



Centro Cultural Universitario

a **30** años de su creación

Fernando Boulouf de la Torre,
Julio Zetter



El Arquitecto y Artista Plástico Arcadi Artís Espriu, creador del diseño y constructor del Centro Cultural Universitario de la UNAM, concedió una entrevista exclusiva a nuestra revista *AAPAUNAM Academia, Ciencia y Cultura*.

La revista *AAPAUNAM Academia, Ciencia y Cultura* tuvo la oportunidad de conversar con el renombrado arquitecto y artista plástico Arcadi Artís Espriu, quien es autor de alrededor de veinticinco proyectos arquitectónicos en nuestra Máxima Casa de Estudios y de un importante número de piezas artísticas entre pinturas, dibujos y esculturas, además de ser violinista egresado del Conservatorio Nacional de Música.

De padres catalanes, exiliados en nuestro país en 1940, Artís nació en la Ciudad de México y obtuvo su título de arquitecto en 1971 en la UNAM con Mención Honorífica. Como consecuencia de los trágicos acontecimientos de

1968 residió una temporada en París y Barcelona, donde estudió pintura con Francesc Espriu y, en 1974, regresó a México y comenzó a desarrollar el diseño arquitectónico de diversos proyectos, entre los cuales destaca el del Centro Cultural Universitario, en particular la Sala de Conciertos Netzahualcóyotl.

Actualmente enfoca su atención en la pintura, pues considera que en esta expresión tiene un vínculo más directo e inmediato con el sentimiento y la emoción. OnceTV México (Canal 11 del IPN) lo ha distinguido recientemente como Mexicano Notable.

Presentamos al lector a continuación el texto de esta entrevista:

AAPAUNAM. ¿Cómo fue que usted se involucró en el diseño del Conjunto Cultural Universitario de la UNAM y en qué términos?

AAE. Empecé a fines de 1974. Yo regresé en esa fecha y me incorporé a la Dirección de Obras de la Universidad como un proyectista por honorarios y desarrollé algunos proyectos en el momento que empezaba a tener bastante auge la DGOC, se estaba haciendo bastante obra y entre ellas el mismo edificio de la Dirección General de Obras, a mí me tocó inaugurarlo. No lo hice yo, lo hizo otro arquitecto de la misma Dirección, pero fui la primera persona que se instaló ahí, pues yo no tenía un lugar y acababa de llegar; la Dirección de Obras estaba en esa época en Radio UNAM, en lo que era «la olla», y era todo un acontecimiento poder ir a un nuevo edificio, con buenas instalaciones. Entonces, de esa manera yo me incorporé a la Dirección de Obras e hice algunos proyectos y cuando se presentó la necesidad me aboqué al del Centro Cultural. Ya estaba platicado con el Rector, con las personas de Difusión Cultural, todos ellos estaban en el proyecto, en desarrollar una parte cultural que era realmente muy importante, además era la manera de aprovechar esos terrenos que de alguna manera se sentía que estaban en riesgo, porque esto había sido ya una parte sustraída en esa época por el DIF, los que colindan con la UNAM. En ese límite del sur había el temor, la preocupación de que podrían estar en riesgo; no obstante, algunos cuestionaban por qué hacer el Centro Cultural tan lejos. Muy atinadamente –creo yo– el Rector y los abogados que estaban en ese momento dijeron «bueno, vamos a hacerlo ahí y de esa manera hacemos un polo nuevo de crecimiento de la UNAM y le damos un valor a esos terrenos».

En la Universidad siempre ha habido un plan rector, un plan urbanístico; en esa época lo llevaba el arquitecto Cobe, y en ese proyecto urbanístico muy racional, muy bien logrado, ya estaban marcadas cómo iban a ser las vialidades, cómo iba a ser todo, estaba la posibilidad de aprovechar esos terrenos. De esta manera, habiendo yo trabajado ahí con la confianza del que era director de Obras en ese momento, quien dijo «no vamos a traer un arquitecto de fuera, vamos a hacerlo con nuestro equipo, con el equipo que trabaja en la Dirección de Obras»; me lo encargaron a mí, yo era el proyectista.

Empecé por hacer un estudio de la zona. En un principio estaba la Sala de Conciertos, estaban pen-

sados los teatros, no eran dos era uno; todo era un poco anteproyecto, era un esquema, un esbozo –primero– para saber qué íbamos a hacer. Era muy claro que empezaríamos con una sala de conciertos, porque en esa época lo que se utilizaba era el Auditorio de la Facultad de Medicina para los conciertos de la Filarmónica; así se decidió comenzar por la sala de conciertos; yo incluso había pensado en algo como música electrónica, estaba en ciernes, después danza. Resultaba verdaderamente fascinante poder involucrarse en un proyecto de esa envergadura, lo que cualquier arquitecto hubiera deseado. Esa fue la decisión, el tener toda la libertad del mundo, no hubo restricciones.

Estaba Eduardo Mata como director de la Filarmónica y entonces él dio los lineamientos de cómo quería que fuese la sala, pensando en la filarmónica de Berlín, que tiene el escenario adelantado, eso era un cambio importantísimo; quizás no todo mundo se ha dado cuenta de lo que representa eso ahí, ahora se ha escrito muchísima literatura pero en ese momento era cambiar las reglas del juego.

Sabemos que una buena sala de conciertos funciona con espacios rectangulares, la forma clásica, hay varios ejemplos de esto; entonces, era introducir un elemento nuevo que consistía en adelantar el escenario, ¿con qué propósito?, con la finalidad de no sentir que la orquesta está allá y el público está de este lado, involucrar al espectador, el hacer más participativa la relación del público con el ejecutante, buscar una intimidad, un acercamiento, que es básico, que es lo que transformó las salas de concierto. Y he escuchado a muchas personas que han ejecutado o tocado ahí, directores o intérpretes; sé lo que es la sala, esa sensación de estar en comunicación con los demás, que la gente tenga una muchísima mejor expresión, que esté más atenta, que tenga que lucirse, que haga que las cosas se realicen mejor. Yo creo que ha sido un cambio sicológico, no es puramente funcional, sino más bien ha sido el ir pensando en la comunicación de las personas; esto es lo que ha hecho que la sala de conciertos sea –yo creo– el elemento más importante del Centro Cultural.

Cuando visitamos los terrenos no había ningún acceso, no había forma de entrar, era cuestión de ponerse las botas e ir caminando. Vimos que había una cavidad, un hueco, una depresión entre la roca; ahí era el lugar adecuado, ahí pudimos aprovechar la isóptica, y construir en la parte del pedregal y lo que representa. Esa fue la manera en que comencé el proyecto, con toda la liber-



tad, con todo el apoyo –digamos– y hubo entonces un primer anteproyecto que se presentó y me dijeron «adelante, vamos a concentrarnos en la sala», y comenzamos con la sala. El esbozo de la obra consideró una primera tentativa acústica con un asesor que había en México y que empezaba a trabajar con las computadoras, apenas en esa época; él sugirió abrir unos ángulos –que yo ya había propuesto– y finalmente lo hice y los proporcioné. Después se mencionó a Christopher Jaffe, norteamericano, experto en acústica, y le pregunté a Eduardo Mata si Christopher podría ser asesor y a él se le presentó el proyecto. Jaffe fue quien diseñó el plafón y sugirió los muros quebrados de madera, etcétera. Se continuó trabajando el proyecto y al mismo tiempo superando la presión, pues ya querían que se acabara; y bueno, desde que comenzamos el proyecto a que esto se finalizara pasaron seis meses; lo que fácilmente podría haberse tardado un año se fue haciendo rápidamente mientras se iba ejecutando la obra. Realmente fue a marchas forzadas, se fue haciendo el cálculo y enseguida decidieron que ya se iba a empezar y –bueno– así es nuestro trabajo.

¿Por qué era la premura en ese momento, había un cambio de administración u otra situación?

Yo creo que sí porque era el final del periodo del Dr. Soberón, aunque después fue reelecto, pero como iba a terminar el primer periodo tenía que acabarse la obra en diciembre –obviamente– y se terminó. La verdad es que hasta nosotros mismos físicamente estuvimos conectando lámparas y cosas así, porque venía la inauguración, me parece que con López Portillo, la cual fue todo un éxito. Y sí, después hice pequeños ajustes –mínimos– de acústica, un poco de absorción atrás, y la sala no se afectó. Las salas solitas se afinan, estos edificios como son todo de madera y demás, como un instrumento que tiene su caja de resonancia, se van afinando y llega el momento –como ahora– que es una maravilla, se oye absolutamente todo, la Sala tiene una acústica estupenda.

¿De qué está hecho el plafón?

Sus componentes son de acrílico, color humo y acabado espejo. Su función es reflejar el sonido, es fácil de entender. Todos los muros quebrados que tiene tan próximos a la orquesta, su función es justamente reflejar el sonido. El sonido directo que nosotros oímos es un sonido bastante pobre, no tiene la riqueza del que oímos reflejado; si los materiales son demasiado reflejantes entonces se llega a producir un eco, o el tiempo que pase de reflejarse el sonido y volver hacia nosotros para ser escuchado. Si no es un lapso muy corto nosotros percibimos ahí un eco. La sala tiene mucho espacio y, justamente era ésa la preocupación del maestro Mata, que fuera una sala para la música mexicana de Revueltas, de Chávez, y uno se la imaginaba. Yo estudié con él, en el

Conservatorio fui compañero de Mata. Era más pequeño que él, estudié violín y cantábamos en el coro del Conservatorio. Yo era un chiquillo y me acuerdo perfectamente porque le estaba cambiando la voz y de vez en cuando se le iba un 'gallo' y se oía terrible. Es por eso que tengo la sensibilidad en la música y realmente me fascina; yo necesito la música, es algo muy cercano, próximo, muy íntimo, por eso –quizá– mi empeño de que aquello fuera algo que concentrara toda mi capacidad, como la pongo en todos los proyectos. Pero en ése era sufrir, porque uno se imaginaba el espacio pero después había que verlo hecho.

Así fue un poco la historia de la Sala de Conciertos. Después siguieron los teatros, el Juan Ruiz de Alarcón y el Sor Juana, que yo tenía la intención de hacer un poco diferente, yo lo quería más abierto como en forma de abanico; bueno, en ese momento había necesidades, y me dijeron «tiene que ser a la italiana, ahí está el escenario y detrás está el público», entonces se hizo eso, ahí sí había una instrucción, igual que la que dio Mata: «quiero que el escenario sea adelantado».

El arquitecto tiene que trabajar con un programa, muchas veces nosotros elaboramos el programa, otras veces no. El cliente le da a uno un programa y le dice «cumple con estos requisitos, con los parámetros». En este caso había una serie de normas, como cuantos camerinos. En los teatros estaba Mina como asesor, y los criterios de la gente de teatro fueron los que determinaron que iban a ser a la italiana: cuántos camerinos, qué características tendría el teatro, el ancho del escenario, etcétera. Ahí tuve entonces un trabajo de investigación. Quiero hacer hincapié que la arquitectura es un trabajo que uno hace para los demás, que a veces no lo entiendes. Uno cree que el arquitecto es quien decide las cosas y eso es una mala arquitectura, él debe entender que la arquitectura la hace para los demás; entrega el edificio, la casa, lo que sea, la oficina y ya, «adiós», porque es de los demás. Un arquitecto hace la investigación para empaparse de las necesidades de la obra en cuestión y eso hace que la obra finalmente responda para lo que fue diseñada y que siga siendo vigente, que es lo que pasa en el Centro Cultural, que han pasado casi 35 años y sigue siendo vigente porque la gente se ha apropiado de él, es de los universitarios cien por ciento, porque así es, es para ellos.

¿Qué dificultades o problemas le representó el tipo de suelo para concebir ahí el proyecto en pleno pedregal?

En el pedregal, sus dificultades digamos, uno trabaja con un plano topográfico. Nosotros tenemos que trabajar con planos, que es la manera en que transmitimos nuestras ideas y nos alimentamos de información. El topógrafo va y mide, y medir en el pedregal no es tan fácil, uno tiene una piedra aquí, después tiene una piedra más allá, es una cosa muy irregular. Inicialmente yo dije que había

una depresión, sí pero era un valle-cito que estaba lleno de piedras. La dificultad también está en que uno asume que la obra debe de costar lo menos posible, porque en ese caso es muy fácil decir «bueno pues que me lo corten todo, que me rasuren». Aquí, como en un edificio, que ya ha pasado, no es mi manera de entender, sino uno debe de aprovechar lo que hay: los desniveles, acomodarse para respetar. Yo finalmente creo que el arquitecto debe respetar lo que hay, no es borrar y después decir «qué padre quedó», como si no hubiera existido nada; y no es así, hay un carácter, hay un espíritu en el pedregal. Siempre quise respetar las estrías de los muros, por ejemplo, que están pensadas en función de este pedregal, de buscar algo que constructivamente fuese factible cuando se quitaban los moldes metálicos y se rompían algunas de las puntas y entonces dije, bueno, pues que rompan las que quedaron enteras para que se vea una cosa irregular, una cosa acorde con el contexto. Los problemas en el pedregal son de este tipo; uno dice aquí va una zapata, se desplanta, se limpia un poco, se quita la piedra superficial y después se tiene que hacer una cala, meter una barreta y a ver si no se va la barreta, pues puede ser que a dos metros de profundidad haya una caverna y eso nos pasó muy claramente en las escaleras que están del lado derecho del escenario, nos fuimos a seis metros de profundidad, porque no había manera de encontrar una capa dura, sino que de repente aparecía una bolsa de aire y otra vez, había que replantearse la solución a cosas de ese tipo. En el pedregal la superficie es porosa, pero después viene una capa dura, eso es parte de las dificultades que se encuentran. En ese caso no era muy difícil tomar decisiones porque se podía dinamitar, no había ninguna otra obra cerca que se pusiera en riesgo, o al personal mismo, y se pudo trabajar.



Único en su tipo en América

www.mediographic.com
¿Qué fue lo que le costó más trabajo para la concepción y el diseño del proyecto?

Lo difícil de la Sala de Conciertos era ligar la isóptica. La isóptica son las visuales de las personas que están sentadas, de tal manera que no se tapen unos con otros, se vea siempre el escenario y eso relacionarlo con un espacio, con una concepción espa-

cial; no es fríamente decir hay una fórmula matemática que la aplico y no es tan fácil, porque uno puede cambiar cinco centímetros o más del escenario al primer espectador y atrás irse a más de dos metros y medio; después hay que ligar escaleras; por ejemplo, éstas deben coincidir con las gradas, debe ser un trabajo técnicamente bastante complejo y de mu-

cha precisión y exactitud que obliga a una concentración; y después está el aspecto espacial, el aspecto formal, el aspecto que uno expresa como arquitecto, las texturas, los colores, el espíritu del ambiente del lugar que, básicamente, eso es la arquitectura. Es –digamos– la manera poética de hacer que uno viva, es la manera amable de que el hombre desarrolle su actividad; puede ser un espacio que uno no se da cuenta pero –hay una gran subjetividad– uno puede sentirse mal o bien al entrar a un lugar, porque la arquitectura que me ofrece ese ambiente es fuerte. Cada proyecto tiene su envergadura y problemas, el problema ahí fue que todo era muy grande. Por ejemplo, en el Palacio de Bellas Artes en el tercer piso hay gente que siente que se va para abajo, porque uno tiene que ir alejando la distancia de las gradas, tiene que ir modelando el espacio con la condición de que todo mundo pueda ver y oír bien y al mismo tiempo la sensación sea agradable. En el caso de la Sala Netzahualcóyotl, en los teatros, en la Covarrubias se maneja la isóptica y la acústica, que finalmente son decisivos. El Foro Sor Juana Inés de la Cruz me gusta mucho porque es muy versátil, es un espacio muy libre en el que uno puede hacer lo que quiera, desde una obra de teatro. Se trata de asumir esas aptitudes, entender, compenetrarse –a mí me gusta mucho el teatro, me encanta– y también tiene que ver el impacto del edificio, que los espacios sean correctos y evidentemente la presencia del edificio, el bienestar, la armonía, lo estético. En verdad, todo el Centro Cultural conforma las obras en las que he llevado más tiempo, un periodo de casi cuatro años. El Conjunto Amoxcalli de la Facultad de Ciencias es un edificio en el que también había un gran reto, esa era un poco la parte subjetiva; el director me decía: «el problema de la Facultad es que ya no hay comunicación entre alumnos y maestros e investigadores, como había en el campus viejo», se encontraban en la cafetería o en la Plaza de Prometeo, platicaban y discutían, y esto se había perdido al poner esos edificios uno al lado del otro, pues ya no se creaba un ambiente, ya no se veían, ya no se discutía. Ahí se observa cómo influye la arquitectura en el comportamiento de las personas.

El Amoxcalli se logró de una manera contundente, porque tiene auditorio, anfiteatro, salas de lectura abierta, la biblioteca, la parte cerrada, aulas; es un edificio en el que después de terminado había ya 3,000 personas diarias, mientras que la Facultad tenía una población de 5,000 en esa época, eso quiere decir que el aprovechamiento de ese inmueble es óptimo, que a la hora que vaya siempre está lleno y en uso. Esa es la satisfacción que uno recibe como arquitecto, que la gente lo disfruta y lo vive y que se logra el propósito, que era de que hubiese comunicación, integración, la oportunidad de encontrarse con los otros en algún lugar, evidentemente se logró.

El Centro Cultural es único, es un espacio de mucha armonía; parte del reto al que yo me enfrenté es la concepción del espacio, muy diferente al espacio del cam-

pus; el antecedente que tenía del campus universitario es que constituía un espacio total y abierto, enorme y en el cual están dispuestos los edificios en plataformas, en cambio lo que pensé para el Centro Cultural fue al revés, hacer un espacio medieval, que los edificios hablen entre ellos para hacer una plaza, que eso se generara, que hubiese una relación entre los edificios. Yo estudié las proporciones que debía haber entre cada edificio y las distancias que debía haber, cómo se debía conservar ese equilibrio para que no se alejara la gente, que no se sintiera que ya perdió el percibirse en un espacio arquitectónico total; para mí el Centro Cultural es esa plaza, los edificios, y entonces abrir todo lo demás: el espacio abierto, esa topografía, esa roca, esa vegetación que conforma un ambiente muy especial. Pero hay un corazón que es la relación, el diálogo entre los edificios y eso hace que la gente vaya, camine de uno a otro y se sienta acogedor en un lugar en el que nota la presencia de la arquitectura, pero no le es hostil, sino amable. En el anteproyecto está la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca Nacional, articuladas por un patio y alejadas del Centro Cultural, porque quería dar justamente esa sensación de trasladarse, de caminar a través de las rocas y el paisaje suficientemente grande y poderoso, que de no ser así, si los hubiese puesto cerca ambos conceptos se hubiesen comido y por ello decidí alejarlos y darles ese valor que yo he procurado, que es el del traslado de la arquitectura. La arquitectura es también tiempo, no es sólo dimensionar un cuarto: uno tiene que caminar, ir de un lado a otro; uno ve el edificio, sube, baja, ve piedras, rocas, lagartijas, yo creo que eso es parte del Centro Cultural, que es único. ¿Qué otro lugar hay en el mundo así? Ninguno, ninguno.

¿Y de todo ese conjunto o edificio qué fue lo que más le entusiasmó?

Yo le voy al conjunto, porque hay cosas, ciertas cosas que la gente no se da cuenta; por ejemplo, hay unos atrevimientos digamos arquitectónicos, como el eje de la sala, pues es un edificio que es muy simétrico, ya que soy un enamorado de la geometría, para mí es la gran lectura, hay un orden que es un equilibrio, pero curiosamente no pongo las cosas de una manera obvia, como sería el que saliendo de la sala uno viese determinada cosa, porque yo lo realizo creando esa plaza en la diagonal, que es la misma que desemboca en la Covarrubias y en elementos perpendiculares y el parteluz que se forma en la cubierta de los cines y la Covarrubias, esa es perpendicular a la visual; es decir, hay un trabajo geométrico de diseño interesante y para mí muy estimulante, para mí importante, porque son las cosas que el usuario, la gente, no las ve, porque no tiene un plano en la mano, no sabe cómo salen las cosas, pero sí lo percibe uno, se da cuenta de que hay un orden, un equilibrio, una armonía. Eso es lo que yo he defendido siempre del Centro Cultural, que hay

una armonía, no es cuestión de poner más edificios o menos, sino es cuestión de la sensibilidad y entender cómo está construido aquello. Se puede seguir construyendo pero buscando ese equilibrio

Posiblemente ya se adelantó en un concepto, pero de todos modos quisiéramos hacer esta pregunta: ¿existe en alguna otra Universidad un conjunto cultural como en la UNAM?

He visto muchas Universidades, Berkeley y otras. Creo que no, el nuestro es tan especial por el pedregal que tenemos y porque en todo lo que hice siempre procuré respetar esa piedra. Lamento mucho que la vegetación actual ya está borrando la imagen que originalmente se planeó, no debería haberse permitido crecer tanto; con ese desorden la colocación de las plantas fue muy anárquica. La vegetación debe estar unida con respeto a la arquitectura; yo siempre he creído que la vegetación ayuda muchísimo a la arquitectura, muchas veces nos salva de muchas atrocidades pero hay que pensarla, hay que ponerla como debe ser, bien. En el Centro Cultural no es así; bueno, ¿saben la anécdota de lo que el señor Lenz de Peña Pobre plantó ahí? Llegaba con su cuadrilla de peones y plantaba árboles, porque le quedaba ahí a tiro de piedra y ya que tenía la deuda de que taló tantos árboles, él tenía que plantar, él es el que llegaba y en los primeros años plantó todo.

¿No es esa vegetación nativa la de la Zona Cultural?

No, no lo es; ni pensada o en función de nada, está puesta a la 'ahí se va', se ven todo tipo de plantas, entonces no está bien. Siempre he dicho yo que se debería hacer un proyecto de vegetación, que además cuenta con una Universidad capaz de hacerlo; claro, ahora es muy difícil ponerse a talar un árbol, todo mundo se mete con uno.

A la distancia de los años, ¿cómo aprecia esta realización, qué visión le provoca, se siente satisfecho con ella, se le ha dado el uso adecuado de acuerdo con los fines o propósitos para los que fue creado?

Sigue siendo un conjunto vigente, la satisfacción es saber que continúa siendo un espacio que hace muchos años ya no es mío, es de los universitarios, que ha cumplido y sigue cumpliendo con su función y para mí eso es lo más gratificante, sin duda porque eso es el trabajo de uno.

¿Cuál es el edificio que más trabajo le costó?

Sin duda fue la Sala de Conciertos Netzahualcóyotl por el número de personas: 2,400, que es el límite superior de una sala de conciertos sin tener que usar electrónica. Ese es el límite, que tenga muy buena acústica, excelente acústica, con ese tamaño, con el sonido directo sin tener que necesitar refuerzo electrónico y –lo que siempre me preocupó– que nunca hubiese la impresión de que aunque uno estuviera en el piso de arriba se sienta que está relegado, que uno no participa del gran espectáculo de la música, eso es muy democrático para todos, es muy dinámico y universitario.

¿Qué mensaje le daría a los universitarios?

Que disfruten el espacio cultural que tienen y todos los espacios que la Universidad brinda a la comunidad. Es una suerte poder tener y disfrutar un lugar como éste, que nos brinda muchísimas satisfacciones, con la libertad en nuestro desarrollo profesional.

