

ISAAC LANDEROS

Nuevo Soumaya

Percepciones alteradas de la arquitectura del espectáculo

EN EL SEXTO PISO DEL NUEVO MUSEO SOUMAYA —en la sala Julián y Linda Slim—, después de transcurrir entre un bosque de esculturas sembradas al azar, una cita de Auguste Rodin (1840-1917) pasa casi inadvertida: “es feo en el arte lo que es falso, lo que es artificial, lo que pretende ser bonito y precioso, lo que sonríe sin motivo, lo que amenaza sin razón, lo que se arquea o endereza sin causa, todo lo que carece de alma y verdad, todo lo que no es más que alarde de hermosura y de gracia, todo lo que miente”. El recién inaugurado museo Soumaya alberga la segunda colección más grande en el mundo del escultor francés Rodin, y, sin embargo, se arquea y se endereza sin razón aparente. Con frecuencia se olvida que la arquitectura también es arte.

La nueva pieza del emporio Slim llegó con el ruido mediático esperado. Desde que la arquitectura se ha convertido en un producto del espectáculo, resulta más importante el edificio publicado que su calidad espacial o su contribución urbana. Todos queremos el efecto Bilbao; incluso sin haber cuestionado si sus beneficios —sociales, económicos y urbanos— han sido concretos o tan sólo meras quimeras publicitarias. Y sucede con frecuencia que los medios justifican cualquier forma y cualquier función arquitectónica sin importar el precio —ya sea monetario o social— y crean, a la par, confusión y distorsión en las interpretaciones —las lecturas— que los usuarios y críticos elaboramos de esta imagen urbana que, como espejismo, se materializa en medio de tiempos inestables.

En una primera lectura esto no es del todo evidente; las imágenes publicadas del museo —y repetidas hasta el cansancio— muestran un edificio digno de cualquier capital cultural que se precie de vanguardista: formas



1. Tienda departamental Selfridges, Birmingham, 2003. Foto: CC BY 2.5 / photoeverywhere.co.uk

audaces, ingeniería de primer orden, materiales de última generación. Recursos que son, las más de las veces, soluciones formales que siguen una tendencia, que ocupan un espacio temporal dentro de la historia de la experimentación arquitectónica y que, mediante la repetición de la fórmula en auge, aspiran a alcanzar el éxito arquitectónico de revista.

Edificios contemporáneos de los más dispares usos, funciones y orígenes comparten similitudes que van más allá de la casualidad. Y el Soumaya, al seguir lo que parece el final de una de esas tendencias, despierta relaciones inevitables con proyectos emblemáticos realizados alrededor del mundo a lo largo de la última década. El BMW Welt de Coop Himmelblau en Múnich (2001-2007),¹ la tienda Selfridges en Birmingham (fig. 1) diseñada por Future Systems (2003)² o el museo Mercedes-Benz de UNStudio en Stuttgart (2001-2006)³ parecen empatar muy bien con algunas de las características más representativas del edificio mexicano (forma, fachada y circulaciones).⁴

Pero además de seguir la fórmula a pie juntillas y de integrarse al espectáculo de la mediatización, el Soumaya participa de la misma ilusión a la que

1. <http://www.coop-himmelblau.at/> (consultado en marzo de 2012).
2. <http://amandalevetarchitects.com/portfolio/selfridges/> (consultado en marzo de 2012).
3. <http://www.unstudio.com/projects/mercedes-benz-museum/> (consultado en marzo de 2012).

4. Sin incluir la semejanza, por demás evidente, que el arquitecto del museo Soumaya, Fernando Romero, propuso para el proyecto Hito Hiperbólico para las Olimpiadas de Pekín 2008.



2. Detalle de fachada del Nuevo Museo Soumaya, ciudad de México, 2012.
Foto: Isaac Landeros, 2012.

está sometida la belleza publicitaria: perfección —¿distorsión?— a través del retoque fotográfico (mediático). Las imágenes son editadas para mostrar una cuidadosa selección de ángulos fotogénicos y de perfiles estudiados, que no permiten ver más que la majestuosidad de una piel de exquisita brillantez hexagonal (fig. 2). Una vez que el museo es visitado, la percepción inicial —construida a fuerza de imposición— se transforma.

Al aproximarse al edificio por primera vez es imposible pasar por alto su situación urbana. Localizado en una zona de especulación inmobiliaria de rápido crecimiento —resultado de un antiguo sector industrial abandonado—, el museo surge entre el desorden de vías férreas, maquinaria para la construcción y nuevos complejos residenciales (fig. 3). Se entiende como una condición transitoria, pero que contribuye, sin lugar a dudas, a desvanecer la presencia de su tan anhelado y característico contorno hiperbólico.



3. Entorno inmediato del Nuevo Museo Soumaya, ciudad de México, 2012.

Foto: Isaac Landeros, 2012.

Y no es el desorden en que está sumergido lo que más sorprende, sino lo ajeno que parece ser al sitio. Desde antes de su conclusión, el Soumaya había sido bautizado ya con ingeniosos sobrenombres alusivos a su peculiar silueta: el florero, el corpiño o el yunque; quizás haya sido el intento de sus futuros usuarios por explicar de una manera más cercana aquello que parecía (aún lo hace) completamente fuera de lugar. Basta con visitar el museo un viernes cualquiera y transitar, vehicular o peatonalmente, de sur a norte por la avenida Ferrocarril de Cuernavaca, para percatarse de que el tianguis que se instala tradicionalmente ese día es más coherente con las condiciones sociales, culturales y económicas del país.

No por ello se quiere decir que no tengan cabida propuestas arquitectónicas de vanguardia en una nación de tradiciones tan arraigadas como lo es México —a la larga, el tianguis terminará sucumbiendo ante un *progreso inmobiliario* mal entendido—, pero ¿no hubiera sido interesante, como reto arquitectónico, procurar integrarse un poco más a su contexto inmediato en lugar de esperar a que sea éste el que se adapte al agente extraño?

Al mismo tiempo, y de manera similar a la situación del tianguis, el museo se encuentra en cercanía un tanto alarmante a un par de tiendas de autoservi-

cio —una nacional y una estadounidense— y al centro comercial que forma parte del mismo conjunto; a la distancia se puede percibir la esbelta figura del edificio custodiada por los logotipos de las tiendas. Al parecer, la exhibición de arte —al convertirse también en un producto del espectáculo— ha superado cualquier conflicto pasado en su relación con los objetos de consumo.

La decisión fue entonces la de ignorar el contexto, y como alguna estrategia se tiene que seguir, resultó más sencillo seguir la de la imposición. Así, el recinto se ubica en la esquina más visible del conjunto CARSO y, tal como lo haría cualquier pieza interior del museo, sube a un pedestal para convertirse en la incuestionable referencia. Sin embargo, ni su escala ni la de los edificios aledaños le hacen justicia: el Soumaya, a la distancia —y debido a la proximidad con las otras edificaciones del conjunto— pierde presencia y jerarquía. Elemento absorbido por la saturación ambiental.

Ya atraídos al objeto destellante —al pie de la escalinata que conduce a su única entrada—, es inevitable voltear la mirada hacia arriba y sorprenderse con una fachada que se arquea, se endereza, se tuerce y flexiona (¿sin causa?) en una proeza que involucra la deformación individual de 16 000 hexágonos de aluminio. La piel refleja y matiza los cambios de la luz natural a lo largo del día y preserva en su interior —lejos de esa misma luz, lejos de su contexto— una de las colecciones privadas de arte más grandes de América Latina.

Es así: el edificio se cierra sobre sí mismo en un acto de completa indiferencia, mientras que los hexágonos exteriores se limitan a reflejar de forma aún más distorsionada el entorno descompuesto al que han decidido oponerse. “En el juego angustioso de un espejo frente a otro”⁵ se olvida cuál de los dos tiene la razón.

El ingreso ocurre sin mayor trámite. Un pequeño orificio en la piel hexagonal —quizá también fuera de escala—, una puerta giratoria, la revisión pertinente de seguridad y sin más, de súbito, el visitante es empujado de nuevo al útero materno; salvo que esta ocasión es de un blanco aséptico y se encuentra ocupado ya por una de las versiones de *El pensador* de Rodin. A la inversa de lo que pasa en el exterior, el agente extraño, aquí, es el visitante.

Después de la estrechez del ingreso, el vestíbulo se abre en un espacio de alturas múltiples. A lo lejos, entre una rampa y una escalera, yace inerte su habitante uterino flotando en el blanco lechoso del contenedor casi vacío. El

5. Xavier Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”, fragmento en *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*, México, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2006, p. 53.

único elemento que rompe la continuidad es una columna diagonal —inclinada de izquierda a derecha al ingresar— que atraviesa todas las alturas en un gesto de contrapeso compositivo (¿equilibrio de género?).

Las opciones para realizar el recorrido son tres: o se procede a subir al siguiente nivel por las escaleras, o por la rampa o bien, como se recomienda, se toma el elevador hasta el penúltimo nivel, se asciende por otra rampa hasta el sexto —a la sala emblema— y después se inicia el descenso por una serie de pendientes hasta llegar nuevamente al vestíbulo. Las circulaciones y su recorrido son inspiración directa del paradigmático Guggenheim de Nueva York (1943-1959)⁶ de Frank Lloyd Wright (1867-1959) y quizás también del mucho más reciente museo Mercedes-Benz de UNStudio, pero el resultado —al no ser una rampa continua— es una especie de laberinto en espiral que proyecta flujos indirectos de circulación sobre las galerías de exhibición.

Desde el exterior no es posible adivinar la distribución interior del Soumaya. Por su forma de hiperboloide hiperbólico se intuye que las salas estarán envueltas por las circulaciones verticales o, por el contrario, que las galerías envolverán un núcleo vertical de circulaciones. No se trata de ninguno de los dos casos. Una rampa conecta con un extremo de cualquiera de las galerías para que, en el extremo opuesto, otra continúe el ascenso. De esta forma, es imposible ir de la sala 2 a la 4 sin tener que pasar por la exposición de la galería 3 (salvo que se tome el elevador). Esta distribución de flujos genera esquinas sin uso, circulaciones cruzadas, andadores sin salida y galerías fraccionadas a causa de la prolongación virtual, a través de ellas, de las circulaciones verticales.

Es más fácil entender la arquitectura cuando ésta procura una narración que otorgue coherencia a las decisiones espaciales, formales y funcionales realizadas. Si lo hace, la manera en que se resuelvan las circulaciones —y otras tantas consideraciones— pudiera (en ciertas circunstancias) pasar a un segundo plano; sin embargo, el museo Soumaya no relata nada. Sea la museografía —o su ausencia—, la elección de piezas o la procesión espacial, no existe claridad en la historia que hilera el escenario que antecede con el que precede.

El único atisbo de sucesión lógica espacial interior ocurre en los últimos dos niveles del recinto. En el extremo opuesto al ingreso de la sala 5, una última rampa en semiespiral dirige al visitante —en peregrinación pausada— a

6. Periodo de 16 años que incluye los procesos de diseño y construcción. *Keeping Faith with an Idea. A Time Line of the Guggenheim Museum (1943-59)*, sitio oficial del Museo Guggenheim de Nueva York: <http://web.guggenheim.org/timeline/index.html>



4. Modelo a escala del Nuevo Museo Soumaya, realizado por la casa joyera Bvlgari, ciudad de México, 2012. Foto: Isaac Landeros, 2012.

la galería principal: joya de la corona que más tarda en revelarse que en perder su brillo.

La sexta sala, bautizada Julián y Linda Slim —en homenaje póstumo a los padres del magnate—, es de planta libre ocupada por un bosque de esculturas sembradas al azar y protegidas por una bóveda metálica, por una cubierta industrial. La intención final —si es que alguna vez se puede hablar de una única intención final en la arquitectura— era crear un espacio radiante de luz natural filtrada por una cubierta en filigrana que serviría como conclusión espacial o como deslumbrante inicio (según se decidiera realizar el recorrido). Los únicos testigos remanentes de estas intenciones son las imágenes conceptuales iniciales del proyecto y un modelo a escala del museo, realizado por la casa joyera Bvlgari, que se conserva en exposición en la sala 1 del edificio (fig. 4). Museo que exhibe las aspiraciones reprimidas del mismo museo. Al llegar a este punto, no queda más que descender.

Hasta aquí, las relaciones espaciales y las elecciones formales pueden ser analizadas desde diferentes perspectivas y desde las tendencias más diversas. Resulta superfluo emitir un juicio de valor en momentos en los que tanto la opinión especializada como la empírica encuentran resonancia discursiva, ya sea en los medios o en la calle. Sin embargo, hay otras consideraciones que con dificultad pueden pasar inadvertidas y que están vinculadas de forma directa con lo más elemental de la ejecución de la obra. Más allá del discurso formal, es conveniente también dirigir los reflectores a la maestría en el uso de la técnica.

Quizá dos de los aforismos más recurrentes en arquitectura sean “menos es más” (*less is more*) y “Dios está en los detalles” (*God is in the details*).⁷ En cualquiera de los casos, la sentencia se utiliza para referirse a la atención que se debe procurar en todos los procesos que ocupan el arte. En el correcto cuidado y en la meticulosa dosificación de los detalles es donde se refleja la calidad final de una obra.

Y si bien “Dios está en los detalles”, el Soumaya parece que los olvidó. Desde antes de ingresar al museo es evidente la falta de atención a los elementos que guían el camino: la escalinata de ingreso ha sido pobemente terminada, los barandales son endeble y la jardinería da la impresión de improvisación. Esa delicada piel hexagonal, después de ser examinada con mayor detenimiento, revela irregularidades propias de una instalación apresurada. No es necesario ser experto ni aproximarse con lupa para percibirse de que los hexágonos fueron colocados de manera desigual, pequeñas variantes que, en su suma, inhiben la posibilidad de alcanzar la espectacularidad de la perfección.

En este caso, el máximo valor estético podría haberse obtenido mediante esa perfección en su ejecución; sin embargo, el museo sufre desde el inicio de la incapacidad de lograr precisión, regularidad y fineza. Por la elección de sus materiales, acabados y colores es un edificio condenado a no envejecer, y, con todo, ya se pueden percibir los estragos de una edad que le ha sido heredada desde su confección.

Y si en el exterior la complejidad del contexto llega a distraer de los problemas de ejecución, en el interior la albura espacial los evidencia aún más. Y otra vez en el vestíbulo, al subir por la rampa, es notorio cómo la curvatura de pisos, muros y barandales sigue un trazo sinuoso, una línea intermitente que se revela por el contraste de la luz artificial que baña los muros. La disposición de luces directas e indirectas sufre de la misma suerte y su sinuosidad se acentúa en los largos pasillos que con tránsito monótono —al ser negada la vista al exterior— conducen de una sala a la otra.

Pero independientemente de que los muros estén inacabados en su desplante o que en algunos casos se arqueen tanto que dificulten el libre paso y creen, a la par, espacios sin utilidad, existen cuatro faltas evidentes que saltan a la vista y

7. Aunque ambos se atribuyen con frecuencia al arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), sus orígenes pueden ser rastreados tiempo atrás. En el caso del segundo, el escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880) acuñó la frase “le bon Dieu est dans le détail”, mientras que el historiador de arte Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) hacía uso de la versión germana “Der liebe Gott steckt im Detail”.

que obedecen a diferentes factores. La primera se encuentra en relación directa con el descuido de los detalles constructivos en obra: las columnas de acero, de todas las salas, exhiben los cortes y las costuras de la soldadura con que fueron unidas. Cada una muestra el rompecabezas que fue antes de su armado, piezas inconclusas apresuradas por la premura de la inauguración, por la economía de la supervisión o por ambas. La segunda es una omisión de los detalles museográficos y del cuidado y respeto que se debe procurar con cada obra: en la sala 4, la pintura *Pareja y ramo delante de una ventana* del francés Marc Chagall (1887-1985) está ubicada de forma contigua a un elevador; ¿es que la pieza —cualquiera que se exponga— debe ser disfrutada en los momentos que el ascensor permanezca cerrado? La tercera falta es programática y de solución espacial: al igual que la anterior, en la sala 4, los sanitarios de mujeres tienen el acceso a pie de sala. Esto quiere decir que, al mismo tiempo que se aprecia cualquier pieza exhibida, se puede echar un vistazo al interior del tocador de damas. La cuarta, y última, está en relación con lo que aparenta ser descuido en los detalles presupuestales: mientras que el sorprendente esqueleto que mostraba el Soumaya antes de su conclusión quedó sepultado en anodinas curvas blancas —que hasta ahora han demostrado ser difíciles de mantener— en el sexto y último piso, en la sala insignia, donde las esculturas de Rodin comparten protagonismo con las de Salvador Dalí (1904-1989) —¿qué justifica la unión Dalí-Rodin?—, la cubierta del museo Soumaya, una pieza que pudo ser elemento emblemático, se resolvió con la misma técnica y calidad que una nave industrial común, con la salvedad de que en su centro un haz de luz lucha por esquivar toneladas de acero para tocar con timidez *Las tres sombras* de Rodin (1880), pieza central de la sala. Más valía haber dejado desnudo el torso acinturado del edificio, huesos expuestos mirando a la ciudad y la cabeza protegida, oculta, en señal de reflexiva contrición.

Sin lugar a dudas, todo lo anterior son trivialidades, pequeños errores que pierden importancia si se considera lo mucho que ofrece el recinto. Lo interesante es que estas faltas no se podrían justificar en una escultura, en una pintura o incluso en la ejecución de una pieza musical. Sin importar el arte, su escala o su medio de expresión: “Dios está en los detalles”.

Es así como, en una nación donde los símbolos de bienestar, estabilidad y excelencia son cada vez más ilusiones precarias, el museo Soumaya aparece como un destello de cruda realidad que pone en evidencia todas las carencias, anhelos y pretensiones de una población inmersa en los procesos de creciente desigualdad global. Y no hay forma de apuntar culpas —ni de eso se trata—,

pero de un museo de la talla que el espectáculo publicitario está vendiendo se espera más. Es corto e imprudente asumir que el arquitecto Fernando Romero y su equipo —autores de la obra— son los únicos responsables de los aciertos y los errores que el edificio pueda tener; así como es inocente pensar que la gratuitud para los visitantes compensa las faltas en la calidad arquitectónica. Al fin y al cabo, el museo Soumaya pertenece a la red empresarial del magnate más acaudalado del mundo y en su interior, al ofertar sus productos, lo hace patente (recuerdo constante del consumo al que los usuarios —y ahora la colección Slim— están sometidos).

Quizá ahí esté el mayor error de todos: en que el propietario, el arquitecto, los medios y el público sigamos considerando esta franquicia un museo. Un museo se preocupa por la calidad de su colección y de su espacio, por la narración y la secuencia expositivas, por la conservación, la difusión y la educación y, sobre todas las cosas, por el respeto dialéctico entre exhibición y exhibidor.

El Nuevo Soumaya es una pieza arquitectónica digna de colección, es un reto y una provocación para la arquitectura mexicana, es incluso una buena forma de acercar el arte al público que no está acostumbrado o que no tiene fácil acceso a él; pero, con todo, el Nuevo Soumaya no es un museo. El tan publicitado edificio es, en el mejor de los casos, una galería privada con las puertas abiertas; sólo así es como se justifica el capricho de su exhibición, de su forma, de su función y de su ejecución.

En resumen, la falta sustancial yace en el título y no en el medio. Como museo, el Soumaya tendría que comprometerse mucho más en la satisfacción de los estándares que otros museos, en la misma ciudad de México, ya han establecido; pero como galería privada, es una magnífica aportación arquitectónica que, sin mayor trámite, se incorpora a los múltiples iconos edilicios de la ciudad y que, sobre todo, no necesita justificación ante sus decisiones. Sólo así, al desmitificar el mote impuesto y al tratar de resarcir la inflación mediática del proyecto, el Nuevo Soumaya —galería— ni pretende ni amenaza ni miente. ♣