren a los preciosos, frágiles e irreemplazables originales de la exposición estática convencional, en la que no puede tocarse nada. El sentido de participación creativa, innovación y placer que producen los centros Disney ha contribuido en gran medida a esta evolución.

Al innovar en un escenario de cultura popular y no en un estudio vanguardista, los "imaginadores" de Disney han sido los primeros en investigar y llevar a la práctica ideas en ese campo mágico que es la interfaz entre el arte y la ciencia. Como ejemplos pueden citarse el arte de la audioanimación electrónica, las aplicaciones de la computadora a problemas de comunicación y exposición, los nuevos empleos del videodisco, la electrónica y las fibras ópticas, la reconstrucción de objetos históricos mediante la ingeniería avanzada, la combinación de formas y funciones neotradicionales con las de la era espacial, y el carácter futurista de todos los rasgos del parque. Esta experimentación tiene además una dimensión muy humana. La compañía Walt Disney Seminars desempeña un papel importante de asesoramiento en materia de gestión, y es una empresa de vanguardia en la formación de ejecutivos para hoteles, hospitales y museos, así como en la de personal de primera línea para muchas otras empresas de servicios.

En esta perspectiva se sitúa el EPCOT, la Comunidad Prototipo Experimental del Mañana, en el Walt Disney World de Florida. Concebida en un principio como comunidad residencial para veinte mil personas, en EPCOT se combinaron algunas de las ideas más avanzadas de las ciencias del consumo y la ergonomía. El arquitecto Peter Blake observa en *Architectural Forum:* "Ni siquiera Le Corbusier en sus momentos más temerarios propuso algo tan osado."[3] Debido a su interés por la tecnología y a un enfoque de la educación como una forma de enriquecimiento al alcance de todos, los parques temáticos son, en la escala de evolución de los parques públicos, los que más se aproximan al museo o centro científico (por ejemplo, el Exploratorium de San Francisco).[4] Por otra parte, están emparentados con el museo de arte y el parque histórico. Es precisamente esa herencia polifacética la que les convierte en lugares fascinantes, ya que son, a la vez, supervivientes y progenitores o sea el punto en que curiosamente se desvanecen y resurgen nuestras creencias y las imágenes de esas creencias.

1. Según una encuesta efectuada en Francia en 1987, el 65% de la población tendría la intención de visitar Eurodisneylandia a partir de 1992, año de su inauguración, lo que constituye un porcentaje mucho más elevado que el correspondiente a los parques de los Estados Unidos.

2. Se trata de una reconstitución de la historia de los Estados Unidos de América (N. de la R.).

3. Peter Blake, *Architectural Forum* (junio de 1972), p. 28.

4. Véase *Museum,* n.º 163 (N. de la R.).

¿Preparados para el próximo siglo?

En todo el mundo se precisan medios más eficaces para organizar y procesar la información. Las exposiciones de Disney sobre temas científicos *(Mares vivientes, Continentes, El mundo del movimiento)* y de comunicación *(Communicore)*, así como el nuevo pabellón sobre las maravillas de la vida, envían un mensaje táctil, visual y cinético sobre información científica de actualidad, del mismo modo en que lo hacen, de manera muy eficaz, el monorriel y los nuevos centros de animación como el "Universo de la energía" y la "Montaña espacial". La "disneyficación" de los lugares públicos estadounidenses (e internacionales) es el origen de las presiones que se ejercen sobre los museos, como en el caso del Museo de Ciencias de Boston, para que organicen exposiciones extravagantes cuyo único objeto es el de mantenerse a la altura del EPCOT. Esta presión refleja la tensión que existe entre puristas y eclécticos.

Los parques temáticos ofrecen una especie de estabilidad en un mundo en el que el cambio ya no es la excepción sino la regla y en el que la velocidad de dicho cambio ha adquirido proporciones vertiginosas. En un parque temático los arquetipos históricos y culturales presentados crean espacios de seguridad al abrigo de las acometidas del cambio. Es vital para nuestra salud mental estar preparados para adentrarnos en la *terra incognita* del futuro (incluido el futuro próximo). También a este respecto los museos se inspiran en las soluciones elaboradas por Disney, lo cual se traduce en una gestión subconsciente pero eficaz del cambio.

La amplia aceptación de los centros Disney y el apoyo que se les presta muestran que tienen una incidencia en demasiados niveles y demasiados puntos como para que puedan considerarse como un mero divertimiento. Todos nos sentimos en cierta medida extranjeros en nuestro tiempo y nuestro propio país. Los parques temáticos y los museos sirven de estabilizadores en la vorágine del cambio moderno. Es interesante observar que conforme el futuro nos va alcanzando, es preciso actualizar ciertas presentaciones; así, una vez que el alunizaje pasó a la historia, el "Vuelo a la luna" (Dysneylandia) se convirtió en "Misión a Marte", y "La casa del futuro" de la *Tierra del mañana* cerró sus puertas diez años después de su creación en 1957 porque aquel futuro comenzó a asemejarse demasiado al presente.

Disneylandia es una experiencia que sigue influyendo en muchos aspectos de la vida estadounidense e internacional (Tokio y Eurodisneylandia), como por ejemplo en la apariencia y el ambiente de nuestras ciudades, lugares públicos y centros escolares. Hoy en día, los parques que albergan el patrimonio histórico tienen la prioridad nacional en Filipinas, Tailandia, Indonesia y el Japón (con el pequeño Museo Mundial de la Humanidad en Nagoya, por ejemplo). El Ubersee Museum está realizando proyectos en países en vías de desarrollo y el Tropenmuseum de los Países Bajos, un nuevo tipo de museo consagrado a la "comprensión cultural", constituye un modelo en su especialidad. La "vuelta al mundo" de nuestros días consiste en una gira de parques temáticos, mientras que el proyecto Jason vincula los distintos museos mediante una red por satélite. Esta nueva universalización de la "tematización", junto con la integración de la televisión en todos los aspectos de la vida cotidiana, es el telón de fondo sobre el que se deben diseñar todas las demás atracciones. Dada esta premisa, no tiene sentido práctico hablar de visitas a museos, educación formal, programas gubernamentales o cualquier otra institución rica en comunicación como de algo diferente de la cultura popular, de sus exigencias y sus efectos.

En la conferencia sobre el museo del futuro que se celebró en Barcelona en 1989, como preludio de los Juegos Olímpicos de 1992, se esbozó la imagen del museo del siglo XXI como una convergencia fecunda del museo y del parque temático. Pese a que esta imagen es, sin duda alguna, ineludible, existen todavía muchos directores de museos que no están preparados para el próximo siglo, que se sienten azorados y perplejos frente a una institución que está cambiando probablemente con mayor velocidad que las demás. Los museos están dejando de ser, unos con presteza, otros con alarma, clubes privados o claustros del siglo XVIII para convertirse en brillantes y dinámicos animadores del siglo XX y XXI. Es una aventura emocionante en la que debería participar toda persona interesada en el museo del futuro con amplitud de miras y con cualidades de observador. ■

"Ama tus máquinas"

Neil Postman

Las siguientes observaciones son pasajes del discurso pronunciado en La Haya, en agosto de 1989, por el doctor Neil Postman, con motivo de la inauguración de la décimoquinta Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM).
N. Postman, nativo de los Estados Unidos, podría definirse como un "pensador controvertido".

. . . En el caso de los Estados Unidos de América, que es el lugar que mejor conozco, tenemos una sociedad que sin ninguna duda puede mejorar gracias a los museos. ¿Qué clase de museos se precisan? Examinemos lo que tal vez sea el museo más popular de los Estados Unidos, La Comunidad Prototipo Experimental del Mañana, conocida popularmente como el Centro EPCOT, situado en Orlando, Florida. Creo realmente que está justificado el darle la denominación de "museo". Como el Colonial Williamsburg de Virginia, el EPCOT intenta crear un vivo retrato de lo que significa ser un ser humano en un tiempo y lugar determinados. Es, por decirlo así, el diorama animado más grande del mundo.

Contrariamente a Disney World, que está situado al lado, el EPCOT no aspira solamente a ser un parque de atracciones. Como todos los grandes museos del mundo, quiere fascinar y cautivar, pero desde sus inicios tiene un programa que se propone contar una parte de la historia de la inteligencia y la creatividad humanas y se procura que, al salir, los visitantes se sientan inspirados e instruidos. Tras visitar el EPCOT puede que se considere que ese doble propósito no se logra, y que el EPCOT es más un parque de atracciones que un museo; yo podría estar de acuerdo con esta opinión. Hace algunos años, fui uno de los treinta consultores convocados a Orlando por los directores del EPCOT para que formuláramos recomendaciones a fin de intensificar la función educativa del centro. Conviene observar que se repitió una y otra vez a los consultores que Walt Disney jamás tuvo la intención de crear en el EPCOT otro parque adicional de atracciones. En realidad, éste debía ser su monumento más importante –un museo que celebrara las posibilidades del porvenir de la humanidad– y la razón por la que se convocaba a los consultores era que el EPCOT se había apartado de esa intención.

Pero esa labor era, a mi juicio, imposible. El problema no está en que el EPCOT se haya convertido más en un parque de atracciones que en un museo, sino en que el EPCOT sea un museo que presenta una verdad a destiempo, a un público necesitado desesperadamente de orientación moral y cívica. Es como quien pretende instruir a un avaro inculcándole el ideal de que un centavo ahorrado es un centavo ganado. El avaro eso ya lo sabe; más aún, se rige por esa filosofía y nada aprenderá con que se la repitan. Lo que el avaro necesita es apoyarse en una visión inspirada, por ejemplo, en ese poema de Robert Herrick, cuyo primer verso dice: "Junta capullos de rosa mientras puedas hacerlo". André Gide decía que la mejor educación es la que va a contrapelo. Es decir, que aprendemos por contraste y comparación, no por redundancia y confirmación.

El tema del EPCOT es "La tecnología por encima de todo". En todo lo que exhibe y por todos los medios posibles, el EPCOT proclama que se alcanzará el paraíso mediante los avances tecnológicos y únicamente gracias a ellos. El mensaje conlleva la idea de que lo nuevo es mejor que lo viejo, lo rápido mejor que lo lento, lo simple mejor que lo complejo y que, de no serlo, es preciso cambiar nuestra definición de lo que es "mejor". A la pregunta de qué hará del hombre un ser humano en el futuro, el EPCOT responde: "podrás realizarte plenamente amando las máquinas como otrora la gente amaba a su dios, su comunidad o su familia".

Desde luego, las multitudes que acuden al EPCOT acogen encantadas ese mensaje, como el avaro cuando se le dice que un centavo ahorrado es un centavo ganado. Pero no aprenden nada.

Es indudable que existen en el mundo lugares donde el consejo de buscar la salvación en la tecnología puede ser útil. En mis viajes he visitado algunos de ellos y considero que una buena dosis de filosofía del EPCOT contribuiría en gran medida a eliminar ciertos inconvenientes y parte de la miseria. En efecto, esa filosofía fue, en los Estados Unidos, inspiradora y útil en el siglo XIX y comienzos del XX. Nos ayudó a construir un nuevo coloso y nos dio confianza, riqueza, vitalidad y poder. No obstante, para una sociedad totalmente convencida en la actualidad de que la tecnología es divina, no existe visión del futuro más anacrónica que ésta. ¿Qué puede enseñar el EPCOT al ciudadano estadounidense? ¿Qué ideas puede inspirarle? Ya hemos organizado nuestra sociedad para que integre toda la innovación tecnológica posible. Es más, hemos ignorado voluntariamente todas las consecuencias de nuestros actos, como en un delirio y sin reflexión alguna. Y, como la tecnología parecía exigirlo, hemos vuelto la espalda a la religión, la familia, los hijos, la historia y la educación. ■

Los jardines paradisíacos del Islam

El arte islámico ha prestado gran atención a la naturaleza y sobre todo a sus manifestaciones agrupadas y ordenadas en forma de jardines. A finales de 1989 y a comienzos de 1990, el Museo del Louvre reveló la extraordinaria diversidad de estas formas en una exposición titulada Arabescos y jardines paradisíacos. *Katerina Delouka, que pasa un periodo de prácticas en* Museum, *visitó dicha exposición y preparó el presente informe para nuestros lectores.*

Todas las fotografías son © Museos Nacionales de Francia.

En el vocabulario artístico del mundo islámico, la naturaleza es una fuente primordial de inspiración decorativa. Así, la memoria popular conserva el recuerdo del esplendor de los jardines colgantes de Babilonia. Los grandes parques reales del Irán en tiempos de la dinastía de los sasánidas recibían el nombre de *firdaws* ("paraíso"), y no es casual que las dos religiones que nacieron en una de las zonas más áridas del mundo hayan concebido el paraíso como un jardín lujuriante (los cristianos partieron de él, mientras que los musulmanes se dirigen a él). Otro legado son los patios de las casas españolas y los patinillos de las viviendas orientales más modestas, adornados con un pequeño estanque y algunas plantas, incluso si éstas crecen en un improvisado recipiente.

"¿Cómo expresa el arte islámico la naturaleza?" Ésta era, en defintiva, la pregunta a la que la exposición del Louvre trataba de responder, mostrando el arte naturalista que floreció por todos los territorios que se extienden entre la India y España, y que duró desde el siglo VIII al XVIII de nuestra era (prolongándose después en formas distintas).

Una amplia e incluso asombrosa variedad de técnicas y materiales se encontraba representada: cerámicas, metales, jades, vidrios esmaltados, marfiles, maderas y tejidos, sin olvidar, evidentemente, las alfombras. Pero, en realidad, ¿por qué "evidentemente"? En la tradición islámica, la naturaleza es, tal vez más que en cualquier otra parte y como nunca antes lo había sido, símbolo de la riqueza de la vida. En un



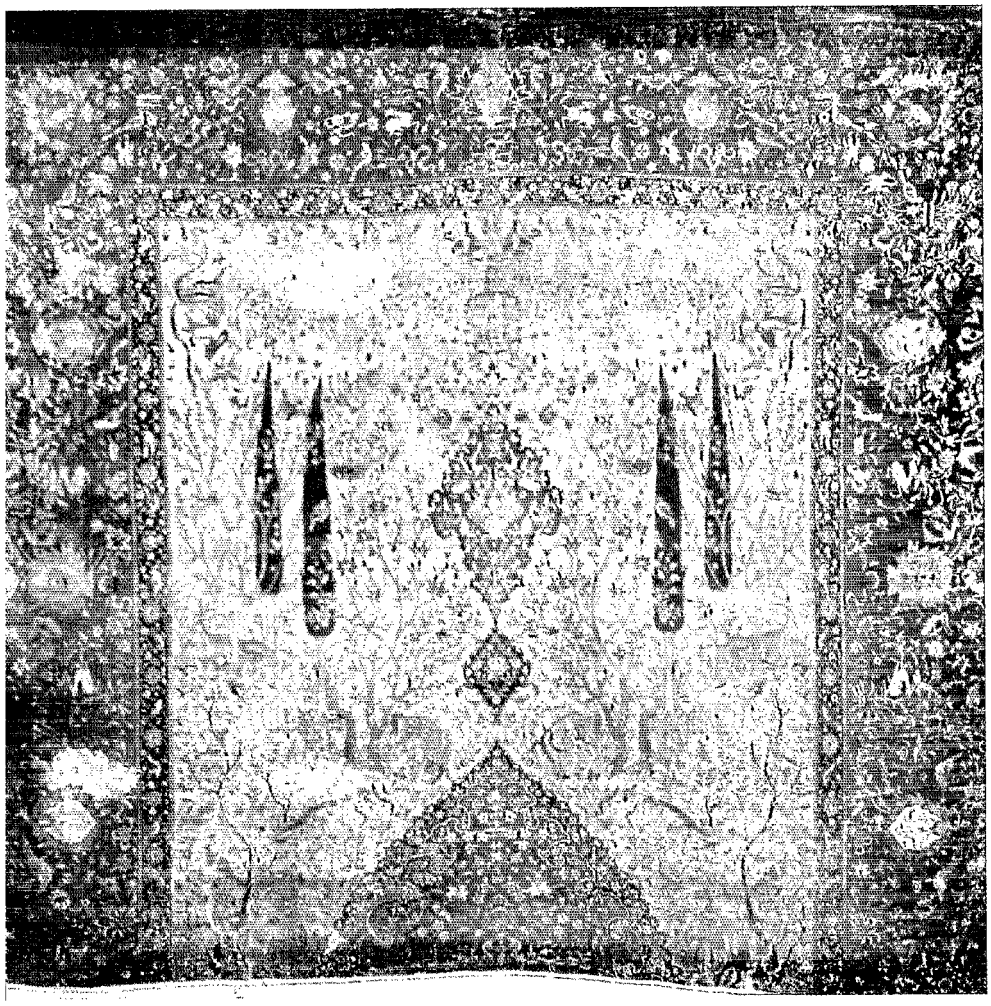
Los animales –en este caso un pavo real– suelen tratarse con humor y ternura (Iznik, Turquía, primera mitad del siglo XVI. Museo del Louvre, París).



Recepción regia en un paisaje (Irán, principios del siglo XVII. Museo del Louvre, París).

La naturaleza, contexto perfecto para la actividad humana, ya se trate de la caza, del ensueño amoroso o de la búsqueda de lo absoluto (Iznik, Turquía, comienzos del siglo XVII. Museo del Renacimiento, Ecouen).





La alfombra, una forma de jardín interior (Tabriz, Irán, entre 1524 y 1576. Museo de Artes Decorativas, París).

entorno que con frecuencia es rudo, la alfombra hacía de algún modo las veces de jardín interior en la casa o bajo la tienda.

Así pues, la naturaleza se halla omnipresente en el arte islámico y refleja cierta unidad de concepción artística pese a ser fruto de estilos, tradiciones, épocas y países muy distintos. Esta unidad y diversidad se entrelazan en una trayectoria creativa desde el motivo más sencillo directamente tomado de la realidad (por ejemplo, la palmeta), a la expresión más simbólica (el jardín, o sea, el paraíso), de lo natural a lo estilizado, unas veces dentro de estructuras rígidas (como la red romboidal) y otras en composiciones complejas pero más flexibles (florales sobre todo), que dejan más libertad a la fantasía del artista.

Por su parte, los animales, incluso cuando aparecen estilizados, están tratados con un agudo sentido del movimiento y, muchas veces, con humor y ternura.

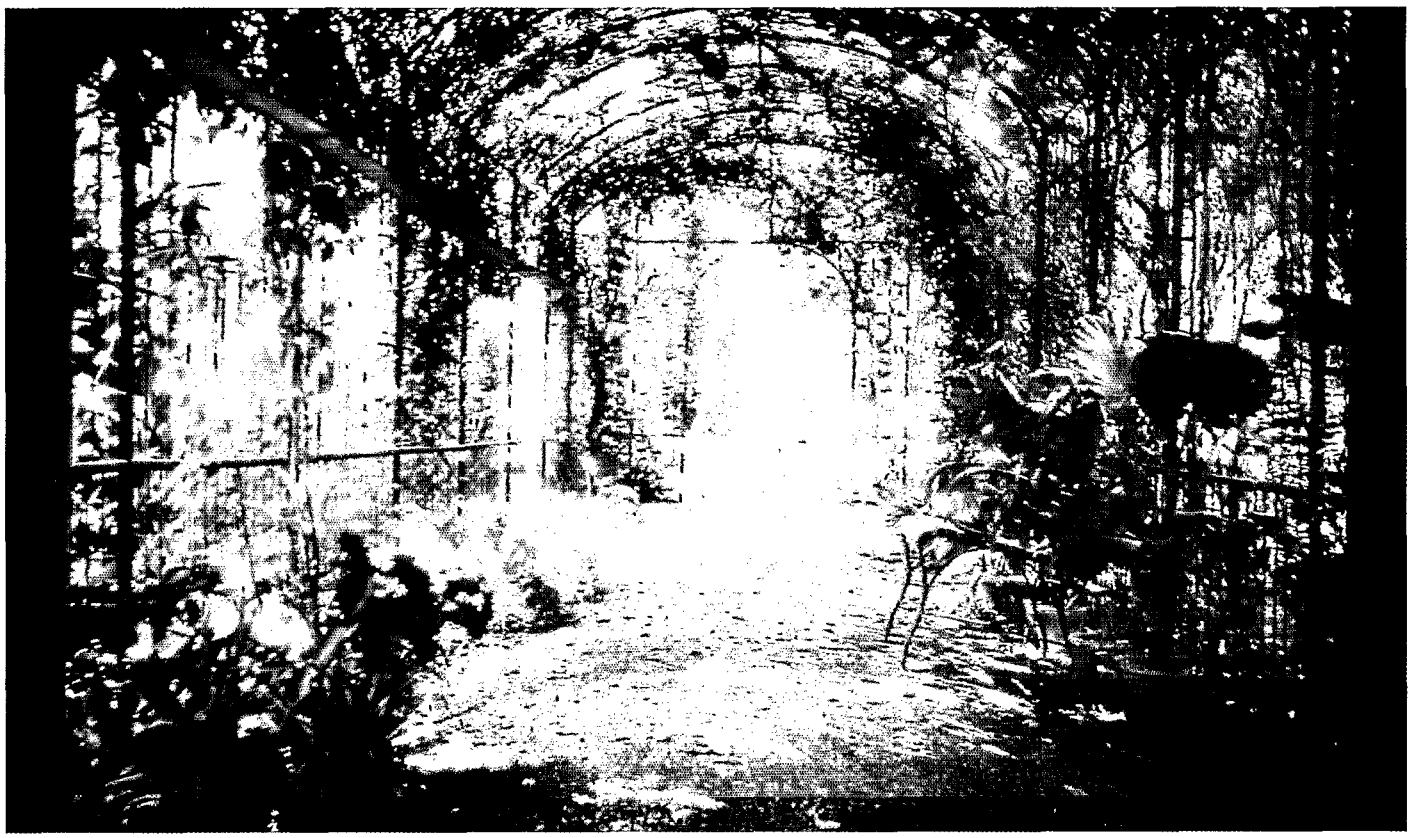
Las escenas se van complicando a medida que la naturaleza pasa a ser objeto de estudio científico y que su función privada y pública evoluciona. La naturaleza se convierte así en confidente de ensueños amorosos, compañera de cacerías o decoración de fastuosos festines.

Sus representaciones complejas pueden ser también una evocación, o incluso un hechizo, propios de la vida espiritual, religiosa o incluso mística. Los animales (como la esfinge y el ave fénix) y las flores (como la roseta) se tornan emblemáticos al estar cargados de valor esotérico. Son toda una serie de elementos que, tomados en conjunto, participan en la creación de un jardín paradisíaco en el que dominan la serenidad y una apacible alegría. La naturaleza se convierte en el refugio por excelencia del alma en pos de lo absoluto.

Los jardines de Europa oriental

Patrick Bowe

Palacio Potlogi, Bucarest (Rumania). El parral que recubre la pérgola de hierro forjado arroja sombras moteadas.



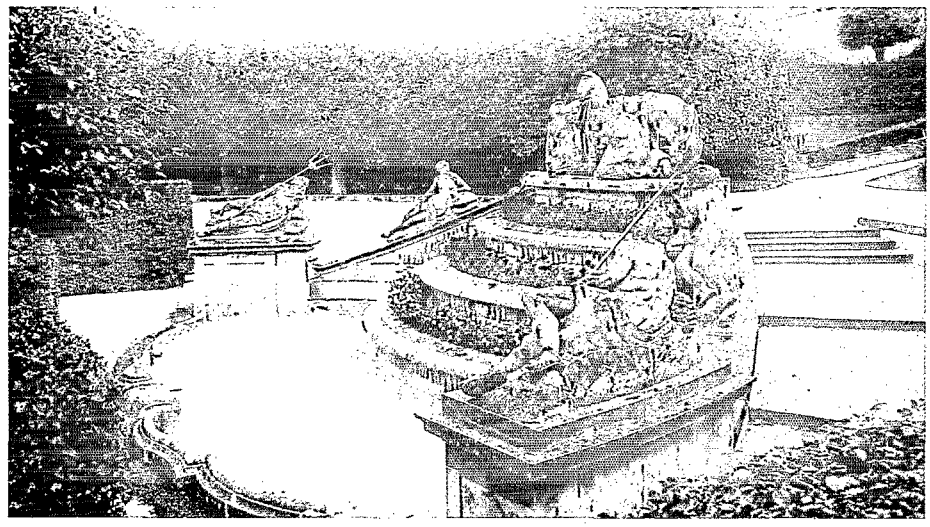
Invitamos a nuestros lectores a calzarse un buen par de zapatos resistentes para dar un paseo, en el tiempo y el espacio, por algunos de los formidables jardines de Europa oriental, casi todos ellos poco conocidos fuera de las fronteras de sus países e incluso, en ciertos casos, fuera de su propia localidad. Nuestro guía será el arquitecto y diseñador de jardines irlandés Patrick Bowe quien, además de prestar servicios de asesoramiento, ha contribuido a la restauración de jardines en Irlanda y en el Reino Unido, ha publicado numerosísimos escritos sobre jardines de importancia histórica y de otra índole, y ha pronunciado conferencias sobre jardines de Francia, España, Portugal, Italia, Irlanda, Inglaterra y Cachemira. Cuando se sientan cansados, los invitamos a sentarse a admirar las fotografías que Margaret Rutherford Jay tomó en 1924 (coloreadas posteriormente tal vez por ella misma), inéditas hasta la fecha.

Los países de Europa del Este han sido siempre un lugar de transición entre Europa y Oriente. En sus jardines, por ejemplo, los elementos islámicos se superponen a las tradiciones europeas más convencionales. La primera prueba concreta de que en la región existieron jardines ornamentales se remonta, sin embargo, a las excavaciones que permitieron descubrir ruinas de las villas romanas clásicas. Esa cadena de grandes villas —como la de Diocleciano en Split— bordean la costa adriática de Yugoslavia ofreciendo aún terrazas, patios, estanques artificiales, mosaicos y otros fragmentos de antiguos jardines que nos permiten reconstruir su trazado original. En las ciudades de Oescus y Nicópolis o Istrum, en Bulgaria, donde también se han hecho excavaciones, subsisten elementos similares.

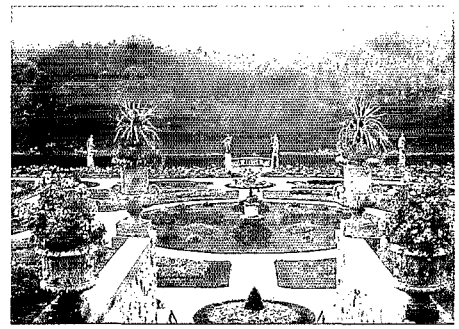
Tras la desintegración del imperio romano, las tradiciones de la jardinería clásica sólo se mantuvieron en Serbia y Macedonia, que actualmente forman parte de Yugoslavia meridional, pero que entonces estaban bajo el influjo del imperio bizantino. En los siglos XI y XII, menos convulsionados, monjes de Europa occidental emigraron hacia el este, construyendo monasterios y creando en los claustros pequeños jardines de disposición geométrica en los que, más que las flores, predominaban las hortalizas, los frutales, las hierbas y las plantas medicinales. Esos jardines se encuentran representados a menudo en la pared del fondo de los retablos medievales, en Hungría y Polonia, o en las pinturas murales de algunos monasterios de Rumania y Bulgaria. En realidad han sobrevivido pocas de las configuraciones originales. Sin embargo, en el claustro del monasterio franciscano (1317) de Dubrovnik se mantiene la disposición excepcional de una senda central bordeada por hileras de bancos de piedra que lleva hasta una fuente, diferente de la tradicional, donde los senderos se cruzan.

La invasión de los mongoles (1242) en la parte oriental de la región interrumpió la pacífica trayectoria de la jardinería y, más adelante, la expansión del imperio otomano tuvo efectos duraderos en su arquitectura y diseño. En Bulgaria, donde la dominación otomana duró de 1391 a 1878, se crearon jardines islámicos en los patios de muchas mezquitas, así como en los palacios de los bey y aga. El actual parque de la ciudad de Sofía deriva del jardín del último *valí* turco Makhzar Pasha. En las provincias de Bosnia y Macedonia, en el sur de Yugoslavia, la opulenta capacidad creadora de esa época aún perdura en los patios de las mezquitas y en los cementerios musulmanes, como el de Alifakovac, cerca de Sarajevo, que se caracteriza por su sobreelevación, sus exquisitas tumbas y la originalidad de su estructuración en espiral. Los turcos también introdujeron en Europa numerosas plantas de jardín: la primera vez que se mencionan los cítricos, las granadas, muchos arbustos, hierbas y flores exóticas, y más particularmente los tulipanes de todos los colores, como los de color verde o lila, por ejemplo, es en Hungría durante la dominación turca (1541-1686).

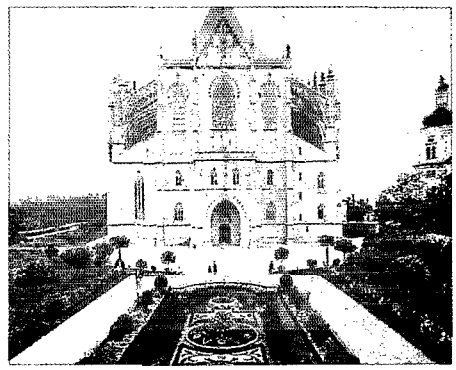
Las zonas que no estuvieron bajo el dominio turco seguían mirando hacia Europa occidental en busca de inspiración. El Renacimiento italiano que alcanzó su apogeo entre los siglos xv y xvi ejerció una influencia arrolladora. Antes de que los turcos invadieran Hungría, el gran monarca Matías Corvino (1458-1490) solía invitar a científicos y artistas italianos a su espléndida corte de Buda y de Visegrad. Se sabe que en los jardines de ambos palacios había pajareras ornamentales, fuentes, terrazas, arriates e incluso laberintos de inspiración renacentista, así como muchísimas plantas importadas de Italia. La República de Dubrovnik, entonces llamada Ragusa, mantuvo estrechos vínculos con la Italia septentrional durante el auge de su cultura humanista. Las villas costeras provistas de terrazas, pérgolas y estanques que conectaban los jardines con el mar seguían de cerca los modelos italianos. La mejor conservada de ellas es la villa Sorkocevic, de estilo gótico renacentista, que se encuentra en Lapad. De los aproximadamente doce jardines renacentistas que subsisten en Polonia, los que se encuentran en Baranow, Pieskowa Skala y Brzeg han sido restaurados recientemente; el más evocador es el de Mogilany, que data aproximadamente de 1560, con su modesto trazado clásico y ubicado, en la ladera de una



Dobris (Checoslovaquia). Este jardín fue diseñado por los arquitectos de Cotte y Servandoni entre 1745 y 1770 y restaurado en 1911 por el arquitecto francés Touret.

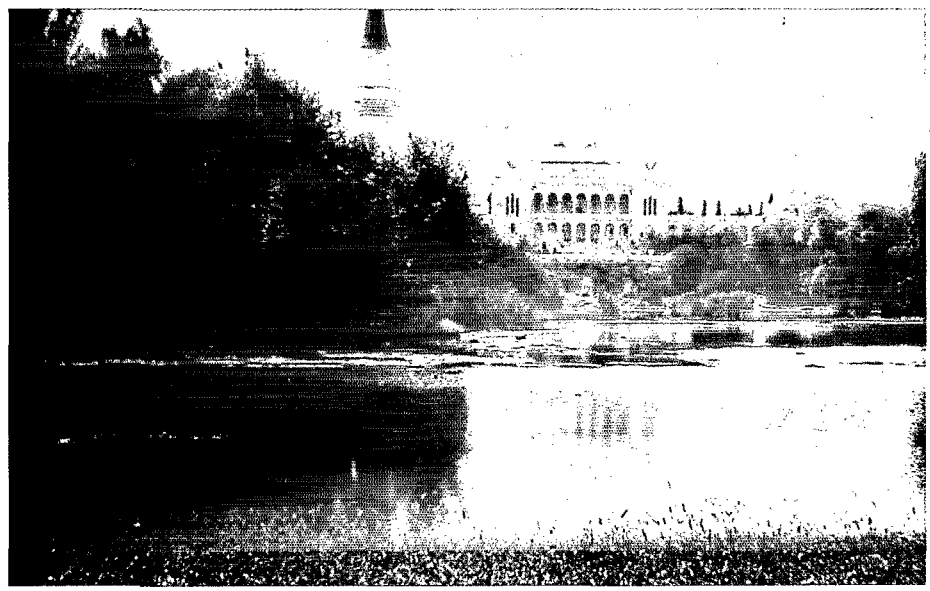


Konopiste (Checoslovaquia). Este jardín barroco de 1750 fue recreado como jardín italiano en 1910, bajo la dirección de su entonces propietario, el duque Francis Ferdinand d'Este.



Kutna Hora (Checoslovaquia). Una de las más hermosas iglesias medievales de Europa fue ornamentada con una "alfombra floral" de plantas tan coloridas como frágiles cuando Margaret Rutherford Jay la fotografió en 1924.

Parque Carol, Bucarest (Rumania). Un alminar domina la forma "natural" del lago en el centro de este parque que lleva el nombre del rey Carol.



colina con la perspectiva lejana de las montañas Tatra.

En el siglo siguiente, la concepción de los jardines se hizo más elaborada y grandiosa. El emperador Rodolfo II embelleció su espectacular palacio de Praga con un complejo de jardines a la francesa ricamente decorados con estatuas y fuentes diseñadas por el influyente holandés Vredeman de Vries (1527-1606). En la proximidad se encuentra el Parque Valdstejn, de 1626, también provisto de un jardín igualmente suntuoso con una "sala terrena" diseñada por el arquitecto italiano G. Pieroni y esculturas de Adrian de Vries.

La influencia francesa

Con la derrota del ejército turco que se produjo en Viena en 1688, en gran parte de Europa oriental se inició una época de gran prosperidad y expansión. La popularidad de los jardines barrocos, simbolizados por el parque real de Versalles, se extendió por toda Europa y llegó a Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Eslovenia, en el norte de Yugoslavia, en ese entonces parte del imperio austrohúngaro. Ese estilo se adaptó acertadamente para adecuarse al clima más seco de esas regiones, evitando las múltiples fuentes y demás complejos juegos de agua propios de los jardines rococó de Francia. En Hungría, donde se construyeron más de un centenar de jardines de este tipo, la mayoría ha desaparecido o ha sufrido cambios. De los pocos que subsisten, el mejor ejemplo es el de Esterhaza en Fertod que, pese a haber sido casi totalmente destruido durante la última guerra, ha sido espléndidamente restaurado.

Muchos de los jardines de Checoslovaquia también han desaparecido y sólo se sabe cómo eran gracias a los grabados. El de Bucovice, en las montañas Chriby, en el sur de Moravia, es un hermoso ejemplo de jardín que ha sobrevivido al tiempo, sin que sus terrazas, escalinatas, estanques y estatuas, bien conservadas, hayan sufrido alteraciones. En los jardines de Dobris y Konopiste, en el centro de Bohemia, también se ha mantenido la disposición original, a la francesa. Magníficos arriates ornados, numerosas esculturas y árboles recortados siguen decorando los jardines de Nieverow, cerca de Lowicz, y de Bialystock y Wilanow, cerca de Varsovia, en Polonia. En Yugoslavia se crearon múltiples jardines de trazado barroco, en la llanura de Panonia, entre Styria y Vojvodina, pero el más grandioso se encuentra en Dornava, cerca de Ptuj, en Eslovenia. Un eje de 1,8 km de largo pasa por la construcción y culmina, en ambos extremos, con esculturas. En el centro de un inmenso arriate, una fuente con la figura de Neptuno lo divide en cuatro, la mayor parte de cuya rica ornamentación escultórica subsiste aún.



Monasterio Cotroceni, Bucarest (Rumania). Una pérgola de piedra domina un jardín de múltiples plantas de flores perennes.



Palacio Sinaia (Rumania). El luminoso arriate decorado con grandes vasijas con flores contrasta efectivamente con el sombrío parque de coníferas de atrás.

Más allá del barroco

La complejidad formal de esos jardines barrocos comenzó a resultar rígida y anacrónica para la sensibilidad romántica que se estaba forjando en Europa en el siglo XVIII. Los efectos más "naturalistas" de los jardines a la inglesa, concebidos en función del paisaje, con sus grandes y onduladas extensiones de césped, sus senderos serpenteantes y sus planos de agua de formas irregulares, se adaptaba mejor a los gustos del momento. En Hungría se adoptó este modelo de jardines, con multitud de árboles y arbustos en flor y preservando perspectivas encantadoras y poco estructuradas, tal como en Tata, Martonsvar, donde vivía la familia Brunswick, amiga de Beethoven, y en Varosliget. Los dos últimos ejemplos citados fueron obra del famoso diseñador alemán C. H. Nebbien (1778-1841). En Checoslovaquia, el ejemplo culminante de este estilo es Lednice, en el sur de Moravia. Este parque, que reviste una verdadera importancia internacional, fue creado por la familia Liechtenstein: rodea un lago de 34 hectáreas, con no menos de quince islas, y acoge edificios propios de los parques románticos como un alminar (1791) y un conservatorio curvilíneo de hierro (1843), obra del arquitecto inglés G. Devien.

En Polonia, las tendencias de retorno al clasicismo surgieron al mismo tiempo que este estilo concebido en función del paisaje circundante. En los cuatro grandes parques —Arkadia, Lazienky, Lancut y Pulawy—, abiertos al público, se encuentran templos y rotondas. El último de ellos reviste especial interés porque fue concebido más bien en función de los gustos de Izabela Czartoryska (1746-1835), autora de la obra clásica en polaco sobre los jardines paisajistas de estilo inglés, *Diversas ideas sobre la creación de jardines* (Wrocklaw, 1805).

Desde mediados del siglo pasado, el creciente interés del público por la botánica tuvo como resultado la creación de muchas colecciones de plantas decorativas, algunas de las cuales se convirtieron a la larga en arboretos de

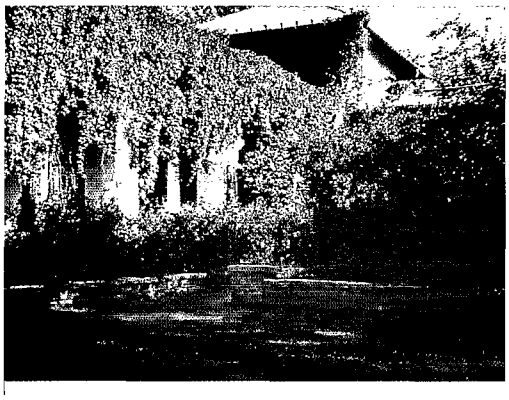
importancia internacional. Los más destacados entre ellos son los de Kirnik y Goluchow, en Polonia, y la famosa colección del conde Ambrozy-Migazzy, en Malonya, que entonces se encontraba en Hungría pero que está actualmente en Checoslovaquia. Se crearon nuevos jardines botánicos, los de Cluj en Transilvania y jardines zoológicos como los de Poznan, en Polonia. Al aumentar la preocupación por la salud pública y el esparcimiento, comenzaron a crearse parques públicos en las ciudades. El parque Carol en Bucarest es uno de sus mejores exponentes. Muchos de ellos se proyectaron sobre las ruinas de las fortificaciones construidas para rodear muchas ciudades y pueblos antiguos. Los parques de Jindrichuv Hradec, en Checoslovaquia y Cracovia, en Polonia, son de este tipo. La preocupación por la salud también tuvo como consecuencia la creación de balnearios como Marienbad y Francenbad, con grandes jardines integrados en el paisaje y jardines de flores donde los clientes harían ejercicios. En general los árboles anuales semirresistentes o frágiles que empezaban a importarse de América del Sur, África meridional y de zonas tropicales del Lejano Oriente los ornaban con brillantes colores. La "alfombra" floral que se encuentra frente a la gran iglesia medieval de Kutna Hora (después de 1380), en Checoslovaquia, fue un importante ejemplo de este tipo de enjardinado con flores.

Al tiempo que se creaban estos grandes parques y jardines, también aparecían pequeños jardines en los que los particulares plantaban plantas florales más pequeñas. De este tipo son los que fotografió en 1924 la arquitecta paisajista estadounidense Margaret Rutherford Jay, que ilustran el presente artículo. La familia real de Rumania fue la precursora de la introducción de estos jardines de flores en su país. En el Palacio de Sinaia se recubrió una *loggia* con glicinas; del mismo modo las terrazas, las esculturas y el arriate se recubrieron delicadamente con plantas de flores perennes. En el Palacio Potlogi, el parral que recubre una arcada de hierro forjado arroja una sombra moteada sobre el paseo. En el monasterio de Cotroceni, cerca de Bucarest, debajo de una pérgola, se destaca una disposición deliberadamente arcaica de estrechos cuadros de hierbas y flores.

Al comienzo de nuestro siglo, el movimiento modernista que se hizo patente en el arte y en el dibujo inspiró una serie de grandes moradas urbanas con jardines que tienen un diseño arquitectónico de gran calidad, como por ejemplo los de Jan Kotera y Adolf Loos en Praga, la Villa Tugendhat de Mies van der Rohe en Brno, y las innovaciones que introdujo en los jardines del Palacio de Praga el arquitecto esloveno Plecnik. Entre las tendencias actuales cabe citar la creación de parques o reservas naturales en los alrededores de las ciudades más grandes, con fines de recreo y enseñanza. Debido al incremento del turismo de masas se asiste a obras de acondicionamiento paisajista en los centros turísticos del Mar Negro, en Bulgaria, así como en las riberas del lago Balatón. Al mismo tiempo se están reconstruyendo y restaurando numerosos jardines tradicionales que habían caído en el olvido. ■



Palacio Sinaia (Rumania). Una fuente con la imagen de Neptuno y de otras divinidades del mar delicadamente ornamentada con flores de tonos anaranjado y amarillo.



Palacio Sinaia (Rumania). Una *loggia* recubierta con glicinas.

Todas las fotos hasta ahora inéditas que ilustran el presente artículo fueron tomadas en 1924 por Margaret Rutherford Jay, una de esas mujeres a quienes puede atribuirse el renacimiento de la arquitectura paisajista en los Estados Unidos de América a comienzos de este siglo. Puesto que las principales carreras universitarias estaban vedadas a las mujeres en esa época, para formarse, las damas se veían obligadas a estudiar en escuelas especiales, como la Facultad de Arquitectura y Arquitectura Paisajista para Mujeres, de Cambridge, o la Facultad de Arquitectura Paisajista, Jardinería y Horticultura, para mujeres, de Lowthorpe. Las numerosísimas diplomadas de esas instituciones tropezaron con enormes resistencias en una profesión en la que predominaban los hombres. Las agencias que constituyeron, formadas exclusivamente por mujeres, cumplieron una función determinante en las extraordinarias realizaciones de esa generación de arquitectas paisajistas a quienes, por lo general, no se daba trabajo en los estudios de sus colegas masculinos.

Todas las fotografías pertenecen a la © Colección Margaret Rutherford Jay, Diapoteca de Arquitectura de la Universidad de California (Berkeley). *Museum* desea agradecer especialmente a la bibliotecaria Maryly Snow por la puntualidad con que nos las proporcionó.

EL WINTERTHUR DE DELAWARE POR DENTRO Y POR FUERA

Una gran mansión, una extensa finca y unos jardines que constituyen una mezcla típicamente norteamericana de diversos estilos europeos, tales son los componentes principales del Winterthur Museum and Gardens (Museo y Jardines de Winterthur), que se extienden junto al río Brandywine en el estado de Delaware (Estados Unidos de América). En este artículo, Lynn Davis, jefa de relaciones con los medios de comunicación del Winterthur, traza la historia de los jardines, mientras Denise Magnani, técnica paisajista, acompaña a los lectores al interior del edificio para admirar las instalaciones.

Un jardín norteamericano con raíces europeas

Lynn Davis

La noción de jardín auténticamente norteamericano puede parecer una contradicción terminológica; después de todo, como ocurre con la mayoría de los aspectos de la cultura en los Estados Unidos, los jardineros se han basado desde hace mucho tiempo en las sólidas tradiciones europeas. Sólo en el siglo XX, mediante las imitaciones de los estilos francés e italiano y las interpretaciones del paisaje inglés, los jardines alcanzaron un estilo típicamente norteamericano, es decir una fusión de influencias de casi todas partes.

El Winterthur revela la quintaesencia del jardín norteamericano. Por ajustarse al carácter del lugar y lograr un equilibrio entre la ciencia de la horticultura y el arte del diseño paisajístico, el jardín de Winterthur parece "haber estado siempre allí". En realidad, es un jardín relativamente joven y en constante evolución.

Cuando en 1927 Henry Francis du Pont heredó Winterthur, asumió la responsabilidad de ocuparse del jardín. Igual que otros miembros de su familia, du Pont sentía una pasión por la naturaleza y amó toda su vida las plantas y las flores. Durante sus años de estudios en Harvard y sus viajes anuales a Europa conoció muchas escuelas de diseño de jardines. El resultado de su interés por el tema y de sus conocimientos en la materia fue un jardín personal e impresionante en el que se reflejan una serie de influencias, aunque sin someterse a un estilo europeo determinado.

La Revolución y las flores

La influencia francesa no siempre resulta evidente cuando se recorre el jardín de Winterthur. No abundan los arbustos recortados a mano, los canteros y los diseños axiales que definen el jardín francés "clásico". En realidad, en la época en que el primer du Pont abandonó Francia para instalarse en el Nuevo Mundo había menguado la pasión de los franceses por los grandes jardines geométricos en castillos y palacios, diseñados por Le Nôtre y sus discípulos en el siglo XVII y a principios del XVIII. En 1750 ya se tenían noticias de los jardines de aspecto natural, propios de Inglaterra, y los misioneros establecidos en el Lejano Oriente escribían acerca de los esplendores de los jardines chinos con sus diseños asimétricos y sus plantas exóticas.

Tras la Revolución, nació entre los franceses una nueva pasión por las flores y por los árboles. "A nadie le interesan los asuntos de Estado", escribía el botánico Louis Lelier en 1802, "a todos les interesa la agricultura, es el furor del día". París pasó a ser un centro activo de estudios botánicos, con el Jardin des Plantes como principal centro de interés. Un joven editor llamado Eleuthère Irenée du Pont era un asiduo estudiante de las clases de botánica que en él se impartían. A pesar de que Eleuthère amaba con fervor las plantas, estudió en el Jardin des Plantes también por una razón práctica: su padre y él planeaban emigrar a América. Soñaban con una colonia cuidadosamente planificada en tierras salvajes donde se

Winterthur en los años 1920, cuando aún era una granja en actividad.



verían obligados a explotar los recursos de la tierra para sobrevivir.

Tras establecerse en 1802 en las riberas del río Brandywine, una de las primeras tareas de Eleuthère fue plantar un jardín y un huerto. "No poseer un jardín era la mayor privación", escribía en 1803, "y fue de lo primero que me ocupé".

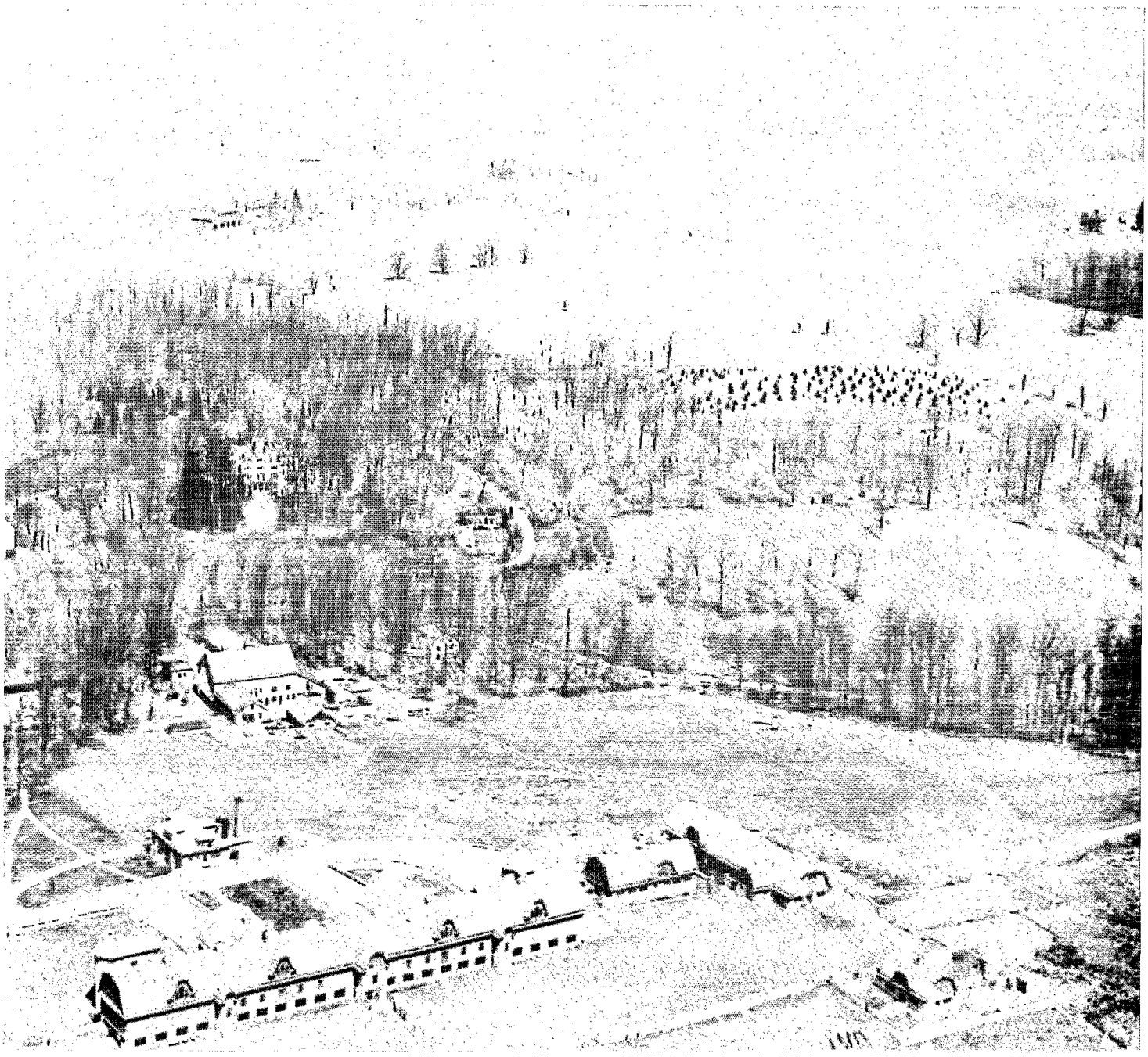
Pese a no ser un botánico profesional, en su solicitud de pasaporte Eleuthère declaró que ésa era su profesión, porque estaba seguro de llegar a serlo en América. Transmitió su pasión por la horticultura a la generación siguiente de los du Pont en el Nuevo Mundo, y todos sus hijos tuvieron jardines y viajaron varias veces al extranjero para participar en exploraciones botánicas.

En última instancia, el legado hortícola de Eleuthère Irenée du Pont fue su amor por las flores, un legado que marcó el espíritu de generaciones de jardineros, sin limitar sus formas de expresión. "Espero que el amor de la familia por las flores continuará en mis hijos", escribió Louise du Pont en 1876. Sus esperanzas se hicieron realidad: tanto su hijo, Henry Algernon du Pont, como su nieto, Henry Francis du Pont, continuaron el jardín de la propiedad familiar conocida con el nombre de Winterthur. Las influencias francesas directas son sutiles: un invernadero junto a la fachada norte de la casa utilizado para la exposición de plantas y árboles exóticos que recuerda las *orangeries* de la Francia prerrevolucionaria, y el Jardín del Reloj de Sol, no muy geométrico, donde, tras un seto ondulante de boj, florecen árboles y arbustos como las xantoceras, las saxífragas blancas, las halesias, el hamamelis, el membrillo y las lilas.

El Jardín del Reloj de Sol es obra de la arquitecta paisajista norteamericana Marian Cruger Coffin, quien también concibió el único jardín geométrico de Winterthur, el del Estanque de los Reflejos. Conforme al diseño renacentista italiano, esta zona geométrica es la más cercana al museo y antaño constituía una extensión natural del edificio. Es uno de los pocos lugares de Winterthur donde los visitantes pueden observar el enfoque estructural y los rasgos arquitectónicos característicos de los jardines italianos: terrazas, escaleras, balaustradas y estatuas.

Cada mes un cuadro diferente

De todas las tradiciones europeas en materia de diseño de jardines, la que más influencia ha tenido en Winterthur es la inglesa (incluido el estilo de parques paisajistas del siglo XVIII, y el trabajo de William Robinson y Gertrude Jekyll a fines del siglo XIX y principios del XX). La historia de los jardines de Inglaterra conoció en el siglo XVIII una



novedad muy importante. Los jardines de esa época se inspiraron en el paisaje a fin de suavizar la simetría regular del jardín geométrico. A los defensores de este nuevo estilo les agradaban los senderos zigzagueantes, los lagos irregulares y los grupos pintorescos de árboles, en lugar de la apariencia artificial de los jardines de diseño intrincado y de los alardes de jardinería.

"Al definir la forma de la tierra o del agua, tomamos la naturaleza como modelo, y la máxima perfección de la jardinería es imitar a la naturaleza de manera tan fiel que no sea posible descubrir la huella del arte", escribió Humphrey Repton, un diseñador de jardines defensor del estilo "paisajístico". En Winterthur, la influencia de la escuela paisajística es totalmente evidente cuando se contempla el lugar desde el Mirador, desde la Colina de los Robles, o desde el camino serpenteante bordeado de árboles que sirve de entrada a la finca. Las zonas de césped, los lagos y los árboles cuidadosamente distribuidos complementan las laderas onduladas del valle de Brandywine, que, por otra parte, recuerda la campiña inglesa.

En el siglo XIX, el diseño de los jardines ingleses se tornó cada vez más romántico en su concepción, más ecléctico en su carácter y más complicado en sus detalles. Los diseñadores de jardines como William Robinson y Gertrude Jekyll cambiaron nuevamente el estilo de la jardinería. Huyendo de las pretensiones y de los excesos que resurgieron en la era victoriana, prefirieron una hábil combinación de la proporción y el diseño, con un uso preciso del color. "No debemos basarnos en un esquema definido que fatigue la vista", escribía Robinson en 1871; "deberíamos lograr, en cambio, una gracia serena, verdor y pequeños cuadros distintos cada mes".

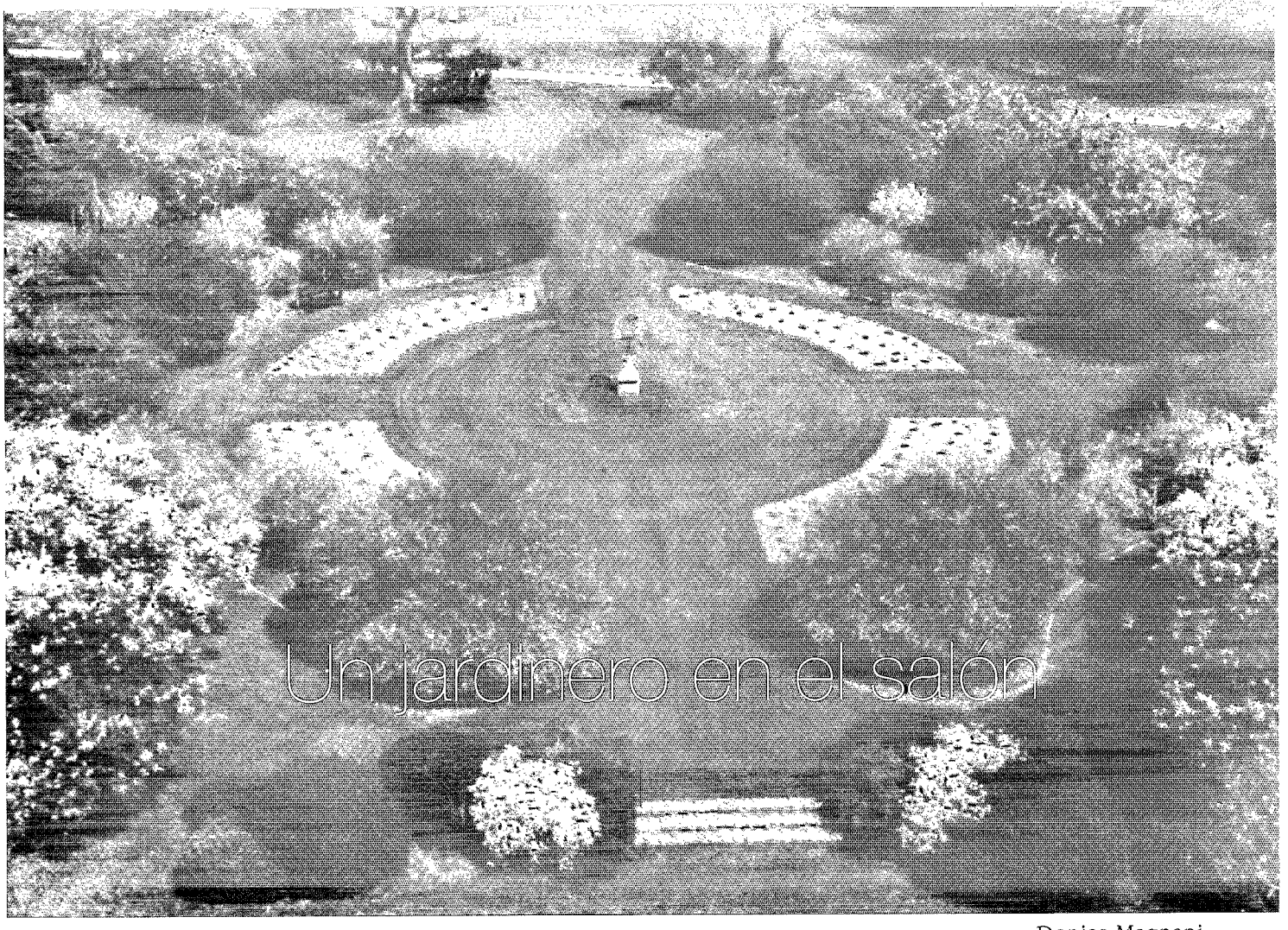
Esos principios tuvieron una influencia profunda en H. F. du Pont a la hora de plantar su jardín de Winterthur. A la manera de Robinson y Jekyll, du Pont mezcló las plantas según un plan naturalista pero cuidadosamente estudiado. Apreciaba mucho la yuxtaposición de colores y texturas y se hizo famoso por sus audaces pero sorprendentes conjuntos.

Una de las combinaciones cromáticas favoritas de du Pont, el amarillo y el lila, desempeña un papel importante en los jardines de primavera y de otoño de Winterthur. En abril, el jardín resplandece con el suave amarillo de los avellanos de invierno y el lila de los rododendros coreanos. Para el otoño, du Pont recreó esta combinación de colores haciendo contrastar el púrpura de las moreras con el hamamelis, y utilizando también las flores púrpuras del cólquico para hacer resaltar el amarillo del naranjo silvestre.

El jardín de Winterthur es algo más que un simple conjunto de estilos históricos, sin embargo. Con sus estratos de vegetación, sus colores y sus formas innovadoras, con sus especímenes vegetales autóctonos y sus dimensiones majestuosas, el jardín es un tributo al paisaje y al espíritu norteamericanos. Gracias a la perspicacia de Henry Francis du Pont, el estilo norteamericano del siglo XX, del cual Winterthur es una ilustración, merece ocupar un lugar en la historia de los jardines del futuro. ■

La casa museo de Henry Francis du Pont.





Un jardinero en el salón

Denise Magnani

El Jardín del Reloj de Sol, una de las escasas secciones semiclásicas de Winterthur.

Los visitantes del Museo y Jardines de Winterthur buscarán en vano la imponente escalinata y las columnas de mármol que se pueden ver en muchos grandes museos norteamericanos. En cambio, recorrerán en automóvil casi un kilómetro por un camino que serpentea entre colinas suavemente onduladas, dejando atrás bosquecillos de árboles, arroyos y un estanque en cuyas orillas retozan gansos del Canadá. Desde el camino pueden verse los edificios de la finca donde se criaban los novillos, cuando Winterthur era todavía una explotación agrícola en actividad.

El conservador de un museo de bellas artes italiano quedó muy sorprendido al reconocer el paisaje: "¡Es como una pintura de Wyeth!" Efectivamente, Andrew Wyeth vivió cerca y otros artistas de la escuela de Brandywine viven a pocos kilómetros del lugar.

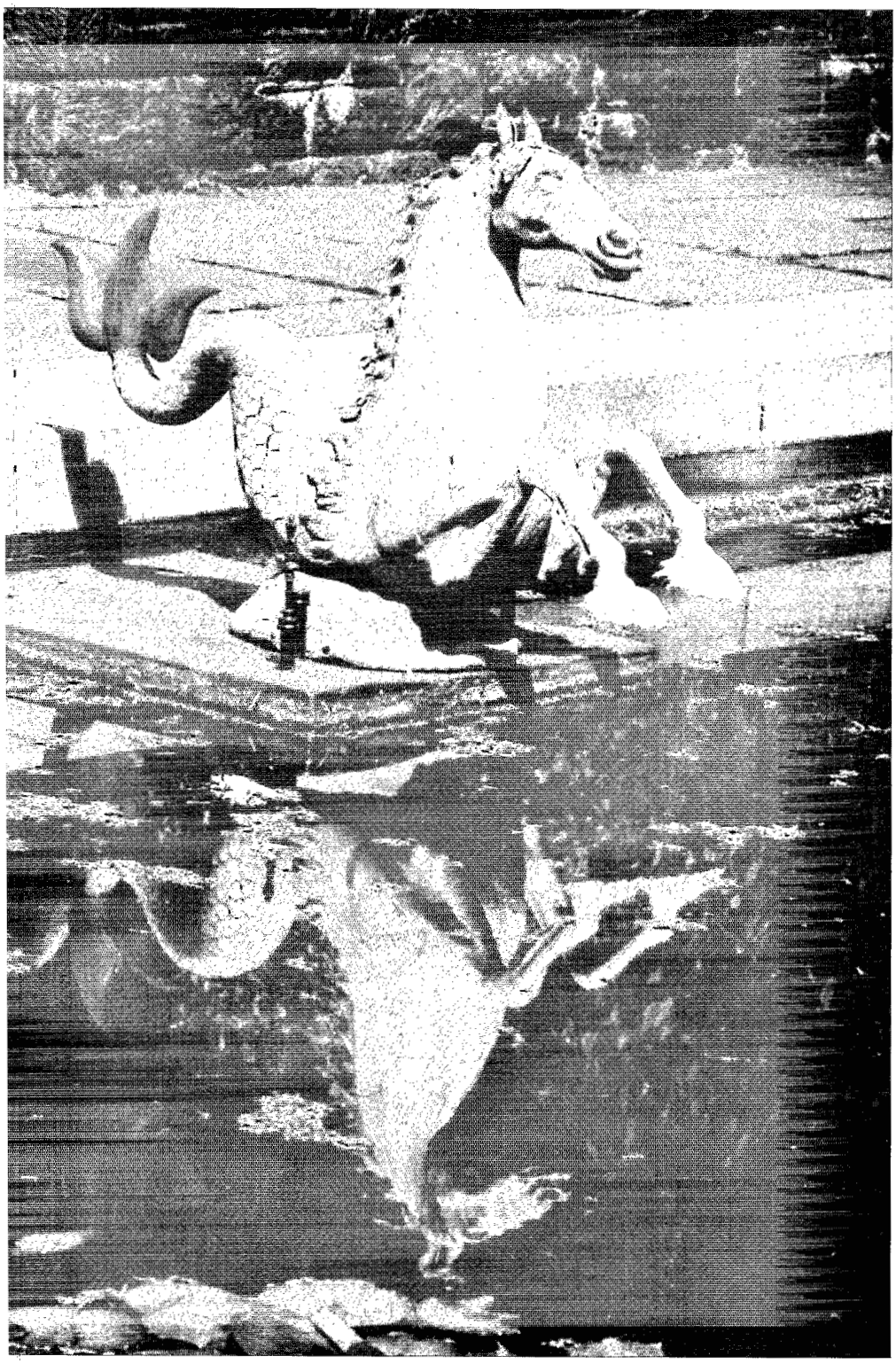
Cuando los visitantes llegan al Museo suelen sorprenderse de que el edificio de nueve pisos y 196 salas no parezca más imponente. Cobijada en la ladera de una colina, la construcción resulta efectivamente pequeña al lado de los viejos árboles que crecen en los bosques cercanos. El Museo y los otros 95 edificios de la propiedad están pintados de beige, color al que informalmente se da el nombre de "barro de Winterthur".

Este aspecto modesto, así como la acentuación del carácter bucólico y la esmerada integración de la casa y el jardín, son deliberados. El fundador del Museo, Henry Francis du Pont, se sentía orgulloso de que los conocedores supieran que había reunido la principal colección de arte decorativo norteamericano del mundo; pero también quería que los visitantes gozaran de la belleza natural de Winterthur.

"Dentro de cincuenta años", decía, "la gente no sabrá cómo era una granja en actividad". En vida de él, los niños de las escuelas de Delaware venían a ver cada primavera los animales de la granja recién nacidos, y miles de personas paseaban por sus jardines en constante cambio.

"He nacido en Winterthur y siempre he amado todo lo que allí había", afirmó du Pont durante la entrevista. La finca era su hogar familiar y la obra de su vida; allí dirigió una granja y obtuvo fama mundial su fabricación de productos lácteos; allí desarrolló a lo largo de su vida su interés por la horticultura y por el diseño de paisajes y reunió una célebre colección de objetos típicamente norteamericanos. Para H. F. du Pont, la granja, el jardín y el museo eran tres partes de un mismo complejo, sólidamente unido por su amor a la naturaleza, su extraordinaria atención a los detalles y su gusto por la sutileza y la armonía de los colores y los diseños. Du Pont logró establecer entre los tres elementos un delicado equilibrio que hoy constituye la marca distintiva de Winterthur.

El amor de du Pont por el paisaje de su propiedad nació y se desarrolló durante su niñez idílica transcurrida en los bosques y prados de la misma. Como muchos miembros de la familia du Pont, su padre, el coronel Henry Algernon, se interesaba por la agricultura científica y dirigió una finca que



Un hipocampo en el Estanque de los Reflejos, la zona más clásica del jardín de Winterthur.

Todas las fotografías son cortesía del Winterthur Museum and Gardens.

parecía una pequeña aldea. Su madre, Pauline, transmitió a su hijo y a su hija Louise su amor por las flores. Tras graduarse en la universidad, en lugar de seguir una carrera militar o dedicarse a los negocios, du Pont se inscribió en la Bussey Institution de Harvard para estudiar los aspectos prácticos de la horticultura.

Cuarenta y ocho tonos de verde

Cuando su madre murió repentinamente, du Pont abandonó sus estudios y retornó a Winterthur a dirigir la finca, de modo que su padre, que acababa de ser elegido senador de los Estados Unidos, pudiera vivir en Washington. Tal vez para distraerse de su reciente pérdida, du Pont inició una ambiciosa serie de experimentos en materia de diseño de jardines y paisajes. Se documentó meticulosamente sobre las épocas de florecimiento, los aspectos culturales y las características estéticas de miles de plantas. Esos datos reunidos pasaron a ser la base de las líricas combinaciones cromáticas que se observan en todas las estaciones en el gran jardín naturalista que nos ha legado. La tarea de dirigir las diversas actividades de la granja, el jardín y la casa durante los veinte años siguientes influyó poderosamente en la formación de su estética de coleccionista y en su creación de esa síntesis única en su género que es Winterthur.

En el Museo, las salas que una vez fueron la vivienda de los du Pont ofrecen un claro ejemplo de la importancia atribuida a la relación entre el exterior y el interior. La vista desde la ventana de su dormitorio, en el séptimo piso, perpendicular al jardín de estilo renacentista italiano que se extiende debajo, ofrece el mejor panorama posible de la finca. El escritorio, donde de mañana celebraba sus reuniones con los intendentes de la propiedad, estaba lleno de curiosas referencias a los placeres de la vida rural. Desde el porche contiguo, du Pont tenía una vista sorprendentemente nítida de la granja, el bosque y el jardín.

En el aposento de su esposa (y en varias otras salas) se cambiaban en cada estación las telas para que armonizaran o contrastaran con los colores del paisaje. En mayo, el diseño floral de color rosa oscuro y blanco de las fundas de los muebles y de las cenefas complementaba el colorido de las flores blancas del cerezo silvestre, de las azaleas japonesas kurume rosadas y blancas y

de las flores silvestres de tonos pastel que tapizan el gran Bosque de Azaleas que florece en la colina adyacente.

En el jardín, du Pont logró reunir colores claros sobre un fondo verde o marrón para lograr un efecto más marcado. En el Museo, una serie de salas y corredores están pintados de esos mismos colores. Los pintores de la finca tenían a mano cuarenta y ocho tonos de verde para los retoques. Los empapelados de estilo oriental, con sus paisajes idealizados, convierten los interiores en salas ajardinadas. Adornan las paredes numerosas pinturas de paisajes y ejemplos de bordados con motivos florales. Los guías y conservadores aconsejan a los visitantes que miren al exterior para ver qué plantas están floreciendo y cómo se relacionan con el interior.

Una vez que los visitantes se han familiarizado con la relación entre el interior y el exterior, los diseños de las salas exigen una inspección más detenida. Por ejemplo, el Dormitorio Azul posee ventanas en tres lados y las paredes están pintadas de un color azul gris opaco que parece fundirse con el cielo. Encima de la repisa de la chimenea cuelga un cuadro que representa un paisaje con un rebaño en primer plano y que se yuxtapone al carnero, la oveja y los corderos reclinados de alfarería que descansan en la repisa. A través de los amplios ventanales a ambos lados de la chimenea, los visitantes pueden contemplar las tierras que en otro tiempo fueron pastizales.

Pese a que los trabajos agrícolas en Winterthur cesaron poco después de la muerte de du Pont, en 1979, y a que la familia ya no vive en la finca, los visitantes siguen recibiendo una sensación de animación y vida, una fuerte impresión de casa habitada. Henry Francis du Pont pasó su vida coleccionando y disponiendo plantas y muebles hermosos para poderlos compartir con los demás. El regalo que hace a los amantes de los museos, implícito en las colecciones y en el paisaje de Winterthur, es una visión benéfica del pasado y el presente de América y la prueba tangible de la estrecha relación que existe entre la naturaleza y el arte. ■

La primavera llega antes en el bien llamado Paseo de Marzo, cuando el azafrán croco asoma entre las hojas del año anterior y se abre plenamente en los días de sol.



Chapultepec, un generoso refugio en medio de la contaminación

Luz Elena Zavala Grisi

Gerente de banco y pintora, Luz Elena Zavala Grisi posee una pequeña casa de campo lejos de la preocupante contaminación que sofoca a la ciudad de México, lo que de ningún modo disminuye el afecto con el que presenta a los lectores de Museum *uno de los jardines públicos urbanos más antiguos de América Latina, el bosque de Chapultepec.*

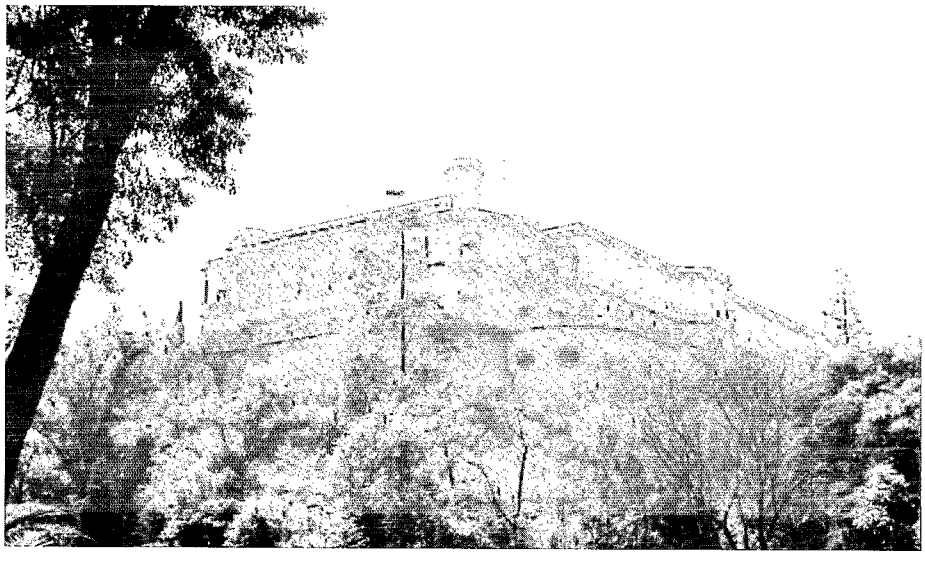
La ciudad de México no puede concebirse sin el bosque de Chapultepec. Hablar de México D.F. es hablar de Chapultepec, por la tradición e historia que encierra. Enclavado en la parte sureste y muy cerca del Zócalo (foco precolombino y colonial de la ciudad), el bosque, con más de ochocientos años de antigüedad, es el centro histórico, cultural, de enseñanza, de entretenimiento y diversión más relevante de la República Mexicana y uno de los espacios públicos municipales más grandes, antiguos, hermosos y frecuentados del mundo. Ocupa una zona de 643 hectáreas que todos los domingos visitan aproximadamente un millón doscientas mil personas.

Su nombre es de origen náhuatl y significa el cerro del Chapulín. Es un cerro volcánico rodeado de bosque, que se eleva cerca de 45 m sobre el nivel de la cuenca, perteneciendo a la Sierra de las Cruces; a sus pies existieron manantiales, hoy extinguidos, que se utilizaban para proveer parcialmente de agua potable a la ciudad de México. El acceso principal del bosque de Chapultepec es el Paseo de la Reforma, construido en 1864 por el emperador Maximiliano de Habsburgo y llamado entonces Calzada del Emperador.

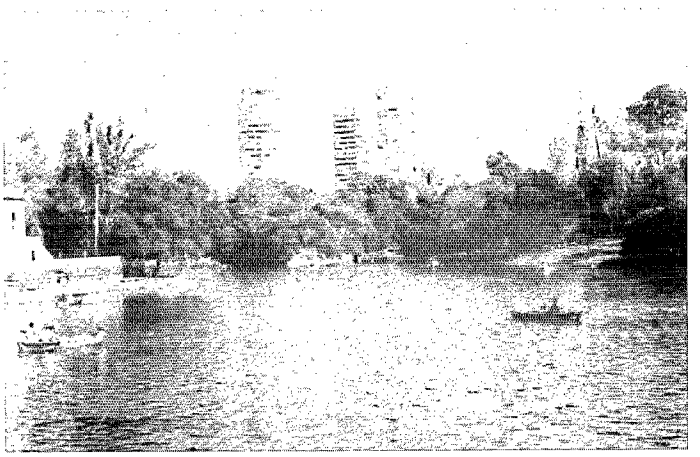
A principios del siglo XII (1159), al declinar la cultura tolteca y al ser abandonada la ciudad de Tula, algunos toltecas llegaron a Chapultepec y permanecieron hasta 1162. Es en esta fecha que Chapultepec ingresa en la historia.

Un siglo más tarde, en 1280, dieciséis familias aztecas llegaron al bosque, provenientes de Aztlán. La altura del cerro que dominaba la vista del lago y sus alrededores funcionaba como una excelente atalaya para observar a los grupos enemigos. El códice Ramírez dice que "estaban rodeados de innumerables gentes, donde nadie les mostraba buena voluntad." Esta hostilidad

Todas las fotos son cortesía de la autora



El castillo: residencia presidencial, observatorio y finalmente museo.



En el centro de la ciudad, un pulmón.



Un millón doscientos mil visitantes cada domingo.

se explica por diversas razones. Por una parte, este sitio era, por sus manantiales, codiciado por los grupos vecinos; por otra parte, existía una gran diferencia de costumbres, religión y ritos, y el arma que utilizaban, el arco y la flecha, era desconocida para ellos. Efectivamente les hicieron la guerra y los expulsaron de Chapultepec en 1299. El pequeño grupo azteca restante huyó, alojándose entre los cañaverales de la laguna. Tardaron veintiséis años en restablecerse y en 1325 fundaron Tenochtitlán, ahora la ciudad de México.

El primer acueducto

Chapultepec se convirtió para los aztecas en un lugar sagrado. Hacia 1428, Nezahualcóyotl, rey de Texcoco, aliado de los aztecas, construyó una mansión al pie del cerro, por el lado oriental (sitio donde funcionaría el Restaurante Chapultepec y más tarde el Museo de la Flora y la Fauna, actualmente Museo Nacional de Arte Moderno), cercó el bosque, enriqueció su flora con ahuehuetes y multiplicó la fauna. Moctezuma I, el quinto emperador azteca, construyó el primer acueducto de que se tiene noticia, el cual conducía el agua desde los manantiales de Chapultepec hasta la entrada a la ciudad (1465-1466). Tenía 3 km. de largo y estaba formado por dos canales hechos de piedra y mezcla, asentados sobre un camino construido a propósito para ese fin. Uno de los mayores sufrimientos de los aztecas durante el sitio español de Tenochtitlán fue la falta de agua potable, ya que Cortés ordenó destruir el acueducto.

Tras la caída de Tenochtitlán, y debido a la importancia de los manantiales que surtían de agua a toda la población, se obtuvo una cédula Real del 25 de junio de 1530 del rey Carlos V ordenando que se entregara Chapultepec a perpetuidad a la ciudad de México. El virrey Bucareli terminó en 1779 la reconstrucción y limpieza del acueducto (con 904 arcos y una longitud de 4.636 varas, o sea 3.963,50 metros), que iba por toda la calzada de Chapultepec hasta la caja del Salto del Agua. Actualmente se puede aún observar una pequeña serie de veintidós arcos con altura de cuatro metros sobre la avenida Chapultepec.

El proyecto inicial del castillo de Chapultepec fue del virrey Matías de Gálvez. Su hijo y sucesor, el virrey Bernardo de Gálvez, realizó y concluyó la obra. Los planos fueron del ingeniero Manero y la construcción estuvo a cargo del capitán de infantería Agustín Mascaró. Se inició en 1785 y se terminó en 1787. El virrey de Horcasitas (1789-1794) lo salvó de ser vendido en subasta pública y dispuso que el alcázar se convirtiera en Archivo General del Virreinato.

El castillo sería nuevamente testigo de la historia cuando, en 1847, siendo sede del Colegio Militar y durante la invasión norteamericana, fue el último baluarte defendido por los cadetes del colegio (entre 13 y 19 años de edad), muriendo todos en este acto heroico.. Para recordarlo, el presidente Álvaro Obregón construyó el Monumento a la Patria, que se inauguró el 27 de noviembre de 1924.

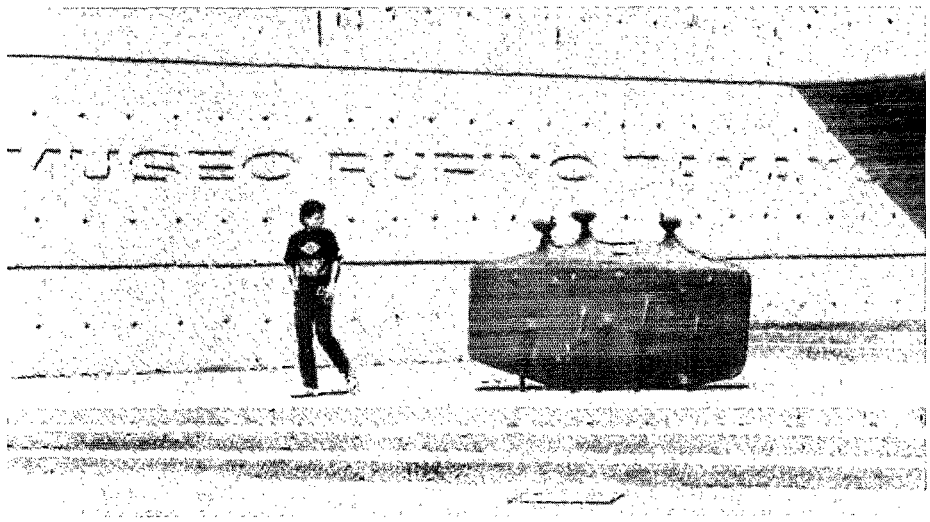
La belleza del castillo y su bosque llevó a Maximiliano a elegir Chapultepec como morada, emprendiendo costosas obras de adaptación. En el extremo oriente del alcázar quedaron las habitaciones, se contruyeron las terrazas, la rampa que circunda el cerro y varias calzadas en el bosque.

Porfirio Díaz fue el presidente que más tiempo habitó el castillo y quien le hizo mayor número de modificaciones. Sustituyó el segundo piso por un gran salón de recepciones y una larga galería con vitrales emplomados; conectó los dos niveles del edificio por medio de una gran escalera exterior de mármol blanco con marquesina de cristal y una interior de madera labrada, y mandó instalar un ascensor a través de la roca del cerro, con entrada por la rampa. Se plantaron árboles y flores en los jardines que rodean la torre y en 1878 se creó allí un observatorio astronómico.

Por decreto del 31 de diciembre de 1938, el general, Lázaro Cárdenas determinó un nuevo propósito para el castillo, ordenando que se destinara al pueblo y conviertiéndolo en museo, el cual se inauguró el 27 de septiembre de 1944, recuperando así su antigua misión de bosque abierto para el disfrute del pueblo y de todos los que deseen visitarlo.

Poetas, pagoda y basura

El bosque de Chapultepec se arregló de 1898 a 1910, por iniciativa de José Ives Limantour, secretario (ministro) de Hacienda. Se le incorporaron extensos terrenos por el norte, se pavimentaron las principales avenidas, se abrieron nuevas calzadas, claros y explanadas, se formaron dos lagos, el menor con embarcaderos y botes de alquiler, y el más grande con una fuente surtidor en forma de roca y una isla selvática en la que se colocó una réplica de la Victoria de Samotracia; en su orilla occidental se construyó la Casa del Lago, finca de verano de los presidentes, más tarde



En Chapultepec antiguo, arte contemporáneo.

destinada al Instituto de Biología y hoy centro cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El centro recreativo más visitado es sin duda el Parque Zoológico Alfonso Herrera, así denominado en honor del biólogo que lo creó, y cuya construcción se inició el 6 de julio de 1923. El parque alberga 2.562 individuos de 311 especies en un área de 136.458 m^2. Cuenta además con un pequeño ferrocarril escénico que es la delicia de chicos y grandes.

Dispersos por el bosque existen numerosos monumentos, como por ejemplo los restos muy borrosos de las efigies del rey Moctezuma I y el consejero Tlacaélel y, cerca del lago más pequeño, el Hemiciclo Juventino Rosas, escenario de conciertos populares y donde se inicia la Calzada de los Poetas con bustos de granito sobre pedestales de cantera de Antonio Plaza, Manuel Acuña y sor Juana Inés de la Cruz entre otros. A la entrada del Museo Nacional de Antropología se halla un monolito prehispánico de gran tamaño, la columna totémica de madera labrada obsequiada por el gobierno del Canadá y la pagoda que la República de Corea regalara a México en 1968.

La segunda sección del bosque fue inaugurada el 24 de octubre de 1962. Tiene una superficie de 127 hectáreas y la componen nuevas zonas del bosque, prados y dos lagos. La tercera sección, inaugurada en 1974, tiene una superficie de 286 hectáreas, de las cuales aproximadamente siete están cubiertas de jardines.

El bosque de Chapultepec es un centro cultural por excelencia, ya que en él se encuentran siete de los museos más importantes del país: el Museo Nacional de Historia, el Museo del Caracol, el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo de Arte Moderno, el Museo Rufino Tamayo, el Museo de Historia Natural y el Museo Tecnológico.

En una entrevista que amablemente nos concedió, la licenciada María Luisa Mendoza R., coordinadora general del bosque, nos habló de los principales problemas que éste tiene, y que son, por un lado su antigüedad en sí y el desgaste de la tierra y, por otro, la escasez de recursos, la falta de agua, la basura que generan tanto los visitantes como los vendedores ambulantes, así como el maltrato de las instalaciones y las zonas verdes por parte de los numerosos visitantes que, con el crecimiento desorbitado de la capital federal y la contaminación atmosférica, llegan al bosque en busca de descanso y refugio.

Para poder solucionar estos problemas se creó una campaña pro bosque de Chapultepec, con objeto de reunir fondos para cubrir los innumerables gastos, solicitar aportaciones de tiempo y trabajo y organizar acciones de educación y concientización. La señora Mendoza, con el dinamismo que la caracteriza, tiene planes muy ambiciosos para el bosque, como por ejemplo continuar con la reforestación de las zonas verdes, oxigenar el agua de los lagos e instalar riego por aspersión, así como llevar a cabo el proyecto de sembrar árboles frutales.

Es así como el bosque Chapultepec ha estado presente a lo largo de toda nuestra historia. Está en el corazón de sus ciudadanos que sin distinción de clase o posición encuentran lo que necesitan, ya sea diversión en sus lagos y juegos, cultura e información en sus museos y bibliotecas, educación en los talleres, o el refugio generoso de un bosque que es patrimonio de México. ■

Un pulmón en las puertas de París

Alexandre Delarge

Un castillo del siglo XI, una flora y una fauna que aún conservan su carácter rural, unos artesanos (y unas artesanías) que renacen, una concepción comercial de los servicios y de los productos que habrán de equilibrar el presupuesto de un museo original, paseantes que quieren algo más que caminar sin rumbo: he aquí algunos de los elementos que componen un nuevo pulmón a cuarenta minutos del centro de París. Eso fue en todo caso lo que nos dijeron por teléfono. Con curiosidad, fuimos a ver de qué se trataba y volvimos plenamente convencidos. Para hablar de esta original empresa hemos acudido a su museólogo titular, Alexandre Delarge, un hombre de 33 años polifacético, ya que es al mismo tiempo licenciado en etnología, organizador de exposiciones, ceramista y marionetista.

Estamos a 30 km de la capital francesa, cuyos tentáculos urbanos se extienden hasta la parte norte de un pequeño territorio llamado Parque Natural Regional del Valle Superior de Chevreuse. Uno de esos tentáculos se llama Ville Nouvelle de Saint-Quentin en Yvelines. Para hacer frente al peligro y preservar su territorio del hormigón armado invasor, diecinueve municipios vecinos se constituyeron, en 1985, en Parque Natural Regional.

¿Lazos entre ellos? Los trece municipios de la parte norte están situados en la cuenca superior del río Yvette, que forma el valle de Chevreuse. Los otros seis municipios, situados en otra cuenca, forman parte del llamado Valle Superior de Chevreuse. La elección se justifica: se trata de un territorio de relieve muy accidentado, uno de los más bellos de la región de Ile-de-France, con su sucesión de valles y llanuras, sus grandes espacios arbolados y sus pequeñas aldeas tradicionales.

Estos caracteres naturales, tan poco frecuentes en los alrededores de París, además del rico patrimonio histórico (Palacio de Dampierre, Abadía de Vaux de Cernay, Port Royal des Champs y otros), son los que atraen a un público, mayoritariamente de la región de Ile-de-France, que viene a pasearse por estos parajes los fines de semana. Además de ser un polo de atracción regional, el Valle de Chevreuse ha alcanzado también fama internacional (se dice incluso que los comandantes de los aviones que proceden del otro lado del Atlántico indican a sus viajeros el territorio cuando lo sobrevuelan).

Esta región ha sido una atracción turística desde el siglo XVIII, época en que el joven Racine recorría sus caminos y escribía versos de juventud ("Aquí el corzo, campestre y dulce / salta por encima del acebo"), pasando por el siglo XIX y sus pintores paisajistas de Cernay, a quienes gustaba perderse en tan pintoresco territorio, y por fin en nuestro siglo XX con la invasión de sus hordas de ciudadanos motorizados en busca de un edén en el que se mezclen el carácter salvaje de la naturaleza y la belleza del patrimonio monumental.

Tejones y judokas

Tales son, sucintamente descritas, las condiciones en que nació este Parque Natural Regional. Desde su creación se me pidió que reflexionara sobre la posibilidad de crear un museo que, naturalmente, sería un museo de arte y tradiciones populares. Pude descubrir entonces que las cosas no eran tan sencillas como parecían. En efecto, ¿podía erigirse un museo en medio del parque, tal como se colocaría un elefante en una tienda de loza sin pensar en las consecuencias de tal gesto?

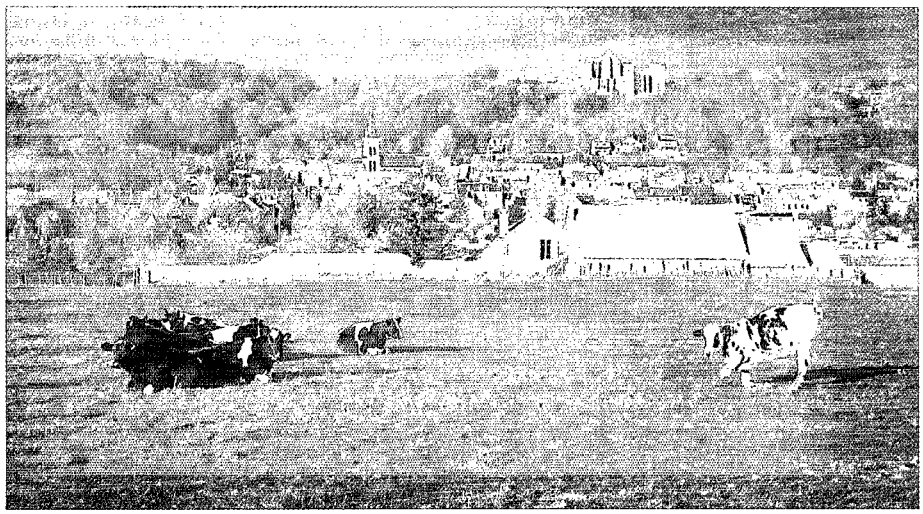
La primera pregunta que había que hacerse era, efectivamente, si se debía crear un museo. La respuesta se imponía: "sí, siempre que se le asignen objetivos concretos, especialmente respecto del desarrollo local, y en la medida en que esos objetivos se ajustaran a la Carta del Parque Natural Regional" (véase el recuadro). Me lancé pues a explorar el territorio a fin de identificar todas las cuestiones que planteaba la hipótesis del museo. Imperceptiblemente se fue formando un inventario de los puntos que había que resolver y del que ofrezco aquí una versión simplificada.

Inventario al estilo de Jacques Prévert[1]

¿Cómo presentar un patrimonio constituido en su mayoría por documentos escritos o hablados?

¿Cómo hablar de lo contemporáneo

1. Poeta francés del siglo XX a quien le complacía elaborar listas, cuanto más largas más poéticas (N. de la R.).



Visto desde el valle, el castillo de la Madeleine: cumbre física y simbólica del Parque.

(hay que hablar de ello puesto que el museo intenta mantenerse en contacto con la vida)?
¿Cómo preservar un patrimonio inmobiliario y natural rico, disperso y a menudo de pequeñas dimensiones?
(¿Cómo hablar de los tejones?)
¿Cómo conseguir que la población participe en el museo?
¿Cómo animar la vida cultural del territorio?
¿Cómo hacer para que se sedentarice una población que por razones profesionales y por la longitud del trayecto hasta París cambia frecuentemente de domicilio?
(¿Cómo trabajar con los tejones?)
¿Cómo lograr que la población descubra la realidad del territorio del Parque?
¿Cómo evitar el deterioro del frágil entorno natural por una frecuentación excesiva?
¿Cómo se desplazará el público dentro del territorio, ya que un exceso de tráfico automovilístico puede causar molestias y daños?
(¿Cómo dar acogida a los tejones?)
¿Cómo preservar lo que constituye el interés del territorio, o sea sus paisajes variados, abiertos y rurales?
¿Cómo obtener el reconocimiento del Parque Natural Regional del Valle Superior de Chevreuse?
¿Cómo evitar la urbanización galopante?
(¿Cómo luchar contra los tejones?)
¿Cómo desarrollar la vida económica?
¿Cómo equilibrar el presupuesto del museo?

Este inventario puede producir vértigo. En efecto, a priori parece difícil resolver problemas tan opuestos como abrir un territorio al público de la región parisiense y evitar la degradación del medio ambiente; valorizar un territorio natural en las cercanías de París e impedir la urbanización; o poner en práctica una política museográfica de gran envergadura y equilibrar los presupuestos. Para evitar este escollo propusimos adoptar la actitud del judoka, que se apoya en los puntos débiles del adversario para ganar el combate. Así quedó marcada la tónica.

Se trata efectivamente de una apuesta, de un proyecto en el que hay que conciliar lo irreconciliable. O por lo menos así es en apariencia, y un museo ha de hacerse cargo de ello. Ahora bien, al leer nuestro inventario, cabe preguntarse si determinadas cuestiones son propias de un museo o si el conjunto de preocupaciones expuestas no corresponde más bien a los objetivos del propio Parque Natural Regional. ¿No habrá ido demasiado lejos el museo antes de iniciar su labor? Para averiguarlo vamos a examinar detalladamente, a modo de ejemplo, dos de las cuestiones planteadas, a saber: cómo lograr que la población descubra la realidad del territorio y cómo equilibrar el presupuesto.

Centro neurálgico de la recepción de los visitantes y de la administración del conjunto, la Casa del Parque ha hecho nido en el castillo (con cuya arquitectura no choca).

Descubrir la realidad del territorio

Un territorio es una entidad sumamente compleja y con aspectos tan variados que es imposible representarlo íntegramente en el espacio de un museo. A menos que, como proponía el escritor argentino Jorge Luis Borges, se reconstruya el territorio dentro del museo a escala 1:1. Quizás partiendo de esta idea podamos pensar en enviar al público al auténtico territorio, lo que será a la vez más real y más vivo. Se considerará entonces el museo como un conjunto de puntos dispersos en el territorio. Naturalemente, habrá lugares o puntos museográficos (desde el rótulo de una calle hasta el museo clásico, pasando por el sendero de descubrimientos). Pero cada elemento

Todas las fotos son cortesía del autor.

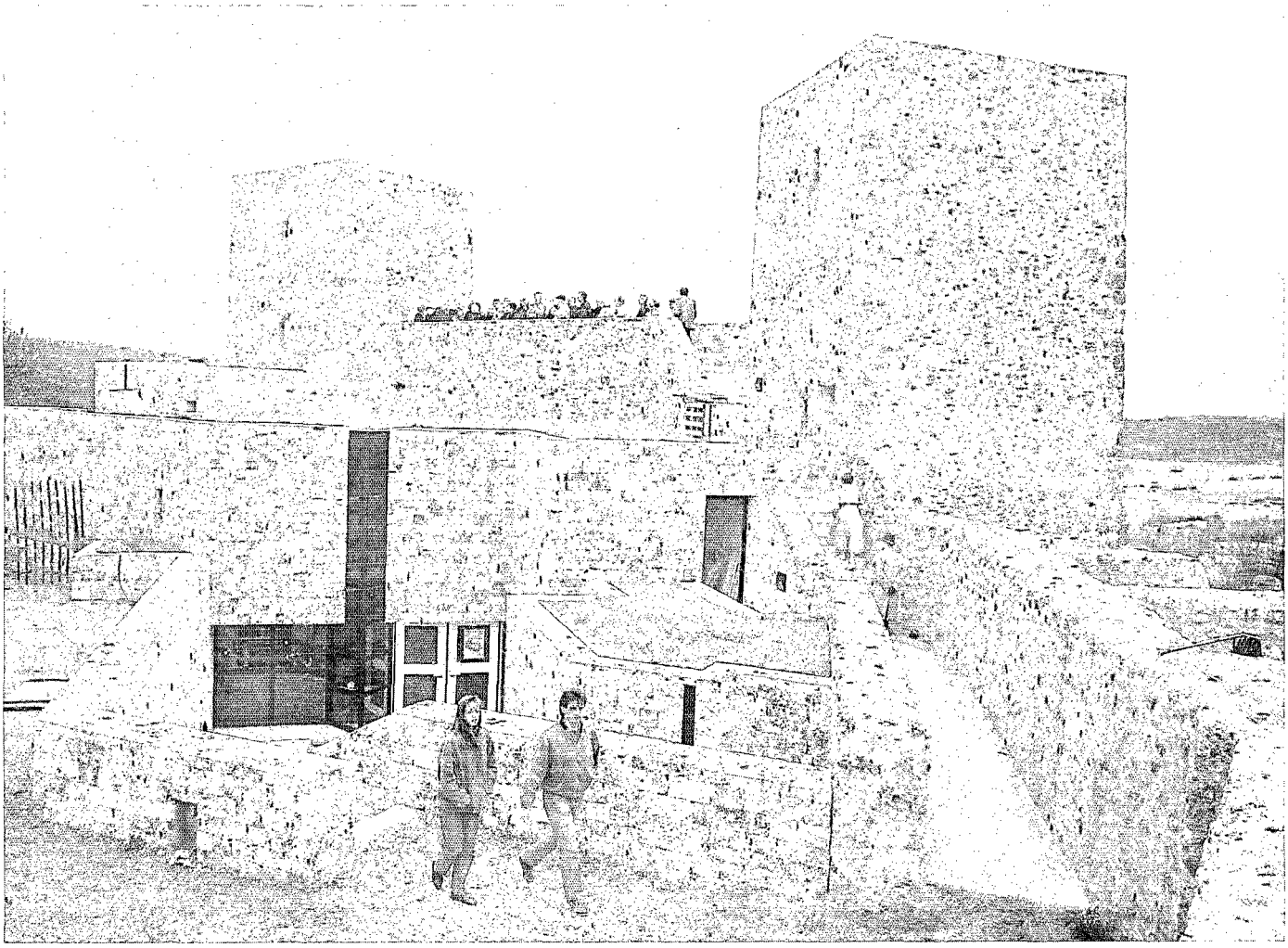
del territorio, sea natural o cultural, hablará por sí mismo. Ahora bien, si queremos que el público visite los pequeños elementos museísticos, es preciso que los descubra a pie, es decir a un ritmo que permita detenerse e interesarse por aquellos detalles que dan sabor a un territorio. Ello obliga a elaborar una política de acondicionamiento de los senderos, que constituyen el esqueleto del museo.

Pero, atención, no hay que perder de vista la posible necesidad de crear una zona de aparcamiento al comienzo de cada sendero, a menos que se prevean transportes colectivos que surquen el Parque Natural Regional a partir de las estaciones de ferrocarril. Esta trilogía que acabamos de describir —red de senderos, paseantes y transportes colectivos— permitiría un buen desplazamiento por el territorio y, al mismo tiempo, una buena preservación del medio ambiente. De todos modos, este esfuerzo de dispersión del museo debe ir acompañado de una reflexión sobre los contenidos de las exhibiciones que, si fueran de gran interés, estimularía un amplio desplazamiento del público por el territorio. ¿Cuáles son los medios para conseguirlo? La variedad de los lugares museográficos haría posible una gran variedad de estilos de exposiciones permanentes. Se podría también organizar exposiciones temporales, acontecimientos y espectáculos.

En lo relativo a este último punto, el teatro de marionetas presenta el interés de tener un carácter original y ofrecer una reducida competencia a los espectáculos que se dan en la capital. Exige, además, muy escasas infraestructuras, y puede parcialmente dejarse a cargo de la misma población. Este tipo de teatro permite crear objetos de exposición, explotar el patrimonio oral y escrito, y, por último, tratar temas que interesan al público, como por ejemplo los de actualidad.

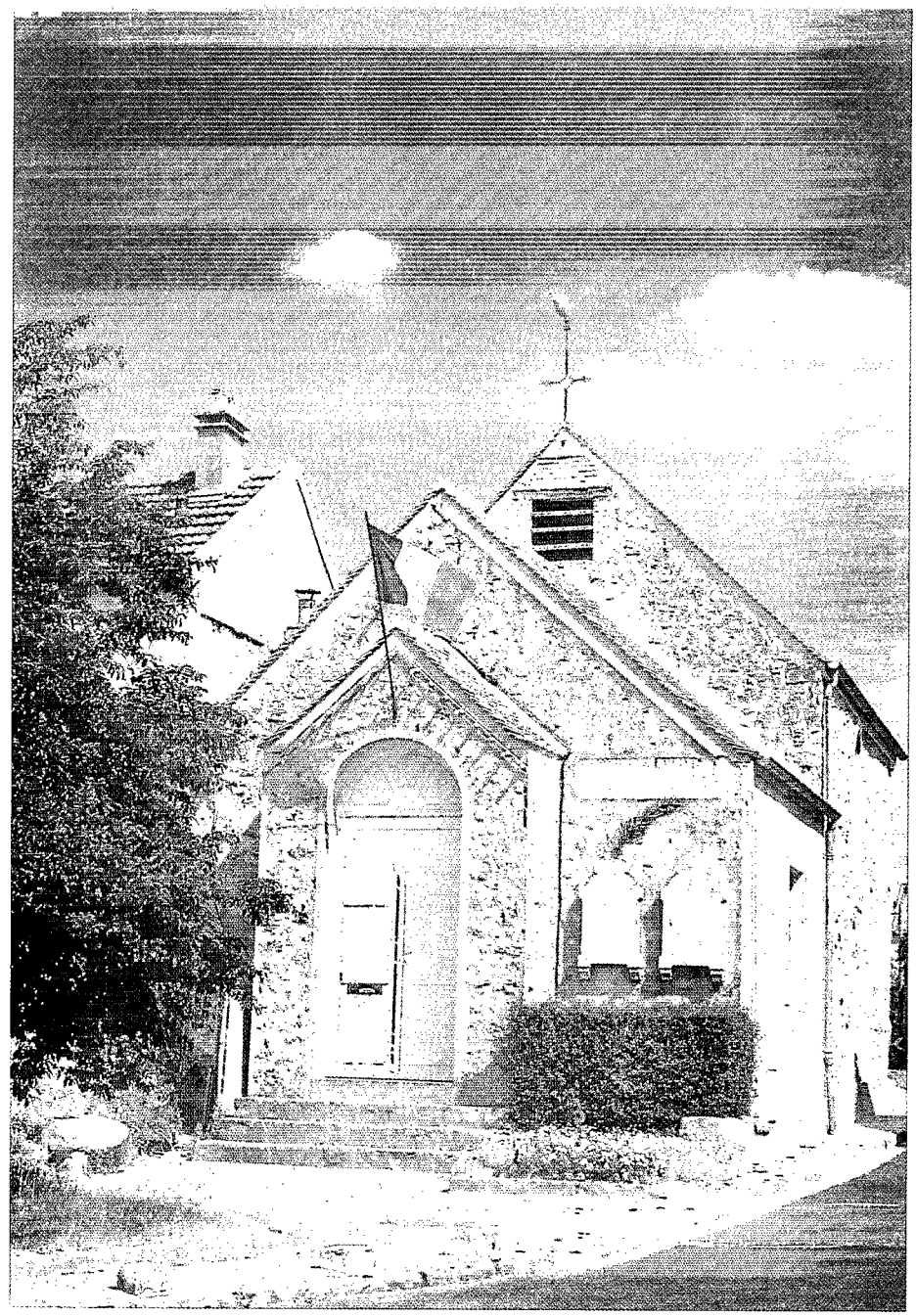
Antes de concluir este tema, me gustaría referirme con mayor detalle a dos de sus aspectos técnicos. En primer lugar, el público. Hasta ahora sólo se ha llevado a cabo el estudio de los visitantes del Parque. Ese estudio se efectuó hace ya diez años y no tuvo relación con la empresa de la que ahora hablamos. Sin embargo, tenía el mérito de definir las clases socioculturales de nuestros visitantes (entre media y alta), sus gustos (primero los espacios naturales y después los lugares culturales) y su procedencia (el 90,9% de la región parisiense). Por otro lado, gracias a un estudio general sobre los circuitos para excursiones a pie en Francia pudo saberse que casi tres millones de habitantes de la región de Ile-de-France se interesaban por la marcha en 1981, y por una marcha que no fuera simplemente sin rumbo. Combinando estos dos estudios, hemos podido definir un producto que en principio responde a una demanda.

Actualmente se está llevando a cabo un estudio gracias al cual podrá averiguarse si nuestras hipótesis son acertadas. Pero hemos de prestar también atención al acondicionamiento de los caminos, que son al mismo tiempo lugar de acogida y cauce de penetración; ha habido, pues, que dar gran importancia a este aspecto "trivial" del asunto. En primer lugar, para satisfacer al público es menester que los caminos sean en circuito cerrado, de 4 a 10 kilómetros, o bien que unan entre sí dos estaciones ferroviarias. Hay pues que determinar esos itinerarios, los



caminos deben ser públicos y los alcaldes deben estar de acuerdo con su apertura oficial. En segundo lugar, hay que efectuar una exploración previa sobre el estado de los caminos, el interés del itinerario y los servicios que existen a lo largo del trazado; después hay que definir los puntos donde se instalarán los carteles de bienvenida e información y los lugares donde se pondrán las flechas de orientación. En efecto, al público hay que acogerle y orientarle para que no tenga miedo de perderse en la naturaleza. En este sentido, hemos elaborado una cartografía particular que debe exponerse en los carteles de bienvenida y que, a la vez que es perfectamente legible, ofrece una visión bastante concreta y atractiva de los lugares. Por desgracia, no todo marcha sobre ruedas, como lo demuestran las reticencias a la apertura de determinados caminos, las dificultades para mantener en buen estado todos los itinerarios (deteriorados por los vehículos de todo terreno y por los caballos) o los errores de definición debidos a la complejidad y a la novedad de esta red de caminos.

Parece pues evidente que el descubrimiento de nuestro territorio requiere que el público pueda desplazarse por todo su ámbito. El proyecto es vasto y caro, tanto en inversiones como en funcionamiento. ¿Es irrealizable? A nosotros nos toca demostrar que los proyectos irrealizables que se realizan son los más extraordinarios. Pero éste es el tema de nuestra segunda pregunta.



Un sendero del museo: extraño como una iglesia alcaldía, y . . .

Equilibrar el presupuesto

El tema es arduo, ya que son muy pocos los museos que logran equilibrar su presupuesto. En primer lugar, debe señalarse que, al ser una administración, el Parque está dispuesto a invertir (aunque lo haga en colaboración); a su vez, la explotación debe alcanzar un equilibrio. La idea es la siguiente: en primer lugar, hay que crear una imagen atractiva de la excursión a pie, de modo que los excursionistas de la región de Ile-de-France adquieran el reflejo de acudir al Parque. Ello exige una política que tenga en cuenta la imagen gráfica, la acogida, los productos específicos, el fomento, etc., pero también una voluntad por parte de los diversos asociados de conservar el carácter abierto y rural del paisaje. Por otro lado, es necesario que las fuerzas económicas de la región queden asociadas al proyecto, particularmente los productores agrícolas, los artesanos, los comerciantes y los prestatarios de servicios, así como las empresas, ya que todos ellos se beneficiarán a su manera de la notoriedad y frecuentación del Parque Natural Regional y harán la propaganda del territorio entre sus respectivas clientelas.

Por último, ¿vale para el Parque el dicho de que "cultura y dinero están reñidos"? El proyecto museístico debe pensarse desde su concepción en términos económicos, y sólo así podrá la cultura lograr su equilibrio financiero; después de todo, a nadie se le ha ocurrido nunca reprochar a un editor que gane dinero. Es pues necesario concebir el conjunto museístico como una empresa que ofrece esparcimiento natural y cultural, servicios y productos de consumo. En lo posible, debería asociarse a cada elemento museográfico, por poco importante que sea, una unidad comercial formada por tiendas, restaurantes, salones de té, etc. De todos modos, es evidente que hay que encontrar soluciones para disminuir el personal y hacer pagar las visitas y el contenido cultural.

Vemos pues que el museo es el esqueleto de una economía de turismo, un esqueleto del que todos sacan partido para vivir y que, recíprocamente, vive de la economía que genera. Veamos más detalladamente estos mecanismos: el museo (actividades de recolección, investigaciones, exposiciones) no puede equilibrar su presupuesto; hay pues que contar con los servicios (hostelería, restauración, guardería infantil, transportes, informaciones sobre las actividades por minitel[2], etc.) y los productos de consumo (creaciones del museo, productos locales, arte-

sanía, comercios de diversos tipos, etc.). Segundo elemento: hay que asociar el proyecto con las empresas que se interesen en patrocinar, o incluso implantar ellas mismas determinadas estructuras, o que puedan ampliar su horizonte comercial de manera directa. Así ocurriría con la creación, por ejemplo, de un restaurante museo. El trabajo con las empresas puede también conducir a la creación de productos originales relacionados con el museo. Ejemplos: resucitar una bebida tradicional que ha desaparecido, elaborar juegos a partir de temas museográficos, etc.

Naturalmente, para conseguir que el museo se beneficie de todo esto es menester que las estructuras comerciales abonen directa o indirectamente al museo parte de sus beneficios, ya que éstos proceden de manera directa de la explotación de aquél. Pero eso sólo es posible si esa "explotación" puede cuantificarse.

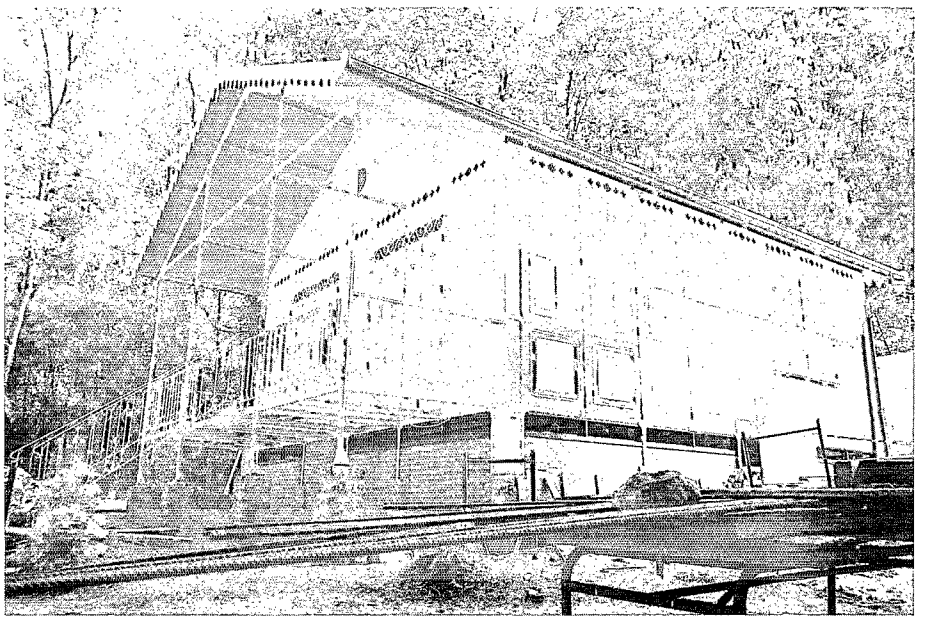
Una solución consistiría en utilizar una tarjeta electrónica que, entre otras cosas, diera al visitante un derecho a reducción. Este sistema permite disminuir la carga de trabajo del personal, cobrar la entrada en las pequeñas secciones museísticas, afianzar la clientela y reforzar la fama del museo. La constitución misma del museo al aire libre permite pensar que se puede conseguir el equilibrio presupuestario; gracias al gran número y variedad de elementos museísticos, la renovación de las exposiciones podría ser más lenta, y la pequeñez de estos elementos, unida al tipo de público, permitiría reducir e incluso suprimir la vigilancia. La definición de un museo destinado a un público particular y la instalación de elementos de acompañamiento propios para este público permiten atraer a gran parte de los visitantes potenciales. En el momento en que escribo estas líneas se está llevando a cabo un estudio que permitirá comprobar la validez de este enfoque y que propone concebir el museo del Parque en términos económicos de modo que cuantos intervengan en la empresa vean recompensados sus intereses.

¿Utópico y desmesurado?

Esto me lleva a una conclusión. El museo es una utopía realista. Nuestro proyecto se basa en la idea de que es posible ganar, aunque no siempre se siga la corriente. Pero el corolario de esto es que es necesario dar con socios influyentes y obtener toda la colaboración posible (administrativa, financiera, asociativa, etc.), así como presentar una idea original y de envergadura, base de una gran notoriedad, y que los plazos de realización sean relativamente breves para no decepcionar al público con un producto inacabado. En resumen, hay que innovar y mantenerse sumamente atentos a las expectativas del público. ■

2. Sistema telemático de la telefónica francesa (N. de la R.).

. . . pintoresco como la Casa de Hierro (en fase final de restauración).



Un camino del museo y sus diez maravillas

Partamos de Maincourt, donde puede admirarse un edificio extraordinario que es iglesia y alcaldía. Continuando el paseo se nos ofrece la posibilidad de dar un rodeo y recorrer un instructivo sendero que presenta los diversos aspectos del valle. Caminamos a lo largo del río Yvette y dejamos atrás su lavadero y abrevadero del siglo XII. Más allá, pasadas las hayas cubiertas de inscripciones del siglo pasado, el paseante encuentra un *fanum* o templo galorromano. Después de dejar atrás el molino y de atravesar el valle, se entra en el pueblo de Dampierre; subiendo por un camino abrupto, a medio camino a la izquierda, se ve desde lo alto el palacio de Dampierre (arquitectura de Mansart y jardines de Le Nôtre). Tanto el palacio como el parque floral adyacente merecen la visita. Se continúa el camino hasta lo alto, y allí se yergue la Casa de Hierro, edificio desmontable construido por un condiscípulo de Gustave Eiffel y que, al parecer, sirvió de taquilla en la Exposición Universal de 1890. Esta casa, ahora acondicionada para servir de refugio a los excursionistas, está situada en un jardín del siglo XIX en vías de restauración. Después de atravesar el bosque, el paseante domina el valle y la pequeña aldea de Maincourt, de la que partió. Si tiene tiempo, no debe vacilar en entrar en el cementerio donde se alzan, entre las prímulas, tres conmovedoras tumbas de canteros que recuerdan las obras de Jean Arp. A lo largo del camino habrá podido descubrir gracias a su guía los cuatro entornos forestales típicos del Valle Superior de Chevreuse.

Tras recorrer cinco kilómetros, es decir una hora y quince minutos de marcha, sin contar las paradas, se encuentra usted de vuelta en la iglesia y alcaldía.



Auguste Léon (Colección Albert Khan)

En París hay dos jardines japoneses, uno en el Parque Albert Khan, del cual se presenta una fotografía tomada por Auguste Léon en 1911, y otro en la sede de la Unesco.

París 2 × 2

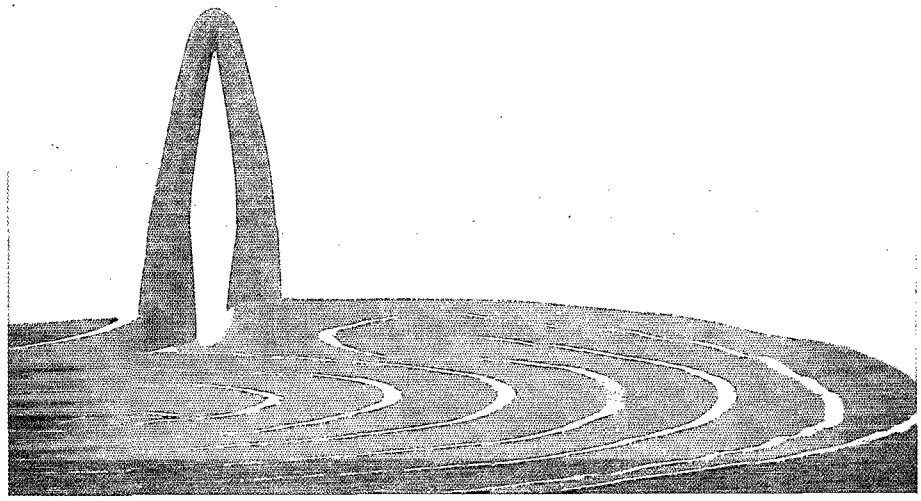


Arthur Gillette

Y aún quedan dos viñedos: el que se plantó hace poco en el parque Georges Brassens y otro, mucho más antiguo, en la falda de la colina de Montmartre.

SICILIA SE TRANSFORMA EN JARDÍN DE ESCULTURAS

El subtítulo de estos artículos hubiera podido ser "un caso de megalomanía", pero tampoco hubiera reflejado plenamente la magnitud del tema: un hombre de férrea determinación, la tierra yerma de su región y gigantescas esculturas. Para justificar tan sorprendente combinación le pedimos a Agnese de Donato que escribiera este artículo, ya que cuenta con muchos años de experiencia como crítica de arte en publicaciones como L'Europeo, Tempo Illustrato, Paese Sera *y otras revistas. Adele Cambria, otra periodista, complementa el tema con su enfoque.*



© Zeno Colantoni

El laberinto de *Arianna*, de Italo Lanfredini (hormigón armado), Castel di Lucio.

"Don Antó": su debilidad por lo grande

Agnese de Donato

Antonio Presti, treinta y dos años, soltero, siciliano, propietario de una empresa constructora, vive en Santo Stefano di Camastra y su rasgo distintivo es un toque de deliciosa locura por el arte. Antonio Presti no es ni un aficionado al arte ni mucho menos un coleccionista en el sentido tradicional del término; lo que hace es devorar el arte y el arte lo devora.

Cuando lo encontré por primera vez, hace unos seis años, todavía no había tenido su primer "encuentro" con el arte. Era un joven encantador con muchas cualidades y extravagancias: rico, guapo y vivaz. Acababa de perder a su padre y de heredar una fortuna, a saber, una importante empresa constructora, una fábrica de cemento y otra de asfalto. ¿No era más que suficiente para un joven como él?

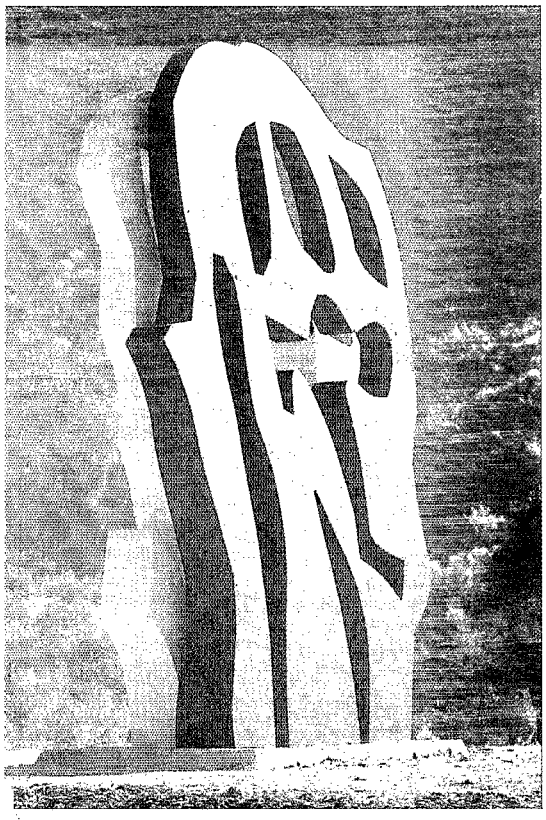
Para cualquier otro lo hubiera sido. Cualquier otro se hubiera casado con una mujer "vistosa", la hubiera cubierto de joyas y pieles, la hubiera sacado a pasear en Cadillac, la hubiera acompañado a funciones de gala en el teatro o a bailes de beneficencia, se hubiera comprado un yate y habría sido reverenciado por sus colegas y respetado por los poderosos *mafiosi* de su región natal. Pero para él no, eso no bastaba. Por respeto a su padre siguió encargándose de la empresa que había heredado. Como muestra de su enorme afecto decidió honrar la memoria de su padre con algo visible, importante y duradero. Ese algo se convirtió en una escultura de Pietro Consagra, de veinte metros de altura, hecha de hormigón armado y colocada en un emplazamiento mítico: el valle del río Tusa, un ancho torrente que se seca en verano y deja al descubierto el lecho de piedras y flores silvestres y que, cuando llega el invierno, con las crecidas, sus aguas lamen los pies de la estatua. Pero todo esto ya ha pasado a la historia[1]. ¡Perdón! ¡No debería anticipar el desenlace de este artículo!

Una aventura extraordinaria

Conocí a Presti con motivo de una recepción mundana y, muy pronto, pese a nuestra diferencia de edad (la equivalente entre una madre y su hijo), nos unió una extraordinaria amistad. La confianza recíproca e incluso una especie de complicidad fueron la base de nuestro mutuo entendimiento. No me cansaré nunca de repetir lo que me fascinó la pasión de Antonio por el mundo del arte y los artistas, una pasión nada habitual y que nunca hasta entonces había visto en otras personas. Es un ser único, y no creo estar exagerando. ¿Quién sino él habría soñado con erigir gigantescas obras de arte en los lugares más remotos (y por ello mismo los más adecuados) de Sicilia, en una zona, admitámoslo, dejada de la mano de Dios e ignorada incluso de toda la humanidad?

Los artistas que escoge deben estar enamorados de Sicilia, o enamorarse de ella, y más exactamente de esta parte remota de la isla, una tierra agridulce adosada a las montañas, al borde de un mar de un azul cerúleo, entre Tusa y Cefalú. Sólo entonces el artista escogido puede entrar en contacto con su ser profundo y con su propio arte y hallar la forma justa de incorporarlo al paisaje. En realidad, el artista se instala

1. Cuando este número se hallaba en prensa, *Museum* se enteró que Antonio Presti ha sido condenado por "violación de las leyes de construcción e infracción de la normativa del medio ambiente", y que ha recibido la orden de demoler la escultura de Pietro Consagra. (Véase la foto de la página siguiente.)



© Zeno Colantoni

La materia poteva non esserci
(La materia podría no haber existido), de Pietro Consagra (hormigón armado), río Tusa.

en Sicilia en casa de Presti y la vida allí no es fácil. Es una vida en comunidad con los obreros de su empresa. Así, el artista, se empapa plenamente de la visión del arte que tiene Antonio, para el que arte, naturaleza y vida cotidiana forman un todo. En realidad, quien allí va se siente en perfecta armonía con los demás y con todas las cosas que le rodean, ya sea originario de Milán, de los Estados Unidos, del Japón o de Roma. Siempre ha sido así.

Bajo el título general de Fiumara d'arte (Torrente de arte), artistas y obreros crean estas obras gigantescas y viven juntos una extraordinaria aventura, escalando montañas, atravesando lechos de ríos secos, caminando sobre los cantos rodados del borde del mar. Por fin aparece el lugar "ideal" para colocar la escultura y, por extraño que parezca, es el único lugar de elección posible, donde la obra estará en armonía con el paisaje, el viento y la salida y la puesta del sol. Llega entonces la hora de poner manos a la obra y los obstáculos no cuentan.

Presti dona las esculturas, ya estén en terrenos suyos o no, y mejor aún si son públicos. Sería facilísimo colocar las esculturas en sus propias tierras, que es lo que han hecho otros coleccionistas, aunque en menor escala, en ocasiones anteriores. Pero la obsesión de Presti es enriquecer "su" tierra, embellecerla y brindarle el privilegio de disponer de unas esculturas que desea poder compartir con ella. Quiere (y pelea como un león por ello) que los habitantes de las aldeas de la región puedan vivir en contacto con el arte y sacar provecho de él, de sus artistas y del mundo de la cultura en general. Ha logrado alcanzar esa meta. Las fases más importantes del proyecto Fiumara d'arte (la inauguración de la escultura de Pietro Consagra, el certamen internacional para "nuevos escultores" y, más recientemente, la presentación de obras de Piero Dorazio y Graziano Marini, Paulo Schiavacampo, Tano Festa, Antonio di Palma, Hidetoshi Nagasawa e Italo Lanfredini) se vieron honradas con la presencia de numerosos artistas y otras personalidades del medio cultural de todo el mundo, reunidos allí en perfecta armonía con la población local.

Si es diferente es sospechoso

El acontecimiento más reciente, desde el punto de vista cronológico, ha consistido en una celebración de tres días seguidos, durante la cual los invitados recorrieron los senderos que llevan de una escultura a otra y asistieron a fiestas campestres en las que participaron activamente o como observadores miles de lugareños. No obstante, el alborozo de esos tres días se vio ensombrecido por la arrogancia de algunas autoridades locales que, en medio de las festividades, se presentaron como reyes magos funestos con órdenes de secuestro y demolición de las obras de arte con el pretexto de que eran "ilegales". ¿No parece increíble cuando se sabe que la proverbial belleza de Sicilia ha quedado desfigurada por la construcción de tantos edificios y viviendas, altos y bajos, grandes y pequeños, y hasta por las enormes residencias de los potentados, todo ello construido saltándose a la torera las autorizaciones y ordenanzas en vigor? Dejamos que el lector saque sus propias conclusiones... ¿Por qué entonces tanta animadversión hacia un hombre como Antonio Presti que tanto dinero y tanto tiempo invierte en una causa tan digna de elogio? ¿Por qué oponerse a él con tan obstinada arrogancia? No encuentro una respuesta.

Sé que las mentes más modernas y cultivadas han combatido estos ataques a través de documentos y artículos; sé que ha habido más de una investigación parlamentaria; sé que el pueblo de Sicilia está con Presti. Pero de lo que se trata es de bloquear su iniciativa, precisamente porque es alguien "diferente", porque no invierte su dinero en diamantes y pieles, sino en ofrecer algo al pueblo siciliano y al hacerlo pone en entredicho la función de las autoridades y al desnudo la negligencia que les caracteriza.

Otra de las características de Presti es su debilidad por lo grande. No puede sobrevivir en un ambiente mediocre y, mucho menos en uno pequeño. Su medida es la desmesura, lo inconcebible para la mayoría de los mortales. Cuando va a Roma, en lugar de limitarse a visitar una sola galería de arte, visita diez. Una maqueta se convierte en un monumento de treinta metros de altura. Invita a un amigo a cenar y, sin saber cómo, éste se ve participar en un banquete pantagruélico. Así vive Antonio Presti. En su casa, en Santo Stefano di Camastra, "Don Antó" vive rodeado del afecto de sus obreros. Con ellos pasa sus veladas y también su tiempo libre. Pero eso no basta para satisfacer su ilimitado frenesí artístico. Está en constante ebullición, vuela a Nueva York o a París, a San Sebastián o a Barcelona, y en todos lados se encuentra con nuevos artistas y visita nuevos museos. En tan sólo cinco o seis años ha logrado hacer lo que la mayoría de las personas no logran ni siquiera durante toda sus vidas.

Si no existiera . . .

A Presti le complace que le diga que vive como si estuviera al volante de un coche que conduce a toda velocidad sin haberse puesto el cinturón de seguridad. Lo que más me acerca a él es su furor vital. Nuestra relación es fundamentalmente de trabajo. He puesto a su disposición mi larga experiencia del mundo artístico y le he presentado a todos mis conocidos. Me encargo de ponerlo en relación con artistas. Él está muy seguro de sí mismo y nunca duda de su buen gusto. Lo que algunas veces me perturba y me causa envidia es la rapidez con que se decide por una obra de arte o por un artista, sin ni siquiera vacilar.

Extrovertido, extravagante, generoso, brillante y totalmente anticonvencional, Antonio Presti piensa en hacer una cosa y termina haciendo cien.

He aquí el hombre y su proyecto, un gigantesco museo al aire libre. La utopía del arte como fulguración, como condenación, como diversión, placer y júbilo. Ganará la partida. Puede que dentro de muchos años el nombre de este loco encantador, Antonio Presti, sea conocido de todos. Y por eso le va como anillo al dedo el anuncio publicitario de tal o cual producto del que se dice que, si no existiera, habría que inventarlo. ■

¿Sólo en Sicilia?

Adele Cambria

"Escriba, escriba...: el que persigue a las viudas y a los huérfanos es un malvado."

Cuánto patetismo, inimaginable en cualquier otra parte del mundo, contiene esta frase de la madre de Antonio Presti, pronunciada sobre el fondo azul intenso, ondulante y al mismo tiempo inmóvil de la gigantesca *Onda mediterranea* (Ola mediterránea), que es la estatua de cemento pintado del artista italiano Antonio de Palma, "niño prodigio" de la escultura italiana actual. La estatua se alza en la cima de una colina, en Motta d'Affermo, dominando el mar de Sicilia, también intensamente azulado. Se acaba de retirar el velo que la cubría con toda la ceremonia debida al caso, en medio de banderolas y estandartes y en presencia del alcalde engalanado con su faja tricolor y rodeado de una multitud de niños colmados de felicidad.

Cosas como ésta, me digo, sólo pueden ocurrir en Sicilia, la tierra donde es posible dar rienda suelta a la fantasía más extravagante y al mismo tiempo anidar el amor materno más tierno y aterrador, la devoción por la belleza y el pánico a una burocracia ciega y corrompida por la mafia.

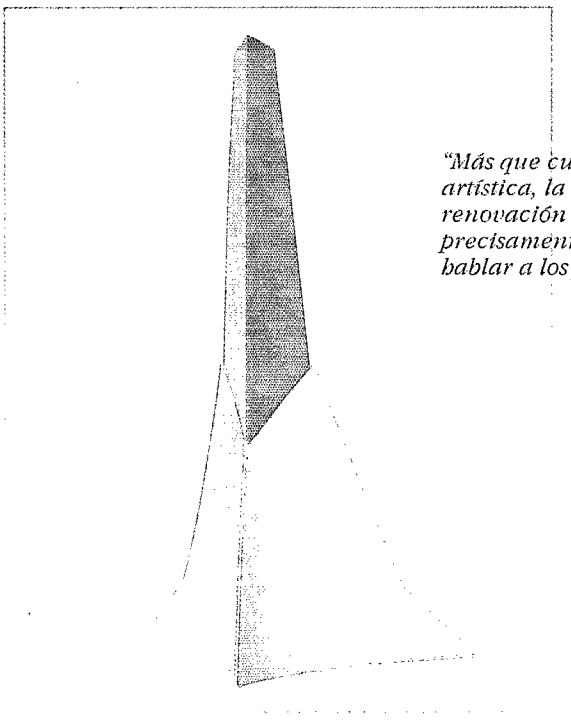
Poco tiempo después, Antonio me llama para informarme de la situación: "El tribunal ha agrupado los tres juicios. Se me acusa de construir sin el permiso de rigor. Los abogados me dicen que no me preocupe, que podré acogerme a la amnistía general. Pero yo no quiero acogerme a la amnistía como si fuera un ladrón cualquiera. He gastado dinero de mi bolsillo y además solicité y obtuve los permisos necesarios. He donado esas esculturas, como todas las demás, a mi pueblo, a los habitantes de la isla, así que no comprendo por qué demonios tienen que amnistiarme."

Se indigna, pero con su mansedumbre habitual, y sigue imaginando proyectos y creando, no "hechos" efímeros, sino "cosas" concretas y duraderas, "allí abajo", en el lejano sur. "Ahora estoy reformando un hotel en Tusa", prosigue, *L'atelier sul mare* (El taller con vistas al mar), como yo lo llamo; cuenta con cuarenta y cinco habitaciones y cada una será pintada por un artista distinto, entre ellos Vedova, Perilli, Turcato, Corpora y San Tomaso. Y para más tarde he concebido el proyecto de las fuentes. Todos dicen que en Sicilia no hay agua. Yo, ateniéndome al mapa que me han trazado los más ancianos lugareños, excavaré ciento cincuenta pozos artesanales y los enlazaré con fuentes públicas que serán "reinventadas" por artistas. El tercer proyecto será la construcción de un hogar para ancianos en el emplazamiento de la antigua fábrica de cemento, y encargaré su decoración a jóvenes artistas."

Para mí, la experiencia más íntima de su obra (si se puede hablar así, tratándose de escultura) fue la visita al laberinto de Italo Lanfredini. Para empezar, lo primero que sorprende son los colores. Llegamos al lugar de la escultura una hora exactamente antes de la puesta del sol. Mientras recorríamos el laberinto, el cielo se iba tiñendo de rojo y la arcilla que delineaba los bordes del laberinto reflejaba su rubor. Durante los cuarenta y cinco minutos que dura el recorrido dentro del laberinto (ocho vueltas en torno a ocho círculos irregulares dispuestos como un túnel que cada vez se estrecha más y se reduce de gigantesco a minúsculo, rodeado de paredes que parecen infinitas) tuve la sensación de que el propio calor del verano se desprendía de aquellas paredes y nos cubría las espaldas y los brazos hasta ser absorbido por nuestra sangre. Para mí, que soy meridional, esas sensaciones me recuerdan las pasiones tórridas. ¡Quién sabe la razón! Puede que sea porque una noche, siendo niña, escuché sin querer los apasionados murmullos de dos amantes escondidos detrás de un muro que todavía despedía el calor recibido del sol durante el día.

Cuando Antonio va a Roma siempre le pregunto por el laberinto de Lanfredini, tan solitario en la cima de su desértico montecillo, frente a la iglesia de Castel di Lucio. Me preocupa saber que está abandonado a su propia suerte, sin nadie que lo cuide, y que pueda ser víctima de algún vándalo que mancille su soledad. *Arianna,* que es el nombre que le dio su escultor, no lo soportaría.

El recuerdo sigue siendo entrañable e intenso. Fuimos al menos cincuenta las personas que recorrimos simultáneamente el laberinto, y aun así, a pesar de que cada uno de nosotros iba absorto en sus propios pensamientos, nos sentíamos muy unidos entre nosotros. Puede que ello se debiera también a la melodía entonada por María Monti, nuestra guía, con un ritmo uniforme y al mismo tiempo hierático. ■



© Zeno Colantoni

"Más que cualquier otra expresión artística, la escultura requiere hoy una renovación de su lenguaje, precisamente porque ha sabido siempre hablar a los pueblos en forma directa."

Nino Franchina

Maqueta de Nino Franchina para *Controcorrente* (Contracorriente), escultura de 25 metros de altura, actualmente en construcción (acero).



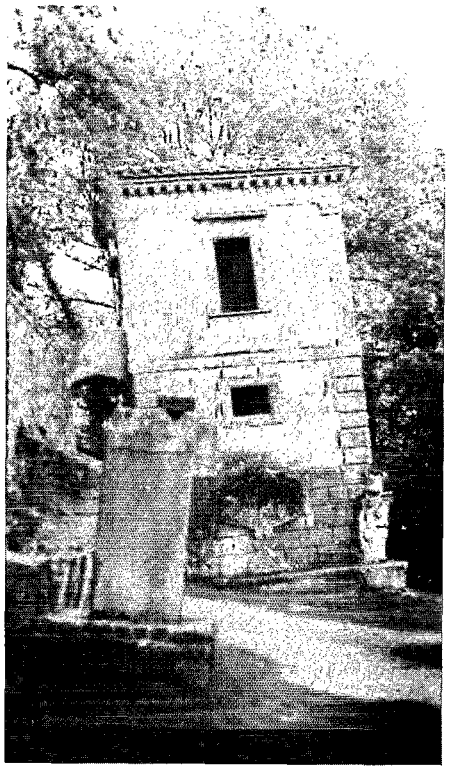
Gigantomaquia.

Lecturas de

Osvaldo Rodríguez-Musso

Si el Parque de los Monstruos de Bomarzo fuera música, sería muy probablemente un madrigal de Carlo Gesualdo de Venosa, compositor contemporáneo del duque de Orsini, creador del Parque, y también príncipe italiano. Formas extrañas, modulaciones atrevidas y una disonancia generalizada son las características comunes de sus obras. No es desde luego por casualidad que Museum *ha pedido a un músico —el cantautor, poeta y ensayista chileno Osvaldo Rodríguez-Musso (premiado por la Academia Charles Cross de Francia y la Casa de las Américas de Cuba)— que explore este jardín poco común.*

Casa inclinada.



Para un latinoamericano lector de la novela del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, *Bomarzo*,[1] esta palabra contiene connotaciones mágicas parecidas a aquéllas que dominan buena parte de las novelas más importantes de la literatura de nuestro continente. Sólo que en la historia narrada en *Bormarzo* no se trata de un mundo realista-mágico de América Latina, sino del itinerario vital de un duque del Renacimiento, atormentado por su deformidad física y acorralado psicológicamente por las monstruosidades cometidas en su nombre.

Con esta idea en mente emprendí la peregrinación para visitar el parque, en las cercanías de Viterbo, un bello domingo soleado del otoño italiano. Después de serpentear por los típicos caminos entre viñedos, dí con la muralla almenada tras de la cual me esperaba la calma de un jardín renacentista; pero me encontré con una densa multitud de romanos con sus mujeres e hijos y grupos de jóvenes que escuchaban una animada música popular proveniente de aparatos portátiles de radio. Los niños jugaban a los más variados juegos infantiles bajo el ojo vigilante de las madres, mientras los hombres fumaban grandes cantidades de cigarrillos con el oído pegado a un transistor que emitía un disputado partido de fútbol. Todo esto ocurría en medio de una vegetación umbrosa y húmeda, adornada con inmensos monstruos de piedra tallados sobre las rocas.

Hice abstracción de los alegres y despreocupados visitantes del lugar, para tratar de rememorar las palabras del escritor argentino que había motivado mi curiosidad y mi visita.

En la novela de Mujica Láinez, el duque de Orsini narra su vida en primera persona; se trata, pues, de una autobiografía ficticia a través de la cual nos vamos enterando de su apasionante y atormentada vida, la cual, hacia mediados de su existencia, se reflejará en las esculturas que hará tallar en el jardín de su palacio. Según Mujica Láinez, este esotérico jardín "parecido sólo a sí mismo" fue, para su creador, un libro. Un libro de piedras que escondiera los secretos más recónditos de su atormentada vida. Una vida de la cual muy poco se sabe, si atendemos a la historiografía oficial, pero de la cual podemos imaginar muchas cosas si seguimos las pistas que nos ofrece Mujica Láinez.

Por cierto, cabe preguntarse si es lógica, o aun permisible, la explicación de algo tan concreto como las esculturas de este parque singular basándonos en la fantasía de un escritor argentino de nuestra era que escribe sobre la vida pública e íntima de un duque del Renacimiento. Pero creo que una incursión en la historia, llevados de la mano por un escritor que se basa brevemente en la realidad, resulta tan válida como cuando los pintores del Renacimiento vestían a la Virgen María, a su hijo Jesús y a los doce apóstoles con elegantes túnicas italianas de su época, haciendo caso omiso del clima del desierto de Sinaí.

Bomarzo, un parque de monstruos

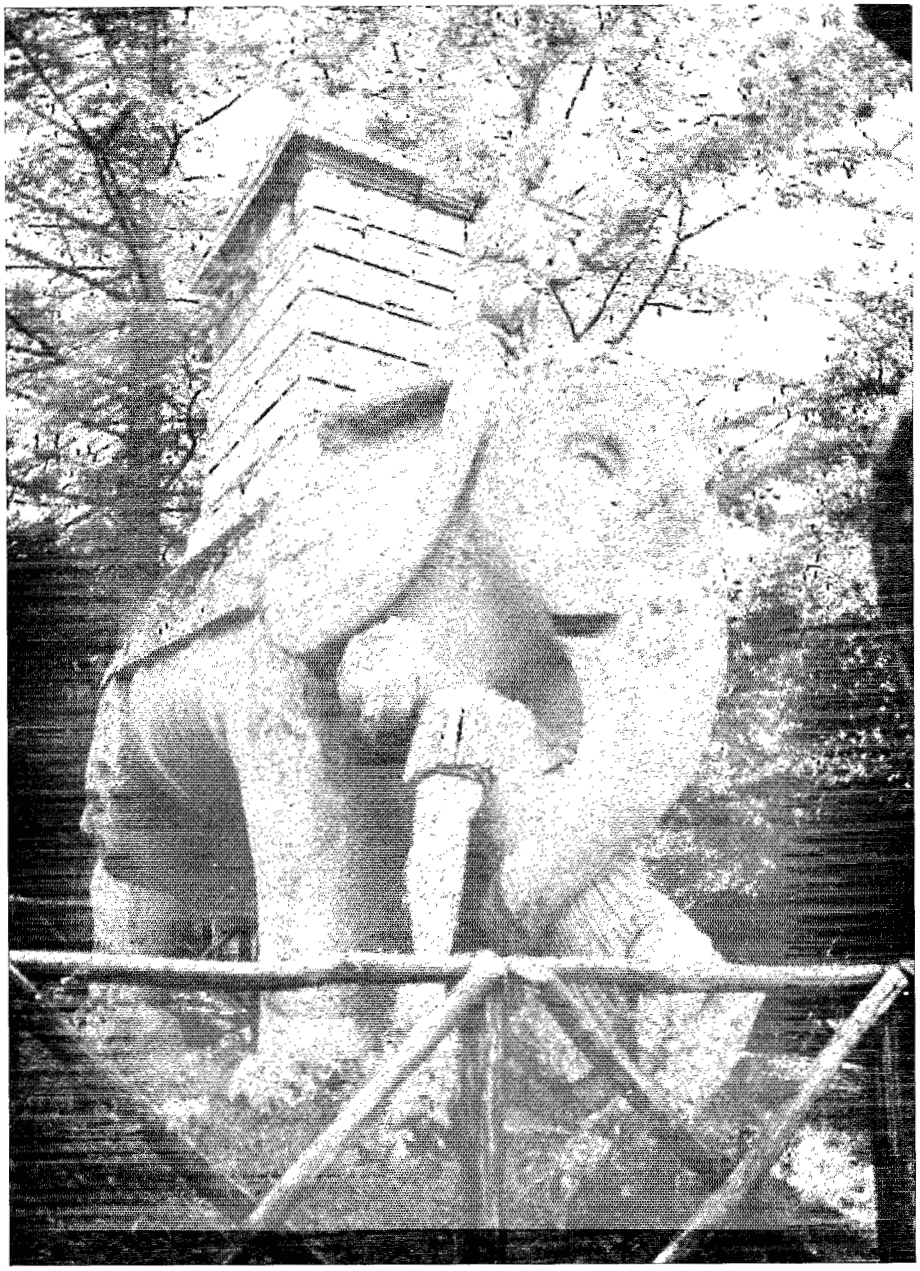
Dalí quiso comprarlo

Pero volvamos al duque de Orsini. Así describe su pensamiento Mujica Láinez cuando el noble italiano imaginaba su jardín : "Un libro de rocas, el bien y el mal en un libro de rocas, lo que me había estremecido de dolor, la ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crímen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre. Y en Bomarzo, en mi Bomarzo."

Una de las cosas que más sorprende al visitante de ojo atento es que esas enormes esculturas no fueron llevadas allí de parte alguna. Hubiese sido, por lo demás, imposible atendiendo a su tamaño y peso. Fueron talladas allí mismo, en las rocas existentes en el lugar. Esta sola característica hace del parque algo singular. Y así nos describe el escritor argentino el proceso de la imaginación del duque: "Cada roca encerraba un enigma en su estructura, y cada uno de esos enigmas era también un secreto de mi pasado y de mi carácter. Había que descubrirlos . . . durante mucho tiempo anduve como un loco, entre las peñas, observándolas, palpándolas."

Por lo demás, Manuel Mujica Láinez no fue el único intelectual ilustre que visitó el Sacro Bosque. Se sabe que solían visitarlo André Breton, Jean Cocteau, André Pieyre de Mandiargues y Salvador Dalí; éste último, según el crítico norteamericano Paul Hume, habría tratado, en vano, de comprarlo al gobierno italiano.

Sería interesante realizar un estudio sobre las probables influencias ejercidas por los monstruos del Sacro Bosque en las obras de los artistas recien nombrados, quienes emplearon personajes monstruosos con mucha frecuencia, prueba, esto último, de la mutua influencia de dos culturas muy separadas en el tiempo. De esta forma, la voluntad del duque de Orsini de perpetuar su



Elefante y legionario.

1. Manuel Mujica Láinez, *Bomarzo,* Seix Barral Editores, España, 1980. (Primera edición: Buenos Aires, 1975.)

Todas las fotos son de Arthur Gillette



nombre y su recuerdo a través de los siglos, es decir su voluntad de inmortalidad, se ve realizada y concretada en varias obras de arte de nuestro tiempo. La novela *Bomarzo* inspiró una ópera de uno de los más notables músicos argentinos contemporáneos, Alberto Ginastera, quien la estrenó en los Estados Unidos en 1967. (En rigor, Mujica Láinez fue el autor del libreto de la ópera.)

La ópera *Bomarzo* de Ginastera y Mujica Láinez fue calificada por el crítico norteamericano Paul Hume como sin igual en la música de su tiempo conteniendo, además, escenas "sin paralelo en la historia de la música". Se refiere a una escena en la cual los monstruos de Bomarzo intentan dialogar: "Cada cantor en el coro debe proferir *senza voce* y con ritmos libres y discontinuos los sonidos guturales de estas consonantes: L J G K P N, durante un intervalo de 20 segundos, extinguiéndose al final del episodio . . . la escena es la del espectral preludio nocturno y nos hallamos en el centro de los jardines de Bomarzo donde los enormes monstruos de piedra están tratando de hablar. Pero todo lo que pueden proferir es un balbuceo de croar de ranas . . . Es una escena de una fantasía sin paralelos en la historia de la música." La ópera, que fue estrenada en Washington, fue concebida en dos actos y quince escenas, con nueve cantores principales. Su duración es de dos horas y veinte minutos, y en su crítica, Paul Hume la compara con el *Orfeo* de Monteverdi.

Pero ¿qué sabemos verdaderamente del duque de Orsini? Pier Francesco Orsini, nació en 1523 y fue conocido en vida bajo el pseudónimo de su abuelo "Vicino", quien había vivido en Florencia en la corte de los Médicis, es decir entre filósofos y humanistas. En 1544 contrae matrimonio con Giulia Farnese, miembro de otra de las más antiguas familias italianas. El matrimonio se instala en el palacio de Bomarzo y continúa su construcción, que había sido iniciada por el padre de Pier Francesco. La leyenda hace responsable al joven duque del asesinato de su hermano, por celos, y nos lo presenta como a Ricardo III de Inglaterra, un ser deforme, jiboso y con una pierna atrofiada. Esto no le impide enrolarse en las tropas papales que apoyan a Carlos V en su campaña de Alemania en 1546. A su regreso, reparte su tiempo entre la rica corte de Roma y su palacio en Bomarzo, en el cual lee *Orlando furioso* de Ariosto, obras de Petrarca y relaciones de viajes a países lejanos que le son recomendados por sus amigos cercanos, el astrólogo y filósofo Cardan y el prelado de Saboya, J. B. Drouet, capellán del cardenal Henrique de Portugal, hombre apasionado por la astrología y que escribiría un poema sobre el Sacro Bosque.[2]

¿Simbología romana?

El jardín comienza a construirse en 1551, pero su dueño deberá pasar dos años en la guerra de Flandes, en donde cae prisionero. Durante su ausencia, Giulia Farnese y su familia terminan la construcción del Sacro Bosque.

Aunque no hay certeza absoluta acerca del nombre del arquitecto responsable del Sacro Bosque, la mayoría de los historiadores coinciden en el nombre de Pyrrho Ligorio, napolitano, nacido en 1513. Ligorio, bajo el mecenazgo de la familia de los príncipes de Carafa, estudia dibujo y luego parte a Roma en donde estudia arquitectura según la tradición de la época, que formaba a los arquitectos tanto en las disciplinas de la simetría, matemáticas, perspectiva, topografía y analogía, como en las de la historia, filosofía, astronomía y teoría musical. Ligorio se transforma en discípulo de Rafael, trabaja en el Vaticano y más tarde en la construcción del Castillo de Fontainebleau. Hacia 1551, el mismo año en que se inicia la construcción de Bomarzo, trabaja en los jardines del cardenal de Ferrara, en Tívoli, y luego en el del Quirinal, en 1560. Reemplaza a Miguel

Orco.

Angel en 1565 en su función de arquitecto de San Pedro de Roma y muere en 1585 mientras trabajaba al servicio de la corte del cardenal Farnese.

A falta de documentos que nos orienten sobre la particular elección de las figuras que adornan este parque, y del itinerario que se supone debe seguir el visitante, los estudiosos han propuesto interpretaciones a partir de documentos escritos por Ligorio, como por ejemplo su gigantesca obra en cuarenta tomos *Libro delle antichitá di Roma* (1553), en donde describe y da su interpretación acerca de la utilización de monstruos antiguos en la simbología de los romanos. También se ha tratado de seguir una pista posible a través de las obras de los discípulos de Ligorio quienes, supuestamente, trabajaron en el jardín de Bomarzo: Simone Moschino de Orvieto, Raffaele de Montelupo y Curzio Maccarone, autores, estos dos últimos, de notables fuentes en Viterbo y Tívoli.

No hay duda de que existen coincidencias entre los parques construidos durante todo el periodo del Renacimiento. Estas coincidencias responden a las modas de la época y a las tendencias del arte plasmadas por los arquitectos o los escultores, pero no podemos excluir la posibilidad que fuese el propio duque de Orsini quien eligiese sus figuras y que éstas expresasen, de una u otra manera, su propia personalidad, su manera de interpretar sus sueños, sus fantasías o sus atormentadas pesadillas.

Un estudio comparativo de las tendencias de la época en materia de jardines abarcaría varios volúmenes, pero no puedo dejar de citar un ejemplo de los que sorprenden al viajero. No hace mucho tiempo, en Alemania, tuve la posibilidad de visitar un pequeño castillo de caza de los señores de Wurzburgo. Allí pude admirar las espléndidas esculturas barrocas del parque de Veitshöchheim ¡todas sonrientes! Allí también, como en Bomarzo, proliferan dragones que cuidan las escaleras de la entrada a la explanada del castillo, así como las de la entrada a la caverna que representa el infierno. Y también se encuentran esfinges que . . . ¡sonríen! Mi pregunta es: ¿fue el arquitecto o el escultor o los escultores que levantaron esas estatuas los responsables de esa hilaridad poco usual? ¿O bien fue el señor del castillo quien así la ordenó?

Ninfa dormida.

Gigantomaquia y casa inclinada

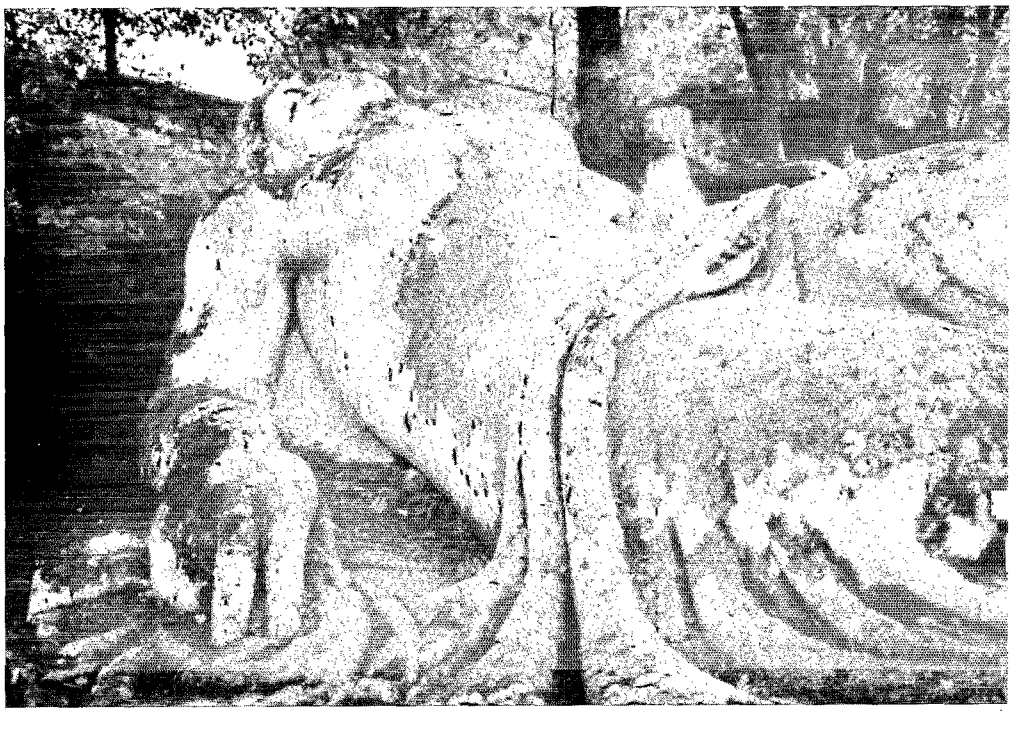
Detengámonos ahora en la breve visión que nos proponen las fotografías que acompañan este artículo.

La *Gigantomaquia,* lucha de los gigantes: una enorme figura de rostro esforzado tiene tomado por las piernas a un segundo personaje femenino o andrógeno a quien procede a descuartizar. Los investigadores han visto en esta lucha el enfrentamiento de Hércules, rey de Etruria, con Caco, que aterrorizaba el Lacio. O bien, el combate entre el Bien y el Mal. O bien el trabajo duro y doloroso de quien busca el Conocimiento y deberá, a lo largo de su tarea, buscar y separar la materia prima. "La *Gigantomaquia* del Sacro Bosque es, pues, la advertencia a aquel que comienza la búsqueda", advierten F. X. Bouchart y N. Beauthéac. Para el personaje de la obra de Mujica Láinez, este grupo escultórico representa la lucha del propio Pier Francesco Orsini con uno de sus hermanos, Maerbale, a quien asesina en la novela.

La *Casa inclinada* es una singular construcción sobre la cual los historiadores no logran ponerse de acuerdo. La mayoría afirma que su inclinación se debe a un deslizamiento del terreno. Pero Giovanni Bettini dice que, a partir de la estructura misma de la roca en la cual fue tallada, la casa parece haber sido concebida de esa manera.[3]

Para el personaje de Mujica Láinez, la casa fue construida según la siguiente idea: "Determiné incluir un homenaje especial —ése, singularmente cáustico— a mis amigos intelectuales... imaginé, en vez de una escultura, un edificio de proporciones reducidas, exquisitamente armoniosas, pero inclinado, levantado con un desnivel oblicuo sobre el suelo, de manera que resultara arduo caminar por sus aposentos exiguos." No es demasiado osado pensar que la imaginación desatada del duque de Bomarzo decidiera la construcción de este extraño monumento inclinado como una excentricidad más de su parque, como imitación de lo que pudo ver en sus viajes, ya que en Italia —fuera de la célebre torre inclinada de Pisa, que fue así construida a partir de una inclinación determinada por un desequilibrio de la base— hemos visto al menos otras tres más antiguas aún, en Milán y Bardolino.

2. F.X. Bouchart y Nadine Beauthéac, *Jardins fantastisques,* C.E.P., París, 1982.
3. Giovanni Bettini (dir. publ.), *Bomarzo-Parco dei Mostri. Ville delle meraviglie. Guida al Parco dei Mostri,* Viterbo, sin fecha.





Monstruo marino.

Dragón.

El elefante y el legionario

Tampoco es único el elefante como ornamento de un lugar de recreo. En Italia existen en Catania y en Roma, en la plaza de Minerva, esta última obra de Lorenzo Bernini en honor a Alejandro VII, con una leyenda referida a la fortaleza del elefante que lleva sobre sí el obelisco adornado con los símbolos de la sabiduría egipcia. La sentencia inscrita en el obelisco especifica que se necesita una inteligencia y una fuerza como la del elefante para poder sostener el peso de una ciencia sólida.

Según F. X. Bouchart y N. Beauthéac, es posible que el duque de Orsini haya invocado la leyenda esotérica que establece que la sabiduría del elefante es más fuerte que el poder guerrero de un centurión romano. Giovanni Bettini recuerda, por su parte, lo que Ligorio escribiera sobre el elefante: el más sabio de los animales que *"discerne il bene dal male"*, que es magnánimo y fiel, reconocido y enamorado de la luna hacia la que arroja agua pura en la fuente, como homenaje a Diana. Y agrega Bettini que esto sólo bastaría para justificar la presencia del mayor de los animales en el parque. No obstante, continúa, "no olvidemos que para los antiguos este animal encarnaba la eternidad, además, este elefante [de Bomarzo] está derribando a un legionario en recuerdo del más peligroso enemigo que la armada más famosa de la antiguedad debió vencer: Aníbal, quien devastó el templo de Ferronia, muy cerca de Bomarzo, apoderándose del tesoro de los etruscos". Por otra parte, continúa Bettini, Ligorio puede haber querido recordar que uno de los primeros jardines de esparcimiento romanos perteneció a Escipión el Africano, inseparable para los hombres del siglo XVI de los elefantes guerreros.

La presencia del elefante montado por un guía y que derriba al legionario sirve a Mujica Láinez de pretexto para escenificar una historia singular: se trataría del elefante Annone que fue regalado a un Papa y que va montado por Abul, su joven guía, un esclavo africano, un joven efebo que más tarde fue regalado a Vicino por uno de los primos Médicis. Será precisamente Abul quien, por encargo de su amo, el joven duque de Bomarzo al inicio de la novela, dará muerte a Beppo, hermano del duque, en el curso de una cacería, para después desaparecer huyendo de la corte de Florencia. En la cronología de la construcción de las estatuas, en la novela de Mujica Láinez, el elefante será la primera de las esculturas "extraídas" de la piedra.

El dragón y la ninfa

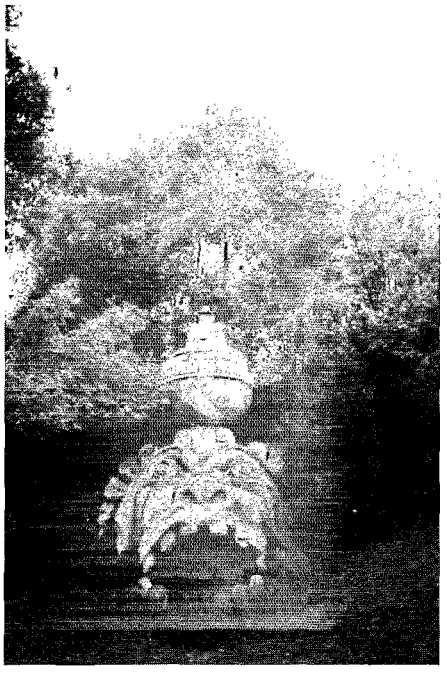
La colosal cabeza del *Orco,* según Bettini, alteración de Orcus, uno de los nombres del rey del infierno, por analogía con la orca, el más feroz de los cetáceos, lleva inscrita en la boca la frase de Dante: *Ogni pensiero vola* (todo pensamiento se esfuma), y dentro de su boca cavernosa nos sorprende con una mesa y bancas de piedra, como si fuese una antigua taberna donde encontrar reposo y alimento.

Este monstruo colosal fue reproducido sobre el escenario de la ópera *Bomarzo,* empleado por el escenógrafo Ming Cho Lee como el símbolo central del drama del duque de Orsini, quien allí medita esperando la muerte, pues ha bebido un veneno creyendo que es el elixir de la inmortalidad.

El *Dragón* lucha con tres bestias, un perro, un león y un lobo que, según Bettini, simbolizan la primavera, el verano y el invierno, es decir "el presente, el porvenir y el pasado". Es, sin duda, uno de los grupos escultóricos más impresionantes del parque. Según el pensamiento de Ligorio, el dragón simboliza el guardián de las cosas sagradas. Bettini se asombra de que el escultor lo haya provisto de "alas de mariposa". En realidad las alas adornadas de anillos y filigrana son características de los dragones del Renacimiento incluyendo los de las dos alegorías de San Jorge, de Paolo Uccello.

Para Mujica Láinez, en cambio, en la imaginación de Vicino, el dragón y los canes (sólo dos en la novela) simbolizan la vida guerrera del duque. El dragón es Carlos V y los dos canes las dos campañas en las que el duque se pusiera a su servicio.

La *Ninfa dormida,* según Bettini, puede representar en el pensamiento de Ligorio, Ariana semidormida entre un amor terrestre y otro divino. O bien aquella ninfa de la que habla Ovidio y a la que Ligorio llama simplemente Nife, según la etimología griega, la pureza. Para Mujica Láinez, en cambio, esta ninfa dormida representa el personaje de Pantasilea, famosa y bella cortesana que habría vivido en la época de Pier Francesco Orsini, en Florencia, y a quien su abuelo encargara iniciar al joven duque en las artes del amor.



También este personaje desempeña un importante papel en la ópera de Ginastera.

La enorme cabeza del *Monstruo Marino* que sostiene una esfera o representación de la tierra y en su cúspide un castillo puede ser, según Bettini, la cabeza de Proteo, hijo de Neptuno, pero también podría tratarse de Glauco, el pescador que se transformó en Dios del Mar tras haber ingerido ciertas hierbas mágicas. Sin embargo, el propio Bettini señala más adelante que la importancia de esta figura radica más bien en el castillo que representa el poder de los Orsini sobre el resto de nobles de su alcurnia, y ese es, precisamente, el significado que le da también el escritor Mujica Láinez.

Faltaría aún por mencionar la enorme tortuga (cuyo caparazón está adornado de símbolos geométricos y sobre el cual parece danzar una figura barroca), el enorme Neptuno, la sirena de doble cola, otras ninfas, esfinges y jarrones gigantescos, el teatro abierto, el Ninfeo, Venus, Ceres, y la banca etrusca, que lleva una leyenda sugerente:

Voi che pel mondo gite errando, vaghi di veder maraviglie alte et stupende, venite qua, dove son faccie horrende, elefanti, leoni, orsi, orchi e draghi.

(Tu que vagas por el mundo ávido de grandes maravillas ven acá, donde encontrarás imágenes espantosas de elefantes, leones, osos, ballenas y dragones.) ■

Un Bomarzo francés

A orillas del río Loira, aguas arriba de Nantes, se encuentra un mini Bomarzo, más pequeño y más reciente que el otro, pero no menos enigmático. Ha sido descrito por el escritor Joël Roussiez y el fotógrafo Philippe Ruault en La folie de monsieur Siffait,[1] *obra de la que presentamos a continuación algunos pasajes.*

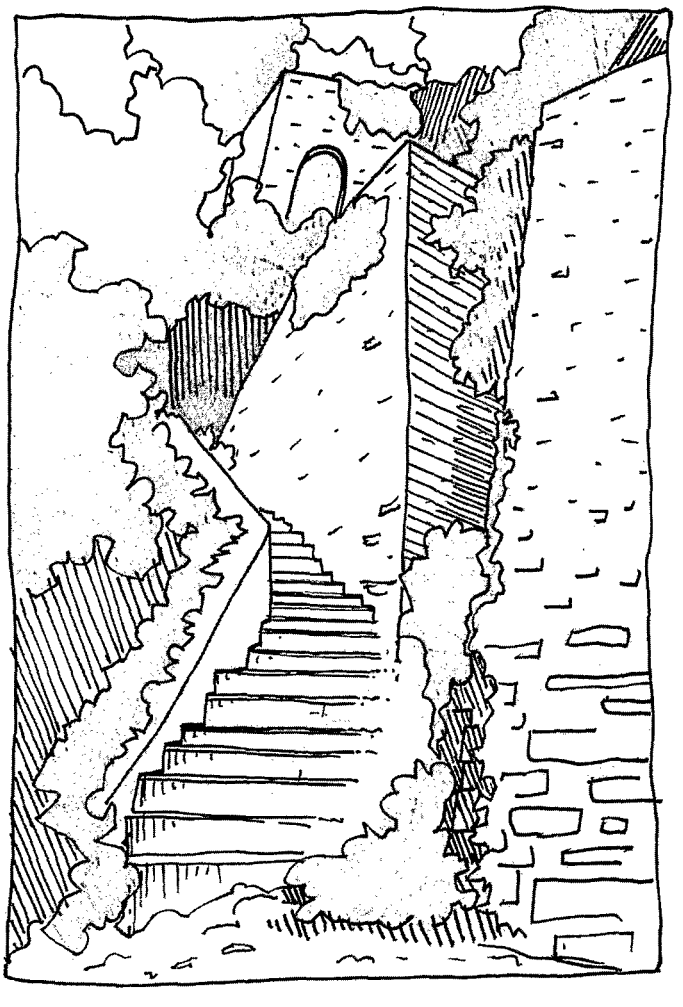
El señor Siffait era un hombre muy rico, con alma de constructor. En un terreno de su propiedad decidió edificar algo. Dada su gran bondad, el señor Siffait empleó a los pobres desempleados de la crisis de 1848 para consolidar o edificar . . . ¿Qué? ¿Un gran jardín? No necesitaba una casa, ya que muy cerca poseía un castillo...

No lo sé muy bien, tengo mis dudas.

El señor Siffait, Maximiliano Osvaldo, tenía una chifladura: edificar para el futuro. Empezó a construir un jardín italiano, gastó una fortuna en una casa de sueños y acabó arruinándose sin terminar nada. Esto es lo que queda, pero me parece que algo se ha perdido en la historia del señor Siffait. El juicio no, ya que para construir hace falta tenerlo. No, se ha perdido otra cosa . . . Esa otra cosa tal vez sea una isla, "la isla perdida", que sigue existiendo aunque no se la vea.

Así descubrí yo el río Loira con sus bancos de arena y algunas terrazas donadas generosamente por el señor Siffait... Me paseo —cualquiera puede pasearse por allí como por su propia casa—; encuentro un rincón de muro que no oculta nada, una ventana cuyo hueco nunca se abrió, y detrás de la cual no hay nada. Camino entre la selva hasta un templo, un santuario... y me dejo llevar.

1. Joël Roussiez y Philippe Ruault, *La folie de monsieur Siffait,* Nantes, Éditions Arts-Cultures-Loisirs, 1985.



Escalera que no lleva a ninguna parte, pues no tiene adonde conducir.

Dibujo de Julien.

Una innovación: los parques subacuáticos

Katerina Delouka



La autora.

¿Un parque en el fondo del mar? Para criar ostras, tal vez. Pero ¿qué tendrá que ver la ostricultura con un número de Museum *dedicado a los jardines de las delicias? Sin embargo, los parques subacuáticos existen, efectivamente —bien organizados, con carteles marcando el sentido de la visita y guías que llevan máscaras de buzo en vez de gorras de visera—, y están incluso empezando a proliferar. Hemos pedido a Katerina Delouka, estudiante griega que prepara una tesis de arqueología submarina, buceadora experimentada y cursillista en nuestra redacción, que presente esos parques a los lectores de* Museum. *Por ellos ha aceptado . . . tirarse al agua.*

Jean Rostand escribió: "Antaño, el hombre creía que moraba en una naturaleza inmensa e inagotable. Pensaba tener derecho a derrocharla, y la ha estropeado con los excrementos de sus técnicas. Es un inquilino poco escrupuloso que descubre de pronto que tiene que respetar su tierra y su mar."

La humanidad comprende ahora, en efecto, que los recursos naturales no son en absoluto ilimitados. La creación de parques naturales ha sido, sin duda alguna, uno de los factores que contribuyeron a ese descubrimiento, y éste debería, a su vez, contribuir a la supervivencia de nuestra especie. Los parques garantizan una protección, al menos parcial, de la naturaleza y, además, constituyen un lugar indiscutiblemente apropiado para la realización de actividades científicas y recreativas.

Cuando oímos hablar de "parques naturales", pensamos inmediatamente en un "parque terrestre". Sin embargo, desde hace unos veinte años han empezado a aparecer parques subacuáticos que, en muchos casos, disponen de un territorio relativamente extenso. ¿Cuáles son sus características principales? En primer lugar, poseen uno o varios ecosistemas intactos, o muy poco modificados por la explotación o la ocupación humana, donde los espacios presentan un interés especial desde el punto de vista científico, educativo y... recreativo, o donde existen auténticos paisajes naturales de gran interés estético. Además, desde el punto de vista administrativo dependen de una autoridad superior del país donde se encuentran, la cual se encarga de velar por el respeto de los valores ecológicos, geomorfológicos y estéticos. Hay, por último, reglamentos particulares que, siempre que se respeten determinadas condiciones, permiten las visitas al parque con fines recreativos, educativos y culturales.

Conviene distinguir claramente entre parques subacuáticos y reservas submarinas. Estas últimas tienen ante todo por objeto salvaguardar los elementos más preciosos del patrimonio natural subacuático y están, por consiguiente, únicamente al servicio de la investigación científica para garantizar en particular, la conservación y reproducción de los ecosistemas y las especies animales en vías de extinción. Salvo algunos casos excepcionales, no están abiertas al público y se prohíbe terminantemente en ellas cualquier actividad recreativa.

¡A sus aletas!

Pero volvamos a nuestros parques subacuáticos. Los guardianes animadores, cuya única preocupación es la protección de la naturaleza y el bienestar de los buceadores visitantes, se encargan de hacer respetar en ellos determinadas reglas; por ejemplo: la prohibición de todo tipo de pesca submarina; la prohibición de la pesca con red o con caña; la limitación con fines de seguridad (y tranquilidad) de la velocidad de los barcos; la prohibición de la utilización de medios pirotécnicos (salvamento); y la responsabilidad personal de cada buceador durante su visita submarina. Si el buceador visitante se compromete a respetar estas reglas, comprobará que el mundo silencioso del mar está dispuesto a revelarle secretos doblemente profundos. Trátase, en efecto, no sólo de realizar una hazaña física, como es pasearse, en tres dimensiones, en un medio a priori hostil, sino también prestarse a una transformación psicológica, alejándose de la vida diaria y sintiéndose diferente, único, al menos durante unas cuantas horas. Basta con disponer del equipo adecuado (botellas, aletas, máscara), y la aventura puede comenzar. ¿Destino? Los parques subacuáticos de Port-Cros (Francia), de las Espóradas septentrionales (Grecia), o de Eilat (Israel), por ejemplo.

La isla de Port-Cros forma parte del archipiélago de Hyères, frente a la costa del Var, en el mar Mediterráneo. El parque submarino se extiende en torno a sus costas, en una franja de 600 metros de ancho, con una superficie de unas 1.800 hectáreas. La variedad del relieve submarino (cuya profundidad puede llegar a 80 metros) le permite albergar una fauna y una flora muy diversas y perfectamente representativas de la vida en el Mediterráneo. He aquí, por ejemplo, una planta llamada *Posidonia oceanica,* en honor del dios griego del mar. ¿Un alga? ¡Ni muchos menos! Se trata de una auténtica planta marina, con flores y frutos, cuya agrupación en "bosques" desempeña un papel esencial, ya que facilita la oxigenación del agua y proporciona al mismo tiempo refugio y alimento a los peces, que escogen también estos lugares para reproducirse.

No menos importante es la vida animal en el parque de Port-Cros. Véase,

por ejemplo, cómo se deslizan por los canalillos y cavernas (¡una auténtica obra arquitectónica!) formados por las algas calcáreas *Lithophylla* —"hoja de piedra"— las langostas y los peces, como las corvinas, las doncellas y los cabrachos, cuyas continuas idas y venidas presentan al visitante un auténtico festival de formas, movimientos y colores.

Lo vivo y lo imaginario

Estos fondos submarinos de tipo mediterráneo los encontramos también en el parque de las Espóradas septentrionales, en Grecia. Las aguas son aquí más calientes que en Port-Cros, lo que facilita la aparición de plantas delicadas, como el lirio, y de esos animales disfrazados con formas vegetales que son las madréporas. Y he aquí que aparece también —agradable sorpresa— el *Monachus monachus,* foca típicamente mediterránea, por desgracia en vías de extinción.

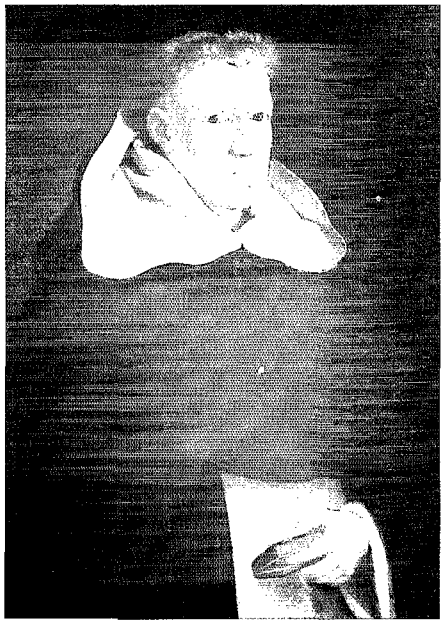
Volvamos ahora a la superficie y vayamos hasta el sur del Sinaí, donde se encuentran el golfo de Eilat y el parque subacuático del mismo nombre. La flora y la fauna son aquí una mezcla de especies todavía mediterráneas en algunos casos y ya claramente tropicales en otros, como, por ejemplo, los ciento cincuenta tipos de corales rojos y tiernos. Desfile tanto más asombroso ante nuestros ojos cuanto que encontramos en él una gama que va desde las formas más primitivas de la vida submarina hasta otras sumamente inteligentes y complejas. Pero, aunque nos dejemos llevar por el encanto de esta profusión de vida, vayamos con tiento: las espinas dorsales de los peces escorpiones que pasan tras los arrecifes de coral próximos pueden paralizar al buceador distraído, y hasta causarle la muerte.

Nuestro viaje está llegando a su fin. Pero antes de separarnos quisiera formular un ligero reparo; lamento no haber encontrado en muchos parques subacuáticos una dimensión que hubiera permitido ampliar la variedad de placeres que ofrece la exploración submarina. Me refiero a los vestigios del paso del hombre. Verdad es que en el parque de Port-Cros se conservan restos de naufragios, donde se nos ofrece a la vista todo el universo vivo que gravita a su alrededor, además del otro, imaginario, arraigado sobre todo en la mente del visitante buceador. Pero se trata, por desgracia, de una excepción. Y ni siquiera en Port-Cros se ha hecho esfuerzo alguno por presentar adecuadamente los vestigios desde un punto de vista arquelógico. ■

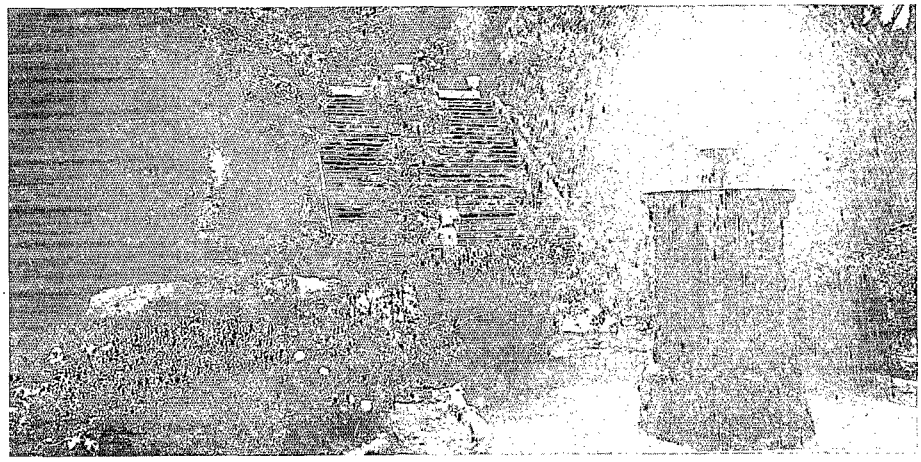
En España renace un jardín del siglo XVII

¿Qué se puede hacer en 1991, en plena batalla ecologista por preservar los tesoros naturales y hasta la misma naturaleza, con un jardín cuya creación data de finales del siglo XVII? El Bioparque El Retiro, cerca de Málaga (España), aporta muchos elementos nuevos, expuestos a continuación colectivamente por el equipo responsable de la creación de El Retiro. El presente artículo fue escrito en 1990, en vísperas de la inauguración del viejo jardín renovado.

Retrato de Fray Alonso, el fundador del Bioparque El Retiro.



El Retiro, jardín cortesano en los años 1920.

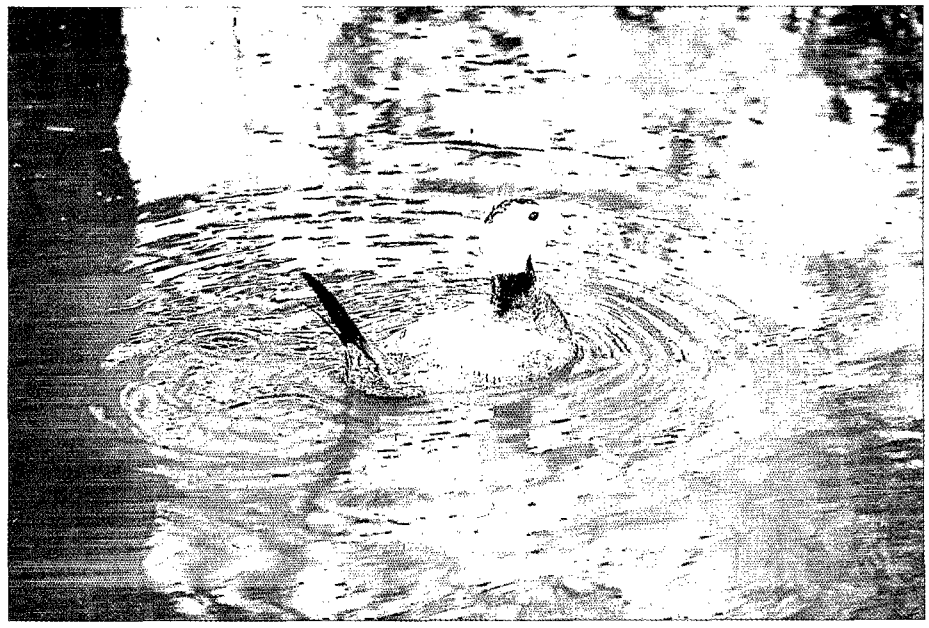


La escasez de flora y fauna, y la continua amenaza de desaparición de otras especies, son hechos sobre los cuales los ciudadanos deben de ser informados con el fin de crear una conciencia que pueda limitar a corto, medio y largo plazo el ya iniciado deterioro de nuestro imprescindible entorno natural. Éste, a su vez, ha influido en las culturas de nuestro mundo, tal como se manifiesta en las tradiciones, lenguas, músicas, artesanías y otras creaciones.

La filosofía de los que presentamos este proyecto contempla dos facetas de la actual relación hombre–cultura–naturaleza: en primer lugar, la desconexión con el entorno natural y, en segundo, una cierta inmovilización de la creatividad que el ser humano indiscutiblemente posee y que podría emplearse para alcanzar el fin que perseguimos: la conservación de la naturaleza y del patrimonio histórico y artístico. El hombre, en efecto, no se ha dedicado exclusivamente a la destrucción de su entorno, sino que también ha sido capaz de embellecer responsablemente con muchas de sus obras los paisajes naturales.

Al crear el proyecto El Retiro buscamos conscientemente una obra ejemplo que sirviera como punto de partida de una filosofía que pretende incentivar esa fuerza creadora de belleza, restableciendo al mismo tiempo el contacto con el entorno a través de una

Museum (Unesco, París), n.° 169 (vol. XLIII, n.° 1, 1991)



Oxyura leucocephala: El Retiro, y el sur de España en general, es uno de los últimos refugios de esta especie en el planeta.

Todas las fotos son cortesía del Bioparque El Retiro

emocional, creativa y por lo tanto también activa participación en la cultura, en la naturaleza y en la conservación de ambas.

¿Qué fines persigue El Retiro? Entre sus objetivos podemos enumerar los siguientes:

Recuperar, conservar y revalorizar un jardín histórico, declarado en 1984 por el Ministerio de Cultura, y por decreto real, jardín artístico.

Promover el acercamiento del ciudadano a la naturaleza para fomentar así cuestiones culturales y ecológicas, haciéndole partícipe de un fin común: la protección de la flora y fauna en general y de las plantas y aves en particular.

Crear un centro de estudio de la botánica y la ornitología, con especial dedicación a la salvaguardia de especies ornitológicas y botánicas.

Colaborar con organismos y entidades cuyos objetivos sean la preservación del medio ambiente, el estudio de la naturaleza y la educación ambiental.

Ofrecer una alternativa para el ocio cultural–educativo que por sus características ha sido, hasta hoy, desconocido en la Península Ibérica.

Despertar el ánimo del público para la defensa no sólo de la naturaleza, sino también de todo aquello que la embellece, en nuestro caso, la finca El Retiro.

El parque El Retiro se encuentra situado a once kilómetros del centro histórico y artístico de la ciudad de Málaga, y tan sólo a quince minutos del aeropuerto internacional de esta ciudad del cosmopolita litoral mediterráneo. La zona de la que hablamos goza de un clima subtropical y su temperatura refleja la suavidad mediterránea con una media superior a los 12°C en el mes más frío. Las horas de sol al año son alrededor de las 2.900, lo que supone una media de 240 días de sol. Evidentemente, estas condiciones climáticas son las que atraen anualmente a alrededor de seis millones de personas a esta región, llamada la Costa del Sol.

La diversidad de los ecosistemas presentes en la provincia malagueña, unida a las características anteriormente expuestas, permiten el cultivo y el desarrollo de un número muy elevado de especies vegetales. Prueba de ello es la libre adaptación al medio natural de multitud de especies botánicas procedentes de distintas partes del planeta.

Al estilo, árabe, francés, inglés e italiano

Los jardines de El Retiro se hallan en la antigua finca de Santo Tomás del Monte. Su fundador fue el dominico Fray Alonso de Santo Tomás, fascinante personaje de quien se decía que era hijo del rey español Felipe IV y que fue obispo de Málaga entre 1664 y 1692. La intención de Fray Alonso era la de crear un lugar donde él y los miembros de su congregación encontrasen el necesario retiro espiritual que toda orden religiosa necesita; de ahí el nombre de El Retiro con el cual los jardines se conocen desde entonces. El Retiro fue en un principio un huerto jardín donde los frailes cultivaban frutas y verduras para su mantenimiento y, paulatinamente, se fueron introduciendo especies traídas desde los lejanos países en los que los dominicos ejercían su apostolado.

A la muerte de Fray Alonso, la finca pasó a pertenecer al convento de Santo Domingo y en 1699 fue adquirida por el primer conde de Buenavista, D. José Guerrero Chavarino, seguramente de origen genovés. Aproximadamente un siglo más tarde, cuando fue propiedad del tercer conde de Buenavista, el jardín recibió de manos del famoso arquitecto D. José Martín de Aldehuela las improntas estilísticas que hasta el día de hoy determinan el encanto del conjunto: rígidos jardines al estilo francés, adornados con estatuas y esculturas de mármol y terracota, que alternan con otros, bien diseñados al estilo inglés, o bien al estilo barroco italiano. Todo ello fue a su vez influenciado por reminiscencias árabes, con sus juegos de agua y fuentes.

Los conocimientos del público en general sobre ornitología y botánica no suelen ser muy amplios. Por ello, uno de los fines de El Retiro es contribuir a una mayor educación ambiental y al despertar de una conciencia conservacionista. Tal objetivo difícilmente tendría resultados duraderos si se produjera una saturación psicológica por parte del visitante debido a un exceso de información. Además, esa circunstancia no admitiría ningún método para compensar la decreciente capacidad receptiva y de concentración del ser humano en un determinado lapso de tiempo. Se trata de introducir un aspecto "dramatúrgico", como si de una obra de teatro se tratara, siendo el contacto inicial con El Retiro una introducción a los hechos y protagonistas que culmina con un sorprendente y, sobre todo, inesperado desenlace que consolida la obra en el recuerdo.

Evitar la saturación psicológica y poder aplicar una dramaturgia sólo serán factibles si no existe un número excesivo de "especies protagonistas" y con un recorrido unidireccional que omita caminos laterales, para así asegurar la participación emocional y continuada que requiere toda obra.

Alrededor del jardín histórico se procede a la creación de distintos espacios naturales donde, en función de estrictos estudios científicos, aves y plantas podrán realizar plenamente sus ciclos biológicos. Los distintos elementos que integran estos biotopos estarán rigurosamente mantenidos para asegurar el equilibrio necesario que garantice la dinámica y el comportamiento natural de los organismos que integran dichos ambientes.

El Retiro, cuya extensión es de dieciséis hectáreas, selecciona de entre los especímenes que se encuentran bajo tutela humana aquellos ejemplares que mejor responden a nuestros requisitos conceptuales y que figuran inscritos en los registros de los organismos competentes a nivel nacional e internacional. De este modo, además, no se incide en las poblaciones actualmente existentes

en sus países de origen. Como es sabido, muchas de estas poblaciones cuentan con muy escasos efectivos. Teniendo en cuenta la grave disminución de un número muy elevado de especies, estamos convencidos de que nuestros esfuerzos pueden ayudar a una sensible mejora de la situación actual de las mismas.

Para asegurar una óptima presentación de las aves, hemos optado por un concepto sencillo y sofisticado a la vez, es decir unos recintos espaciosos *(volières)* cuyas dimensiones varían desde los 80 m^2 y 5 m de altura hasta los 1.000 m^2 y cubiertos con finos hilos que, para reducir al máximo su percepción por el ojo humano, poseen una determinada tonalidad. Estas *volières* ofrecen prácticamente plena libertad a las aves. Existen otras importantes características que favorecen tanto el bienestar de las aves como el goce y la activa participación del visitante.

Un "préstamo" que habrá que devolver con altos intereses

La ubicación de las *volières* y de los puntos de observación son tales que el visitante siempre verá el biotopo desde el sur hacia el norte. Esta situación simula un teatro en el sentido de que el espectador se encontrará en una relativa oscuridad provocada por la vegetación, mientras observa el biotopo —el escenario— iluminado por la luz solar. Queremos que en cada punto de observación, y mediante una información inicial breve pero llamativa, nazca en el público el deseo de descubrir personalmente los especímenes en su intimidad. Éste es uno de los motivos fundamentales de la limitación de especies y de especímenes.

En cuanto a la botánica, a los más de seiscientos especímenes de El Retiro, que representan unas ochenta especies botánicas del mundo, se van añadiendo otros con arreglo a una serie de criterios, tales como las condiciones del clima y del suelo, la integración armónica en la vegetación ya existente en el jardín, el estilo de éste, las características de tamaño, forma, colorido, época de floración, rusticidad o fragilidad, etc. En el llamado jardín-huerto, y siguiendo la tradición de los frailes en el siglo XVII, estamos ampliando el número de especies con frutales tropicales y subtropicales, tales como los chirimoyos, los mangos, los papayos, así como especias, plantas medicinales, hortícolas, de uso industrial, aromáticas y otras.

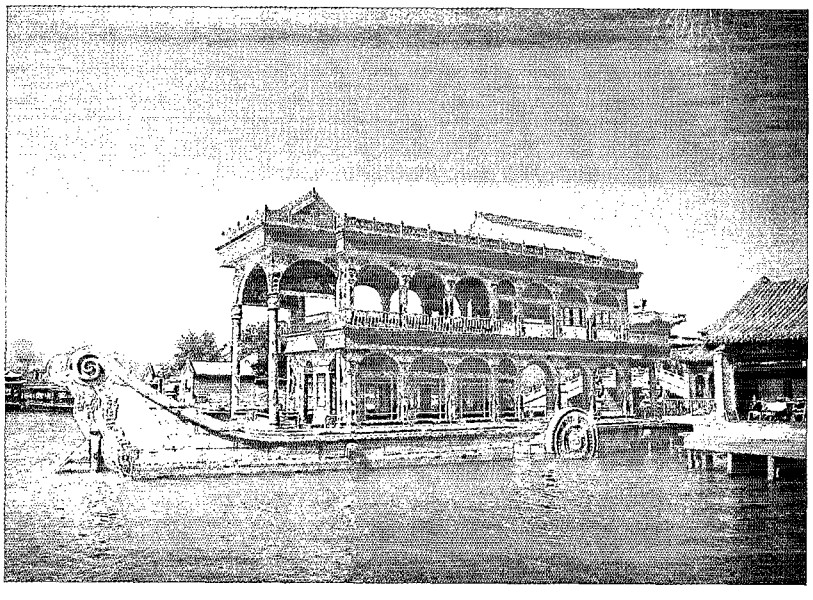
Al profesorado de colegios y escuelas se les ofrecerá, siempre que de temas ornitológicos, botánicos y afines se trate, la posibilidad de coordinar con El Retiro un programa de prácticas para que los alumnos puedan verificar en la realidad las materias impartidas en clase. Adquirirán así unos conocimientos consolidados por las respectivas experiencias visuales. Para la recepción de estos escolares dispondremos de un aula que servirá de tribuna para cursos cuyo protagonista será la naturaleza.

Nuestros monitores de educación ambiental crearán recorridos temáticos, comisiones infantiles de conservación, concursos, proyectos específicos *ex situ* y excursiones a otros espacios naturales. Se ofrecerán también amplias facilidades a estudiantes y científicos, como biólogos, veterinarios, ornitólogos y botánicos. En este apartado pensamos incluir también la creación de un jardín especialmente diseñado para los no videntes que, a través del tacto y del olfato, podrán disfrutar de la flora en El Retiro.

Una biblioteca especializada, un museo dedicado a la propia historia de El Retiro y un servicio de proyecciones de vídeo contribuirán a la eficacia de la función didáctica. Para el futuro se prevé la edición de una revista especial que informará sobre los últimos acontecimientos y los proyectos a corto, medio y largo plazo; nuestra unidad móvil de educación ambiental recorrerá asimismo los colegios de la provincia. Sobre El Retiro publicaremos igualmente una extensa guía general y otras específicas en materia de arte, ornitología y botánica. Otras publicaciones tratarán, por ejemplo, de los cambios estacionales y sus consecuencias en los ciclos de la flora y fauna tanto ausentes como presentes en El Retiro.

Para concluir quisieramos decir —y he aquí la esencia de nuestros ideales— que el Bioparque El Retiro será un proyecto que solicita un "préstamo" a la naturaleza y a la cultura para devolverselo con un interés que debe ser alto. Vemos asimismo el proyecto como instrumento de comprensión entre todos los pueblos de nuestra Tierra, y en este espíritu invitamos a los lectores de *Museum* interesados por nuestra óptica y nuestras inquietudes a ponerse en contacto con nosotros: Bioparque El Retiro, Apartado de correos 885, Málaga (España). Teléfono: 621580/1/2 y fax: 436151. ■

UN CAPRICHO EN UN JARDÍN CHINO



Arthur Gillette

Nada más natural, en principio, que un pequeño barco de hélice en el inmenso lago de los jardines del Palacio Imperial de Verano de Beijing. Ahora bien, el vapor es en realidad de mármol, un capricho que se le ocurrió a la emperatriz regente Ci Xi a principios de este siglo, y que se financió con fondos destinados en principio a reforzar la marina de guerra china. Pero, aunque con ese dinero se hubieran podido comprar armas en lugar de pagar ese estrambótico juguete, ¿no era ya demasiado tarde para cambiar la suerte que aguardaba a la dinastía Qing?

Secciones

Las delicias del amontonamiento

Len Deighton

Después de cursar estudios en el Royal College of Art (como becario), el autor pilotó helicópteros, trabajó como camarero, fue director artístico de una agencia de publicidad londinense y escribió dos libros de cocina, amén de unas treinta novelas de espionaje muy bien documentadas en las que —desde la primera, Un cerebro de un billón de dólares (Ipcress file), *sin olvidar otros libros de éxito como* Un caballo debajo del agua *(para quien quiera saberlo: es un submarino),* Espía de ayer, Funeral en Berlín *y* Adiós Mickey Mouse— *el lector encontrará una crónica apasionante de diversas guerras frías o calientes. Era imposible que Len Deighton, curioso y polifacético como un hombre del Renacimiento, no tuviera ideas precisas sobre los museos. Son las que presenta en este artículo,* escrito especialmente para* Museum.

"Museo" no es una palabra que se deba utilizar a la ligera. De un automóvil viejo se dice que es una pieza de museo. Recientemente escuché a un escritor que, refiriéndose a una microcomputadora de engorroso tamaño, decía, despectivamente, que debería estar en un museo (era la mía, por cierto). No hace mucho, mi esposa calificó de "museo" una imponente mansión que acabábamos de visitar, y el tono en que lo dijo no era precisamente elogioso.

Suele decirse que cuando las cosas son viejas, están rotas y no sirven para nada, las tiramos; pero cuando son muy viejas, están muy rotas y no sirven absolutamente para nada, las ponemos en un museo. Los responsables de los museos, conscientes de este tipo de opiniones fuera de su mundo, han inventado un remedio radical: la "experiencia de museo". Se ofrece así la posibilidad, por ejemplo, de escuchar el sonido de un laúd antiguo proveniente de una venerable urna griega. Se proponen efectos sonoros como los tan apreciados por la BBC: el ruido sordo del trueno y los gritos angustiados de actores sobre un fondo de espadas entrechocándose, suponiéndose que ese acompañamiento permite comprender mejor las batallas antiguas. La "experiencia" se inició como un intento desesperado de dar vida a las exhibiciones de los museos de cera y acabó convirtiéndose en un gran negocio a medida que los museos fueron adoptándola.

Antaño, los museos eran depósitos en los que se almacenaba el patrimonio de un país. En la antigüedad, el museo *(mouseion)* era un lugar en el que sacerdotes, eruditos, matemáticos y astrónomos rendían culto a las musas, bebían un vaso de vino o leían los manuscritos allí conservados. Los museos de hoy aparecieron con la Revolución Francesa, cuando se desposeyó a la Iglesia y a las mansiones de sus libros, cuadros, objetos de plata, muebles y todo tipo de objetos preciosos, que pasaron a ser bienes públicos.

Más recientemente, los museos se convirtieron en colecciones que destacaban los progresos de la ciencia o —a medida que los europeos iban explorando el mundo— contribuían al estudio de la etnología. Estos objetivos científicos inspiraron la actividad del Museo Británico de Londres; así, los bajorrelieves asirios, la colección de jarrones clásicos de sir William Hamilton y los mármoles de Frigia y Egina fueron depositados allí para ser estudiados científicamente y no, como ocurre hoy, para que los admiremos en su condición de grandes obras de arte.

Pronto empezó a establecerse una distinción entre las "galerías", en las que lo esencial es el aspecto estético, y los "museos", dedicados a conservar colecciones de muy diversa índole, ya se trate de museos de artes decorativas o de ciencias, o incluso de centros tan especializados como el Museo de Artillería de Leningrado. Para algunos expertos la categoría de los "museos" comprende las colecciones que se exponen en un marco histórico, mientras que la denominación de "galerías" se reserva a la exposición de objetos de interés primordialmente estético. Un experto[1] ha lamentado la influencia que ejercen los historiadores del arte: "Uno de los gajes del oficio de historiador del arte es que se puede saber todo lo que hay que saber sobre una obra de arte y todo lo que se ha llegado a decir sobre ella y ser, sin embargo, incapaz de contemplarla, estéticamente, como una obra de arte."

Muchos de mis amigos artistas piensan que la disposición tradicional de la galería es poco satisfactoria, ya que las pinturas se presentan siempre en orden cronológico. El edificio se convierte así en una página de historia del arte ilustrada, y el visitante acaba por interesarse tanto en la evolución de las escuelas pictóricas que ya no es capaz de apreciar los cuadros en sí mismos.

Un laberinto de plástico

No puedo menos que compartir esta opinión cuando veo cómo el culto de lo sociológico va imponiéndose en el mundo del arte. Mientras que la mayor parte de los críticos literarios son capaces de producir más o menos bien una frase detrás de otra, casi ningún crítico de arte tiene la menor idea de cómo se dibuja o se pinta, insuficiencia que suele quedar más que compensada por una abundancia de observaciones sociológicas. Lo clásico, en una conferencia o en un filme sobre "arte", es ignorar la pintura, los procedimientos técnicos, la calidad del dibujo y las intenciones manifiestas del artista; se exponen, en cambio, teorías simplistas sobre las fuerzas políticas y sociales contemporáneas, con lo que se reduce al artista al papel de simple intermediario. Sería muy de lamentar que las galerías siguieran esta tendencia.

Muchos profesionales temen que, con los nuevos cambios, las galerías y los museos pierdan su estrecha asociación con la erudición auténtica, la conservación y la investigación. "La decadencia espiritual de nuestros museos no es un progreso", afirma un profesional que abandonó el museo para trabajar en una empresa privada.[2] "Y además —añade—, de nada sirve recaudar grandes cantidades de dinero a la entrada, cuando los fundamentos intelectuales de la institución están irremisiblemente minados."

Durante largos años los museos no experimentaron cambio alguno. Se acogía benévolamente al estudioso y se le invitaba a almorzar; se toleraba al público (a condición de que hablara susurrando y que no molestara al personal con demasiadas preguntas). La mayor parte de los museos de todo el mundo siguen siendo así, y mientras reciban fondos públicos suficientes, no cambiarán. Sin embargo, para muchos directores de museos, el decenio de los ochenta ha sido una época de cambio. No tardaron en descubrir que la política de financiación oficial suponía que los museos debían acabar siendo "financieramente viables". Los miembros de los consejos de administración —nombrados en muchos casos por los propios gobiernos— introdujeron un nuevo tipo de director de museo, con una mentalidad más "comercial". Se instituyó el pago de la entrada con la consiguiente necesidad de atraer al público, que era quien pagaría. Los museos se convirtieron en un elemento más de la multimillonaria industria del espectáculo, y para muchos de los nuevos directores, "espectáculo" equivalía a "teatro". Si los diseñadores se negaban a aceptar esa concepción comercial —y conozco a más de uno que así lo hizo—, se buscaba a diseñadores más complacientes. Hacían falta proyecciones sonoras y visuales, pantallas vídeo en las que se proyectasen interminablemente retazos de películas, que en muchos casos tenían más que ver con Hollywood que con la erudición. La visita al museo se había convertido en una "experiencia".

Los nuevos directores, y los miembros de sus consejos de administración, podían saber mucho o poco de arte o de ciencia, pero en cualquier caso sabían lo que querían. Gastaron ingentes cantidades de dinero en la creación de ambientes sintéticos, en los que se presentaba la historia omitiendo los detalles desagradables. Los directores de los museos dieron a entender claramente a sus diseñadores que lo que la familia típica deseaba era poder pasearse sin sobresaltos. ¡Cuántas barbaridades se cometieron en nombre de esa familia típica! Innumerables tesoros museográficos fueron devueltos a los almacenes. El museo se convirtió en un laberinto de plástico recorrido por hileras de visitantes que habían pagado sus entradas, con músicas y comentarios en *off*. De ordinario, los efectos sonoros se oían vagamente por todo el edificio; y cuando había mucha gente podían acelerarse para que la multitud circulara más de prisa.

Lo malo en este caso es que los museos, que nunca dispusieron de mucho dinero, se veían muchas veces al borde de la bancarrota tras esas impresionantes creaciones. Pocos fondos quedaban, desde luego, para enriquecer las colecciones o para rehabilitar los caducos edificios. Las tiendas de los museos empezaron a crecer, a hacerse más fastuosas y a vender objetos cada vez más cursis. Como resultado, las familias que solían ir frecuentemente a los museos para descubrir nuevos y maravillosos tesoros polvorientos, decidieron que una "experiencia" tan cara era algo que no convenía repetir demasiado. Mientras que los museos de antaño permitían enriquecer, ilustrar y ampliar lo aprendido con la lectura y el estudio, la "experiencia" era una distracción puramente pasiva que divertía en lugar de estimular.

Las colecciones tropiezan pues con dificultades y no es de extrañar que haya habido polémicas, por ejemplo en torno a las alteraciones del prestigioso Victoria and Albert Museum de Londres, dedicado a las "bellas artes y artes

* © 1990 Pluriform Publishing Co. BV.

1. Harold Osbourne, en *The Journal of Aesthetic Education* (número especial dedicado a los museos de arte y de educación artística), otoño de 1985.

2. Se trata de Peter Cannon-Brookes, que trabajó en el Museo Nacional del País de Gales.

aplicadas de la mayor parte de los países, periodos y estilos". Se trata de una enorme colección de unos cinco millones de objetos, desde grabados de libros modernos hasta encajes y bordados antiguos, pasando por vajillas de plata y soldados de plomo. Su director, nombrado recientemente, decidió darle un nuevo nombre: Museo Nacional de Arte y Diseño; organizó exposiciones de fotografías de Linda McCartney y de efectos personales de Elton John, y demostraciones de artículos de punto y calcetería moderna. En los carteles publicitarios del museo encargados a la firma Saatchi y Saatchi puede verse una mano separada del cuerpo acariciando el pecho de una estatua, y un texto jocoso de publicidad de la cafetería del Museo: "Una cafetería de primera, con un bonito museo anexo: ¿en qué otro sitio le servirán gratis objetos de arte por valor de cien millones de libras con cada plato de huevos con mayonesa?"

No todo el mundo ha apreciado esta nueva orientación. Un antiguo director del Museo declaró: "El inconveniente de la política actual del museo —jazz frente a los cartones de Rafael, anuncios de Saatchi en el metro, ventas de artículos de punto de Habitat en las salas— es que aleja del museo a los visitantes serios." Y remataba añadiendo: "Según mi experiencia, el público londinense es menos exigente, menos educado y menos educable que el de Nueva York, pero, con todo, es más inteligente y tiene más sentido crítico que lo que dan a entender las políticas actuales."[3]

Por muy educable que fuera, el público de Nueva York no quedaría privado de los frutos de la nueva orientación, y un conservador londinense declaró, hablando del Metropolitan Museum of Art: "Se ha convertido en un gran almacén de la Quinta Avenida, una experiencia frenética que no deja ya la tranquilidad necesaria para disfrutar de una obra de arte."[4]

De hecho, la calidad del "Met" ha seguido siendo excelente, y los directores de museos de los Estados Unidos, Alemania o Italia no han sido sometidos a las mismas presiones que sus colegas de otros países. En París, se han dedicado sumas ingentes en la transformación de una antigua estación de ferrocarril en el actual Musée d'Orsay. Un especialista de arquitectura de museos afirmó que era "como un decorado de Cecil B. de Mille, montado para una superproducción de Hollywood sobre la caída de esto o de lo otro". Se trataba, a su entender, de "una orgía estrepitosa de excesos ornamentales, donde la vista no encuentra un sitio para descansar. La experiencia más desagradable es la destrucción visual completa de los cuadros de Gauguin y de los neoimpresionistas."[5]

¿Una liquidación de los excedentes?

El Museo Nacional Marítimo de Greenwich, en Inglaterra, es una auténtica joya, y su transformación ofreció la ocasión a un profesional de museos para profundizar el asunto (la distinción entre el tema y los objetos se ha convertido en un elemento central de las polémicas): "Al proclamar que el museo marítimo era un 'museo temático' y no un 'museo de objetos', y al afirmar que sus colecciones están allí únicamente en función de las historias marítimas que nos relatan, (el director) Ormond dijo algo que sólo es verdad a medias, y él debe saberlo muy bien, porque de no ser así habría convertido todo el museo en un parque temático, liquidando los objetos que le sobraran."[6]

Los que todavía no se han dejado convencer por el radicalismo de las nuevas ideas son los museos especializados. No son lo bastante ricos como para permitirse "experiencias", y su estilo es difícil de cambiar. Esto es particularmente cierto en el caso de las colecciones de grandes artefactos. En Bovington (Dorset, Inglaterra), el Museo de Tanques, que adolece de una insuficiencia crónica de fondos, no es más que una colección de ciento sesenta vehículos blindados, abarrotados en un enorme hangar en el que ni siquiera caben todos. El material descriptivo y las notas de investigación son sumamente técnicos, y el resultado sin embargo es excelente. En Francia, en un lugar situado cerca de Cannes que da directamente a la autopista, un grupo de coleccionistas de automóviles conserva sus espléndidos tesoros en un edificio moderno que es al mismo tiempo museo y garaje. En Munich, el Deutsches Museum presenta una excelente exposición de objetos de todo tipo, desde aviones hasta pianos. Debajo del museo hay una mina de carbón, pero se reconstruyó con la maquinaria auténtica de una vieja mina y no tiene nada que ver con un "parque temático".

Otro museo que también ha resistido a los ataques de los diseñadores es el *HMS Belfast*, un crucero de la segunda guerra mundial anclado en el Támesis, cerca de la Torre de Londres. Este crucero forma parte del Imperial War Museum (Museo Imperial de la Gue-

rra) de Londres. El personal de su biblioteca —tan sabio como amable— colabora desde hace muchos años de forma inapreciable con la mayor parte de los escritores que se ocupan de la historia militar. El museo propiamente dicho siempre fue muy estimado por los visitantes, tanto de Londres como de otras regiones. Conozco a dos especialistas que cruzaron el Atlántico únicamente para ver aquel delicioso amontonamiento de uniformes, carteles, insignias, cañones, biplanos y algunas de las mejores pinturas que pueden verse en Londres.

Pero el amontonamiento ha desaparecido. El viejo y maravilloso edificio del museo —que en otros tiempos albergó el odioso manicomio de Bedlam— ha sido totalmente restaurado. Una superficie de 4.600 m^2 suplementarios permite presentar cada objeto expuesto como uno de esos broches de diamantes que se ven en las vitrinas de las joyerías que no ponen los precios. Como dijo un crítico de arquitectura: "Presentados como esculturas en la nueva galería de exposición, que parece un centro comercial [. . .], rodeados de unos cuantos cañones de campaña de una limpieza clínica, bajo unos Spitfire, Mustang y Focke Wulf 190 aseptizados, esos tanques dan una imagen perfecta de la esterilidad de la cultura de museo."[7] Y el mismo autor añade : "¿Qué duda cabe de que 'su mejor hora' fue la 'experiencia del Blitz', ejemplo de heroísmo civil en gran parte imaginario en un espacioso refugio antiaéreo?"

Nostalgia en Hungría

Hay pequeños museos, como el minúsculo y elegante Museo de Relojes de Viena, que muestran cómo se puede combinar la sencillez y la eficacia. Otro museo diminuto, dedicado a la vida del pueblo judío (en Finchley, Londres) es un magnífico ejemplo de todo lo que puede hacerse con un presupuesto mínimo. La fábrica de zapatos Clark de Street (en Somerset, Inglaterra) tiene un pequeño museo de zapatos que encuentro encantador. En Los Angeles, el fabricante de aviones Douglas expone sus piezas seleccionadas en un marco elegante, en cuya parte superior hay un excelente restaurante. El Museo de la Música de Londres (que suele llamarse "Museo del Piano") es una antigua iglesia secularizada, en Brentford High Street. Está lleno a rebosar de ejemplares de toda clase de instrumentos de teclado, muchos de ellos mecánicos. Cuando varios de esos instrumentos funcionan al mismo tiempo se escucha una música estridente y deliciosamente atonal.

El diseño de un museo no tiene por qué ser forzosamente malo. La Burrell Collection de Glasgow constituye un buen ejemplo de lo que pueden conseguir diseñadores que saben en qué consiste su trabajo. Esta asombrosa colección de cerámica, jarrones, relieves y cuadros se encuentra en un edificio de piedra roja de 1983, enmarcado brillantemente en un fondo de bosques. Pasemos por alto los escándalos y manifestaciones de incompetencia a que dio lugar el legado de sir William Burrell al ayuntamiento de Glasgow, hace ya tantos años, y limitémonos a comprobar que constituye un extraordinario ejemplo de diseño para un museo.

Las moradas de personalidades eminentes suelen ser también reveladoras. En Viena, las visitas a la casita de muros combados de Mozart, a la alegre y espaciosa vivienda de Haydn y a la sombría casa de Freud son experiencias que permanecen en la memoria cuando del Palacio de Schönbrunn no queda, felizmente, ningún recuerdo. Desde Viena, un corto viaje hasta la frontera húngara nos llevará a los palacios de la familia Esterhazy (de invierno y de verano), donde el visitante puede evocar el descontento de los músicos nostálgicos que inspiró a Haydn su *Sinfonía de los adioses.* La minúscula finca que habitó T. E. Lawrence (Lawrence de Arabia) cerca de Londres es otra morada que nos enseña algo sobre el hombre que vivió en ella. (Está situada cerca del Museo de Tanques. Se puede hacer una excursión desde Londres y visitar ambos lugares).

Supongo que lo que más me agrada son las casas históricas de tipo más modesto, ya que me acuerdo muy bien de muchas de ellas, desde la espectacular morada de Lord Leighton en Holland Park Road (Londres), con azulejos de estilo árabe, a las casas mucho menos brillantes de Renoir y Escoffier que he visitado en el sur de Francia. Siempre es una delicia visitar el Museo Geffrye de Londres, en el que podemos ver, en un antiguo asilo de principios del siglo XVIII, una serie de habitaciones con interiores domésticos de 1600 a1939. Otros museos de mi predilección son el Sir John Soane Museum y la Wallace Collection. Se trata en ambos casos de colecciones de antigüedades y obras de arte situadas en hermosas mansiones londinenses.

Los tesoros que dejamos para que nuestros hijos puedan admirarlos están en manos de los directores de museos, los consejos de administración y los diseñadores. Un buen diseñador debe respetar profundamente los objetos expuestos y entender todos los problemas que atormentan normalmente a los funcionarios de los museos; pero, al mismo tiempo, debe tener sobre todo la voluntad y la capacidad de oponerse a cualquier idea poco feliz que pueda venir de esos funcionarios. Bueno es que se intente atraer por todos los medios a grupos de colegiales y a quienes sólo desean ocupar una tarde libre. Pero lo que no debe hacerse es sustituir nuestras grandes colecciones –artísticas o científicas– por "experiencias" artificiales.

El deseo fundamental del artista es imponer un orden al caos de la naturaleza. Este deseo, en realidad, se extiende a los seres humanos, y conduce al poder autoritario y a la tiranía. El director del museo debe resisitirse a la tentación de acabar con el amontonamiento. ■

3. Sir John Pope Hennessy, en *The New York Review,* 27 de abril de 1989.

4. John Harris, conservador de la British Architectural Library's Drawing Collection y de la Heinz Gallery, en una carta al periódico *The Independent,* edición de Londres, 16 de febrero de 1989.

5. John Harris, antiguo conservador de la colección de dibujos del RIBA (Instituto Real de Arquitectos Británicos), en la revista *Architectural Journal,* 4 de marzo de 1987.

6. John Mallet (antiguo conservador del Departamento de Cerámicas del Victoria and Albert Museum), en una carta a *Arts Review,* 1.º de diciembre de 1989.

7. Martin Pawley. *Architect's Journal,* agosto de 1989.

RETORNO Y RESTITUCIÓN DE BIENES CULTURALES

Los coreanos residentes en el extranjero participan



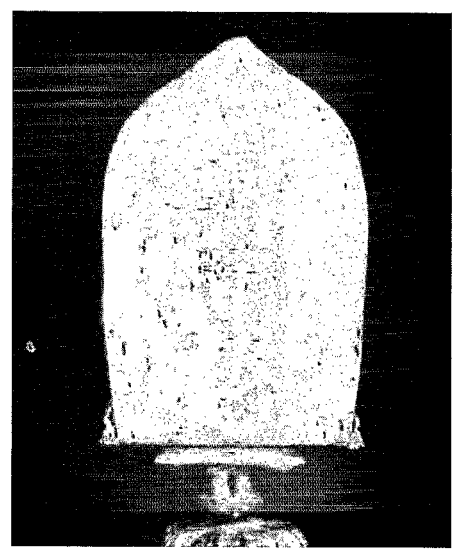
El conjunto devuelto a Pyongyang consta de un Buda central y dos Bhodisattvas laterales, adosados a un soporte finamente labrado y montado sobre un pedestal decorado con motivos de lotos.

Una inscripción grabada al dorso del conjunto ha permitido saber que el objeto fue creado en al año 539, en el templo Ranklang de Pyongyang, por el monje Beubyong a instancias del monje Yeun, quien deseaba celebrar así la existencia de la vida.

Fotografías facilitadas por la Comisión Nacional de la República Popular Democrática de Corea para la Unesco.

Los caminos del regreso de los bienes culturales a su país de origen no siempre están tan tortuosamente institucionalizados o burocratizados como podría parecer en principio. Prueba de ello son las tres estatuillas coreanas, de más de catorce siglos de antigüedad, que han regresado recientemente a Pyongyang, su ciudad de origen, tras haber pasado más de cincuenta años en el extranjero, y sobre las cuales la Comisión Nacional de la República Popular Democrática de Corea para la Unesco ha tenido la amabilidad de comunicar a *Museum* la información que se presenta a continuación.

En primer lugar, el objeto. Se trata de un Buda central y de dos Bhodisattvas laterales, adosados a un soporte y colocados sobre un pedestal decorado con lotos. El conjunto tiene una altura de treinta y dos centímetros. Una inscripción de cuarenta y seis caracteres grabada en líneas verticales al dorso del soporte ha permitido determinar con precisión el origen de este tesoro, que se remonta al año Kimi, séptimo de los años yeunga de la época Kokuryo (esto es, del año 539), y procede del templo Ranklang de Pyongyang, actual capital de la República Popular Democrática de Corea. Realizó el trabajo el monje Beubyong a instancias del monje Yeun, que quería difundir mil esculturas como ésta para celebrar la existencia de la vida.



Pero veamos más de cerca ciertas particularidades de este objeto que, aunque se haya descubierto otro similar en 1963, no deja de ser absolutamente excepcional.

En cuanto al Buda central se refiere, el moño de cabellos alisados, la sonrisa tranquila "a la antigua", las manos con las palmas muy abiertas tendidas hacia quien lo contempla, gesto que también indica ausencia de temor (y que anticipa algunas representaciones cristianas de la alta Edad Media) son otras tantas características que, junto con los pliegues en "V" de la ropa, revelan la imaginación de su creador. Otro tanto cabe decir de las refinadas coronas y los soportes individuales con motivos de lotos de los Bodhisattvas, y de la decoración (flores de ceibo y tallos de hierbas trepadoras) del soporte común.

Ida y vuelta

Esta obra se descubrió en 1931 en Pyongyang, en el recinto de lo que había sido el palacio real en la época de Kokuryo. Por aquel entonces Corea estaba ocupada por el Japón, y un ciudadano de este país se llevó las estatuillas. Pero el viaje fue para ellas de ida y vuelta.

En efecto, un siglo después, un coreano residente en Japón, O Il Hwan, adquirió con gran sentimiento patriótico este objeto junto con otros diez, por un precio muy elevado. Se dirigió a la Asociación General de Coreanos Residentes en Japón para repatriar el Buda y los Bhodisattvas, lo que se hizo en diciembre de 1985. Hoy en día están expuestos en Pyongyang, su ciudad natal, si cabe llamarla así, en el Museo Central de Historia de Corea.

Este no es más que un caso entre cientos de coreanos residentes en el extranjero que contribuyen a devolver a su país de origen bienes culturales perdidos hasta entonces.



Trinidad de Cuba: histórica, romántica y luchadora

Marta Arjona

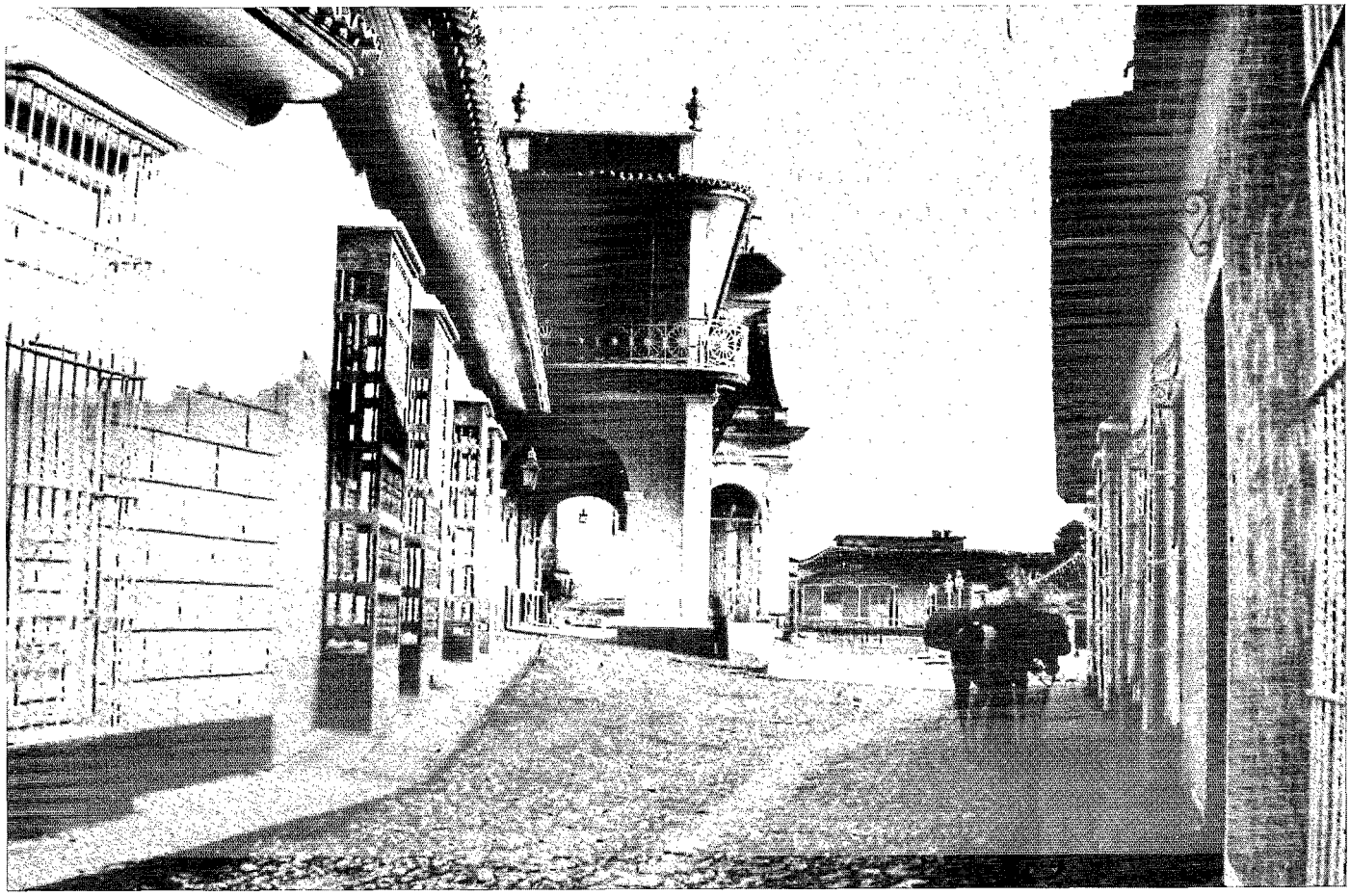
¿Cómo movilizar a los museos para dar vida a la historia de una ciudad caribeña que cuenta con casi cinco siglos de existencia? He aquí la respuesta de Marta Arjona, directora del Patrimonio Cultural de Cuba y miembro del Consejo Ejecutivo del ICOM.

Y por la ventana de un museo, una ciudad casi museo en sí misma.

La ciudad de Trinidad, fundada en la costa sur de la región central de la isla de Cuba en el año 1514, constituye uno de los testimonios arquitectónicos urbanos más importantes de Cuba y de América Latina. Declarada Patrimonio de la Humanidad en el marco de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Unesco, conserva una fisonomía unitaria de lo que fueron las antiguas fundaciones de los españoles en la isla y en el área del Caribe.

En un centro histórico urbano que ocupa un área de 37 hectáreas, Trinidad posee diversas instituciones culturales y sociales que ofrecen un servicio permanente de proyección sociocultural, para una población con un porcentaje elevado de jóvenes y escolares. Entre las instituciones culturales, los museos ocupan un lugar destacado en la ciudad, que ha ido organizando paulatinamente su patrimonio cultural y resca-

Todas las fotos son de la Dirección del Patrimonio Cultural de Cuba.



tando en ese empeño gran cantidad de objetos y referencias históricas, que le han permitido hasta el presente crear cinco museos con importantes colecciones y trabajar en un proyecto para un museo de la flora y la fauna del Valle de los Ingenios, a cinco kilómetros del centro histórico.

Desde el punto de vista cronológico el primer museo inaugurado en Trinidad es el Museo Romántico, instalado en 1974 en el palacio Brunet, antigua construcción dómestica del siglo XVIII. Sus colecciones se componen principalmente de mobiliario cubano de los siglos XVIII y XIX, y de objetos de porcelana, cristalería y luminarias también de esos siglos. Es una de las colecciones más completas de las artes decorativas de la época, que en Trinidad queda como testimonio de la vida suntuosa de una sociedad cuyos recursos crecían al unísono de una producción azucarera que llegó a ser en la primera mitad del siglo XIX la de mayor rendimiento a nivel mundial.

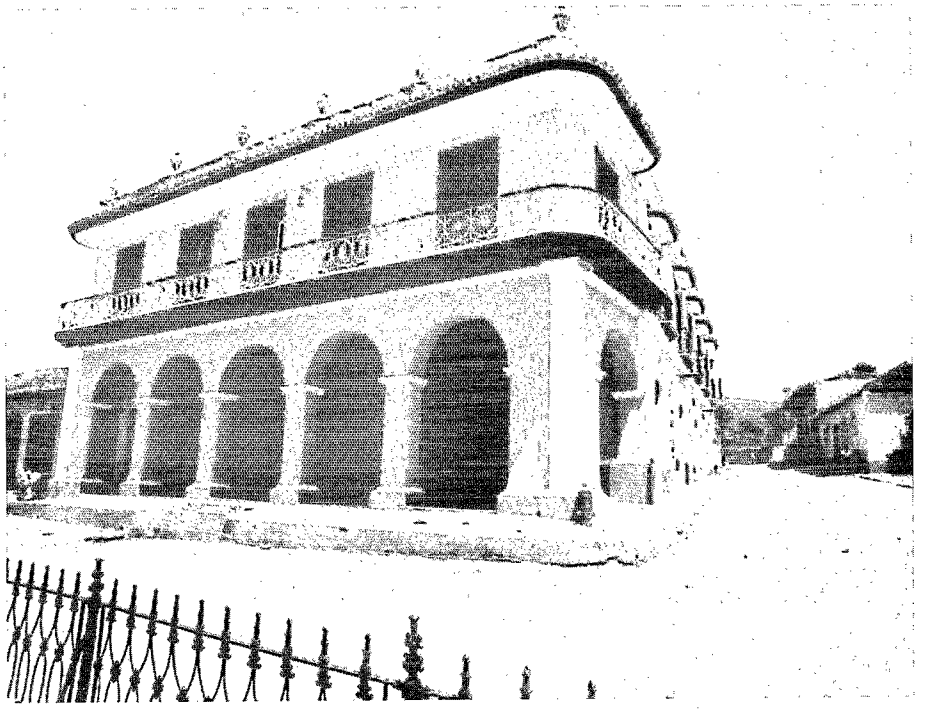
El Museo de Arqueología, creado en 1976, conserva colecciones de material de aborígenes cubanos y de la etapa colonial. Realiza una gran labor de animación y atiende a aspectos relacionados con las excavaciones arqueológicas en la región, cuidando de que no se realicen intervenciones sin la debida autorización y por personal que no sea calificado.

La imagen de su razón de ser

En 1979 se abrió el Museo de Arquitectura que recoge todo lo relacionado con la evolución arquitectónica del centro histórico de Trinidad, expresado en planos, maquetas, elementos de integración como esculturas, estudio de materiales, remates, picaportes, losas y demás. Instalado en una casa del siglo XVIII cuya fachada da a la Plaza Mayor, tiene a su cargo el control de la conservación y proyectos de restauración del centro histórico, lo cual efectúa en colaboración con la Comisión Provincial de Monumentos y, especialmente, con la Delegación trinitaria.

El palacio Cantero, ejemplo mayor de la construcción neoclásica en el país, alberga el Museo Municipal de Trinidad, creado en 1980. Los museos municipales se insertan en la red de museos nacionales, como instituciones que coleccionan y exponen todos los testimonios relacionados con la historia de sus regiones respectivas y son el resultado de una política dirigida a la proyección del museo como centro de rescate, conservación, promoción y difusión del patrimonio, para una mejor asimilación de lo que constituye la identidad cultural en cada región del territorio nacional.

En 1984 y en homenaje a los hombres que lucharon por la extinción de las bandas que asolaron diversas regiones del país, robando y matando a campesi-

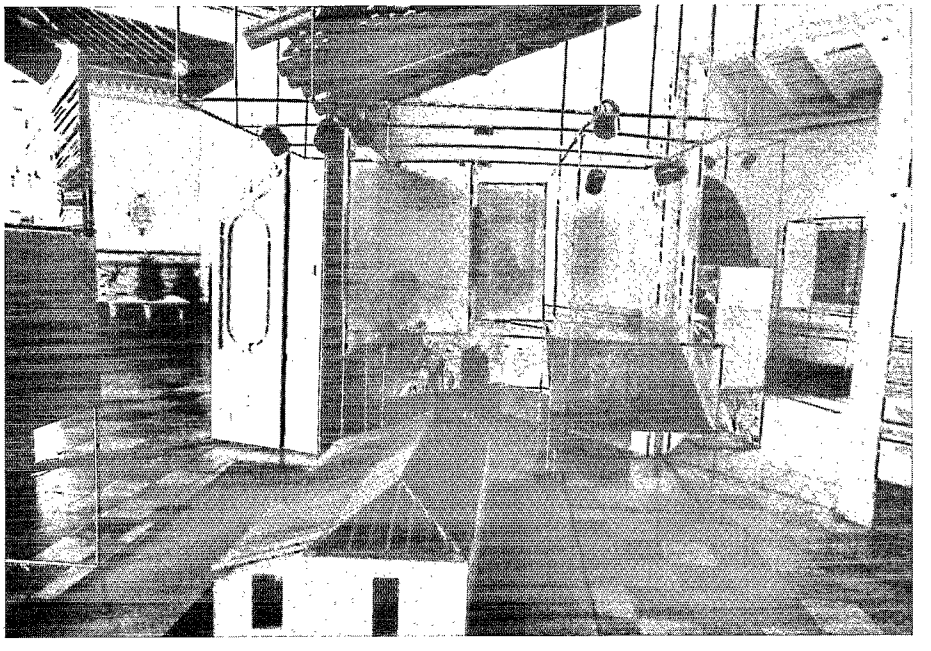


Un aire de nostalgia alrededor del palacio Brunet, del siglo XVIII, hoy en día Museo Romántico.

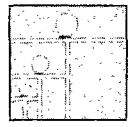
nos, brigadistas alfabetizadores y otras personas indefensas, se creó el Museo de la Lucha contra Bandidos. Este Museo encierra un importante conjunto de objetos, documentos y armas que formaron parte principal en ese fragmento de la historia de nuestro país. El Museo está instalado en el antiguo Convento de San Francisco de Asís, del siglo XVIII, cuya torre descuella entre las construcciones de la ciudad.

Los museos del centro histórico de Trinidad, como se describen en esta presentación, son hermosos ejemplos de un afán por transmitir a los habitantes del lugar y a los de otras tierras la justa imagen de su razón de ser. Asumen, desde el punto de vista profesional, las disciplinas que los identifican formalmente, y desde el punto de vista espiritual su mayor pasión es mostrar al visitante –remedando a Alejandro de Humboldt cuando visitó Trinidad en 1801– la belleza, vida y carácter de su ciudad. ■

Los métodos de exposición en el Museo de Arqueología.



CRÓNICA DE LA FMAM



Federación Mundial de Amigos de los Museos
FMAM
Dirección postal:
Palais du Louvre, 34 quai du Louvre,
75041, París Cedex 01, France
Tel.: (1) 48 04 99 05

Guías voluntarios de carne y hueso

Robert N. S. Logan

La sigla GAGMA es una de las menos atractivas que se hayan oído últimamente. Pero no importa. Robert N. S. Logan, presidente de la Asociación de Galerías de Arte y Museos de Glasgow (también conocida con el nombre de Amigos de los Museos de Glasgow), explica en este artículo cómo GAGMA ha contribuido a la inauguración del nuevo Museo de Transportes de esa ciudad escocesa y a crear un servicio gratuito de guías competentes a lo largo de su interesante exposición.

El 9 de diciembre de 1938, a la hora del crepúsculo, una calle de la ciudad queda desierta: no se ve un alma. A la luz de los faroles se vislumbran apenas unos cuantos automóviles estacionados en el empedrado, el triciclo de un repartidor abandonado frente a un café, y un cochecito vacío de niño delante de la juguetería. En el quiosco de los periódicos tampoco hay nadie por el momento, aunque el sombrero y el abrigo del vendedor cuelgan de una percha. La oficina de correos y el banco están cerrados a piedra y lodo, pero desde las ventanas finamente trabajadas del bar (Teacher's Public House) sale una luz acogedora. No hay cola en la puerta del cine, tal vez porque el programa doble compuesto por *El tambor* y *La señorita Broadway* carece de suficiente atractivo. En el escaparate de la farmacia, rebosante de frascos de cristal con etiquetas originales, no se ve el ajetreo, habitual en esta época, de los ayudantes preparando tratamientos para las dolencias invernales. Y ni un solo viajero solitario entra o sale de la estación del metro.

Habrá que esperar a que se abran las puertas del Museo de Transportes de Glasgow para que la calle, paralizada durante cincuenta años, se llene súbitamente de espectadores del pasado, pues se trata de la sección más reciente de una nueva exposición de vehículos y objetos relacionados con los transportes, que ha atraído a un número récord de visitantes (1.304.816) desde su inauguración en abril de 1988. El Museo, previamente instalado en un cobertizo en el que se reparaban antes los tranvías de Glasgow, que constituyeron el núcleo de la colección cuando la ciudad adoptó los autobuses, fue adquiriendo locomotoras, automóviles, camiones, coches de caballos y modelos de barcos, hasta que desbordó el edificio, ya vetusto (aunque el otro usuario había invertido importantes cuantías en él). El traslado a otro edificio, también de doble uso, permitió disponer de mucho más espacio, ya que se trataba del famoso Kelvin Hall, escenario de muchas exposiciones y acontecimientos importantes hasta la inauguración de un nuevo Centro Escocés de Exposiciones y Conferencias.

Desde un Bentley hasta un carromato de gitanos

Kelvin Street fue una novedad, aunque no un fin en sí mismo: se trataba de la reconstitución de una calle con escaparates de época a partir de muchas de las colecciones del Servicio del Museo y solicitando a los comerciantes establecidos en la ciudad que patrocinaran su instalación. Los Amigos de los Museos de Glasgow, conocidos también como la Glasgow Art Gallery and Museums Association, proporcionaron parte de los fondos, y la calle no sólo cuenta con la reconstrucción de una estación de metro, con trenes de época, sino también con una sala de conferencias y cine para que el público pueda interpretar debidamente lo que ve.

En la sala principal se empieza viendo, enfrente de la entrada principal, los resplandecientes coches de bomberos que, como las locomotoras de vapor, situadas junto a varias hileras de tranvías gustan tanto a los niños. En primer plano, accesible aunque rodeada por una línea pintada en el suelo, se encuentra una de las adquisiciones más recientes: una cupé Bentley de 3,5 litros, del año 1934, de tradicional color verde oscuro, con su largo y reluciente capó, súmmum de la elegancia y la potencia. A un lado hay una hilera de carruajes encabezados por una diligencia de 1840. Entre los vehículos particulares y comerciales figura también un carromato de gitanos, de 1918, pintado primorosamente. Además, hay un espacio dedicado especialmente a la exposición de automóviles particulares de época y patrocinado por una de las grandes empresas minoristas de Glasgow. En el entresuelo se puede contemplar la colección de vehículos de dos y tres ruedas, con motocicletas de 1905 y un triciclo Lagonda excepcional, que ilustran la antigua superioridad británica, arrebatada hoy en día por la tecnología y el mercado japoneses.

Caldo y panecillos

Todas estas secciones brindan al público la oportunidad fundamental de aproximarse a los objetos reales. No obstante, como la información enriquece mucho la visita, la Asociación ha formado a cerca de cincuenta guías voluntarios que se turnan en su labor. Proceden de empresas y algunos son mecánicos jubilados con buenos conocimientos de ingeniería de automoción; se les ha enseñado a hablar en público e inculcado nociones de dinámica de grupo. La acústica de la sala no es buena, pero el itinerario que siguen los guías se ha trazado minuciosamente para que puedan dar sus explicaciones en puntos estratégicos donde la mayoría puede oírlos sin estorbar al resto del público. Aunque el servicio piensa recurrir a los audífonos para ofrecer

información a los visitantes individuales, un guía de carne y hueso es insustituible cuando se trata de responder a preguntas difíciles.

Es éste el cuarto museo de Glasgow que adopta el servicio de guías, y sabemos que resulta muy del agrado de los visitantes. Aunque la obligación de trabajar en turnos puede resultar pesada, llega a convertirse en una rutina, y el entusiasmo inicial no ha decaído dos años después de haber adoptado el museo esta nueva forma de funcionamiento. En las navidades de 1988 acudieron más de mil personas disfrazadas con trajes de 1938, que cantaron villancicos en Kelvin Street y en las cercanías del Museo, acompañados por una banda de músicos del Ejército de Salvación, también ataviados con uniformes de la época. Se sirvieron caldo y panecillos, y esta idea, una ocurrencia del subdirector del museo que pertenece también al Comité de la Asociación, parecía sintetizar el interés que el público, la Asociación y todo el personal comparten por este Museo, ganador de un premio, y que ha sabido introducir en lo antiguo una nota de actualidad. ■

Correo de los lectores

Señor redactor jefe:
El 9 de diciembre de 1989, el Concejo Municipal de la ciudad de Ginebra adoptó su presupuesto global para el año 1990 por un valor de 610 millones de francos suizos, de los cuales aproximadamente 100 millones se destinan a la cultura. Como se juzgó indispensable hacer ahorros para evitar un aumento de los impuestos, se efectuaron importantes cortes en el sector cultural: se suprimieron las asignaciones a todos los museos ginebrinos para adquisiciones, lo que representa una reducción presupuestaria de aproximadamente un millón de francos suizos, y se redujo la subvención destinada a la creación de un museo de arte moderno y contemporáneo.

Tal decisión es sumamente grave. Si la misión de un museo es realmente la de conservar, no puede de ninguna manera contentarse con ahorrar, sino que debe enriquecer su patrimonio con nuevas adquisiciones, que son fuentes de nuevos conocimientos y de renovado deleite. Una adquisición es como el nacimiento de un niño que regenera a una familia. Sin adquisiciones un museo es una institución muerta, cuyo componente de imaginación se empobrece, cuya investigación se agota, cuyo público se cansa y cuyos donantes pierden el interés, ya que nadie da nada que aprecie a un museo que carece de atractivo y de magnetismo. Las adquisiciones crean un patrimonio propio de la ciudad, sin depender de la azarosa fortuna de las donaciones. Ese patrimonio se deja en situación de abandono cuando no puede acoger lo mejor que produce una sociedad y queda a la ventura del mercado. En resumidas cuentas, el patrimonio es una de las claves de una cultura viva.

Es de esperar que para los próximos años las autoridades políticas ginebrinas se percaten de que el carácter prioritario de la cultura debe ser objeto de una reflexión realista y objetiva, y no electoralista.

Chantal de Schoulepnikoff
Vicepresidenta del ICOM-Suiza

Señor director:
El número 163 de *Museum* ("*Museum* a los cuarenta años —Los grandes museos precursores, cuatro décadas más tarde") llamó muchísimo mi atención. ¡Vale la pena leerlo!

En medio del océano de papel que nos inunda todos los días, nos toca escoger y dejar de lado cerca de nueve de cada diez libros, artículos, etc. ¿Qué criterio rige esta elección? La desmitificación, a un alto nivel de síntesis, de la experiencia vivida.

Desde ese punto de vista, he lamentado de todo corazón que el artículo introductorio de Gaël de Guichen y Jacqueline Maggi no haya sido el doble de largo, lo que les hubiera permitido abordar de manera más exhaustiva la cuestión planteada por su título: "¿Tenemos la suficiente madurez como para formular una autocrítica?" En las páginas que les fueron otorgadas no desvelaron sino el comienzo del laberinto.

Igualmente, Om Prakash Agrawal dice cosas importantes acerca de los "logros y problemas" del Museo Nacional de Nueva Delhi, Thomas Messer expone verdades bastante interesantes acerca de la evolución del Guggenheim de Nueva York y Hernán Crespo Toral da un testimonio franco sobre las dificultades que ha tenido con el Museo del Banco Central del Ecuador, pero todos estos discursos *pro domo* se quedan en el seno de los museos respectivos y me dejan insatisfecho. Jean Cuisinier también enuncia claramente las obligaciones administrativas con las que ha tropezado a lo largo de la evolución del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares de París, pero no explica las razones; es una lástima, pues las "obligaciones administrativas" no son en este caso ni *causae principes* ni *causae sufficientes.*

Finalmente, es, a mi modo de ver, Rossanna Maggio Serra quien mejor ha respondido al reto de éste número. Habiendo criticado muy bien la arquitectura de la Galería de Arte de Turín, nos pasea luego por el medio social circundante para descubrir las razones de su triste sino. Ella supo, quiso y se atrevió, ¡bravo!

Stelios Papadopoulos
Atenas

Cómo motivar a los estudiantes

Olga Dassiou

Licenciada en 1980 en el Departamento de Historia y Arqueología de la Universidad Aristóteles, Tesalónica, Olga Dassiou ha enseñando en escuelas secundarias desde 1982 y ha abordado en conferencias y publicaciones la relación que hay entre la enseñanza a ese nivel y la arqueología. Por otra parte, ha publicado algunos relatos en revistas literarias de Tesalónica.

La autora.



Foto cortesía de la autora

En 1982 fui a trabajar como profesora en una escuela secundaria pública de Sufli, localidad provincial situada a un kilómetro y medio de la frontera entre Grecia y Turquía. Tenía que enseñar a los alumnos de aquel pequeño pueblo la lengua, la literatura y la historia griegas, clásicas y modernas. El primer contacto con mis alumnos me defraudó: manifestaban al mismo tiempo indiferencia respecto de la enseñanza y desconfianza hacia mí. Una obra tan extraordinaria como *La Ilíada,* de Homero, plena de tensión y de humanidad, les resultaba muy aburrida. Aunque el estudio de la historia habría podido ofrecerles la ocasión de conocer la evolución de la humanidad y contribuir sensiblemente a configurar su conciencia política y social, a mis alumnos les digustaba informarse sobre el pasado.

Naturalmente, me pregunté qué era lo que fallaba. Quizás yo no contaba con suficientes aptitudes para la enseñanza. O tal vez mis problemas se debían a que estaba trabajando en un pequeño pueblo de provincia, distante de los principales centros del país, con alumnos de las clases sociales más bajas, pobres tanto desde el punto de vista cultural como desde el económico. Sin embargo, conversando con otros profesores que trabajaban en ciudades, me enteré de que sus alumnos parecían tener la misma reacción que los míos. Fui comprendiendo poco a poco en qué estribaba el problema. Mis alumnos habían aprendido gramática y sintaxis, conocían las reglas de la técnica y podían recordar fácilmente fechas históricas, pero les faltaba otra cosa: amor por los saberes esenciales, amor por el ser humano. No sabían establecer conexiones entre el conocimiento y la emoción; se mostraban inmaduros desde el punto de vista emocional y estaban atrasados desde el intelectual, incluso para su edad. Aquellos adolescentes de 13 y 14 años no habían tenido nunca ocasión de oír música clásica ni de ver una escultura, una pintura o una vasija de cerámica antigua. Jamás habían estado en un museo; no podían percatarse de la influencia ejercida por el arte bizantino o la música popular en su propia identidad cultural. No tenían tampoco contacto alguno con nuestro folklore. Concluí que debía encontrar una forma distinta de comunicarme con ellos.

Me ayudó mucho el hecho de haber cursado mis estudios en el Departamento de Historia y Arqueología de la Universidad de Salónica, mi contacto con pintores y artistas y mi participación en excavaciones. Además, me sentía muy familiarizada con diversas formas de arte. Así pues, me puse a experimentar.

Una percepción distinta

Lo primero que hice fue recurrir a lo que llamo "medios de comunicación escolares". Solicité a algunos de mis alumnos que pintaran escenas descritas en sus manuales. A otros, en cambio, les pedí que escribieran poemas o textos en prosa expresando sus sentimientos ante una obra de arte, un paisaje o un hecho de la vida cotidiana o religiosa de nuestro país. A otros, por último, les pedí que expresaran sus reacciones ante la música: tenían que elegir un casete, escucharlo y contar a sus compañeros lo que esa música evocaba en ellos. Algunos alumnos confeccionaron maquetas: el telar de Penélope, la balsa de Ulises, la topografía de la costa cerca de Troya. A otro grupo le pedí que trajera postales, carteles y diapositivas sobre los mismos temas. Posteriormente, los alumnos instalaron una especie de feria o mercadillo con los objetos que habían confeccionado en la planta baja de la escuela. Hubo incluso alumnos de otras clases que compraron algunas de las pinturas y maquetas, aunque tampoco faltaron los comenta-

rios irónicos. Comprendí que estaba comenzando a surgir una percepción distinta. Ya era hora de pasar a la segunda etapa, es decir al contacto con los museos y con los emplazamientos arquelógicos.

Una de mis clases visitó un museo sin preparación previa alguna. A la vuelta, era manifiesto que los alumnos sólo habían entendido una pequeña parte de lo que habían visto. Ninguno de los objetos expuestos parecía haberlos impresionado ni estimulado su intelecto. Después, otro grupo de alumnos fue a visitar un museo y un emplazamiento arqueológico acompañado por un guía. Muy pocos de ellos, sin embargo, se mostraron dispuestos a escuchar lo que éste les decía; lo que más les interesaba, a casi todos, era la cafetería próxima al museo. Sin embargo, ya en el autobús que nos traía de vuelta, y más adelante en clase, me hicieron una serie de preguntas: querían saber cómo se hacía una excavación, en qué consistía el trabajo de un arqueólogo y cómo se exponían los objetos hallados en las excavaciones.

Guías de voz temblorosa

Para el tercer grupo de alumnos que debía visitar museos, elegí un procedimiento totalmente distinto. Tras una breve introducción sobre el contenido educativo de nuestra excursión, les pedí que formaran pequeños grupos que habrían de prepararse por sí mismos para guiar las visitas de los museos que íbamos a ver. Uno de ellos se encargaría de una sala del Museo de Salónica, otro de otra exposición, y así sucesivamente. Los problemas abundaban: los alumnos tropezaban con dificultades para leer los libros de consulta, tenían miedo a equivocarse o a que sus compañeros se burlaran de ellos . . . Pese a estos problemas trabajaron muy bien. Con voz temblorosa guiaron a sus compañeros por los museos, presentando cada objeto expuesto desde el punto de vista histórico, sociológico y artístico. Este método dio resultados muy positivos. Los alumnos entendieron que las "piedras" y "gayolas" (cárceles), como solían llamar a los vestigios de la antigüedad, eran pruebas de una presencia humana y atestiguaban la continuidad de una civilización. Les parecía que podían "ver" las ceremonias religiosas de nuestros antepasados, sus mercados, sus competiciones atléticas y sus batallas, su prosperidad en los años de paz y sus sufrimientos en los de guerra. Podían hacerse una idea clara de los diversos aspectos financieros, políticos, sociales y cívicos de la vida de nuestros antepasados.

Posteriormente pedí a mis alumnos que hicieran una nueva serie de disertaciones, que resultaron excelentes: en ellas se manifestaban, con humor y con imaginación, la comprensión del mundo antiguo y la admiración por él. Ya estábamos lejos de los primeros ejercicios fríos y torpes que me habían entregado. Por así decirlo, mis alumnos se habían sumado conscientemente a las filas de la humanidad en su largo viaje a través de la historia. Con su acuerdo, escribí un artículo titulado "Arqueología y enseñanza" en el que describía mis métodos pedagógicos y hacía propuestas al Ministero de Educación sobre los programas educativos y los métodos de formación del personal docente.

Cuando se publicó el artículo en la revista pedagógica *Palabras y hechos,* en la primavera de 1986, la reacción de mis compañeros de docencia fue negativa y ciertos arqueólogos manifestaron gran desconfianza. En cambio, varios de mis supervisores y colegas me alentaron y expresaron su deseo de ayudarme a continuar trabajando de la misma manera.

¿"Vidas sin sueños?"

Así lo he venido haciendo hasta la fecha, con la satisfacción de ver que otros profesores de otras escuelas siguen mi ejemplo. He descubierto que esta manera de motivar a los alumnos puede utilizarse para otras épocas distintas de la antigüedad. Por ejemplo, al estudiar el siglo XIX y los comienzos del XX, mis alumnos mayores se dedicaron a buscar fuentes de documentación improbables —aunque, en última instancia, evidentes— acudiendo a las tiendas de comerciantes que siguen trabajando como "en los viejos tiempos": un herrero, un artesano del cobre, un fabricante de hielo, un sombrerero, etc. Las entrevistas mantenidas con ellos se asociaron de forma muy vívida con una exposición sobre la arquitectura local organizada en el Museo del Folklore de Macedonia. El resultado fue que mis estudiantes conocieron las condiciones económicas y sociales y la vida cotidiana de nuestro país en la época en que se creó el nuevo Estado griego.

En todas partes hemos obtenido resultados análogos. La maduración afectiva, el mejoramiento de la capacidad de aprendizaje y la mayor cooperación por parte de los alumnos son siempre manifiestos. Y el mensaje es alentador. El personal docente y el de los museos que se encarga de las actividades educativas pueden y deben cooperar para mejorar el nivel de la enseñanza. Lo que está en juego —ofrecer a los alumnos unas opciones distintas de esa "vida sin sueños" que tantos adultos llevan actualmente— vale sin duda la pena.

Eastern Art
R E P O R T

Una publicación de Academic File

Panorama mensual del arte del Cercano Oriente, Oriente Medio, Asia Meridional, China y Japón. Envío postal de tres mil ejemplares a todo el mundo. Anuncios internacionales de galerías, museos, editoriales y distribuidoras de libros. Veinticinco números al año.

Solicite un ejemplar gratuito, por escrito o por teléfono, a:

Centre for Near East, Africa Research (NEAR)

172, Castelnau, London SW13 9DH,
Reino Unido
Teléfono 01-741-5878
Fax 01-741-5671

La *ILVS Review,* un nuevo medio internacional para el estudio del comportamiento de los visitantes de los museos y la eficacia de las exposiciones

¿Le interesa saber si los programas educativos y las exposiciones de los museos transmiten adecuadamente sus mensajes a los visitantes? En caso afirmativo, le interesarán las publicaciones del International Laboratory for Visitor Studies (organismo no lucrativo con sede en los Estados Unidos de América).

Su órgano principal es la *ILVS Review – A journal of visitor behaviour,* que desde 1988 se viene publicando dos veces al año en inglés. El profesor C. G. Screven y el Sr. Harris Shettel codirigen la revista, la única publicación cuyo contenido, que se somete a la consideración de otros profesionales, está dedicado exclusivamente al estudio del público de los museos y a las relaciones de estos últimos con sus visitantes. Los temas, tratados por eminentes especialistas de distintas nacionalidades, cubren desde los métodos de evaluación, el diseño de etiquetas, los métodos de enseñanza de las ciencias y la actitud de los visitantes en los museos de arte, hasta las últimas aplicaciones de la informática a las exposiciones y a la investigación sobre la eficacia de esta últimas.

Además de la *ILVS Review,* el laboratorio publica la bibliografía *Visitors studies bibliography and abstracts,* que se actualiza todos los años.

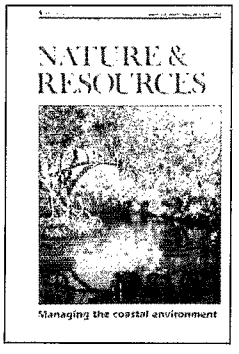
Para solicitar información sobre las condiciones de suscripción y los formularios de pedido, favor dirigirse a:

International Laboratory for Visitor Studies
Psychology Dept. GAR 138
University of Wisconsin
P.O. Box 413
Milwaukee WI 53201
Estados Unidos de América
(Fax (414) 729-6329)

Si le gustó este número de Museum...

...le interesará saber que nuestra revista hermana, *La Naturaleza y sus Recursos,* publicación trimestral de la Unesco, ha sido completamente modernizada, con un diseño más actual y la utilización de colores. Desde el punto de vista editorial, un cambio importante lo constituye el enfoque monográfico de cada número, que se concentra en un tema específico en cinco o seis artículos que analizan la investigación y la gestión de recursos para el desarrollo sostenido. La teledetección y el medio ambiente, la gestión del medio costero y el manejo hídrico fueron los temas tratados en los primeros tres números de 1990. Las próximas ediciones estarán dedicadas a los riesgos naturales, los oceanos y el clima y los bosques tropicales.

Actualmente las ediciones en español, frances e inglés de *La Naturaleza y sus Recursos* son copublicadas por Parthenon Publishing Group del Reino Unido, a donde se pueden enviar las solicitudes de subscripción al precio de £ 25 para los individuos y de £ 50 para las instituciones (Parthenon, Casterton Hall, Carnforth, Lancs, LA6 2LA, Reino Unido). Se ofrecen condiciones especiales para los lectores de los países en desarrollo (consultar a la Unesco). Las ediciones en árabe, ruso y chino continuarán siendo publicadas fuera de la sede (para obtener detalles sobre la subscripción en esos idiomas, dirigirse a la Unesco).



(Estos avisos se publican en virtud de un intercambio de publicidad con *Museum,* y no significan necesariamente que la Unesco tenga algo que ver con los servicios anunciados.)

Una nueva revista internacional: *Museum Development*

Lanzada en octubre de 1989, la revista mensual *Museum Development,* que se publica en inglés en el Reino Unido, se centra en un único e importante tema: cómo aumentar los ingresos de los museos. Con lectores en más de veinte países, aborda los aspectos siguientes: las fuentes de subvenciones; los programas para aumentar el número de afiliados; el mecenazgo; las ventas al detal; los servicios de cafetería y restaurante; las actividades editoriales; la organización de viajes; el incremento de las propiedades; la organización de recepciones y las concesiones de licencias.

La suscripción anual, correspondiente a doce números, se eleva a 90 libras esterlinas (120 libras esterlinas para las suscripciones de ultramar por correo aéreo). Para mayor información, favor dirigirse a:

Museum Development
The Museum Development Company Ltd.
Premier Suites, Exchange House
494 Midsummer Boulevard
Central Milton Keynes MK92EA
Reino Unido
Teléfono: 0908 690880
Fax: 0908 670013

En el próximo número...

Teniendo en cuenta que los Juegos Olímpicos se aproximan, el número 170 de *Museum* estará dedicado al tema "El deporte y los museos". Los puntos tratados comprenderán, entre otros, la organización y la conservación de las colecciones "deportes y juegos" en los países tropicales, la presentación de los deportes y la cultura física desde una perspectiva histórica y la administración de los museos deportivos como empresas comerciales. Habrá también artículos acerca de los museos consagrados al rugby, al cricket y a los patines, así como a la historia de los equipos deportivos integrados por el personal de los museos. Se estudiarán igualmente las representaciones de los deportes y los juegos antiguos en objetos pertenecientes a las colecciones de los museos griegos. (*Museum* descubrió en este artículo que "Platón" significa "ancho" y que se dio ese sobrenombre al filósofo por sus anchas espaldas y por sus proezas de luchador).

¡Feliz lectura!

Agentes distribuidores de las publicaciones de la Unesco

ANGOLA: Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
ANTILLAS NEERLANDESAS: Van Dorp Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curação, N.A.).
ARGENTINA: Librería El Correo de la Unesco, EDYLIR, S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
BOLIVIA: Los Amigos del Libro, Casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
BRASIL: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000; Imagem Latino-americana, Av. Paulista 750, 1º andar, Caixa postal 30455, SÃO P AULO, CEP 01051.
CABO VERDE: Instituto Caboverdiano do Libro, Caixa postal 158, PRAIA.
COLOMBIA: Asociación Clubes Unesco, Calle 19 n.º 4-20, Oficina 102, BOGOTÁ.
COSTA RICA: Cooperativa del Libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.
CUBA: Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.
CHILE: Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO; Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla 10220, SANTIAGO.
ECUADOR: *Revistas:* DINACUR Cía Ltda., Santa Prisca n.º 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QURRO; Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QURRO.
ESPAÑA: Mundi Prensa Libros, S.A., Castelló, 37, MADRID-I; Ediciones Líber, apartado 17, Magdalena, 8, ONDÁRROA (Vizcaya); Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA. Librería de la Generalitat de Catalunya, Palan Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA.
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA: Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, N.Y. 10017.
FILIPINAS: National Book Store Inc., 701 Rizal Avenue, MANILA; *subagente:* International Book Center (Philippines), 5.º piso, Filipinas Life Building, Ayala Avenue, Makati, Metro MANILA.
FRANCIA: Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 París y librerías universitarias.
GUATEMALA: Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª avenida 13-30, Zona 1, Apartado postal 244, GUATEMALA.
HONDURAS: Librería Navarro, 2.ª avenida, n.º 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
MARRUECOS: Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed-V, RABAT; Librairie des écoles, 12, avenue Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse (SOCHEPRESS), angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683, CASABLANCA 05.
MÉXICO: Librería "El Correo de la Unesco", Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, Apartado postal 61-164, 06600 MÉXICO D.F.; Librería Secur, Local 2 - Zona CICOM, Apartado postal n.º 422, 86000 VILLAHERMOSA, Tabasco.
MOZAMBIQUE: Instituto National do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1.º andar, MAPUTO.
NICARAGUA: Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.
PANAMÁ: Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMÁ.
PERÚ: Librería Studium, Plaza Francia 1164, Apartado 2139, LIMA; Librería La Familia, Pasaje Peñaloza 112, Apartado 4199, LIMA.
PORTUGAL. Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
URUGUAY: Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO; Librerías del Instituto: Guayabo 1860, MONTEVIDEO: San José 1116, MONTEVIDEO; 18 de Julio 1222, PAYSANDÚ; Amorim 37, SALTO.
VENEZUELA: Librería del Este. Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, CARACAS; 1060-A; DILAE C.A., Alfadil Ediciones S.A., Avenidas Los Mangos, Las Delicias, apartado 50304, Sabana Grande, CARACAS; CRESALC, apartado postal 62090, Edificio Asovincar, Av. Los Chorros cruce calle Acueducto, Altos de Sebucan, CARACAS 1060-A; Unesco Coordinación Regional para América Latina y el Caribe, Quinta "Isa", 7.ª Av. de Altamira entre 7.ª y 8.ª transversal, Apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A.

Usted puede recibir la lista completa de los distribuidores de las publicaciones de la Unesco en todos los países del mundo si la solicita a: Editorial de la Unesco, Servicio de Ventas, 7, place de Fontenoy 75700 París, Francia.