

La casa de fuego. Sobre los museos en general y los de arte en particular

Ángel González García¹

Sorprendentemente, Michel Foucault no incluyó los museos entre las «heterocronías», esos lugares donde, según él nos reveló y demostró en un ensayo célebre, el tiempo transcurre de un modo distinto al habitual y familiar, y cuyo ejemplo más extremo sería obviamente el de los cementerios. Los museos no lo son, dijeran lo que dijeran algunos artistas de vanguardia enemigos suyos, y el caso es que dejaron de parecerse a medida que sus obras fueron aceptadas allí donde hasta ese momento habían creído firmemente que reinaba la muerte, cuando probablemente solo era el orden, cierto orden.

No cabe duda de que la fundación de museos de arte contemporáneo no solo aplacó a esos artistas, entre los que destacaron los futuristas italianos, intransigentes con casi cualquier supervivencia del pasado, fueran las corbatas a la ciudad de Venecia, sino que además contribuyó seriamente a la regeneración de una tipología en decadencia. Bastó con que algunos museos alemanes compraran a principios del siglo xx obras del nuevo arte francés, como hizo Hugo van Tschudi, para que se emprendiera una encarnizada lucha en defensa del arte en general, como si la ausencia del más moderno lo volviera inconcebible y no solo incompleto.

Im Kampf um die Kunst, el panfleto que la editorial Piper publicó en 1911 con el fin de contrarrestar la oposición de los artistas alemanes más conservadores, a sencillamente más chovinistas, contaba con Wassily Kandinsky y Franz Marc como valedores más activos, quienes pocos meses después, y quizás incluso al hilo de esa «lucha por el arte», publicarían en la misma editorial un extraño almanaque, *El Jinete Azul*, que era el nombre que daban a su asociación esos artistas, que los historiadores del arte suelen calificar de «expresionistas», pero a mi juicio habrían coincidido en algo más concreto, aunque no menos enigmático: la idea que se hicieron del arte como una actividad de orden «espiritual», y ajena, pues, a las circunstancias históricas; un arte fuera del tiempo, como precisamente –o poco más a menos– ocurría con el atrapado en los viejos museos.

Exactamente, Kandinsky y Marc, los editores de un almanaque que significativa y paradójicamente no incluía un calendario para el nuevo año, se desentendían de las afinidades históricas entre sus obras de arte favoritas para buscarles otras más recónditas, misteriosa expresión de una común «necesidad interior», como ellos decían, y por lo que a nosotros concierne perfectamente intemporales. Kandinsky y Marc ilustraron esa convicción, que ahora probablemente no nos resulte inverosímil, yuxtaponiendo reproducciones de obras de arte de cosas tan ajenas históricamente como un cuadro de El Greco y otro de Robert Delaunay, a un bronce de Benín y un sepulcro gótico inglés. Su almanaque constituía así una especie de museo portátil;

¹ Publicado previamente en González García, Ángel (ed.), *Museografías*, Madrid, 2015, *Empty*, pp. 10-27.

en realidad, un proyecto de museo en lucha contra el tiempo, causa final de destrucción de las obras y empresas de los seres humanos; un museo que nunca se llevó a término; pues aunque no faltan los que aspiran a conservar obras de arte de todos los tiempos, solo eventualmente, y a guisa de experimento, las entremezclan, como se veía en dicho almanaque, sin distinguir siquiera entre artistas cultos –por así decir– y artistas populares a primitivos, e incluso carentes de cualquier educación artística, como los niños a los domingueros.

Al cabo de muchos años, Saloman R. Guggenheim, insatisfecho con las sedes anteriores de la colección de pintura «no-objetiva» que había reunido aconsejado por una discípula de Kandinsky y propagandista de lo que su maestro había reivindicado en su famoso libro *Sobre lo espiritual en el arte*, Hilla Rebay, le encargó a Frank Lloyd Wright otra más adecuada y más visible donde salvó limpiamente el escollo que suponía darle una casa a lo que parecía no necesitarla en este mundo: toda aquella pintura «espiritual», pues eso era propiamente lo que se había exhibido como pintura «no-objetiva», casi un eufemismo; y en efecto una pintura que, aunque solo fuera por negarse a la consistencia material de los objetos que salen incesantemente de las manos de nuestra especie, que no en vano ha sido calificada de *faber*, parecía destinada a un mundo desmaterializado, no sé si «superior» a sencillamente fuera del mundo, que Wright acertó a evocar al exterior mediante la sucesión de cuerpos cilíndricos cada vez más voluminosos en el cuerpo principal del edificio, que en vez de hacernos sentir un peso creciente, consigue lo contrario: cierta sensación de ingravidez. Y mucho más en el interior, gracias a la monumental rampa de doble hélice, que empieza por desorientarnos y acaba por hacernos perder pie y empujarnos hacia una especie de ninguna parte, la residencia adecuada para una pintura «espiritual».

El proyecto de Wright nos habla oscuramente de ello antes de entrar, aunque solo dentro del edificio se nos hace luminosamente claro, gracias a la cubierta cristalina que corona el torreón y que Wright quiso destacar en una fotografía de 1945 donde posa al lado de la maqueta del museo. La luz entra a raudales por ahí, confiando quizás en que a su vez brote de ahí, de todos esos cuadros liberados de la opacidad de la materia, luminosamente ingravidos, y formando de ese modo un eje vertical que conecte el suelo con el cielo, nuevo axis mundi, y se entiende que un mundo «espiritual», de cuya existencia solo tendríamos una prueba en este «templo del espíritu», que es precisamente lo que Hilla Rebay le había encargado a Wright en una carta fechada el 1 de junio de 1943. En esa misma carta, y con el fin de ponerle en antecedentes sobre la naturaleza de la colección, a hablar incluso en nombre de los cuadros que la constituían y albergaría el museo, Hilla Rebay los definió escuetamente con la palabra «orden», y a continuación como «creadores de orden». Wright se veía, pues, invitado a diseñar un templo que irradiara orden, que lo pusiera en el arte de su tiempo, con fama bien ganada de desordenado y hasta caótico, como muy pronto iban a demostrar algunos pintores de Nueva York, y para más inri en el ámbito de la pintura «no-objetiva», que de pronto dejaba de ser garantía de orden; y todo por culpa de los surrealistas, sus viejos y encarnizados enemigos. De suerte que el Museo Saloman R. Guggenheim llegaba a destiempo, a a contracorriente, aunque luego surgiera de allí una nueva generación de pintores convencidos de las virtudes de la geometría, e incluso más rigoristas que los que Saloman R. Guggenheim había coleccionado y promocionado.

En realidad, ya desde su invención a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el museo no solo llegaba un poco tarde, sino que nacía prácticamente muerto, carente

de una función verosímil; a dicho de otro modo: empecinado en la exaltación de un orden artístico en declive: el orden que se manifestaba, antes que nada y sobre todo, en la arquitectura y la escultura de los antiguos griegos y romanos. A este respecto, el museo Pío-Clementina habría parecido el modelo perfecto de no ser porque su contenedor había sido improvisado dentro de los palacios vaticanos, y no se correspondía, como hubiera sido congruente, con el lenguaje clásico de la arquitectura; no disponía de un edificio ad hoc, que hiciera visible de inmediato aquel orden artístico que sin duda custodiaba, pero no irradiaba al exterior.

La congruencia entre la naturaleza del edificio y la de sus colecciones constituye indudablemente la principal contribución de Schinkel a Van Klenze a la historia de una tipología mucho más inestable funcionalmente que la mayoría de las que se definieron-o quizás solo se redefinieron– al mismo tiempo que los museos: el cementerio o la cárcel, por poner dos ejemplos que los artistas de vanguardia iban a considerar afines. Desde luego, muy pocos dudaban entonces de la verosimilitud y necesidad de un orden artístico sostenido por la convicción de que la práctica del arte se rige por reglas, normas a preceptos de validez universal, apenas discutibles, obligatorios también para los usuarios, que solo gracias a su vigencia podrían juzgar la bondad a maldad de las obras de arte, a diferencia de lo que enseguida iba a ocurrir, a sea, que cada uno se guiaría por su propio y a menudo irreductible gusto; que todo en materia de arte sería opinable; que el artista haría libremente su real gana y el espectador lo apreciaría a su manera, o como a menudo se decía, de acuerdo con su sensibilidad, antojadiza además de tornadiza, como se deduce de la influencia de los críticos de arte sobre quienes dudaban de su propio gusto y no solo de sus conocimientos.

Fue precisamente la crítica de arte, en lo que ella tiene esencialmente de opinativa, a incluso de caprichosa, cuando no de arbitraria, un nuevo género literario, la que tomó el relevo de la antigua tratadística, vehículo y garante intelectual de aquellas reglas, normas a preceptos de obligado cumplimiento para todos, de órdenes cuya ejecución instauraría un orden, que los primeros museos se propusieron sostener y difundir ardientemente mientras los tratados de arte, e incluso de arquitectura, ya se estaban tomando a risa, como aquellos que prometían enseñar a tocar las castañuelas en una semana o a hacerse *comme il faut* el nudo de la corbata. Indudablemente, el papel es más propicio a las novedades a a los experimentos que la piedra; los costes son decisivos. Por eso la arquitectura resultó ser durante el siglo XIX más conservadora que la pintura; y por eso asimismo se siguieron construyendo museos involucrados en la defensa de un orden clásico que empezaba por el edificio, mientras en Occidente se abría paso la curiosidad por las infinitas formas de subversión de dicho orden. La inercia de la piedra se correspondía con la nostalgia de un arte cuyo valor no estuviera sometido a mudanzas de sensibilidad y en definitiva de mercado. De hecho, la inseguridad de las inversiones en arte se hizo evidente muy pronto y sigue preocupando a los inversores, sin que los museos puedan constituir a largo plazo una garantía.

Viniendo de alguien que a menudo dudaba entre proyectar en estilo clásico a en estilo gótico, y con independencia de que la idea de que el museo fuera un foco de orden estuviera en crisis, llama poderosamente la atención la escrupulosa certeza con que Schinkel resolvió en la Isla de los Museos tanto la conveniencia de que su traza exterior, y lógicamente sobre todo su fachada principal, anunciara calladamente su función, como que organizara su interior con vistas a un recorrido solemne, y no solo armonioso, donde los visitantes pudieran comprobar que allí adentro todo seguía en orden, reafirmarse sin

sobresaltos, sabiamente, en lo que universalmente se daba por sabido y requetesabido a propósito del arte. De suerte que, en realidad, a nadie le urgía visitar los museos; le bastaba con saber que existían, casi del mismo modo que bajo un régimen de poder absoluto el déspota, eventualmente divinizado, no precisa hacerse aparatosamente visible para conseguir la sumisión de sus súbditos, garantizar el buen orden social.

Los viejos museos coincidían así con las dos tareas principales de los bancos nacionales que se crearon por entonces: servir de cajas fuertes, pero más aún actuar como garantes de un orden económico. El emplazamiento de los museos berlineses en una «isla», su aislamiento, no podía ser al respecto más elocuente. El museo constituyó durante muchísimo tiempo la última línea de defensa de lo que empezaba a ser solo un sueño volátil, algo de naturaleza onírica, como claramente se desprende de dos famosas estampas de Grandville que ilustran un capítulo de su libro *Un autre monde* titulado «Le Louvre des marionnettes», aunque presumiblemente dedicado a la exposición periódica de artistas contemporáneos, el Salón, que todavía se celebraba en el museo, dando probablemente pie a grotescas confusiones entre el orden antiguo y el moderno desorden; a la creciente contaminación del uno por el otro; pues a diferencia del viejo museo, que dormía el sueño de los perezosos amigos del orden y no es que se esforzaran mucho por hacerlo habitable, el Salón solía estar de bote en bote, ser un auténtico campo de batalla, encrucijada tumultuosa de opiniones contrapuestas, el colmo de un nerviosismo muy moderno que volvía aún más extemporánea aquella solemnidad con que lánguidamente se paseaban, entre estatuas clásicas y cuadros de Rafael, los raros visitantes de los primeros museos, a pesar de lo que se ha dicho de ellos como exitosos promotores de una benévola intensificación del acceso del pueblo a las delicias del arte.

Pero no nos engañemos: los museos no fueron en verdad concebidos para satisfacer democráticamente a los amantes del arte, las expectativas de índole sensual que por un instante le habían hecho concebir a Winckelmann las estatuas clásicas, sino para contentar a los amantes del orden; un orden abstracto, y no diré que incorpóreo, puesto que se ejercía contra los cuerpos de la inmensa mayoría de los ciudadanos; el orden ominoso, y en suma criminal, que reclamaba aquella famosa declaración con la que dieron comienzo los nuevos tiempos: «¡El orden reina en Varsovia...!» Se mire por donde se mire, cualquier clase de orden viene a consistir finalmente en orden público.

No debería, pues, extrañarnos que Napoleón y Hitler hayan puesto tanto empeño en fundar museos a su medida, abarcadora de todo, genuinamente totalitaria, lo que les obligó al saqueo sistemático de los tesoros artísticos de sus vecinos una vez derrotados en los campos de batalla. ¡Vae victis!; ¡ay de los vencidos! ¿Qué otra cosa podría haberse escrito a la entrada del frustrado Museo Napoleón de París a del que Hitler planeaba para su ciudad natal, Linz? Bien podría escribirse todavía en la fachada del British Museum de Londres, donde han tenido la desfachatez de poner los mármoles procedentes del Partenón de Atenas bajo el patrocinio de quien los robó: Lord Elgin. La Historia Universal tiene esas cosas, y la de ser un compendio de robos, violaciones y toda clase de crímenes es la más llamativa y no solo la más penosa.²

Porque, obviamente, aquella prematura intención de abarcarlo todo, la Historia del Arte toda ella, que Vivant Denon, el hombre que planificó el Museo Napoleón, le

² Cuando a uno le cuentan que para celebrar la boda del padre de Heini Thyssen, el iniciador de la famosa colección, algunos de sus amigos de las SS asesinaron a cien judíos, ¿no debería uno pensárselo dos veces antes de entrar en el Museo Thyssen de Madrid?

adjudicó desde el principio, y en consonancia con su propio proyecto de publicar una historia del arte universal profusamente ilustrada, solo era una metonimia del proyecto napoleónico de apropiación de la historia en su totalidad. Ese era el auténtico botín, pues solo en la Historia Universal se escondía el legítimo derecho a poseer el mundo y todas sus riquezas, como enseguida comprendió la clase obrera.

Para la supervivencia de los museos nada pudo ser más favorable –una bendición que el que, de ser foco y faro de un orden artístico cada vez más improbable, de pronto se les encomendara la tarea de conservar e irradiar algo universalmente aceptado, la necesidad de un orden histórico; esto es: la historia misma, toda ella de cabo a rabo y para todos los gustos. El precio a pagar por esta nueva y próspera encomienda ha resultado ser más alto de lo que se cree, y habría consistido en que las obras de arte dejaran de ser una proposición material, un acontecimiento físico, como todavía, y a menudo magníficamente, reclamaban los museos dedicados a la proclamación de un orden clásico, para convertirse en testimonios históricos, ejercicios de lo que algunos denominan «memoria colectiva», cuando en realidad nunca lo es ni se quiere que sea. La extrema diversidad de los recuerdos de la gente, dependientes principalmente de su país de origen y de su clase social, ha fomentado, como vengo diciendo, los museos históricos, que a veces no dudan en presentarse como *memorials*, no solo de sucesos que habría que mantener activos a toda costa, como la *Shoah*, sino de la cultura material de una comunidad humana cualquiera que sea a lo pretenda, un inmenso conjunto de cosas que a su vez justifican nuevos museos, habiéndose llegado al extremo de dedicarlos legítimamente a cualquiera de ellas y donde sea que encuentren financiación.

Todo lo cual tiene su lado bueno, el fortísimo incremento de la presencia en los museos de la materialidad que el arte implica y se había ido debilitando bajo la influencia perversa de su historicidad, pero además otro pésimo; a saber: que la reivindicación exacerbada de lo que nos diferencia, y no olvidemos que hasta hace cuatro días se manifestaba en la distribución interior de los museos de pintura por escuelas nacionales, está desdibujando aquella imagen de universal humanidad que a su imperfecta manera reivindicaba el orden clásico que irradiaba de los viejos museos y llegó a su más noble expresión en el Museo del Hombre de París, donde era posible e incluso inevitable hacerlo, por tratarse de artefactos procedentes de un tiempo anterior a la historia, pura materia. El reciente cambio de nombre de un museo que milagrosamente todavía lo era de los seres humanos en general y de su invencible propensión a darle forma a la materia me pareció en su día muy preocupante, sin que yo esté muy seguro de lo que ese cambio anuncie, aunque puedo imaginarme que la idea cada vez más arraigada de que no hay ARTE universalmente reconocible y deleitable como tal; que solo hay infinitos marcadores históricos y asombrosamente antes de que hubiera historia.

En las clases de Estética que Ferran Lobo impartía no hace mucho en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona solía replicar a quienes se escandalizaban del sueño decimonónico de una Religión del Arte que a pesar de todo él la prefería a la monstruosa proliferación de devociones particulares, de supersticiones, en que se había caído a continuación. Mientras estuvo vigente ese sueño, que Wagner y sus partidarios alentaron obcecadamente y aún los sigue llevando a Bayreuth, ¿qué mejor lugar de culto podría haberse imaginado que precisamente los museos? Su transformación en templos del arte, como todavía le proponía intempestivamente Hilla Rebay a Frank Lloyd Wright, hubiera sido una salida airosa a su decadencia, a

exactamente a su disfuncionalidad. Pero el caso es que la religión del arte no tuvo mucho más éxito que aquel orden basado en el arte de los antiguos y sus incansables comentaristas modernos. No obstante, algo de esa malograda religión del arte, que implicaba el carácter sacerdotal de su ejercicio, ha dejado un vago aroma en la atmósfera de los museos. No insistiré en algo notorio para muchos visitantes: efectivamente una atmósfera de unción que recuerda la de las iglesias y otros lugares sagrados y se manifiesta en parecidas llamadas al silencio, molestísimas además de impertinentes para quienes no pueden reprimir su ruidoso entusiasmo por los encantos físicos de las obras de arte, incluidas muchas de las que nos aseguraban que solo pretendían la edificación de nuestras almas; a sea, las numerosas obras de arte religioso sacadas, no sin brusquedad, de sus emplazamientos originales³: iglesias y conventos principalmente.

La coexistencia de obras de arte perfectamente profanas con otras de carácter devocional no deja de suscitar problemas tanto museológicos como museográficos, que se agravan en el caso de aquellas que han arrastrado consigo restos materiales de aquel emplazamiento, como ocurre por ejemplo con los viejos retablos, que en ocasiones son más atractivos que las pinturas que enmarcan, y siempre, desde luego, más aparatosos.

El leve olor a incienso que todavía se desprende, lo queramos a no, de esas máquinas de devoción ya casi nunca se quiere disimular, sino por el contrario subrayar, de un modo que tiene más de escenografía que de liturgia, y probablemente ha llegado a los museos desde las exposiciones temporales, proclives a una instalación espectacular de las obras de arte con el fin de atraer y satisfacer a toda esa gente que toma ingenuamente como modelo de museo el que inventó a finales del XVIII Mme. Tussaud, formado por una serie de cubículos melodramáticamente iluminados donde se ponen en escena sucesos que a veces no son menos truculentos que los que el arte se imagina de la pasión de Cristo, los tormentos infligidos a sus mártires a las penas del infierno.

Un afán parecido por crear una atmósfera de misterio acorde con la exagerada presunción de que arte y religión son indiscernibles entre los pueblos sin escritura, los presuntos «primitivos actuales», se ha ido imponiendo en los museos del ramo, como puede verse ahora a lo grande en el sucesor de aquel irreprochable Museo del Hombre a del Trocadero, donde las piezas se exhibían en modernas vitrinas de perfiles metálicos que venían a enfatizar lo que en dichas piezas había de meramente técnico, dejando lo numinoso a cargo de la fantasía de los visitantes, como tal vez le haya ocurrido a Picasso antes de la reforma que se llevó a cabo en los años treinta. Por otra parte, hay que reconocer que esos montajes fantasiosos no solo se justifican por la sospecha de que las cosas que se exhiben aún son portadoras de poderes mágicos, ¡que vaya usted a saber!, sino también por la certeza de que algunas son objetos preciosos, auténticos tesoros, como ocurre de facto y masivamente en el Museo del Oro de Bogotá. Y aquí de nuevo topamos con las muestras más llamativas del arte religioso convencional: la suma de objetos hechos de piedras y metales preciosos que constituyen precisamente los «tesoros» de las iglesias más ricas, catedrales sobre

³ Mucha gente se lamenta con razón de que determinadas obras de arte, unas religiosas y otras no, hayan sido arrancadas de sus emplazamientos originales y condenadas a los museos. Los *cenacoli* florentinos son un ejemplo estupendo de lo contrario, y modelo además de accesibilidad: la entrada es gratuita y suelen disponer de asientos para que los visitantes puedan contemplarlos cómodamente. La propina al portero es –eso sí– de rigor.

todo. Entre esos objetos preciosos, que lo son además por sus virtudes milagrosas, sobresalen sin duda los relicarios, a menudo amontonados en capillas especiales, como la concurridísima del santuario de San Antonio de Padua, y con no poca frecuencia bajo tierra, en criptas mal iluminadas y no muy accesibles, de las que irradia algo así como un orden sagrado intrínsecamente equívoco, con mucho en efecto de desorden.

Lógicamente, los museos modernos, ávidos siempre de arrogarse una función más consistente, no han desaprovechado el plus de emotividad y de sugestión que conllevan las obras de arte asociadas a un contexto mágico. Y por cierto que la tendencia de algunos de ellos a afectar una atmósfera vagamente sacra alrededor de obras de arte cuyos poderes son de otra índole, aunque poderes al fin y al cabo, tiene su inevitable correspondencia en la musealización de muchos «tesoros» eclesiásticos, proceso que en Italia va a toda velocidad, con el fin harto probable de sacarles todavía más dinero a los turistas, decididos a visitar cualquier museo, incluyendo aquellos diocesanos verdaderamente impagables, simulacros inofensivos que ni siquiera las beatas frecuentaban.

¿Y si todo lo que ahora se ve en los museos solo consistiera en reliquias dotadas de poderes de intensidad muy variable? La irrupción de la historia hace plausible una pregunta que actualiza en esos lugares que parecían incluso ajenos al tiempo convencional los viejos reparos de los artistas de vanguardia, pero también de alguien tan moderado como Paul Valéry, notorio enemigo de los museos por el chocante extrañamiento de las delicias del arte que allí reina y se impone. Algo de razón llevaba al decir que dentro de ellos enseguida «se echa de menos el buen tiempo que hacía afuera. ...» Bajo el pretexto museográfico de que a muchas de las cosas que se exhiben en los museos no les conviene una iluminación directa, ni siquiera la que en otro tiempo entraba libremente por las ventanas y las claraboyas, la oscuridad crece en los museos convertida de pronto en una poderosa instancia museológica. De hecho, cada vez encuentra uno en los museos menos ocasiones de ver si en efecto afuera hace buen tiempo. Los museos se han ido ensimismando, extrañándose también de la luz del sol, que el arte siempre había celebrado, hasta el punto de que bien pudiera tratarse de una forma de heliotropía, como aseguraba Aby Warburg, lo más acertado que haya dicho nunca. Aquel orden artístico que irradiaba de los museos antiguos implicaba efectivamente un orden lumínico que se ha echado definitivamente a perder en las rebuscadas estrategias de iluminación artificial que ahora parecen constituir el desvelo mayor de la museografía. Los museos han dejado así de ser la casa de la luz para explorar y recrear una tipología modernísima que algunos eruditos alemanes consideran característica de la *Goethezeit*: el muy romántico antro y sus innumerables variantes, todas ellas coincidentes en una misma afición a lo subterráneo y mal iluminado. El Guggenheim de Bilbao, con su enfática rampa de acceso al subsuelo de un edificio ya de por sí compacto, casi ciego, sería el mejor ejemplo de lo que en muchos otros casos se ha limitado a evitar una fachada principal, que casi inevitablemente implicaría un cierto orden, procurando simplemente desplazar el acceso⁴ y a menudo darle incluso un aire de clandestinidad.

⁴ El hecho de que la gran nave a la que debía dar acceso la puerta principal del Museo del Prado no se llegara a construir explica su desplazamiento a la puerta norte antes y después de la remoción del talud de tierra que conducía a ella; pero no cabe duda de que la ampliación proyectada por Rafael Moneo se recrea en esa lateralidad. Ahora más que nunca la fallida puerta principal solo es una escenificación del orden clásico en la arquitectura.

Esa dislocación era quizás imprescindible en el caso de la ampliación del Museo Reina Sofía de Madrid, con independencia de la opinión que nos merezca su aspecto final. La inequívoca pertenencia del edificio de Sabatini al orden implícito de la arquitectura clasicista exigía ciertamente una intervención más enérgica que los dos ascensores, si es que se pretendía que la gente no se llevara a engaño sobre la índole de la colección, cuya *pièce de résistance*, el Guernica de Picasso, nos muestra el desorden causado por un acto de destrucción a escala urbana. La solución pasaba indudablemente por habilitar una entrada sesgada, una oscura brecha abierta en la cristalina ortogonalidad del edificio de Sabatini, pero ahí, y tal vez por haber querido competir con su fachada original, a Jean Nouvel se le ha ido la mano, y lo que tendría que haber sido una entrada indirecta, no direccional, misteriosa y casi secreta, como las que suelen dar acceso a las criptas de las iglesias y en efecto a todo tipo de antros, se ha transformado en una especie de zoco al que dan los numerosos servicios auxiliares sin los cuales parece que hoy en día ningún museo podría pasarse y obviamente nada –absolutamente nada– tiene que ver con su primera y suficiente obligación de exponer ejemplos excelentes de arte: la biblioteca y las oficinas, la librería y la cafetería, todo un batiburrillo de concesiones al Espíritu de los Tiempos⁵; y por ejemplo ese combinado, inconcebible además de monstruoso, de ciencia y burocracia, que en este nuevo patio del Reina Sofía, y a diferencia del que había, todo sosiego y dulzura, da vueltas y más vueltas alrededor del supremo sarcasmo: el brochazo gigante de Lichtenstein que parece estar diciéndole al visitante: ¡Detente; no sigas adelante! Dentro solo vas a encontrar más brochazos, aunque –eso sí– mucho menos imponentes. El «gesto» de Lichtenstein lo es hasta tal extremo, que en efecto resulta intimidatorio, y en el peor de los casos, ciertamente disuasorio. Desde luego, le queda al visitante refugiarse en la cafetería, pero el caso es que la del Reina Sofía no es nada acogedora, y para colmo alguien tuvo la desagradable ocurrencia de meter dentro una gigantesca araña de Louise Bourgeois, que estuvo ahí, como salida de una ensalada, durante demasiados meses.

A la vista de todas esas cosas agigantadas, el visitante no tarda en caer en la cuenta de que no es un lugar a su medida, y la verdad es que no hay indicio más seguro de la ausencia de orden que la desmesura. La arquitectura ha tendido a ello uniformemente desde que, hace un par de siglos, se adaptó a la revelación de que era el universo lo que empezaba por estar fuera de medida; pero en el caso de los edificios destinados a contener y preservar los más nobles productos del ingenio humano, las bibliotecas y los museos sobre todo, la clara conciencia –y de pronto más que nunca a la luz de la razón– de que los libros y las obras de arte empezarían a crecer sin orden ni concierto, la virtual infinitud del proyecto, constituía además una obligación. Los proyectos que conocemos de Boullée de finales del siglo XVIII, y en particular aquel famosísimo de una biblioteca con forma de túnel, ponen al descubierto que dichos edificios nunca se pueden dar por terminados; que nunca se puede dejar de sentir la ausencia inapelable de una ampliación. Pues en lo que respecta a los museos más que a las bibliotecas, que ahora pueden digitalizarse, con la consiguiente y brutal reducción del espacio necesario, el verdadero problema no viene tanto de un crecimiento desmesurado de las colecciones, como de las tareas que se arrojan y hemos visto apelotonarse en el zoco del Reina Sofía. Alguien pensará que

⁵ Alguna vez le oí decir a mi maestro Xavier de Salas, que fue director del Museo del Prado durante bastantes años, que para mantenerlo bastaba con pasarles a los cuadros un plomero de vez en cuando.

tampoco es que sean muchas, pero solo la de garantizar que los museos constituyan «lugares de conocimiento», la última tontería respecto a sus funciones, a lugares donde se inicie a los niños en no sé exactamente muy bien qué, otra tontería por el estilo, parece inabarcable, un pozo sin fondo, pues alguien a su vez podría pensar que se dedican muchos más medios a esas tareas que a la compra de obras de arte, contentándose a veces los responsables de los museos con rellenar las casillas en que los profesores dividen la historia del arte, lo que conduce a que unos y otros lleguen a decir insensateces tales como que a determinado museo «le falta» esto a aquello, y muy a menudo cosas tan improbables como un cuadro «fovista», que vaya usted a saber que sea realmente eso.

Pero no le demos muchas más vueltas; la perversa complicidad entre la museología y la Historia Universal no es más que otra manifestación de algo incomparablemente más tenebroso: la usurpación del espacio del museo por parte de esa maldita Historia Universal, materia altamente heterogénea y, lo que es mucho peor, hecha de documentos, unos explícitos y otros implícitos, mediante los cuales representarse todo lo que concierne a las actividades de los seres humanos en este mundo, con un predominio evidente de las de índole espiritual, como son las creencias y muchísimos otros proveedores de identidades; pues aunque la mayoría haya dejado una huella material, sobrevivida en forma de objetos, enseguida se descarta esa circunstancia, precisamente por circunstancial, como una especie de grosero tributo pagado por la preciosa información de la que cada objeto es portador finalmente intrascendente, en realidad ciertamente una grosería.

Osea que en los museos donde reina sin trabas la Historia Universal todo es reducido a la misma pulpa ideológica sin materia ni forma reconocibles ni deleitables. De manera que al salir del Rijksmuseum de Ámsterdam, que ahora –al cabo de muchísimos años– recuerdo como una maravillosa conjunción de cuadros de interiores y casas de muñecas, lo único que parece esperarse de nosotros es que hayamos confirmado lo que nos habían contado de la vida de la burguesía holandesa del siglo XVII. Claro que para eso más nos habría valido pasear por el centro –histórico, ¡ay!, este también– y aún mejor tomarse una cerveza en memoria de aquella gente tan consciente del superior encanto de algunas de las materias con las que traficaban sobre sus creencias, que tiraban a puritanas, y hasta iconoclastas, por un razonable mecanismo de compensación.

Esa porcelana con la que comerciaba y se enriquecía la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, y todavía más el cristal con que lo hicieron los venecianos durante siglos, dos materias preciosas, y para mí que las más preciosas que los seres humanos hayan inventado, tal vez las únicas que en los viejos gabinetes de curiosidades podían aguantar la competencia de las que brindaba la naturaleza, o *naturalia*, es precisamente el vínculo más elocuente, casi el único, entre los museos de arte de los que vengo hablando y nos vienen a la cabeza en primer lugar, y otros de Historia Natural donde las cualidades materiales de los especímenes malamente podrían darse por circunstanciales. En esa contigüidad que la Historia Universal no consigue perturbar radica el encanto insuperable del Museo del Vidrio de Murano, mi museo favorito precisamente por trascender la distinción entre *naturalia* y *artificialia*. y es que, por más que se haya querido ordenar la colección históricamente, desde la invención del cristal, siglo por siglo, su transparencia se impone limpiamente a su historicidad, que apenas deja otro rastro que el de las cartelas que proclaman que una pieza es del siglo VIII u otra del siglo XVIII. No creo yo que sea capaz de transmitir

aquí la sensación de que por un instante estamos en otro mundo, aunque en realidad hecho de lo mejor de este. No sé; pero ya os había avisado de que no sabría cómo decirlo. Os recomiendo a cambio la revisión de una famosa escena de una película del «agente 007» donde el Museo de Murano era el escenario de una pelea entre James Bond y uno de sus enemigos que lo hacía saltar todo por los aires.

Ignoro si existe en el mundo algún museo que, a la manera de los viejos gabinetes de curiosidades, reúna toda clase de cosas afines por su naturaleza francamente material y sin la mencionada distinción entre las de origen natural y las de origen artificial. Mucho me extrañaría que lo hubiera; con que no acabo de entender por qué se habla de esos gabinetes como precursores de los museos, cuando más bien parecen un episodio de la historia del coleccionismo. Los coleccionistas suelen serlo en efecto de «curiosidades», y a este respecto un cocodrilo disecado colgando del techo no parece muy diferente de una guitarra que perteneció a Elvis Presley. Aquellos gabinetes lo eran más que nada de cosas raras y solo raramente de cosas preciosas, de «maravillas», como también se les conoce. El hecho de que ahora proliferen los museos de curiosidades, o de *memorabilia*, no es ninguna prueba de la decadencia de los museos, sino de su casi infinita aplicabilidad, así como de las infinitas manías de los seres humanos, que van, por ejemplo, de los trofeos deportivos acumulados por el Real Madrid al merchandising de Mickey Mouse, como se ve en el Museo del Ratón creado por Oldenburg.

El hecho de que en aquellos gabinetes de curiosidades sobresalieran las de origen natural, y muy visiblemente los animales disecados, no hace tampoco más plausible que debamos tomarlos como precedentes inmediatos de los museos de Historia Natural, cuya fundación se alentó al mismo tiempo que los de arte, y tal vez con intenciones no tan diferentes como podría creerse; porque los especímenes no se adquirían y exhibían tanto en función de su rareza, como de su posición dentro del orden que implicaba la división de la naturaleza en reinos cuya organización habían comenzado a establecer Linneo en el caso de las plantas y Buffon en el de los animales. Los museos de Historia Natural habrían sido inimaginables sin el auxilio de sus instrumentos clasificatorios, que hacían manejable el criterio que vino en lugar de aquel barroquísimo de la rareza, otro más conforme a la razón: el de la asombrosa diversidad de lo natural, que pronto iba a salir fortalecido gracias a Darwin.

El ascenso de las «ciencias naturales» habría sido, pues, a los museos de Historia Natural, como el que Carlos III fundó en Madrid, lo que la nueva Historia del Arte, con sus estrategias clasificatorias, a los museos del ramo; dos sobre todo: la que Winckelmann aplicó a la estatuaria antigua inspirándose en el ciclo de la vida humana, y la que dividía la pintura moderna en escuelas nacionales y regionales, como ya había insinuado Giorgio Vasari, avivado los cronistas locales y culminaba ahora con libros de nuevo cuño, como la monumental y sistemática *Storia della pittura in Italia* del abate Lanzi al casi simétrico que el conde Cicognara le dedicó a la escultura. Fue un momento magnífico este en que arte y naturaleza parecieron coincidir, y no solo por una misma tendencia al orden. Lo ilustra estupendamente aquel célebre tropiezo de Goethe con un capitel corintio medio escondido entre la vegetación del foro romano y la súbita revelación de que lo uno se prolongaba en lo otro. La certeza de un orden indistinto, fundamento y sentido del clasicismo occidental, encuentra ahí su ápice, en ese traspies accidental, instantáneo, fugacísimo. Naturaleza y arte no han hecho desde entonces más que extrañarse y repelerse, tanto por razones de orden conceptual como de orden práctico, por así decir. Los museos se quedaron

enseguida pequeños, resultaron escandalosamente ineficaces para recoger y exhibir las «maravillas de la naturaleza», como aún se llamaba en el siglo XIX a su diversidad y complejidad, con el mismo descaro con que se siguen exhibiendo obras de arte. Los jardines botánicos y los parques zoológicos revelaron inmediatamente sus evidentes carencias, la misma sensación de rigidez y mugre, de acartonamiento, que se desprendía de los viejos gabinetes de curiosidades, pero también de los celebérrimos dioramas del Museo de Historia Natural de Nueva York. Aunque solo sea por no alborotar mucho los escrúpulos de los modernos hacia lo biológico, todos aquellos tarros de cristal donde flotaban «cosas» a menudo indecibles, los museos de historia natural han ido desapareciendo, y curiosamente sustituidos por museos de la ciencia, donde todo tiene un aire más pulcro y una mayor capacidad de maravillar a base de infinitos y fotogénicos juegos de luz y movimiento; vamos, ¡la televisión a lo grande! Con la creciente desmaterialización de lo que la ciencia nos ha dejado de la naturaleza, mi idea de un Museo de la Materia donde lo más precioso que procede de ella pudiera mostrarse al lado de lo más precioso del trabajo humano, como por ejemplo los 180.000 quilates de la esmeralda «Bahía» al lado de un cuadro de Memling, no solo resulta trasnochada, sino además imposible y tal vez ridícula, un sueño pueril provocado por lecturas de libros como *El tesoro de la juventud*. Lo siento por Ezra Pound, que en uno de sus cantos no parece haber dudado de que llega el día en el que «la esmeralda encuentra su Memling». ... ¡Ya lo veremos!

Lo cierto es que ya existe en el mundo un museo parecido, el del Hermitage, con la notoria salvedad de que no fue planeado como tal; los bolcheviques decidieron que lo fuera el Palacio de Invierno, principal depósito de los tesoros materiales acumulados por los zares durante siglos a costa del sudor y la sangre de sus súbditos. Su transformación en museo público no creo que tuviera como único propósito que el pueblo pudiera al fin disfrutar de ellos, sino además otro políticamente aleccionador: inculcarle la clara y avisada conciencia de que la lucha de clases lo era por la posesión de la materia. Parece obvio viniendo de gente que se confesaba materialista. Muy a gusto me quedaría yo aquí, en lo que fue un palacio encantado cuyos propietarios acabaron sin embargo tan descontentos o ignorantes de la materia que atesoraban, que solo tienen un aire de genuina dignidad en las fotos que les tomaron en el lugar donde fueron asesinados. A menudo resulta que sea el pueblo, y solo él, quien aprecie y disfrute de los tesoros del mundo; y no solo porque les hayan sido usurpados, sino más aún porque el trabajo de la materia ha sido tradicionalmente el suyo. Lo es cada vez menos, por lo que se puede ver, tan extrañado de los encantos de la materia, que aún se me hace más penoso abandonar el Hermitage.

De regreso a los museos más convencionales, permitidme hacer un alto en el Museo del Prado por tres motivos de importancia creciente, siendo el primero el que haya sido, como el Hermitage precisamente, consecuencia de una expropiación, pues solo con ocasión de la revolución de 1868 dejó de ser un almacén de la corona para convertirse en propiedad del pueblo español. El segundo motivo atañe al hecho prodigioso, aunque he de reconocer que azaroso, de que fuera museo de Historia Natural mucho antes de serlo de pintura. En cuanto al tercer motivo, empezaré por reconocer que no pasa de ser lo que a mí se me antoja el cumplimiento de aquel sueño mío de un museo donde el esplendor de la materia no se eche a perder en las manos del artista por culpa de no sé qué pruritos espirituales, sino que por el contrario se avive y nos deslumbré; un sueño que yo presumo realizado en un sótano del museo —¿dónde mejor?— habilitado para exponer el justamente llamado Tesoro del Delfin,

un pasmoso conjunto de vasos primorosamente trabajados en piedras duras que por su materia no habría sorprendido encontrar en el viejo museo de Historia Natural entre pájaros exóticos disecados y otras preciosidades arrancadas a la naturaleza. No es la primera vez que reivindicó este depósito subterráneo de maravillas⁶, aunque ahora veo que en él concurren algunas cosas de las que he venido hablando. Desde que sacaron Las Meninas de aquel sombrío gabinete con un espejo enfrente que hizo durante mucho tiempo las delicias de sus visitantes más ingenuos, el Tesoro del Delfín se ha convertido en el lugar que prefiero del Museo del Prado. No os extrañará después de lo que ya he dicho del Museo del Vidrio de Murano y de lo que me ha quedado por decir del Museo del Oro de Bogotá a del Topkapi de Estambul⁷.

Este desvío por la materia, por su reivindicación a toda costa y con cualquier pretexto, no deja de ser un intento desesperado por encontrarle a una institución tan inestable y movедiza como el museo algo que se resista, no solo a los huracanes de la Historia, sino también al inocente airecillo de la Moda, casi más peligroso; de abrigar alguna certidumbre que probablemente ya nunca podrá ser de orden artístico; pues por evidente que sea el desorden en que se encuentran las cosas del arte desde hace mucho más de un siglo, los nuevos museos no dejan de alentar calladamente la borrosa nostalgia de su carácter ejemplar. O al menos así debe creerlo la mayoría de sus visitantes, atraídos por la esperanza de encontrarle algún sentido a lo que los pocos que están en el secreto de aquel desbarajuste encuentran perfectamente satisfactorio, divertidísimo. Hay mucho de escandaloso en esta división de los visitantes entre unos pocos avisados y una enorme mayoría de perplejos, aunque mucho me temo que más bien intimidados. Lo peor de todo es sin embargo el estado de incertidumbre en que malamente pueden dejar de incurrir tanto los arquitectos como los gestores. Porque aunque parezca que les bastaría con guiarse por lo que en cada momento se entiende por arte, a al menos por los usos que del arte se hace, a duras penas le fue dado a Frank Lloyd Wright a al primer director del MoMA de Nueva York, el legendario Alfred Barr.

Con el tiempo todo ello se ha vuelto más oscuro y menos manejable, un tremendo acertijo que cada arquitecto y cada director resuelven como Dios les da a entender, por no decir que a su capricho. No es culpa de los arquitectos, aunque me pregunto si todo cuanto se ha venido mascullando sobre la constitución de una élite de arquitectos estelares, y a menudo en efecto no solo caprichosos, sino incluso llenos de manías, no tendrá su origen en un cúmulo de proyectos de museos cada uno de su padre y de su madre, como si entre todos hubiéramos renunciado a saber cuál podría ser el aspecto de esa clase de edificios. El proyecto de Frank Gehry para el Museo Guggenheim de Bilbao recreaba esa incertidumbre de un modo tan oportunista como impactante. Se censuró que el edificio cumpliera a regañadientes las condiciones para exhibir obras de arte, tal vez por preferir exhibirse a sí mismo: una brillante metáfora del desorden artístico vigente. De hecho, algunas de las primeras exposiciones, la de Giorgio Armani y sobre todo la de las motocicletas, sin ser muy convencionales, parecían estar contestando al desconcierto de la mayoría de los visitantes acerca de lo que los responsables del museo tendrían pensado meter dentro. El Puppie de Jeff Koons respondía a esos visitantes desconcertados con mayor contundencia y no poca

⁶ véase Ángel González García, «La cabeza entre los árboles», en *Prado*, Madrid, primavera-verano del 2007, pp. 94-105. Ahora en *Pintar sin tener ni idea*, Lampreave y Millán, Madrid, 2007, pp.285-297.

⁷ Otro palacio imperial transformado en museo, como el Hermitage.

ironía: ¡No lo busquéis dentro; está fuera! Los volúmenes no eran lo único en estar dislocado, sino también el programa. Te guste a no te guste, y a mí el Museo Guggenheim de Bilbao me gustó desde el principio, aunque reconozco que mucho más cuando está vacío, no creo que nadie se atreva a cuestionar que nadie como Gehry ha expresado con tanta energía y tanta elocuencia la inverosimilitud de un museo de arte contemporáneo, y no sé si incluso de cualquier clase de museo, salvo los cada vez más frecuentes de fruslerías, que pueden entrar sin dificultad en cualquier lugar, preferentemente abandonado, pues así se matan dos pájaros de un tiro y todos tan contentos. Se ha visto recientemente en España, donde cada vez que se emprendía la restauración de algún edificio de «valor histórico» casi nunca se hacía para convertirlo en algo de urgente utilidad, como una residencia de ancianos a una biblioteca pública, sino en un museo, otro más, de lo que fuera, que al final se resolvía con la adquisición atropellada de una colección particular, sin que importara mucho su interés, ni mucho menos su excelencia, como se hizo escandalosamente en el caso del Museo Thyssen, un pufo colosal. Claro que ¿dónde podría haber desembocado el proceso de disgregación del gusto común por el que se regían los primeros museos, sino en el gusto particular y maníaco de un solo sujeto, el maldito coleccionista? Con notables excepciones, la mayoría de los museos consistentes en una colección particular lo es de baratijas; de ahí lo meritorio de que la colección Wallace de Londres siga sin disimular lo que era: la abrumadora, aunque no siempre penosa acumulación de las manías del señor Wallace, distribuidas al buen tuntún.

Pues bien: a pocos minutos de la Wallace Collection, en el número 13 de Lincoln's Inn Fields, se encuentra la excepción a casi todo lo que acabo de sostener: la casa-museo de Sir John Soane; porque sin dejar de contener un batiburrillo de cosas de valor muy desigual, como son humildes vaciados en yeso de trozos de arquitectura al lado del auténtico sarcófago de Seti I a una serie de cuadros originales de Hogarth, su propietario, un eminente arquitecto, se las arregló para organizar con ellas uno de los interiores más fascinantes de la historia de la arquitectura, un lugar maravilloso que no es propiamente un museo, ni tampoco una de esas casas habitadas alguna vez por gente famosa y convertidas en lugares de peregrinación, donde la curiosidad entre morbosa e impertinente de los visitantes se despacha con cuatro cachivaches de incierta procedencia; aunque qué podría importarles a ellos, si lo que andan buscando no es tanto el verdadero lecho de muerte de fulano a la auténtica pluma con la que escribía mengano, como las emociones que brotan de creerlo, lo mismo que seguramente les ocurriría en el teatro o en el cine⁸.

El museo de John Soane fue reconocido oficialmente como tal en 1833, pero la casa podía visitarse desde algunos años antes y, de hecho, su propietario publicó en 1830 una descripción de la misma que se sigue reeditando con algunas correcciones. Todo cuanto atañe a este museo nos está diciendo de los demás que podrían haber sido de muchas más maneras que las que finalmente se hicieron valer, y lógicamente por culpa de sus directores, generalmente eruditos sin talento, incapaces de imaginarse un museo de arte como algo distinto de un agregado mecánico de cosas diversas, listas de ellas, como se ha hecho desde tiempos antiquísimos y aún se hacía en los gabinetes barrocos de curiosidades. Los catálogos de los museos, idénticos a los

⁸ Falsificaciones bienintencionadas de lugares a sucesos se registran prolija y profusamente en la antigua Guía de Grecia de Pausanias, así como en las que se escribieron de itinerarios piadosos, a Roma o a Jerusalén durante la Edad Media. ¿Acaso no se conserva en Loreto la casa de la Virgen María llegada hasta allí por los aires?

de las subastas a a los inventarios de las testamentarias, demuestran que no se ha ido mucho más allá de ese procedimiento paratáctico⁹. Por el contrario, la descripción que hizo Soane de lo que tenía metido en su casa, donde lo coleccionado es inseparable de la casa misma, resulta insólitamente orgánica, hipotáctica si queréis. Por de pronto, implica recorridos quebrados, enmarañados, que van entretejiendo órdenes distintos entre sí y distintos a su vez de aquel omnipotente representado por el arte antiguo que sofocaba cualesquiera otros: el orden óptico que en forma de reflejos y reflejos de reflejos suscitan los espejos que asoman por doquier; el orden simbólico que impone la evidencia de un eje que asciende desde el sótano repleto de piezas funerarias hasta la claraboya coloreada de amarillo y violeta; y desde luego, el orden material que hace verosímil y encantadora la mezcla de cosas hechas de innumerables materiales, unos preciosos y otros tan pobres como el yeso. En ningún momento le cabe al visitante la duda de que allí vivió alguien capaz de encontrarle sentido a lo que en lugares semejantes, como la casa-museo de Mario Praz en Roma, suele carecer de él; en realidad de vida y alegría.

Conque si a alguna casa le conviene lo de ser *La casa della vita*, como el profesor Praz se empeñó en llamar a la suya, sería, precisa y tal vez exclusivamente, la de Sir John Soane en Londres¹⁰. ¿De quién podrían ser ahora casa nuestros museos? Desde que dejaron de serlo declaradamente de las Musas, mucho me temo que de nadie, salvo de abstracciones tan improbables como *Das Geist* a tan inquietantes como *Der Volk*. Pero ¿acaso los museos deberían servirle de casa a alguien? Viendo un día de lluvia y frío en Londres cómo se guarecían los vagabundos dentro de la National Gallery se me ocurrió que el museo bien pudiera ser la casa de los que no tienen casa, la casa de los pobres. Todavía lo sigo pensando, a contracorriente de lo que sucede por todas partes, y es que los ricos se han apropiado de los museos, y me refiero lógicamente a los de titulación pública. Me pregunto por qué lo hacen; si porque allí se sienten como en casa, por inercia: un automático arramblar con todo; a por la rebuscada idea de que la posesión de obras de arte es fuente de prestigio social. Solo ellos lo creen, pero en su obsesión por sostenerlo contra todos los demás han contribuido decisivamente a desvirtuar una institución a la que le correspondía negociar los usos comunes del arte en una sociedad desarticulada.

Los límites entre los museos y las casas de los ricos coleccionistas se han vuelto tan permeables, que a veces no sabemos si estas son dependencias de aquellos a al revés; la clase de confusión incalificable que rige las visitas, muy restringidas eso sí, que por gentileza de sus propietarios podemos hacer a suntuosos palacios, como el de la familia Doria– Pamphilj en Roma, que yo nunca he sabido si tenía como objeto la contemplación del retrato del papa Inocencia por Velázquez, su propiedad más admirable, a echar una ojeada al modo de vida de las grandes familias principescas, una fulminante iniciación en su enérgico ejercicio del tenerlo todo bien agarrado. «No levanten la voz, que hay gente durmiendo en el piso de arriba», nos susurró una vez uno de los guardianes a un grupo de amigos. Lo dimos por seguro, pues ¿quién si no habría protegido con unos plásticos los ricos tapizados de la sillería Luis xv que bordea la galería original? Hace años los propietarios hicieron obras con el fin

⁹ Es harto elocuente que el primer catálogo del Museo del Prado, el de Pedro de Madrazo, pues otro anterior, el de Eusebi, era una modesta guía. haya estado vigente hasta hace aproximadamente treinta años con no demasiadas correcciones.

¹⁰ Sobre la casa-museo véase mi libro *Roma en cuatro pasos. seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2011.

de deslindar el «museo» de la «casa», pero la confusión sigue latente, y me figuro que por no alejarse ellos de sus tesoros, del privilegio cercano de su propiedad. Esos plásticos son un aviso, y a la vez quizás un guiño de complicidad que en nombre de la Historia Universal los poderosos les hacen a los humildes: las cartas han sido echadas, y a cada cual le ha tocado la que le haya tocado en vista a la conservación del orden social, intacto desde la fundación de los primeros museos.

Las obras de arte por sí solas no bastan para el aprendizaje casi obligatorio de ese orden históricamente bien asentado. Su arreglo en forma de *intérieur*, como puede verse ocasionalmente en los museos¹¹: habitaciones enteras sacadas de su emplazamiento original, contribuye con mayor eficacia a satisfacer la curiosidad que tienen muchísimos visitantes por saber cómo vivía la gente¹² y entiéndase que los ricos, pues los pobres siempre han vivido igual de mal. Los reportajes fotográficos que las revistas populares publican de las casas de gente acomodada alientan esa misma curiosidad, que suele quedar más satisfecha con la piscina cubierta que con las obras de arte, no necesariamente muchas ni de mucho valor. Más exigentes al respecto parecen los lectores de revistas de interiorismo más sofisticadas, solo un poco, donde la condición de coleccionista de arte, y cuanto más moderno mejor, de los propietarios de las casas se ha convertido últimamente en un mérito añadido. Ninguna de las numerosas personas involucradas en el negocio del arte contemporáneo, y entre ellas desde luego los directores de los museos, aunque alguno lo disimule, podría tener interés en que sus productos empezaran por quedar mal en las casas de quienes los adquieren y atesoran. Al fin y al cabo, cualquier colección de arte es en estos tiempos un museo en potencia; así que no me extrañaría que muy pronto algunos coleccionistas se avengan a franquear sus casas a los curiosos. Es probable que nunca ocurra tal cosa; pero sí que su transformación en museo arrastre con las obras de arte todo lo demás: el mobiliario, las alfombras y las lámparas, los lujosos libros de arte sobre la mesita del café, y quién sabe si también el mayordomo filipino. No estoy hablando en broma. En 1926, e ignoro si también aconsejada en esto por Marcel Duchamp, su amiga Katherine Dreier aceptó exponer en el Museo de Brooklyn su colección de arte moderno, que pasaba por ser la de una fantasmagórica Société Anonyme, con la condición de exhibir algunas de las obras en habitaciones no muy grandes y sobriamente decoradas al gusto de la época; cuatro «interiores» simulados donde la extrema modernidad de los cuadros colgados de las paredes a las esculturas colocadas sobre los aparadores no estaba reñida con la sobria elegancia que irradiaba por ejemplo de su casa de campo en West Redding, Connecticut, con una Leda de Brancusi en el jardín y El gran vidrio de Duchamp en la biblioteca, el mejor emplazamiento que se le haya dado nunca. Ignoro si lo que Dreier se proponía era convencer a los de su clase social de que las obras de arte moderno no tenían por qué quedar mal en casa. Su iniciativa no tuvo consecuencias inmediatas en los museos, pero indudablemente dejaba pendiente la asunción de esos lugares como un entramado virtual de «interiores», y de la museografía como un nuevo paradigma de interiorismo que se extendería apenas sin transiciones desde las casas de los coleccionistas a las salas de los museos, pasando por las galerías de arte y eventualmente por los estudios de los artistas¹³.

¹¹ Es una lástima que Walter Benjamin, que en su París, capital del siglo XIX definió tan certeramente el museo como un *intérieur*, apenas hablara de esa institución. ¿O es que le parecía suficiente con dicha definición?

¹² El ejemplo más abrumador sería desde luego el museo de «Los claustros» de Nueva York.

¹³ En los círculos artísticos de la época era un secreto a voces que el Museo de Arte Abstracto de Cuenca era una prolongación de los criterios de Fernando Zóbel, su fundador, en materia de decoración de interiores; criterios compartidos por Gustavo Tomer y Gerardo Rueda, «los tres moqueteros», como se les llamaba cariñosamente.

Faltaba hablar de las galerías de arte, desde luego. Su historia corre en paralelo a la de los museos, con los que raramente interfirieron, ni siquiera cuando abrieron ventanas a la calle y Jules Lafargue anunció que así serían en el futuro los salones que ocasionalmente se celebraban en los museos: todos ellos, museos, salones y galerías, convertidos en expositores de mercancías. Poco a poco, sin embargo, y a toda prisa después de 1945, museos y galerías iban a confluír en una misma concepción del espacio expositivo: aquel «cubo blanco» del que hablaba Brian O'Doherty y pronto se convirtió en un lugar común de cierta crítica de arte. Que para O'Doherty se tratara de una figura retórica a través de la cual se manifestaba una ideología expositiva no impidió que la mayoría de la gente se representara el dichoso «cubo blanco» como una figura física y en Londres se acabara inaugurando una galería con ese nombre que estuvo muy de moda. Para mí que este desenlace tan literal era mucho más interesante e intrigante que lo que había escrito O'Doherty, tedioso y pedantesco. Un auténtico cubo blanco, repintado cada vez que se inauguraba una exposición, cada vez impecable y resplandeciente, hacía plausible una continuidad entre las galerías de arte y los museos, aunque probablemente ellas se anticiparan y funcionaran durante años como banco de pruebas de una estrategia expositiva que busca y propicia la correspondencia entre el aspecto cada vez más pulcro y lustroso de las obras de arte, como de cosa no hecha con las manos ni de un material de este mundo, indistinguible de otras mercancías fosforescentes, y un expositor de la máxima potencia, el perfecto escaparate; o dicho de un modo más ideológico: el dinero elevado al cubo.

Lógicamente, los museos no pueden permanecer al margen de la intensificación casi delirante del valor de cambio de las obras de arte; de su condición casi irreducible de meras mercancías. Pero tal vez nunca corrieron más peligro de someterse a los intereses de los comerciantes de arte, como cuando se dejaron deslumbrar por el resplandor de los grandes espacios ortogonales pintados de blanco, por su claridad falsificada, que en modo alguno volvía más comprensible las obras expuestas. Los gabinetes pedagógicos proliferaron en esas condiciones. Pero el caso es que tampoco las galerías de arte se han empecinado en la dudosa transparencia del «cubo blanco», salvo quizás aquellas donde el enorme precio de las cosas que venden no tiene tiempo para disimulos. Vuelven los recovecos y los obstáculos que tanto complacían a los surrealistas. El propio O'Doherty ha señalado las severas correcciones al «cubo blanco» que Marcel Duchamp llevó a cabo en el montaje de la Exposición Internacional del Surrealismo en 1938. Lo que no ha contado es que todo aquello corría un serio peligro de incendio y que su responsable no asistió a la inauguración; se había embarcado camino de Nueva York. El montaje que allí precisamente haría en 1942 para celebrar la aparición de *First Papers of Surrealism*, con toda la sala enmarañada por cientos de filamentos de algodón-pólvora que hacían muy difícil, y no solo peligrosísimo, el tránsito de los visitantes, llevaba al límite la fuerte y plausible sospecha de los surrealistas de que la experiencia artística está plagada de obstáculos y peligros.

Los museos tenían otras galerías donde mirar antes de que la mayoría de las de Nueva York se fuera convirtiendo a los ideales de transparencia y brillo, de visibilidad hipertrofiada, materializados en el «cubo blanco». En 1942 precisamente abría allí sus puertas la galería que Frederick Kiesler le había diseñado a Peggy Guggenheim: Art of This Century, que a mí me parece una réplica actualizada y reforzada, casi abigarrada, de aquellos «interiores» donde la Dreier había exhibido parte de su

colección. La galería de Peggy era como un gran salón¹⁴ donde los visitantes podían ver cómodamente reclinados los cuadros que sobresalían de las paredes curvilíneas sostenidas por soportes de metal insólitos en una galería, aunque de lo más corriente en los escaparates de las tiendas. Kiesler había diseñado algunos en los años veinte para la que tenía Saks en la Quinta Avenida, y en 1947 otra galería singular, la Hugo Gallery, con más de teatro experimental que de interior doméstico.

Ni los montajes de Duchamp, al borde mismo de la caseta de feria, ni los diseños de Kiesler, que parecen estar hechos de la misma materia que los sueños, y no sé si los del arquitecto a los de su cliente, parecen los mejores ejemplos a seguir en los museos. De hecho, advierto en ellos una tendencia a alambicar los montajes que a veces me recuerda las exageraciones que se han vuelto tan frecuentes y penosas en los montajes de ópera. No es algo que convenga alentar, y mucho menos cuando la mayoría de esos montajes se encomienda a personas que ni son capaces de dotar de sentido a sus audacias, como hizo Duchamp con el trabajo clandestino y explosivo de los surrealistas, una explosión retardada, ni destacan como Kiesler por su competencia en el diseño, sea de muebles a de ambientes. La prudencia aconsejable a los directores de los museos, no vayan a encargarle a La Fura de les Baus el montaje de una retrospectiva de Chillida solo por su común afición a dar martillazos, no quita efectivamente para que se exploren y ensayen las posibilidades de exposición latentes en las obras de arte, que ahora prácticamente se agotan en su pertenencia a un periodo concreto de la historia humana, a su contexto, como algunos dicen convencidos de estar diciendo algo interesantísimo, que al final puede quedar en tan poca cosa como proyectar películas costumbristas españolas de los años cincuenta al lado de los cuadros del grupo El Paso.

Los excesos museográficos¹⁵ son consecuencia de los defectos museológicos; se limitan a ocupar y disimular un vacío que podría remediarse mediante la elección de directores iniciados en algo más que en la historia y la sociología del arte: en aquellas cualidades formales específicas que Marc y Kandinsky buscaban en las obras de arte, por sí solas y en resonancia con otras. Bastaría en efecto con dejar que las unas resonaran en las otras, avivándose entre sí en vez de molestarse. Marc dijo que él y Kandinsky eran capaces de reconocer esas misteriosas afinidades gracias a una «varita mágica», pero obviamente solo se necesita «buen gusto», una predisposición difícil de determinar –lo reconozco– a la hora de elegir al director de un museo, cuya museología por otra parte lleva ya mucho tiempo decidida oscuramente, y a menudo por motivos políticos a ideológicos. Los museos se han convertido en instrumentos de la llamada «política cultural» de los gobiernos de turno, aunque a veces solo consista en redistribuir una y otra vez el patrimonio artístico del país, una práctica muy

¹⁴ El salón de su propia casa. En el palacio Venier dei Leoni de Venecia, sede ahora de la colección de arte de Peggy Guggenheim, quedan rastros de la vida que llevaba allí su propietaria, y muy particularmente en un rincón del jardín, donde se encuentran las tumbas de sus perros como testimonios paradójicos precisamente de vida prolongada e intensa.

¹⁵ Sobre los despropósitos en que puede caer la museografía recuerdo ahora una exposición temporal sobre el retrato en el Museo del Prado, donde se exponían dos paisajes anamórficos que escondían dos retratos. Un cordón de seguridad impedía verlos de canto, como exige esa forma perversa de perspectiva, de manera que quienes nada sabían de ella debieron quedar perplejos o temerse que el comisario había perdido el juicio. A menudo, son tantas las precauciones que se toman para proteger las obras de arte en exhibición, que los visitantes parecen estar de sobra.

habitual en Francia, que los británicos, mucho más conservadores¹⁶, han aplicado a la antigua Tate Gallery.

La mayoría de los nuevos museos carecen de un programa museológico independiente y razonable, así que no es extraño que la museografía, definida todavía como el medio de realización de la museología, aparezca ahora en su lugar, demostrando una vez más que «el medio es el mensaje». A falta de un consenso sobre las prácticas y usos del arte, sin el cual sus museos se convierten en un guirigay, la museografía no deja de tomar decisiones al respecto, como aquella de la que hablé más arriba de atribuirles a las obras de arte una equívoca dimensión sagrada, que no hace más que obstaculizar el despliegue de otras cualidades suyas más activas y halagüeñas, reconfortantes. Es un ejemplo de su permeabilidad a las modas; pero un ejemplo además de que la proliferación de museos¹⁷ y la creciente complicación de sus tareas están enmascarando su necesidad. Pues ciertamente nunca hubo tantos ni tan heterogéneos y nunca, sin embargo resultaron tan dudosas sus competencias.

Mientras intento encontrarles un desenlace a estas divagaciones sobre los museos en general y los de arte en particular, me llega la noticia abracadabrante de que el Gobierno en funciones de Venezuela está considerando la conveniencia de exhibir el cuerpo embalsamado del difunto presidente Hugo Chávez en un Museo de la Revolución, y hacerlo —¿cómo no?— dentro de una urna de cristal¹⁸. No sería la primera vez que se expusieran momias en un museo, dando así la razón a aquellos artistas de vanguardia que abominaban de los museos por parecerles cementerios¹⁹. En un museo cabe cualquier cosa, desde la más vulgar hasta la más sagrada; pero ¿cuál podría ser el motivo por el que los chavistas creen que un museo es un lugar más adecuado para albergar el cuerpo embalsamado de su caudillo que un mausoleo, como se hizo con el de Lenin en la plaza Roja de Moscú? Algo me dice que la respuesta moviliza todo lo que yo mismo me he venido preguntando aquí sobre los museos. y no es que la momia de Chávez sea una obra de arte, aunque vaya usted a saber en estos tiempos en los que un tiburón sumergido en formol parece destinado a un museo de arte contemporáneo, y no a uno de historia natural, donde apenas llamaría la atención; ni tampoco que los museos se hayan puesto a competir con las iglesias; ni siquiera que sean lugares donde el tiempo se retrasa. Tiene que ver sobre todo con modernas fantasías de hipervisibilidad, de abrasadora transparencia, tanto más acaloradas cuanto mayor es la sospecha de que algunas cosas, las que importan, solo están a la vista de unos pocos. No parece casual que Jeremias Bentham, el hombre que antes que nadie cayó en la cuenta del afán de verlo todo al mismo tiempo sin el esfuerzo que

¹⁶ Como se manifiesta sencilla y limpiamente en su bien acreditada tripartición: una galería de pintura, un museo de antigüedades y otro de artes decorativas.

¹⁷ Como atestigua una guía de París a cargo de los principales escritores y artistas de Francia, publicada en 1867, no había allí entonces apenas museos además del Louvre y del Luxemburgo, y entre los poquísimos uno de ¡artillería! El monumental París, sus órganos sus funciones y su vida hasta 1870 que Maxime du Camp empezó a publicar en 1869 no habla de ninguno, y eso que contiene un capítulo dedicado al tabaco y otro a la prostitución. Ya lo dije al principio: a los viejos museos les bastaba con existir como garantía de un orden artístico robusto; ¿quién perdería su tiempo en ir a comprobarlo?

¹⁸ Al final parece que el proyecto tropieza con dificultades; aunque no porque de pronto parezca indecoroso, sino por el deterioro del cuerpo al cabo de una larga exposición pública. Seguimos a la espera.

¹⁹ Aquí entraría también uno de los casos más escandalosos de la historia de la museología en España: la exhibición de un «negro» dise— cado en el Museo de Banyoles, si no recuerdo mal, que luego se dice que repatriaron, pero la dónde exactamente? Lo más probable es que se hayan deshecho de él discretamente.

iba a regir el mundo moderno²⁰ decidiera que a su muerte se expusiera públicamente en una urna su cuerpo embalsamado y correctamente ataviado. Lo que justificaría la exhibición de la momia de Chávez en un museo, ni más ni menos que Las Meninas, un esqueleto de *Tyrannosaurus rex* a una camisa que perteneció a John Lennon, es su condición de «cosa visible», de imagen infinitamente reproducible.

Andy Warhol lo tuvo muy presente. Sus famosas cajas de Brillo en tres dimensiones solo eran –se diga ahora lo que se diga– réplicas de las que se vendían en los supermercados, que probablemente no hubiera tenido empacho en exponer sin más en un museo, como había hecho Oldenburg con los muñequitos de Mickey Mouse que compraba por ahí. ¿Quién nos dice que no exista en algún lugar de los Estados Unidos un museo donde se exhiban auténticas cajas de Brillo a auténticas latas de sopa Campbell? Exhibidas por consistir en imágenes más que en mercancías. Las imágenes ciertamente lo son, pero en su más alto grado de concentración, las mercancías por excelencia; y añadiría que tanto más visibles, hipervisibles, cuanto más desprovistas de sus cualidades materiales, de su valor de uso. En eso precisamente radica la superioridad de las cajas de Brillo de Warhol sobre las que se le venden a la gente corriente: en que dentro no hay detergente, ni siquiera espacio para cualquier otra cosa. Nunca nada tan sólido resultó tan plano, apenas diferente de una fotografía de la caja misma.

Con independencia de que declaren exhibir cosas aparentemente muy diferentes, los museos exhiben indistintamente imágenes, que ellos mismos se encargan de despachar, y a veces antes de la visita, en forma de postales y recientemente de reproducciones a escala²¹ o donde no falta detalle del objeto reproducido, salvo su materia, con lo que ello implica a menudo de merma brutal de sus encantos.

En 1956 Georges Duthuit, un especialista en arte bizantino y en la pintura de Matisse, publicó un libro que no ha dado mucho que hablar: *Le musée inimaginable*, donde polemizaba acremente con André Malraux, cuyos libros sobre un museo imaginario han tenido un éxito incomparablemente mayor. Yo creo que el tremendo enfado de Duthuit provenía de que Malraux no solo estuviera ahí proponiendo el museo que él se imaginaba, su museo ideal, sino sobre todo un museo hecho de imágenes, las que ilustraban profusamente sus libros, incluyendo muchas que no se corresponden exactamente con lo que vemos en los museos: fragmentos de obras de arte, detalles solo accesibles a la cámara fotográfica, prueba incontestable de que era ella el motor y la guía de las reflexiones de Malraux. Que su museo fuera finalmente un museo de fotografías no era con todo lo que más molestaba a Duthuit, sino la implícita presunción de que las obras de arte constituyeran imágenes antes incluso de ser fotografiadas. Duthuit no lo daba por supuesto. Las imágenes no le parecían el término último de nuestra experiencia artística, sino mediadoras entre ella y el espectador, una especie de interfaz. La experiencia artística no se agotaría, pues, en lo que las obras de arte tienen de imágenes, sino que se desborda, organizando una madeja de poderosas sensaciones que trascienden lo visible. Duthuit se inspiraba en los usos ritualizados que del arte se hacía en la cultura bizantina, aunque probablemente también en su experiencia de la pintura de Matisse, que actúa en nosotros con una

²⁰ Y cuya estructura elemental el propio Bentham estableció con su célebre «panóptico».

²¹ El ejemplo más estrafalario de merchandising lo encontré en la tienda de la National Gallery de Irlanda donde se había celebrado una exposición de Munch y aún vendían réplicas hinchables o de distintos tamaños del personaje que grita en su cuadro más famoso. Eran como gusanos pintarrajeados; en verdad una pesadilla.

intensidad que no cabía sospechar de lo que en ella se deja ver, algo efectivamente más allá de su mera visibilidad.

Ahora bien: ¿acaso le corresponde al museo gestionar sensaciones de esa índole? En cuanto a la capacidad de aceleración de la experiencia artística del ceremonial de la corte bizantina, tal vez pudiera conjeturarse de la *promenade* de los amantes del arte por las salas de los viejos museos que Adorno encarnaba en Marcel Proust, lo cual exigía un orden cerrado, un recorrido tan familiar al visitante habitual, tan interiorizado por él como algunos rituales, por ejemplo el rezo del rosario a las estaciones del vía crucis. Una vez más la tentación museográfica de sacralizar la experiencia artística nos sale al paso; y una vez más como una tergiversación de esa experiencia, que será corporal o no será. Los rituales no son –ni mucho menos– exclusivos de las prácticas religiosas; son manifestaciones de aquella tendencia compulsiva a repetir que a Freud le parecía innata al ser humano. De donde me atrevo a concluir que casi lo peor que se puede hacer en los museos es lo que últimamente no dejan de hacer: reorganizar las colecciones²²: cambiar las cosas de sitio, desquiciar los recorridos ya acreditados, ganarse a los visitantes ocasionales a costa de las fértiles costumbres de los habituales, que consumen buena parte de su tiempo en encontrar el nuevo emplazamiento de cada cosa. y todo sin que raramente venga a cuento; esto es, para apurar su poder de sugestión; pues sin negar que la sorpresa ha contribuido eventualmente a descubrir aspectos mal conocidos de la práctica y los usos del arte, no puedo dejar de reivindicar aquí, para ir acabando, algo que determina nuestra experiencia de las obras de arte y es nuestra dificultad para recordarlas. Recordamos bastante bien las tramas de las películas y de las novelas que más nos gustaron; los cuadros en cambio mucho menos, aunque se trate de los que más hemos mirado y con el tiempo se han convertido en nuestros favoritos. Esa inesperada dificultad ya fue explorada en 1862 por Horace Lecoq de Boisbaudran en un libro injustamente olvidado: *L'éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, un método para ejercitarla y robustecerla dirigido a sus alumnos de L'École Nationale de Dessin, Rodin entre ellos. Lo que en los artistas es un impedimento para reproducir de memoria un lugar, un acontecimiento o una fisonomía, en los amantes del arte me parece a mí un acicate, pues el recuerdo impreciso de lo que tanto les complació al tenerlo delante seguramente les moverá a volverlo a ver, una y otra vez, y con mayor probabilidad de repetirlo cuanto mayor sea el mérito del cuadro en cuestión, mérito cuantificable efectivamente en función de la frecuencia con que reclama nuestra presencia.

Dejando a un lado las distorsiones y los abusos que aquí he ido achacando a los museos, bien pudiera ser la incesante reactivación de los placeres provocados por la contemplación de determinadas obras de arte, y obviamente cada cual las suyas, la razón última y suficiente de la existencia de los museos, la menos tortuosa, la más noble. Quizás a muchos lectores les parezca corta de miras, poco ambiciosa además de trillada, cosa del pasado; pero que los museos sean lugares de recreo –de recreo, sí– de los amantes del arte no conlleva la restauración de aquel orden artístico original, sino dejar las cosas en su sitio, resistirse un poco a las ocurrencias de la museo-

²² Me pregunto si seguirá como estaba la maravillosa Galería Querini-Stampaglia de Venecia y maravillosa antes que nada por el acceso al ras del agua proyectado por Scarpa. Durante años la visité a la misma hora de la mañana de la primera semana del nuevo año para asistir a un fenómeno prodigioso: un rayo de sol venía a caer exactamente sobre una preciosa tabla de Giovanni Bellini que había al fondo. Pero no solo confío en que ese cuadro siga allí mismo, sino también la salita donde se amontonaban los cuadritos de Longhi unos sobre otros, como en los viejos museos.

grafía, apartar discretamente los tenderetes de *gadgets* y *tentempiés*, y *last but not least* combatir las colas a la puerta²³, que solo intimidan a los visitantes habituales, rutinarios, ociosos, verdaderamente «enamorados del arte», como dijo Jean Dolent con excusable cursilería.

Como la mayoría de los lugares definidos durante el siglo XIX, así como las costumbres que derivan de ellos, los museos, sin distinción entre el de figuras de cera de París, el Museo Grévin, y el del Louvre, forman parte de un recorrido que incluye los legendarios *passages*, los parques y jardines, los monumentos históricos, los teatros, los cafés y hasta las cloacas, que invitan al paseo continuado, sin concesiones a nada que no sea su fluidez maravillada. La *promenade* que implica el museo no es sino un segmento de esa otra *promenade* superior. De manera que, habiendo una honrada taberna en los alrededores, sobraría que el museo la simule torpemente; y otro tanto podría decirse de la librería. Lejos de convenirle su aislamiento, su ensimismamiento, como si se tratara de un lugar excepcional y casi por encima de este mundo, el museo sale enriquecido de su conexión con ese mismo mundo. Y conste que no hablo de una abstracta conexión con la «sociedad civil», como ahora se predica de boquilla, sino física y sensitiva. Insisto: no por servirse café en un museo deja de ser mediocre el de su cafetería, ni las sórdidas ensaladas del bufé resultarán por ello un bocado digno de los ángeles del cielo. Al fin y al cabo, el recorrido enmarañado del que el museo constituye un alto, a mejor un nudo, ese que algunos ahora pomposamente llaman deriva y les remonta trabajosamente a la figura decimonónica y no muy consistente del *fianeur*, destaca por un atributo, o propiamente un don: «el don de la ebriedad», como dijo el poeta.

Un epílogo madrileño

Pero siguiendo y terminando con lo mucho que le conviene al museo formar parte de una *promenade* enmarañada que induce suavemente a un estado equivalente al de la embriaguez, a al de la ingravidez, si lo primero no os suena del todo bien, no se me ocurre mejor ejemplo que el del espacio habilitado en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII, entonces Salón del Prado y ahora inverosímil paseo del Prado, como inestable receptáculo de delicias de distinta procedencia: los prados mismos con sus hermosos árboles, los sucesivos caños de agua que los riegan, los aguaduchos y tióvivos donde la multitud perdía la cabeza y desde luego la llamativa y razonable sucesión del Gabinete de Historia Natural, el Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico, empotrados en esa masa de delicias que convocaba y concentraba a todas las clases sociales, un barullo que vertía más abajo, en lo que precisamente aún se llama —debe ser un sarcasmo— paseo de las Delicias. A pesar del estado calamitoso en que se encuentra el conjunto y de la constante amenaza de una reforma aún más destructiva, el paseo del Prado ha seguido convocando nuevos museos; pero —¡ay!— solo para que así, agrupados, su visita les sea más cómoda a los turistas apurados de tiempo. Ni siquiera una «isla», como en Berlín; más bien un «parque temático», el nuevo paradigma del entretenimiento de masas.

²³ Estoy seguro de que, si no fuera por los sucesivos controles que han de pasar los visitantes: las taquillas primero y luego los arcos detectores de metales y el guardarropa, no se formarían esas colas, y de hecho casi nunca me las he encontrado a la puerta de los museos de acceso libre, como el British de Londres, por mencionar uno muy frecuentado y casi siempre desahogado.

«Nuestro negocio es la historia», proclamaba la publicidad de uno que levantaron cerca de Benidorm y no sé en qué habrá acabado. Mucho me temo que también el negocio de los museos. Por contraposición a otros usos más estimulantes, ha sido el principal reproche que he querido hacerle a la mayoría de los museos actuales. Lugares fúnebres donde abandonarse al irrefrenable flujo del tiempo, focos de melancolía en vez de resistencia a su paso atropellado, avasallador, mortífero. ... ¡Quién sabe! Tal vez los vanguardistas llevaran una pizca de razón y habría que pegarles fuego, de modo que lo que verdaderamente mereciera salvar de un museo repleto de tesoros artísticos de todos los tiempos fuera precisamente ¡el fuego!, como dijo Jean Cocteau en respuesta a una pregunta que entonces se le hacía a la gente en los periódicos. No solo era una respuesta ingeniosa, tal vez por inesperada; es seguramente lo único que nos cabe decir a los modernos sobre una institución que nunca acaba de saber en qué ocuparse y con demasiada frecuencia se decide por lo menos favorable a nuestra residencia en este mundo: un número virtualmente infinito de chucherías. ¡En cambio el fuego. ...!