

El faraón y su arquitecto

Jorge Vázquez Ángeles

Las superficies más brillantes de la historia del género humano reflejan la humanidad en su aspecto más superficial
—Rem Koolhaas, *Espacio basura*



ZÓSER HUBIERA PASADO A LA HISTORIA como un faraón más, muy por debajo del deslumbrante y mortal Tutankamón o de la bella Cleopatra (siempre que fuera parecida a Elizabeth Taylor), si su primer ministro no hubiera revolucionado la arquitectura al construir para él la primera pirámide de la historia. Imhotep (¿2690-2610 a.C.?) —nombre de este *primum architectus*— también era médico, astrónomo y escritor. En Saqqara, ciudad ubicada al sur de Menfis, capital del antiguo Egipto, Imhotep proyectó la tumba del faraón sin recurrir a las insípidas y un tanto corrientes *mastabas*, edificadas con ladrillos de barro prensado, sino que superponiendo cinco de ellas obtuvo una pirámide escalonada de sesenta metros de alto, semejante a las construidas por las culturas mesoamericanas. Imhotep empleó por primera vez piezas de piedra caliza labrada, que a partir de ese momento la arquitectura egipcia implantó en todos los edificios públicos y sobre todo en las tumbas reales. Sea por su carisma y conocimiento, o por el aprecio que el faraón Zóser sentía por su colaborador, Imhotep conquistó un sitio en el fascinante panteón egipcio. Emparentado con Thot, dios de la sabiduría —entre otros atributos—, y con Ptah, santo patrono de albañiles y constructores, al caer Egipto bajo la dominación griega Imhotep se convirtió en Asclepio. Los romanos lo conocieron como Esculapio, dios de la medicina.

Con Imhotep se establecen dos aspectos fundamentales para el desarrollo de la arquitectura vigentes hoy en día: la relación cliente-arquitecto —sin la cual no existiría la práctica— y la correlación que guarda la



arquitectura con el poder, sea de tipo religioso, civil o político. Los proyectos más importantes requieren de la ambición e impulso de los poderosos, pues comprenden que el más grande legado que hace trascender a un hombre es el monumento, actualmente oculto detrás de estadios, museos, iglesias, altos edificios, plazas, etc. Parfraseando a Carlos Hank González, un arquitecto pobre es un pobre arquitecto.

En el Museo Soumaya se debaten, como pocas veces en la arquitectura nacional, los dos espíritus que, como en la lucha eterna de Eros contra Tánatos, le dan coherencia al espacio, esa entidad abstracta que el arquitecto moldea: Forma y Función. El debate sobre qué es más importante, qué pesa más, ha generado polémicas y discusiones entre connotados pensadores, filósofos y uno que otro arquitecto. Como cualquier obra que se erige en aras de convertirse en icono, el Museo Soumaya es ese tipo de edificios que para bien o para mal dan mucho de qué hablar. Hay que admitir que la forma de este romboide extruido, producto de la imaginación de Fernando Romero, resulta atrayente y novedosa, sobre todo en el contexto en el que se levanta (una antigua zona de fábricas en la colonia Ampliación Granada) y por el recubrimiento de más de 16 mil hexágonos de acero. Bautizar a este nuevo habitante de la ciudad

requerirá de una buena dotación de tarjetas del test de Rorschach: algunos creen ver un hongo; otros, una licuadora; ciertos maledicentes afirman que es una manzana mordida.

A juzgar por las fotografías de su construcción, el museo significó un verdadero reto de ingeniería. En estos casos, recubrir una estructura tan audaz no debe ser decisión sencilla. Las columnas perimetrales que soportan el museo, 28 en total, al curvarse en radios distintos generan tensiones desiguales que debieron enloquecer al más frío de los calculistas.¹ Fernando Romero afirma que el Museo Soumaya “emerge de la plaza como un ola explosiva”.² Su declaración resulta ilusoria al descubrirse que dichas columnas están ancladas a un anillo perimetral de concreto —un pesado basamento—, que se desplanta 3 o 4 metros por encima del nivel de la calle. La unión del suave romboide y esta pieza ingenieril equivaldría a contemplar la danza inmóvil de una exquisita y bien maquillada bailarina de ballet encima de la barriga de un teporocho. Se afirma con mucha razón que los defectos arquitectónicos se cubren con vegetación: el “detalle” será atenuado con enredaderas.

¹ bit.ly/mQ5z5w.

² bit.ly/eSbbyj.



Una amplia escalinata conduce al acceso principal, cuya resolución remite más a la repostería que al diseño. Mediante una bien cortada rebanada de este hojaldre de acero, la entrada resulta muy pobre, poco espectacular para el tamaño del edificio.

Al traspasar una puerta giratoria más bien simplona, se contempla de golpe el gran vestíbulo donde *El pensador*, de Augusto Rodin, reposa en la lejanía, enmarcado por una larga columna de acero que surge de ningún sitio y muere en la inmensidad del plafón, blanco como todas las paredes del museo. La escala de este espacio se devora a la obra del escultor francés, lo mismo que a *Naturaleza muerta*, cuadro de Rufino Tamayo. Las cosas no empiezan a ir bien cuando se descubre que el guardarropa es una pequeña habitación situada a un lado de la entrada principal, abierto hacia el vestíbulo. Los encargados de entregar o recibir mochilas y suéteres tienen el privilegio de contemplar a

todas horas una de las esculturas más famosas del mundo.

La fama del Museo Guggenheim de Nueva York radica no sólo en su fuerza formal sino en la solución que Frank Lloyd Wright dio al recorrido del edificio, que mediante una gran rampa helicoidal, conforme se asciende, dirige al visitante hacia las exhibiciones. En el periódico *La Jornada*, Fernando Romero comentó que las rampas del Museo Soumaya no estaban contempladas en el proyecto original.³ La declaración evidencia la deficiente solución de las rampas del Soumaya. Atadas al férreo yugo de la forma exterior, ya sean demasiado anchas o demasiado estrechas, las

³ *Ibidem*.

rampas están condenadas a la servidumbre circulatoria, y no como posibles áreas para el descanso o la contemplación de alguna obra destacada.

Puesto que la estructura exterior soporta casi todo el peso del museo, las salas carecen de columnas intermedias, lo que genera plantas libres que pueden modificarse ilimitadamente. La museografía actual, sin embargo, no ha dejado sitios especiales para la exhibición de piezas relevantes de la colección de Carlos Slim, dueño del museo y suegro de Fernando Romero. La iluminación parece obedecer más al azar de un juego de matatena que al análisis serio de un grupo de iluminadores profesionales.

Los servicios (baños, escaleras y elevadores) se resolvieron mediante un módulo presente en las salas, a excepción del vestíbulo y el piso 6. El módulo es defectuoso, mal resuelto. La puerta de un baño de mujeres, por ejemplo, da hacia una de las salas. En términos estudiantiles, dicho error sería suficiente para que el alumno se ganara una buena reprimenda.

El desastre museográfico quizá pueda disculparse por el tamaño de la colección que ahí se exhibe (más de seis mil piezas), pero justamente las ventajas de contar con plantas libres no son pretexto para atiborrar el espacio. En esta selva artística se está expuesto lo mismo al ataque sorpresivo de un autorretrato de Juan O'Gorman que a la puñalada trapera de un ídolo prehispánico.

La última sala, la joya de la corona, exhibe la más importante colección de obras de Augusto Rodin y Salvador Dalí en México. Las fotografías del proyecto que circulan en la red muestran virtualmente la luminosidad de este espacio, lograda gracias a una serie de tragaluces que hacen eco de la estructura de acero. En un hecho inexplicable esta estructura se dejó expuesta, con lo que quedó al descubierto una serie de detalles que hubiera sido mejor ocultar. No es exagerado afirmar que esta última sala parece una sucursal de Wal-Mart o Soriana. La estructura no es relevante ni estética, tampoco funciona como fondo para las esculturas más altas que, al igual que en otras salas, son demasiadas; ninguna posee un espacio propio que le





permita respirar en bien de sí misma y del espectador. El hipotético centro del museo se indica por medio del óculo que se pierde entre la maraña de armaduras y tensores. La historia, esa consejera a quienes pocos escuchan, le hubiera demostrado a Fernando Romero y su equipo de trabajo que hace más de dos mil años los romanos habían resuelto un óculo más grande en el Panteón de Agripa sin tanto dislate estructural. Las esculturas ubicadas en los extremos de este espacio compiten con los extintores colocados sobre el piso. No pueden colgarse en las paredes porque a esa altura la extrusión del romboide alcanza su punto más dramático, y si bien tampoco hubiera sido la mejor solución, menos lo es que descansen tan cerca de las figuras.

Al salir queda una sensación de desencanto. No todos los días se inauguran edificios de esta magnitud,

ni tampoco se tiene la posibilidad de trascender en el siempre inestable ámbito arquitectónico. Sin soslayar el esfuerzo y la ambición de Fernando Romero, queda claro que no bastan grandes sumas de dinero para edificar piezas arquitectónicas de calidad, que consigan mantener un equilibrio entre la forma y la función. Le Corbusier decía que en arquitectura no había Mozarts. La juventud de Fernando Romero quizá nos dé la respuesta a tantos detalles y omisiones, pero lo cierto es que retos como éste deben afrontarse de la mejor manera posible.

Oscar Wilde dijo alguna vez que Estados Unidos era el único país que había pasado de la barbarie a la decadencia sin pasar por la civilización. Fernando Romero pasó de la barbarie a la decadencia sin haber pasado por el oficio. ▲▲