

Las salas de conciertos Catedrales para la música sinfónica

The Concert Halls Cathedrals for Symphonic Music

Isaura González Gottdiener
Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional Autónoma de México
isaura.g@fa.unam.mx

DOSSIER

Resumen

El presente artículo analiza la transformación de las salas de conciertos para la música sinfónica desde su aparición como tipología arquitectónica a finales del siglo xvii con la Sala de Música Holywell de Oxford (1748), hasta la concepción del espacio musical total de la filarmónica de Berlín (1963), y cómo esta última influyó de forma sustantiva en el proyecto de la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario (ccu) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Además, se aborda cómo, desde el surgimiento del nacionalismo, la sociedad encontró en la literatura y en la música su mejor expresión cultural y las sacó de los salones de la alta aristocracia para formar parte de la vida de la naciente clase dominante: la burguesía. A la par, los cantantes y compositores se transformaron en verdaderos ídolos al igual que los pianistas. Con ello surgió otro tipo de peregrinación, en este caso cultural, dedicada al gozo de escuchar a prestigiosas orquestas al mando de excelsos directores en edificios emblemáticos: la música y la arquitectura como un binomio que mueve oleadas de gente tanto a los recintos físicos como a encender las transmisiones de los conciertos, primero televisivas y ahora en internet.

Palabras clave: espacio musical, evolución, acústica, comunidad, cultura

Fecha de recepción: 3 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2022

DOI: 10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83156

Abstract

This paper analyzes the transformation of concert halls for symphonic music from its appearance as an architectural typology at the end of the 17th century with the Holywell Music Hall in Oxford (1748), to the conception of the total musical space of the Berlin Philharmonic (1963), and how the latter

had a substantive influence on the Nezahualcóyotl Concert Hall project of the Centro Cultural Universitario of the Universidad (ccu) Nacional Autónoma de México (UNAM). In addition, it addresses how, since the emergence of nationalism, society found in literature and music its best cultural expression and took them out of the salons of the high aristocracy to become part of the life of the emerging ruling class: the bourgeoisie. At the same time, singers and composers became true idols, as did pianists. With this, another type of pilgrimage arose, in this case cultural, dedicated to the joy of listening to prestigious orchestras under the command of exalted conductors in emblematic buildings: music and architecture as a binomial that moves waves of people both to the physical precincts and to turn on the transmissions of the concerts, first on television and now on the Internet.

Keyword: Musical Space, Evolution, Acoustics, Community, Culture

Introducción

Para la realización del proyecto de la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario (ccu) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se estudiaron varias salas de conciertos como: la Musikverein de Viena (1870), el Concertgebouw de Ámsterdam, la Usher Hall de Edimburgo (1914) y la Filarmónica de Berlín (1960-1963), esta última como referente directo. Considerada como un parteaguas en el diseño de recintos para la música sinfónica, en la Filarmónica de Berlín el arquitecto Hans Scharoun colocó a la orquesta al centro del espacio lo que transformó de forma radical el modelo de paralelepípedo o “caja de zapatos” con la orquesta situada en uno de los extremos y la audiencia frente a ella.

¿Cómo se dio la evolución espacial de las salas de conciertos desde la aparición de esta tipología a finales del siglo XVIII y hasta la construcción de la obra de Scharoun?, ¿cuáles fueron las transformaciones de la historia de la humanidad en este periodo y cómo influyeron en la concepción de estos recintos?, ¿cuál ha sido el impacto de estos recintos en la sociedad para ser considerados como catedrales para la cultura? Este artículo recorre algunas salas de conciertos emblemáticas con el propósito de comprender la evolución del espacio musical desde la aparición de la sala Holywell de Oxford (1748) hasta la construcción de la Filarmónica de Berlín (1963) para identificar su influencia en el proyecto de la Sala Nezahualcóyotl (1976) y el Centro Cultural Universitario, recinto simbólico de la cultura en México y Latinoamérica. El marco temporal recorre poco más de dos siglos en que la sociedad, las ciudades y la arquitectura transitaron del nacimiento del liberalismo y las líneas del neoclásico a la democracia y la modernidad.

Para entender los espacios y sus elementos se recurrió a herramientas de análisis como material gráfico, documental, revistas, tesis, videos, recorridos a vuelo de pájaro y a nivel calle en Google Earth, recorridos 3D interiores disponibles en vistas 360° de Google Maps y material documental. En el caso de la Sala Nezahualcóyotl también se realizaron varias visitas antes del confinamiento. Estos y otros materiales

apoyaron también la comprensión del fenómeno sociocultural en torno al binomio entre música y arquitectura.

Antecedentes históricos

Las salas de música son en sí un instrumento musical; son cajas preciosas que en su interior congregan a músicos y audiencia, espacios sonoros donde la música cobra vida. Espacios a los que los amantes de este arte peregrinan para disfrutar de la música sinfónica y otros géneros que a lo largo de los años han ido permeando en su interior.

La construcción de edificios para la ejecución de música sinfónica inició en Inglaterra en el siglo XVIII con la sala de música Holywell de Oxford (1748), proyectada por Thomas Chaplin, con un aforo para 300 personas, pero fue hasta finales del siglo, con el surgimiento del nacionalismo, que la música dejó los salones de la alta aristocracia y las iglesias y cobró un papel más social, en parte debido al fortalecimiento de la burguesía tras la Revolución industrial.

Esta clase social urbana impulsó los nuevos ideales de libertad surgidos de la Revolución francesa y adoptó algunas de las prácticas de reyes y aristócratas como el escuchar y financiar música sinfónica; fue entonces que la concepción del arte comenzó a definirse por y para la nueva clase dominante. Los compositores empezaron a hacer obras libres, no por encargo, lo que condujo a una revalorización de la música por encima de las otras artes, al ser considerada el lenguaje del espíritu frente a la razón.¹ Los cantantes y compositores se transformaron en verdaderos ídolos, al igual que los pianistas. Así, el nacionalismo encontró en la literatura y en la música del romanticismo su mejor expresión cultural, lo que demandó, en el caso de esta última, nuevos espacios de uso colectivo para su interpretación, ya que la pequeña orquesta del periodo clásico dobló el número de sus instrumentos de cuerda y arco, y se nutrió con alientos y percusiones.

La evolución de las salas de conciertos ha ido de la mano de la del espacio teatral y del concepto de obra de arte total *Gesamtkunstwerk*, atribuido a Richard Wagner (1813-1833), por lo que a continuación se realiza un breve recorrido por los espacios que marcaron el desarrollo de los teatros previo a entrar al de los espacios musicales.

Evolución del espacio teatral

Entre 1848 y 1849, a la par que participaba en la revolución de Dresde, Richard Wagner desarrollaba el concepto *Gesamtkunstwerk* "obra de arte total"² y concebía su gran tetralogía, el Anillo del Nibelungo. En

1 Ignacio García Pedrosa, *Auditorium. Una tipología del siglo XXI* (tesis de doctorado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015).

2 La *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), tal y como la formuló Richard Wagner en su *Das Kunstwerk der Zukunft* (la obra de arte del futuro), hace referencia a reunir en una sola obra el arte de la danza, la música y la poesía con las tres artes plásticas: arquitectura, escultura y pintura, puesto que la obra de arte total necesita de un escenario, marcaron el desarrollo de los teatros previo a entrar al de los espacios musicales.

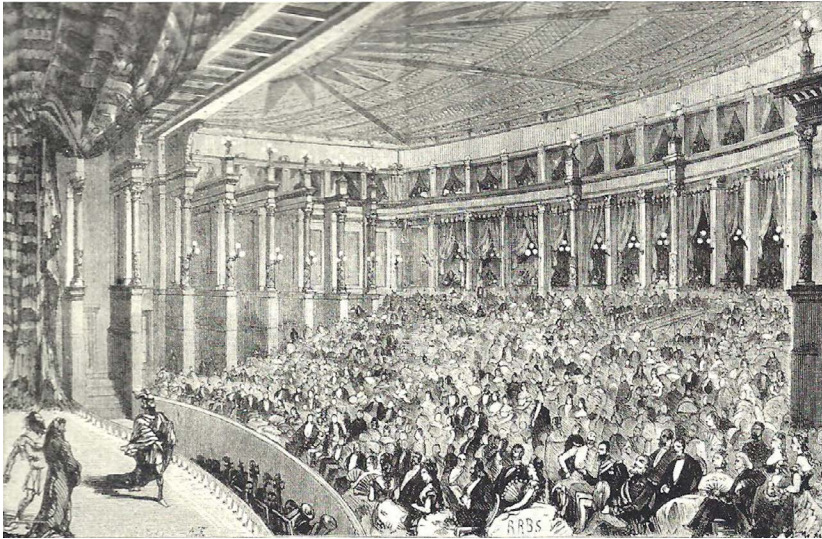


Imagen 1. Grabado de la primera representación del Anillo del Nibelungo en el Festspielhaus de Bayreuth, 1869. Dominio público.

una época en que varias revoluciones democráticas surgieron en distintas ciudades alemanas, Wagner quería que sus dramas mitológicos cautivaran al público para que este se sintiera uno con el todo, en una cohesión mística y metafísica que podría provocar un renacimiento del pueblo alemán.³ Desde el punto de vista espacial, la concepción fue centrar la percepción visual del espectador en la escena, liberándola de todo objeto intermedio. Estas ideas fueron interpretadas por el arquitecto Otto Brückwald (1841-1917) en el edificio del Festspielhaus de Bayreuth, un teatro creado para un solo compositor, visionario y utópico, cuya herencia sigue viva en el festival de teatro musical que se realiza año con año en esta ciudad alemana.⁴

El replanteamiento de la relación entre actor y espectador fue tomado por el movimiento del Teatro del Pueblo, centrado en la utilidad social del arte en rechazo al teatro naturalista de la sociedad burguesa del siglo XIX, el cual no atendía a la realidad social y política del momento y, además, restringía las posibilidades escénicas. A principios del siglo XX, los artistas y arquitectos del expresionismo alemán,⁵ como Bruno Taut

Wagner pensaba que no solo debían de estar presente todos estos elementos en una obra, sino que además estuviesen preferiblemente bajo el control de un único creador artístico. Jesús Fernando Loret González, "El concepto de Gesamtkunstwerk como obra de arte de futuro". <http://www.filomusica.com/filo85/gesamt.html/> [consulta: 25 de mayo de 2021].

- 3 Henri Perrier, "El teatro del festival de Bayreuth o la utopía realizada", <http://www.asociaciowagneriana.com/> [consulta: 7 de octubre de 2021].
- 4 La idea de festival se le ocurrió a Wagner cuando concebía su tetralogía El Anillo del Nibelungo. El compositor quería reencontrar el sentido sagrado de las representaciones teatrales de los griegos, haciendo representar sus cuatro dramas en días sucesivos de forma solemne delante de los amigos de su arte especialmente reunidos con este objetivo. Desde entonces, el festival tiene lugar cada año durante la última semana de julio y todo el mes de agosto. El edificio del Festspielhaus se levanta en un extremo de la ciudad de Bayreuth, sobre una colina. Véase: Henri Perrier, "El teatro del festival de Bayreuth o la utopía realizada".
- 5 El término expresionismo se empezó a utilizar para el arte pictórico en 1911. La arquitectura expresionista se consolidó después de la Primera Guerra Mundial; fue Adolph

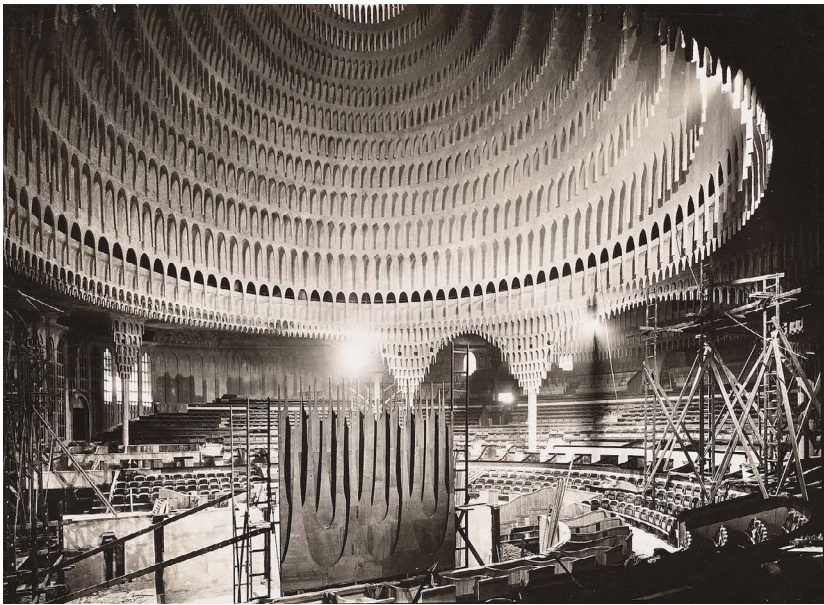


Imagen 2. Vista interior de la Grosses Schauspielhaus, Berlín, ca. 1919. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, dominio público.

(1880-1938), se sumaron a la idea de integrar en un solo espacio a la comunidad de actores y espectadores. La arquitectura, de la mano del teatro, ofrecía la posibilidad de la experiencia artística total en medio de una atmósfera social tensa.⁶ Tras la Primera Guerra Mundial, el teatro se convirtió en punto de encuentro de las aspiraciones políticas y estéticas de diversos movimientos. En Alemania fue empleado como un vehículo para la transmisión de propaganda política en el convulso contexto de la República de Weimar en los años veinte.

En Berlín, el empresario Max Reinhardt (187-1943) encargó al arquitecto Hans Poelzig (1869-1936), considerado uno de los principales exponentes del expresionismo, la remodelación de un viejo edificio circense que, a su vez, había ocupado el espacio de un antiguo mercado, en la Friedrichstrasse de Berlín. Reinhardt había estudiado las posibilidades escénicas de la arquitectura circense: la arena y el auditorium no dividido en palcos, que resultaban propicios para realizar grandes producciones llenas de colorido imbuidas en un atmósfera festiva y mágica que involucró al espectador íntimamente con lo que ocurría en el escenario. El ideal wagneriano del *Gesamtkunstwerk* abrió una serie de experimentos teóricos en relación con el espacio teatral total que no llegaron a construirse, pero dieron origen a la definición del espectáculo y la arquitectura teatral moderna. "Este proceso fue una tarea multidisciplinar en la que colaboraron directores teatrales, arquitectos, ingenieros, escultores, pintores, actores [...]".⁷ Los expresionistas y otros grupos de

Behn quien utilizó el término en 1915 con una extensa argumentación en la que hacía referencia a la interrelación existente entre todas las artes. Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

6 Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*.

7 Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el periodo de entreguerras* (tesis de doctorado, Universidade da Coruña, Escola Técnica Superior de Arquitectura, España, 2013).

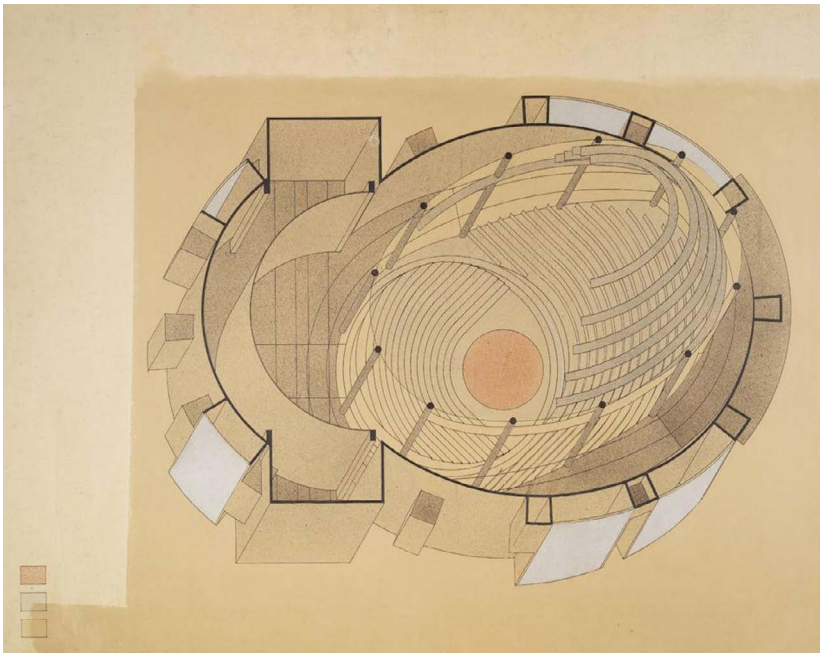


Imagen 3. Isométrico del Teatro Total de Walter Gropius y Erwin Piscator, 1927. Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Walter Gropius/BRGA.24.90, President and Fellows of Harvard College.

vanguardia como los constructivistas rusos y los futuristas italianos desarrollaron proyectos bajo el influjo de una utopía maquinista.

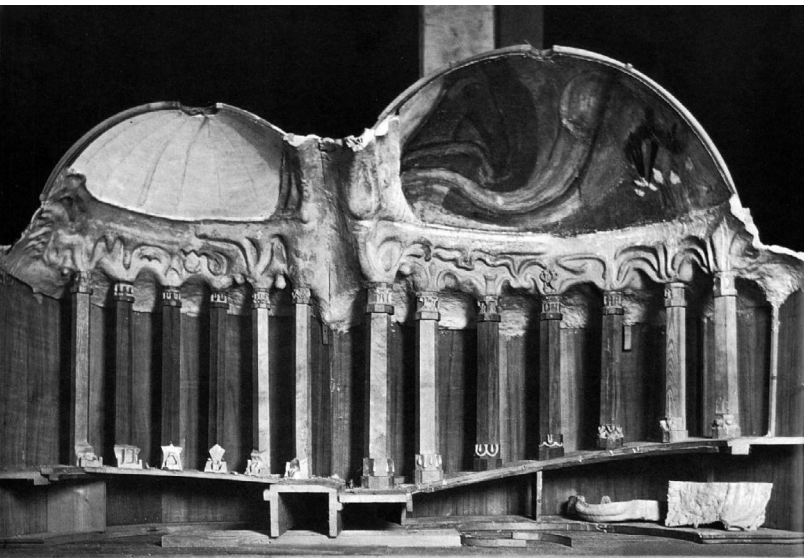
En el taller de teatro de la Bauhaus, László Moholy-Nagy (1895-1946) enunció el concepto de Teatro Total antes referido. Alumnos y profesores empezaron a imaginar nuevos edificios teatrales con una visión de totalidad que suponía una fusión de estética, innovación tecnológica y conciencia social y política.⁸ En los años de la República de Weimar (1918-1930), el promotor teatral Erwin Piscator (1893-1966) y el director de la Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969) plantearon la fusión de recursos escénicos como la iluminación, la fotografía y el cine en su proyecto de Teatro Total (1926) para crear un ambiente en el espacio interior donde actores y espectadores eran partícipes de una misma acción.

El expresionismo y la primera Bauhaus estaban imbuidos en una atmósfera de renovación ideológica del que también surgieron movimientos como la antroposofía,⁹ que “creía en la percepción de mundos superiores y en la visibilidad de estados y circunstancias espirituales que estaban más allá de la realidad física”.¹⁰ Para Rudolf Steiner (1861-1925), líder de este movimiento, la arquitectura era un medio; él decía que la experiencia de las formas físicas da lugar a formas de pensamiento y que era importante vivir y enseñar en espacios que se adecuaban a estos criterios. Bajo esta idea, Steiner construyó la sede del movimiento antropofísico en Dornach, Alemania: el Goetheanum. El primer edificio, que se perdió tras un incendio provocado en la nochevieja de

8 Juan Ignacio Prieto López, *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*.

9 Rudolf Steiner definió la antroposofía como un camino de conocimiento que pretende conducir lo espiritual del ser humano a lo espiritual del universo. Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

10 Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*.



1922, albergaba un gran teatro en el que público y escenario estaban unidos bajo una doble cúpula de madera. Su sucesor, inaugurado en 1928, no siguió las ideas del Teatro Total en las dos salas de presentaciones; en cambio, fue el primer edificio que utilizó el concreto aparente para moldear las formas exteriores como expresiones de un interior, donde se albergan también espacios para exhibición y lectura, biblioteca, librería y áreas administrativas. Ubicado en lo alto de una colina, fue concebido como la pieza central de una comunidad residencial y social que tomó como modelo a la ciudad jardín de Hellerau, cerca de Dresde. Steiner concebía sus edificios como organismos vivos donde cada parte, cada forma, cada color guardaba una estrecha relación con el todo y ese todo se dividía en partes únicas mediante la metamorfosis. El Goetheanum es una pieza escultórica insertada en el paisaje que acomoda, bajo un mismo techo, varias funciones, en contraposición con la nueva arquitectura racionalista. Esta relación con el paisaje natural fue retomada, como se verá más adelante, en el proyecto del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

Imágenes 4 y 5. Rudolf Steiner, primer (izquierda) y segundo (derecha) edificio del Goetheanum, 1925. Fuente: metalocus.es, 2017.

Evolución del espacio musical

En paralelo, las salas de conciertos también se transformaron gradualmente al ritmo de los cambios sociales y políticos de la época. Durante el siglo XIX surgieron edificios destinados para este uso en muchas capitales europeas con capacidad muy superior a la de los salones de la aristocracia, un claro síntoma del cambio en los hábitos culturales de la naciente clase media. En el tejido de la ciudad, fueron ubicadas de frente o como remate de los grandes bulevares que transformaron la fisonomía de las ciudades. Las construcciones, por lo general exentas, pronto se convirtieron en referentes urbanos. Su arquitectura historicista recurrió a las fuentes de las culturas clásicas para revestir las fachadas y decorar los interiores, pero hizo uso de la más avanzada



tecnología de su tiempo para construir grandes espacios con capacidad de hasta poco más de dos mil espectadores.¹¹

La principal solución espacial adoptada fue el paralelepípedo rectangular o “caja de zapatos”, que permitió acoger a músicos y audiencia en un único espacio físico de gran volumen interior con una altura de entre 17 y 20 metros, y proporciones dos a uno o uno a uno y medio entre largo y ancho. Esta forma espacial fue fortuita para la acústica, ciencia que aún no formaba parte de la solución integral de estos recintos. La sala dorada del Musikverein de Viena (1870), del arquitecto danés Theophil von Hansen (1813-1981), es un ejemplo emblemático de esta tipología donde la orquesta está situada en uno de los extremos y la audiencia de 1744 espectadores está dividida conforme a las jerarquías sociales de la época: aristócratas, alta burguesía y una naciente clase media. El órgano monumental, situado detrás de la orquesta, es el protagonista del espacio.

En el Concertgebouw de Ámsterdam (1885-1887), construido por el arquitecto Adolf Leonard Van Gendt (1835-1901) en las afueras de la capital de los Países Bajos, la sala también es rectangular y tiene una capacidad para 1974 espectadores. En este recinto, detrás del escenario de la orquesta se incorporaron butacas para un coro de 500 personas o bien para el público, con lo que la posición relativa de los músicos comenzó a modificarse. El órgano continúa con una gran presencia en

Imagen 6. Sala dorada de la Musikverein, Viena. Fuente: Wikipedia, Fss.fer, 2017, CC BY-SA 4.

¹¹ Ignacio García Pedrosa, *Auditorium. Una tipología del siglo XXI*.

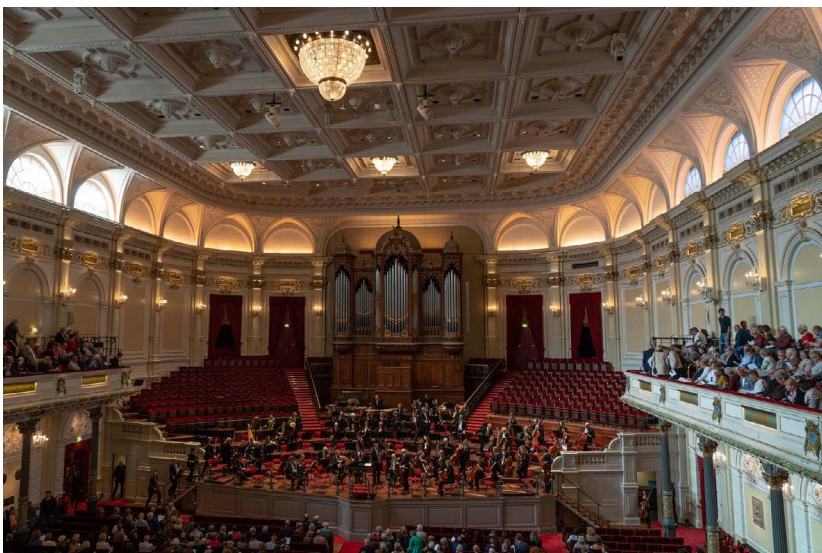


Imagen 7. Sala principal del Concertgebouw de Ámsterdam. Fuente: Wikipedia, Andreas Praefke, 2017, cc BY-SA 4.

este edificio totalmente simétrico que también alberga una sala para música de cámara y un jardín para conciertos de verano.

Con la aparición del concreto armado a principios del siglo xx, se empezaron a explorar otros esquemas de acomodo de la audiencia como el abanico o el semicírculo. Ejemplo de ello es la Usher Hall de Edimburgo, abierta en 1914. Con capacidad para 2200 espectadores, queda contenida en un círculo de 35 metros de diámetro. La condición del espacio cambia respecto de la "caja de zapatos". Los asientos de los balcones están dispuestos de forma radial mientras que los de luneta tienen una suave curva. Otra diferencia es que ya no hay palcos para las élites; el espacio de la audiencia poco a poco se democratiza, aunque siguen existiendo diferencias, sobre todo de confort, entre los asientos del patio principal de butacas y los de pisos superiores. En esta sala también hay espectadores a espaldas de la orquesta que presencian el concierto casi en la intimidad, lo que representó un adelanto de las modificaciones espaciales que tuvieron lugar más adelante en la Filarmónica de Berlín.

La sala dorada de la Musikverein, el Concertgebouw y la sala Usher presentan tres esquemas distintos de salas de conciertos realizadas a finales del siglo xix y principios del siglo xx, que son reflejo de los cambios en la sociedad, la concepción de la arquitectura y los avances de la tecnología de la construcción. Se transitó de un gran espacio rectangular con la orquesta situada al frente y la audiencia dividida según su clase social a otro que rompió con la cuadratura gracias a la tecnología del concreto, colocó público detrás de la orquesta, incorporó el uso de la luz eléctrica y contó con la participación de un ingeniero acústico. En lo estilístico, estos edificios transitaron del eclecticismo que bebía de las fuentes de la Grecia y Roma clásica a las suaves líneas del *art nouveau*.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la sociedad, las ciudades y la arquitectura sufrieron una gran transformación. Como ya se mencionó, durante el periodo de entreguerras, los expresionistas buscaron plasmar en toda su integridad las ideas del nuevo arte para lograr



un estado de ánimo particular, una posible alternativa frente al racionalismo de volúmenes rectangulares de vidrio. Toda una generación sostenía que el arquitecto trabajaba bajo la influencia de la inspiración. Rudolf Steiner, Hans Poelzig, Bruno Taut, Hugo Häring, Erich Mendelsohn y Hans Scharoun son algunos de los exponentes de esta corriente imbuida por una mística que miraba hacia una nueva era por venir, una “época del espíritu, de la fe, del amor, de la comunión de los pueblos y de todas las demás expectativas milenaristas de la posguerra”.¹²

El desarrollo de la arquitectura expresionista fue interrumpido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Durante este periodo Hans Scharoun, para quien la arquitectura era un órgano vital, como una forma obtenida de la esencia, vio frenada su exitosa actividad arquitectónica, pero no emigró, permaneció en Alemania donde realizó más de 100 bocetos en los que regresó a sus comienzos expresionistas. En ellos plasmó sus ideas de “un valle excavado en forma de escalones, de escaleras ascendentes y descendientes, rampas y cubiertas, gigantescos graderíos y terrazas [...] un sueño de una comunidad de hombres libres que se mueven seguros en un paisaje artificial”.¹³ Un sueño que en 1963 materializó en la sala de conciertos para la Filarmónica de Berlín. Esta obra marcó un antes y un después en la arquitectura para recintos musicales al modificar la posición relativa entre el público y los músicos, colocando a la orquesta al centro del espacio.

Imagen 8. Interior de la sala Usher en Edimburgo, 1988. Fuente: Flickr, Fig Scotland, 2014.

Imagen 9. Hans Scharoun, acuarela sobre papel, ca. 1940, Berlín, Akademie der Künste, Berlín. Fuente: Archivo Hans Scharoun, no. 2475.

¹² Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*.

¹³ Peter Blundell Jones, Hans Scharoun (Londres: Phaidon, 1995).



Imagen 10. Vista interior de la Filarmónica de Berlín hacia el escenario. Fuente: The Architectural Review, Archive, 1964.

Dos salas emblemáticas de la peregrinación musical

El impulso a las orquestas y las salas para la música sinfónica se ha dado de la mano de un decidido apoyo político; para ello baste recordar las historias de dos de las salas más famosas del planeta: el Musikverein de Viena y la Filarmónica de Berlín.

En Viena, durante los siglos xvii y xviii, la dinastía de los Habsburgo atrajo a la corte a ilustres compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Franz Schubert, Gustav Mahler, Johannes Brahms y los integrantes de familia Strauss, entre otros, lo que convirtió a la capital del imperio austrohúngaro en la “ciudad de la música” y detonó viajes artísticos emprendidos desde todos los puntos de Europa, para poder acercarse a los compositores famosos.¹⁴ Los Habsburgo estaban muy arraigados a la vida musical y apoyaron la creación de cientos de obras; incluso, algunos eran compositores apasionados o intérpretes.

En 1857, el emperador Francisco José I de Austria, ordenó la demolición de las murallas medievales de Viena para crear en su lugar un gran bulevar, el Ringstraße. Como parte de los planes de expansión de la ciudad neoclásica, la Sociedad de Músicos recibió un solar frente a la Karlskirche. Allí, el 6 de enero de 1870 el emperador inauguró el edificio del Musikverein, sede desde entonces de la Orquesta Filarmónica de Viena, fundada en 1842. El inmueble alberga dos salas de conciertos, la principal es la dorada, una caja rectangular refulgente ricamente ornamentada bajo la tradición académica de finales de siglo xix, donde las notas de la música del Romanticismo pudieron liberarse y resonar gracias a su gran volumen interior.

¹⁴ “Viena, santuario de una larga tradición de música clásica”, *El País*, 17 de febrero de 2013, https://elpais.com/economia/2013/02/17/agencias/1361101376_348882.html [consulta: 30 de enero de 2022].

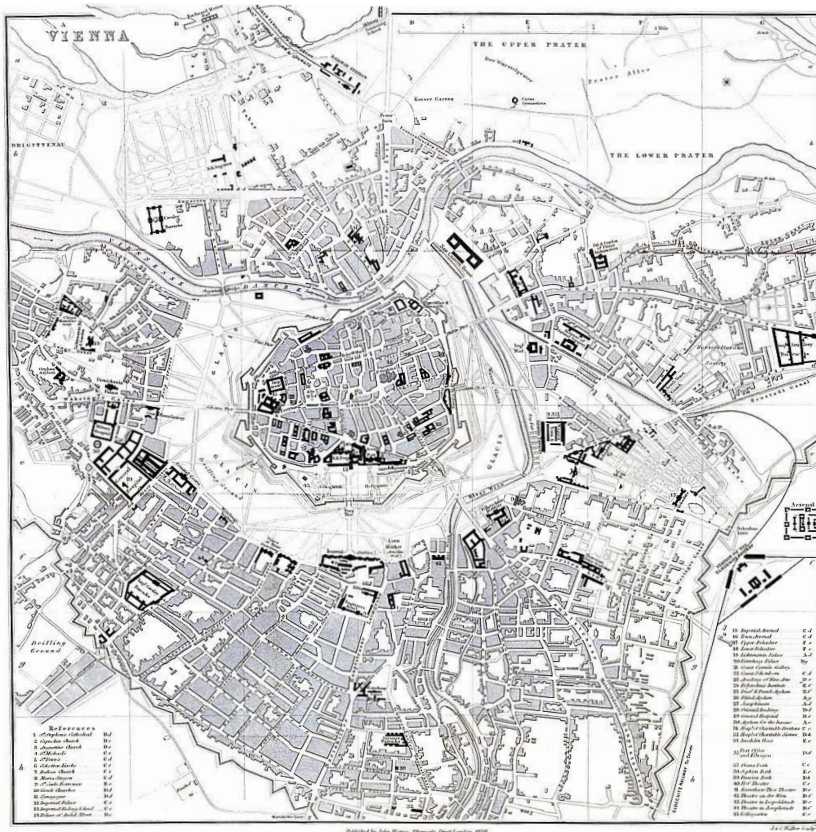
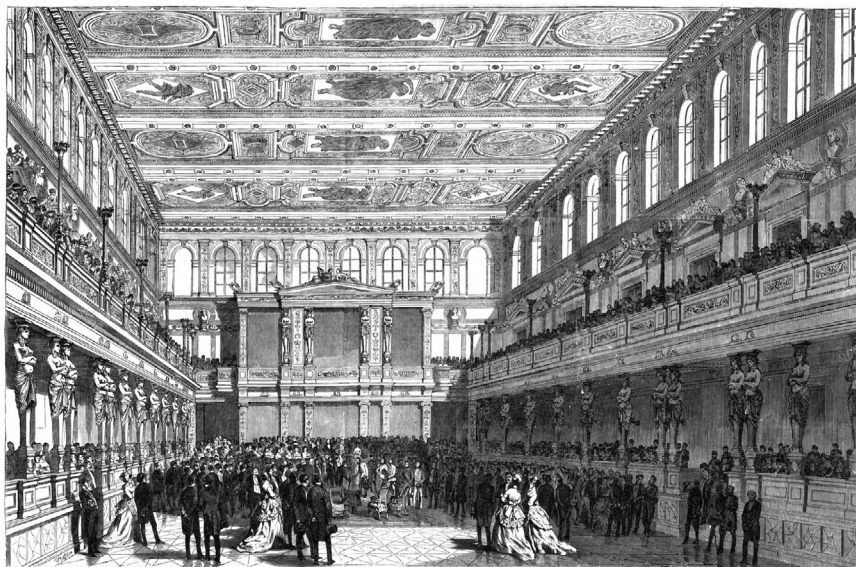


Imagen 11. Mapa de Viena en 1858.
Fuente: Wikipedia, dominio público.

Theophil von Hansen se inspiró en la arquitectura del Alto Renacimiento y la antigüedad clásica para diseñar este espacio de geometría y simetría perfectas: un rectángulo largo y alto de 48.80 x 19.10 metros y una altura de 17.75 metros construido gracias a la tecnología del hierro. La elección de la forma no fue casual, derivó de la de los salones de la alta aristocracia donde solían celebrarse los conciertos con la orquesta al fondo del espacio y el público de frente.

Esta gran caja acústica está rodeada por amplios corredores que conducen a las diversas puertas de acceso, ubicadas en tres de sus cuatro caras, y a los espacios complementarios donde están camerinos, bodegas de instrumentos y salas de ensayo. El escenario es de forma rectangular, está elevado más de un metro sobre el nivel de piso de la audiencia y tiene varias tarimas que pueden moverse de acuerdo con las necesidades del concierto. Al fondo, el majestuoso órgano monumental se eleva como si fuera el retablo de una catedral.

El ritmo de los elementos arquitectónicos y decorativos dibuja el paisaje interno y marca las zonas de la audiencia. La gran altura está dividida en tres secciones de aproximadamente cinco metros cada una. En la primera está el escenario, el patio principal de butacas y nueve palcos flanqueados por cariátides doradas. Las esbeltas figuras de torso desnudo soportan el balcón perimetral del siguiente nivel que tiene dos hileras de butacas en los lados largos y siete en el lado corto poniente. En la tercera sección hay otro balcón del lado poniente. Una serie de ventanas en todo el perímetro recuerda los claristorios de las



iglesias; a través de ellas penetra una tenue luz natural que en el siglo XIX era fundamental para ayudar a iluminar el gran interior en el que entonces se utilizaba luz a gas, velas y lámparas de aceite.

La sala dorada es refulgente por su ornamentación. El color general de los muros es neutro, un *beige* claro que recibe columnas, marcos y cornisas pintadas en rojo cardenal con motivos dorados: cromática de la riqueza, colores simbólicos de la opulencia. El plafón, los balcones y la caja del órgano son de madera tallada cubierta con pan de oro. Las cariátides de la planta baja también son doradas, no así el resto de las esculturas de yeso blanco. En esta pieza de fina orfebrería la audiencia fue dividida según su rango social. “Solo los poderosos podían ocupar el patio de butacas durante las funciones teatrales y las óperas palaciegas. Eran actos musicales donde el escenario reflejaba la división de clases y la jerarquía social”.¹⁵

Una particularidad de este recinto es que las butacas no son fijas. El gran espacio se convierte en pista de baile varias veces al año; el más famoso es el de la filarmónica en tiempos de carnaval, al que se dan cita más de tres mil personas que se deslizan en la pista en distintos horarios vestidas con sus mejores galas, para moverse a ritmo de vales hasta chachachá interpretados por la sinfónica. Una tradición que data de 1924 y continúa hasta la actualidad.

La sala dorada es famosa por la calidad de su acústica. Los historiadores refieren que a finales del siglo XIX no existían aún como tales expertos en esta materia, sin embargo, estudios posteriores afirman que el gran espacio rectangular cumple con los requisitos óptimos para la acústica y los plafones de madera tallada, balcones y cariátides aseguran una dispersión óptima de las ondas sonoras.

Imágenes 12 y 13. Perspectiva exterior (izquierda) y la sala dorada (derecha) del Musikverein en 1870. Crédito: Vinzenz Katzler, xilografía, dominio público.

15 “Viena, santuario de una larga tradición de música clásica”, https://elpais.com/economia/2013/02/17/agencias/1361101376_348882.html [consulta: 23 de mayo de 2021].



Imagen 14. Póster promocional de musitour.com para viaje del Concierto de Año Nuevo 2022, en el Musikverein de Viena. Fuente: www.musitour.com

PHOTO: Viaje organizado al concierto de Año Nuevo en Viena 4 días

Viaje de 4 días a Viena con entradas garantizadas para asistir al concierto más importante del panorama musical internacional, con visitas guiadas a la ciudad de Viena

Fama internacional

Desde su inauguración, en el Musikverein se ofrecen conciertos de talla internacional. Por su escenario han pasado celebridades de la música de todos los tiempos. El concierto más famoso es el de año nuevo, que en 2022 fue dirigido por Daniel Barenboim en una atmósfera especial, pues la sala ha abierto nuevamente sus puertas en tiempos de Covid. Las tomas del magnífico video producido por la BBC, que es seguido por un promedio de mil millones de espectadores en 90 países, imbuyen en el ambiente festivo y de esperanza de una comunidad unida por la música.

Es menester recordar cómo este evento se convirtió en un fenómeno internacional. En 1925, al conmemorarse el centenario de Johann Strauss hijo (1825-1899), la Filarmónica de Viena interpretó el vals *En el bello Danubio azul* e inició un estrecho y natural vínculo con su música que preparó el ambiente para el concierto del 1º de enero. Durante los años convulsos de la Segunda Guerra Mundial, la música de Strauss se convirtió en un emblema de lo alemán; el 31 de diciembre de 1939, en la Sala Dorada, Clemens Krauss (1893-1954) dirigió a la orquesta que tocó los valeses en medio de propaganda nazi. Al finalizar la guerra esta relación negativa se limpió con la presentación del concierto como un acto de resistencia cultural frente a la barbarie nazi. A partir de 1959 comenzó a transmitirse por televisión en seis países. En la era de internet el concierto es global y Viena continúa siendo la capital por excelencia de la música con más de 12 millones de pernoctas turísticas al año, muchas de ellas atraídas por la oferta musical y cultural.¹⁶

El espacio musical total

Otro ejemplo de fama mundial, tanto por su arquitectura como por su magnífica orquesta, es el de la Filarmónica de Berlín. En materia de arquitectura, fue la primera obra en ser terminada del área cultural creada

¹⁶ "Viena, santuario de una larga tradición de música clásica", https://elpais.com/economia/2013/02/17/agencias/1361101376_348882.html [consulta: 23 de mayo de 2021].



después de la posguerra en Berlín occidental, una ciudad devastada por la guerra y dividida por un muro en 1961¹⁷ que dejó del lado Este la ciudad histórica y del Oeste las zonas periféricas. Para promover la libertad y la democracia desde la estructura misma de la ciudad, el gobierno de la República Federal Alemana demolió todas las ruinas que quedaban y emprendió grandes proyectos urbanos de factura moderna, entre ellos el Kulturforum.

Imagen 15. Vista aérea de la Filarmónica de Berlín, 1967. Fuente: www.metacocus.com

17 Tras la Segunda Guerra Mundial, Alemania fue dividida en dos: República Democrática Alemana (RDA) y la República Federal Alemana (RFA). Entre 1949 y 1961 un promedio de 1700 personas por día buscaba la condición de refugiado al cruzar desde Berlín del este hacia Berlín del oeste. En 1961, la RDA construyó una pared de concreto de 43 kilómetros protegida con alambres de púa, perros de ataque y 55000 minas, que recorría toda la ciudad, para desalentar los intentos de escape. Por casi 30 años el muro fue símbolo de la Guerra Fría, el 9 de noviembre de 1989, los berlineses comenzaron a destruirlo con mazos y cinceles. Menos de un mes después, la RDA colapsó completamente y, en 1990, Alemania se reunificó. Erin Blakemore, "Por qué se levantó el Muro de Berlín... y cómo cayó", National Geographic LA, <https://www.nationalgeographicla.com/historia/2019/11/por-que-se-levanto-el-muro-de-berlin-y-como-cayo> [consulta: 12 de octubre de 2020].



Imagen 16. Concierto de Inauguración de la Filarmónica Berlín, 1963. Crédito: Siegfried Lauterwaser, metalocus.com

La sede donde solía tocar la Filarmónica de Berlín fue bombardeada durante la guerra. Para dotar a la orquesta de una propia se convocó a un concurso que ganó Hans Scharoun y en materia acústica contó con la participación del ingeniero Lothar Cremer (1905-1990). Scharoun proyectó la sala de adentro hacia afuera, atendiendo las necesidades del espacio musical que está rodeado de piezas auxiliares ubicadas en función de la posición y la orientación de las butacas y el escenario; el vestíbulo funge como espacio flexible que establece la relación con el exterior.¹⁸ El proyecto propuesto por Scharoun fue decididamente apoyado por el director de la orquesta, Herbert von Karajan (1908-1989), a quien el concepto de situar el escenario al centro del espacio le pareció sustantivo para lograr la completa concentración del oyente en el evento musical.

En este edificio, el punto donde se ubica el director marca el centro de la sala. El frente del escenario está ligeramente apuntado hacia la audiencia lo que traza un ligero vértice en la organización de los patios de butacas dispuestos al frente, que coincide con el eje de simetría. La posición del director también marca la mitad de la sala en el sentido largo, de un lado queda el público y del otro la orquesta y el coro, mientras que en sentido corto a ambos lados hay una serie de balcones.

La diferencia de altura entre el escenario y la última fila de butacas de la sala principal es de siete metros. La primera sección tiene diez

¹⁸ Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun* (Londres: Phaidon, 1995).

hileras divididas en cuatro grupos de butacas a las que se llega por cinco pasillos; la segunda y la tercera tienen ocho hileras de butacas divididas en tres y en dos secciones respectivamente. Es así como la sala se va angostando hacia el fondo. En cada nivel hay puertas de acceso que la conectan con las circulaciones perimetrales y el foyer.

Desde la vista del director hacia la orquesta, el escenario tiene un escalonamiento de forma curva que recuerda un poco al de la sala Usher, pero en este caso no es tan pronunciado ni queda rematado al fondo por un órgano monumental; tampoco está contenido entre muros. Al fondo queda un grupo de butacas por encima del coro y a los costados los balcones, elevados más de dos metros, abrazan al escenario, mas no le ponen un límite visual pues la vista se extiende sobre las butacas hasta topar con el muro envolvente.

Los balcones laterales del primer plano vuelan ligeramente sobre el escenario, cubriendo los accesos de los músicos situados a ambos lados, y ascienden hasta tres niveles como si fuesen terrazas agrícolas que van surcando la tierra de una ladera; estos balcones son los que tienen mayor altura. Al fondo, en el vértice del lado derecho hasta arriba, se asoma un volumen acristalado que contiene la cabina de grabación. Al lado está el órgano de tubos metálicos que cuelga sobre el balcón derecho y cuyo diseño es como el de la sala, vanguardista. Hans Scharoun hizo la analogía de que, en esta sala de conciertos, la orquesta está situada al fondo de un valle y el público en las colinas de los viñedos circundantes, una disposición orgánica para escuchar música.

El plafón está dividido en tres secciones ligeramente cóncavas, es de color blanco y tiene una serie de “escamas” triangulares y grupos de lámparas en los costados que iluminan las zonas de balcones y otro grupo de lámparas sobre la sala principal que parecen constelaciones. Sobre el escenario pende un grupo de luminarias de forma cilíndrica que se alternan con unas superficies de sección cóncava, “nubes flotantes” que ayudan a reflejar el sonido. En las zonas más altas de los balcones, el muro envolvente está forrado de madera. Las butacas, también de madera, tienen tapicería de color café que luce suave al tacto, y los pisos son de duela. Todos estos elementos junto con el plafón y las “nubes” ayudan a transmitir el sonido emitido por la orquesta.

El gran espacio de la sala es bicromático; los antepechos y bordes de las terrazas, el plafón y los cantos de la plataforma del escenario son blancos, al igual que las lámparas colgantes, las pantallas acústicas y las bocinas. El muro perimetral envolvente, las circulaciones, el piso de las gradas también y el escenario son de madera.

Al recorrer de forma virtual el espacio desde los videos 360 grados, la percepción de la escala del espacio es más real que la que se tiene con algunas fotografías en las que parece mucho más grande de lo que es. Si bien no es pequeña, tampoco es inmensa, luce acogedora e íntima. Tiene una gran riqueza plástica, muchas texturas y variantes lumínicas. Durante el concierto hay iluminación de cortesía en los pasillos. Cuando la orquesta comienza a tocar las terrazas desaparecen, la iluminación solo destaca a los músicos que irradian las notas de las partituras, una fogata musical con la gente sentada alrededor en la

oscuridad. Este recinto que transformó la arquitectura de las salas de conciertos a mediados del siglo xx está en el edificio de la filarmónica, un volumen dorado y metálico ubicado en los límites del Tiergarten, el principal parque urbano de la capital alemana. Tras la caída del Muro en 1989, el Kulturforum recuperó su posición estratégica al centro de la capital de Alemania reunificada, entre la Potsdamer Platz y el canal Landwehr.

Música y publicidad

El nombre Filarmónica de Berlín remite tanto al edificio como a la orquesta. En los años de la posguerra, con Herbert von Karajan al frente la orquesta se colocó, de acuerdo con varios críticos, como la mejor del mundo. Karajan fue un director superestrella del que se dice que oírlo en vivo era estremecedor pues lograba una fusión de precisión y potencia que impulsaba por igual a músicos y al público.¹⁹ El director se promovió a sí mismo, a la orquesta y al recinto por medio de discos, filmaciones para televisión, películas y giras interminables que convirtieron a orquesta y arquitectura en actores globales. Tenía espíritu de publicista, fue pionero en utilizar la tecnología para la difusión de la música clásica, grabó todo su repertorio en discos, luego en CD, y capturó muchas de sus representaciones de ópera y conciertos en películas.

Por su parte, el edificio de Hans Scharoun ha sido objeto de numerosas publicaciones de arquitectura y ha sido analizado en tesis de grado y posgrado. Esta obra celebró su 50 aniversario en 2013 con una serie de conciertos especiales y documental en 3D dirigido por el multigalar-donado director de cine Wim Wenders, que lo muestra desde una perspectiva inusual, desde sus áticos hasta el despacho del director titular. En México, esta obra fue referida como el ejemplo a seguir por Eduardo Mata, entonces director de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, cuando se decidió construir una nueva sede para la orquesta al sur de la Ciudad Universitaria de la UNAM a inicios de la década de los setenta.

La casa de la Orquesta Filarmónica de la UNAM

A partir de los años sesenta, la comunidad estudiantil de la Ciudad Universitaria de la UNAM crecía a un ritmo acelerado. La matrícula pasó de 47'000 alumnos en 1967 a 80'000 en 1972. En las aulas había aglomeraciones, existían restricciones de espacio para el desarrollo de la investigación y las vialidades internas tenían problemas de congestión. La creación de nueva infraestructura era inminente. El rector Guillermo Soberón Acevedo cristalizó los planes de expansión de la UNAM que entre los conflictos estudiantiles de finales de los sesenta y los laborales de principios de los setenta se habían pospuesto. Entre 1973 y 1980 se construyeron más metros cuadrados para funciones universitarias que los que la Universidad había acumulado en sus cuatrocientos años

¹⁹ Annalyn Swam, "El maestro y su magia", *El País*, 21 de noviembre de 1981, https://elpais.com/diario/1982/11/21/cultura/406681204_850215.html. [consulta: 23 de octubre de 2020].



Imagen 17. Blu Ray del documental Kathedralen der Kultur de Wim Wenders. Fuente: Amazon.es



de existencia. El proyecto más emblemático de esta efervescencia constructiva fue el Centro Cultural Universitario (CCU), cuyo primer edificio fue la sala de conciertos Nezahualcóyotl, inaugurada el 30 de diciembre de 1976. Este proyecto fue parte de lo que Gonzalo Celorio llamó un “movimiento cultural renovado” que se detonó en la Universidad a partir de los años sesenta.²⁰

Fundada como Orquesta Sinfónica de la Universidad en 1929, año en que la UNAM logró su autonomía, la OFUNAM era una pieza esencial de este movimiento cultural. Su primera sede fue el Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso, donde estuvo hasta la década de los sesenta cuando se mudó al Auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1966, durante el rectorado de Javier Barros Sierra, el maestro Eduardo Mata quedó al frente del conjunto. Bajo su dirección este tuvo un importante crecimiento artístico y se transformó en la Orquesta Filarmónica de la UNAM.²¹

Imagen 18. Vista desde el poniente de la sala de conciertos Nezahualcóyotl. Fuente: IISUE, AHUNAM, Colección Armando Salas Portugal, ASP-CU-0387.

²⁰ Gonzalo Celorio, “El ministerio cultural de la UNAM”, *INTI* (42) (1995): 27-34, <http://www.jstor.org/stable/23285399> [consulta: 12 de octubre de 2020].

²¹ “Orquesta Filarmónica de la UNAM”, Dirección General de Música UNAM, https://web.archive.org/web/20120927082509/http://www.musica.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=141 [consulta: 12 de octubre de 2020].

A finales de los sesenta, además del auditorio Justo Sierra, los músicos se presentaban en varias sedes o al aire libre, a un lado de la Torre de Rectoría, donde la gente se reunía en torno a ellos. La orquesta ganó tanta popularidad que la capacidad de los recintos comenzó a ser insuficiente. Los músicos tocaban prácticamente con los estudiantes encima, necesitaban y demandaban un espacio propio.

La decisión de las autoridades fue que el proyecto se realizara en la propia Universidad: “Una obra para la Universidad hecha por universitarios” destacó Soberón en sus memorias, lo que obedeció al espíritu nacionalista aún imperante en la época. Únicamente el ingeniero estadounidense experto en acústica, Christopher Jaffe, fue externo; el proyecto y la obra fueron coordinados desde la Dirección General de Obras (DGO) dirigida por el ingeniero Francisco de Pablo. El arquitecto Orso Núñez Ruiz de Velasco fungió como jefe de proyectos, el ingeniero Roberto Ruiz Vilà como residente de obra y el joven arquitecto Arcadi Artís Espriú fue el proyectista. En el equipo también colaboraron los arquitectos Manuel “Chacho” Medina y Arturo Treviño.

El programa arquitectónico quedó integrado por un escenario de 240 metros cuadrados para acoger hasta 120 músicos, una cámara acústica debajo y un plafón reflejante sobre y delante del escenario; 2311 asistentes distribuidos en bloques, terrazas o palcos con una isóptica pronunciada, y diversos elementos acústicos en muros y balcones. El resto de las áreas —vestíbulos y escaleras; cafetería, taquilla, sanitarios, camerinos y bodegas, salón de ensayos, sala de prensa— fueron definidas a partir del número de espectadores, las necesidades de los músicos y las de las áreas administrativas.²² La sala se levantó en 1976 en solo 11 meses, al finalizar el concierto de inauguración el pianista alemán Hans Richter-Haaser, dijo: “Cuando esta sala quede afinada, será uno de los mejores espacios musicales del planeta”.²³

El principio de diseño del ccu fue modificar lo menos posible el entorno geográfico: el Pedregal. El malpaís rugoso y tortuoso, estéril y árido que dio paso al habitar humano en la década de los cincuenta con la construcción de Ciudad Universitaria y el Pedregal de San Ángel, estaba aún intacto al sur del campus central a principios de la década de los setenta. La ubicación de la sala definió el trazo de todo el conjunto, en cuyo plan maestro quedó marcada la ubicación del resto de los componentes. Los diversos usos quedaron contenidos en edificios autónomos relacionados entre sí por medio de andadores y plazas que provocan recorridos para llegar al interior de los edificios. La caja de música es el volumen más importante. Está ubicada ligeramente al sur del centro del terreno con la entrada viendo al sur poniente hacia una plaza donde confluyen los tres ejes compositivos que marcan las rutas entre edificios.

A este sistema de edificios, en 1977 se agregó el Espacio Escultórico y el Paseo de las Esculturas, dos sistemas que tienen sus propias rutas,

22 Universidad Nacional Autónoma de México, “Sala de Conciertos Nezahualcóyotl” (folleto, 1977).

23 “La UNAM tiene desde el jueves pasado la primera sala de conciertos de Iberoamérica”, *Gaceta UNAM* XIV (19) (3 enero 1977): 1-3.



Imagen 19. Fotografía aérea del Centro Cultural Universitario, 1986. Fuente: Serie Vertical, Número de Control FA-V_2879B-01-022-00028, Fondo Aerofotográfico Acervo Histórico Fundación ICA, A.C.

pero parten del mismo principio que el arquitectónico, respetar la geografía del lugar como una preexistencia a la que había que adaptarse. En estos proyectos participaron seis artistas plásticos: Federico Silva, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Matías Goeritz, Hersúa y Sebastián. La organización del ccu corresponde a la de un sistema arquitectónico tipo *cluster* que, de acuerdo con Josep Maria Montaner, “surge de la evolución formal a partir de articulaciones e intersecciones de la arquitectura moderna. En los *clusters* las articulaciones se estiran y deforman hasta ser más irregulares y versátiles, abiertas y orgánicas”.²⁴

Al igual que en la Filarmónica de Berlín, en la sala Nezahualcóyotl el espacio se origina en el escenario de forma adiamantada de 16 x 12 metros, que está elevado 80 centímetros sobre la primera fila de butacas. Debajo hay una caja de reverberación que llega hasta las primeras filas: un elemento innovador concebido para que el sonido vivaz y cálido de las composiciones creadas por músicos mexicanos como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez se emita adecuadamente.²⁵

²⁴ Josep Maria Montaner, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos* (Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2017).

²⁵ Pablo Espinosa, “Calidez y viveza dotan a la nave acústica universitaria”, *La Jornada*, 30 de diciembre de 2016, <https://www.jornada.com.mx/2016/12/30/cultura/a03n-1cul> [consulta: 23 de mayo de 2020].



Imagen 20. Vista interior de la sala de conciertos Nezahualcóyotl. Fuente: IISUE, AHAUNAM, Colección Armando Salas Portugal, 1977

La distribución de los 2311 espectadores (2177 tras la remodelación realizada en el año 2010) responde al proyecto acústico. Los espectadores rodean a los músicos distribuidos en distintos niveles y bloques. Los paramentos de los balcones permiten aumentar el porcentaje de áreas reflejadas, la isóptica pronunciada reduce el efecto de absorción por parte de la audiencia.²⁶ El muro envolvente, de 60 centímetros de espesor, delimita el gran espacio musical aislándolo del ruido exterior. Si bien no es un polígono regular, sí tiene un eje de simetría longitudinal: la geometría de la sala es totalmente simétrica.

El elemento que confirma el origen del trazo geométrico es el plafón acústico, conformado por superficies acrílicas reflejantes que penden sobre el escenario y las primeras filas del patio principal de butacas organizadas de forma radial. En el centro del plafón confluyen todos los trazos de esta obra: aperturas visuales, prolongación de los ejes de los vestíbulos, centro de los trazos concéntricos que ordenan las butacas.

El ambiente de la sala fue concebido como un paisaje interior. La cromática de los acabados es de tonos café, con acentos de color en las butacas naranjas y azules. Los elementos acústicos y arquitectónicos se suceden y desdobl原因 en una secuencia de planos, volúmenes y texturas que delinear y contienen sutilmente las distintas zonas de los espectadores. La iluminación arquitectónica baña profusamente todo el espacio, mientras el público entra a ocupar sus asientos. Al iniciar el concierto, solo queda iluminada la orquesta. Un elemento singular de la Nezahualcóyotl es el gran ventanal entre el foyer del segundo nivel y el auditorio. Quien llega tarde al concierto puede observar la totalidad del espacio desde una visual que abarca a la orquesta y la comunidad de espectadores.

²⁶ "El placer de una buena acústica", *Obras v* (78) (1979): 36-41.

En lo que toca a los vestíbulos y circulaciones, la plaza del ccu es el punto de encuentro previo al concierto, un espacio donde confluyen los andadores peatonales que conectan a la sala con los estacionamientos y otros foros. El vestíbulo y los corredores tienen una relación visual constante con el exterior que continúa en las escaleras, el mezanine y la zona de taquillas. Los espacios complementarios (camerinos, bodegas, salón de ensayos y oficinas) se alojan en el semisótano y el sótano ubicado debajo de los balcones laterales y el coro y tienen accesos independientes desde los andadores exteriores, con lo que los flujos de espectadores, músicos, trabajadores y empleados administrativos están claramente diferenciados.

Una de las principales características morfológicas del edificio es el acabado estriado del concreto de los paramentos, una textura que resolvió aspectos tanto prácticos como estéticos: se quería que los muros no fueran frontones lisos, sino que tuvieran carácter para que el edificio entablara un diálogo con el pedregal. Además, con la textura se evitarían pintas y vandalizaciones. Otra característica de este edificio es que no había limitaciones en cuanto a colindancias, se disponía de todo el terreno lo que representó la oportunidad de hacer un proyecto en que todo fueran proporciones.²⁷ La envolvente del espacio es un volumen contundente, un objeto que se posa sobre el paisaje del pedregal. Artís menciona que esta influencia de la forma exógena proviene del expresionismo alemán. Líneas atrás se hizo referencia a cómo los arquitectos expresionistas concebían la arquitectura de adentro hacia afuera, así como la relación de los edificios con el paisaje circundante en el caso de la obra de Steiner.

La Neza: de objeto arquitectónico a símbolo de la cultura universitaria

La sala de conciertos Nezahualcóyotl significó un cambio radical en materia de espacios musicales en México. Del espacio ceremonial y estratificado del Palacio de Bellas Artes se pasó a un espacio abierto y democrático, donde la relación del público con los músicos es cercana. Se estableció una nueva forma de comunicación con la orquesta y una nueva forma de presenciar los conciertos, sin protocolos sociales.

Prácticamente desde el día de su inauguración “la Neza”, como cariñosamente los usuarios llamamos a la sala de conciertos, se transformó en un símbolo de la cultura universitaria. Si bien sus autores intelectuales, arquitectos y constructores desde un inicio la concibieron como un recinto paradigmático de la difusión de la cultura, desde el primer concierto los asistentes también la percibieron como un espacio emblemático.

Más allá de su arquitectura, a lo largo de sus más de cuatro décadas de vida, la sala de conciertos Nezahualcóyotl se ha consolidado como

²⁷ Fernando Boulouf y Julio Zetter, “Centro Cultural Universitario a 30 años de su creación”, *Revista AAPAUNAM. Academia, Ciencia y Cultura* (octubre-diciembre 2006): 22-27, <https://www.medigraphic.com/pdfs/aapaunam/pa-2009/pa091h.pdf> [consulta: 23 de mayo de 2020].

un símbolo del acceso democrático a la cultura, lo que confirma lo dicho por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot: un objeto se transforma en símbolo cuando recibe un sentido ulterior.²⁸ Espectadores, músicos y trabajadores nos hemos apropiado de la Neza. Ya somos varias las generaciones que desde sus butacas hemos gozado no solo de la música sinfónica, también de otras manifestaciones artísticas e incluso de importantes eventos académicos en esta catedral de la cultura mexicana.

Colofón

El filósofo checo Karel Kosik dice: “La arquitectura de cada época contiene más de lo que sus artífices creen, las obras dicen sobre sí mismas y su época cosas sobre cuya existencia y cuyo sentido sus constructores y habitantes no tienen por qué tener idea y menos aún un concepto claro”.²⁹ En las salas de conciertos el foco del espacio es el escenario de la orquesta, que de ser visto de forma unidireccional y un tanto distante pasó a apreciarse de forma radial e íntima. Al paso de un poco más de dos siglos, en que la sociedad y la arquitectura se transformaron de forma radical, el contenedor espacial se liberó de la cuadratura y se expandió para convertirse de un espacio destinado a la burguesía y la aristocracia a un espacio de cultura democrático para la sociedad del siglo xx.

Las salas de conciertos abordadas en este texto son paradigmáticas a nivel mundial, presentaron innovaciones en su resolución espacial de acuerdo con el pensamiento arquitectónico de su época, siguen vigentes y no han cambiado de vocación; continúan marcando pauta cuando se trata de diseñar salas de música ya sea rectangulares, trapezoidales, o con la orquesta al centro. Todas mantienen elementos comunes que obedecen a la transmisión del sonido para la música sinfónica: la capacidad no rebasa los 2500 espectadores, la altura oscila entre los 17 y 20 metros y la distancia hasta la última fila no supera los 40 metros. Entender los espacios y sus elementos es fundamental para el análisis espacial de la sala de conciertos Nezahualcóyotl, objeto de estudio de una investigación de estudios de maestría en curso.

Louis Kahn compara a la arquitectura con la música pues la concepción es similar: la primera organiza espacios y la segunda sonidos. De esta organización espacial han surgido edificios emblemáticos que a escala urbana se han convertido en símbolos de la cultura, catedrales para la música a los que las personas peregrinan para disfrutar de lo sublime. ¿Tiene sentido lo sublime en la época moderna? pregunta Kosik.³⁰ Los miles de personas que peregrinan a estos recintos sin duda dirían que sí, tiene sentido dejar por un momento la prisa, el temor ante el retraso y la tardanza para ir al encuentro con la música; tan es así que han sido de los sitios más esperados en volver a acudir en tiempo de pandemia. Por otra parte, la experiencia de recorrer la mayoría de estos

28 Mauricio Beuchot, *La racionalidad analógica en la filosofía mexicana* (México: Editorial Torres Asociados, 2012).

29 K. Kosik, *Reflexiones antediluvianas* (México: Editorial Itaca, 2012).

30 K. Kosik, *Reflexiones antediluvianas*.

espacios en la virtualidad ha sido emocionante, poder “entrar” a las salas desde las vistas 360, presenciar magníficos conciertos en YouTube, observar a los músicos y a la audiencia e imaginar cómo sería estar allí en tiempos de confinamiento estimula el análisis y la reflexión.

Referencias

- ARTIGAS, Juan Benito. *Centro Cultural Universitario: visita guiada en torno a su arquitectura*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades, Coordinación de la Investigación Científica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BAYREUTHER Festspiele. <https://www.bayreuther-festspiele.de/> [consulta: 7 de octubre de 2021].
- BERLINER Philharmoniker. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/philharmonie/architecture/> [consulta: 10 de enero de 2022].
- BEUCHOT, Mauricio. *La racionalidad analógica en la filosofía mexicana*. México: Editorial Torres Asociados, 2012.
- BLAKEMORE, Erin. “Por qué se levantó el Muro de Berlín... y cómo cayó”. National Geographic LA. <https://www.nationalgeographic.com/historia/2019/11/por-que-se-levanto-el-muro-de-berlin-y-como-cayo> [consulta: 12 de octubre de 2020].
- BLUNDELL Jones, Peter. *Hans Scharoun*. Londres: Phaidon, 1995.
- BOULOUF, Fernando, y Julio Zetter. “Centro Cultural Universitario a 30 años de su creación”. *Revista AAPAUNAM. Academia, Ciencia y Cultura* (octubre-diciembre 2006): 22-27. <https://www.medigraphic.com/pdfs/aapaunam/pa-2009/pa091h.pdf> [consulta: 23 de mayo de 2020].
- CELORIO, Gonzalo. “El ministerio cultural de la UNAM”. *INTI* (42) (1995): 27-34. <http://www.jstor.org/stable/23285399> [consulta: 12 de octubre de 2020].
- “CITY’S lost treasures to be revealed”. North Edinburgh News. <http://nen.press/tag/city-of-edinburgh-council/page/7/> [consulta: 25 de mayo de 2021].
- DIRECCIÓN General de Obras de la UNAM. “Sala de Música Nezahualcóyotl”. *Arquitectura México* 115 (1977): 170–179.
- “EL maestro y su magia”. *El País*, 20 de noviembre de 1982. https://elpais.com/diario/1982/11/21/cultura/406681204_850215.html [consulta: 29 de enero de 2022].
- “EL placer de una buena acústica”. *Obras v* (78) (1979): 36-41.
- ESPINOSA, Pablo. “Calidez y viveza dotan a la nave acústica universitaria”. *La Jornada*, 30 de diciembre de 2016. <https://www.jornada.com.mx/2016/12/30/cultura/a03n1cul> [consulta: 23 de mayo de 2020].
- FELGUÉREZ, Manuel. “El espacio escultórico”. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/877/1998106P173.pdf> [consulta: 28 de septiembre de 2020].
- GARCÍA Pedrosa, Ignacio. *Auditorium. Una tipología del siglo XXI*. Tesis de doctorado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- GOOGLE Maps. Filarmónica de Berlín. <https://goo.gl/maps/EEssYW-qHzWssyZLY7> [consulta: 25 de mayo de 2020].
- _____. Musikverein. <https://goo.gl/maps/vHTLqcZGKm3bmSZw7> [consulta: 25 de mayo de 2020].
- _____. The Usher Hall. <https://goo.gl/maps/nyWtS1NRkqKrbHk6> [consulta: 25 de mayo de 2020].
- KOSIK, K. *Reflexiones antediluvianas*. México: Editorial Itaca, 2012.

- "LA UNAM tiene desde el jueves pasado la primera sala de conciertos de Iberoamérica". *Gaceta UNAM* XIV (19) (3 enero 1977): 1-3.
- LORET González, Jesús Fernando. "El concepto de Gesamtkunstwerk como obra de arte de futuro". *Filos Música*. <http://www.filomusica.com/filo85/gesamt.html/> [consulta: 25 de mayo de 2021].
- MONTANER, Josep Maria. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2017.
- "ORQUESTA Filarmónica de la UNAM". Dirección General de Música UNAM. https://web.archive.org/web/20120927082509/http://www.musica.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=141 [consulta: 12 de octubre de 2020].
- PÉREZ, Branly Ernesto. "Al filo del expresionismo. Rudolph Steiner I". <https://www.metalocus.es/es/noticias/al-filo-del-expresionismo-rudolf-steiner-i>. [consulta: 17 de octubre de 2021].
- _____. "Al filo del expresionismo. Rudolph Steiner II". <https://www.metalocus.es/es/noticias/en-el-filo-del-expresionismo-rudolf-steiner-ii>. [consulta: 17 de octubre de 2021].
- PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- PERRIER, Henri. "El teatro del festival de Bayreuth o la utopía realizada". <http://www.associaciowagneriana.com/> [consulta: 17 de octubre de 2021].
- POSENER, Julius. "Berlin Philharmonie by Hans Scharoun". 1964. www.architectural-review.com/archive/berlin-philharmonie-by-hans-scharoun. [consulta: 20 de diciembre de 2021].
- PRIETO López, Juan Ignacio. *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*. Tesis de doctorado, Universidade da Coruña, Escola Técnica Superior de Arquitectura, España, 2013.
- SIN Autor. *Centro Cultural Universitario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- SOBERÓN, G. *El médico, el rector*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- SOCIEDAD de Amigos de la Música de Viena. "Musikverein". <https://www.musikverein.at/> [consulta: 26 de abril de 2021].
- SWAM, Annalyn. "El maestro y su magia". *El País*, 21 de noviembre de 1981. https://elpais.com/diario/1982/11/21/cultura/406681204_850215.html. [consulta: 23 de octubre de 2020].
- "THE era of Herbert von Karajan". Berliner Philharmoniker. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/history/herbert-von-karajan/> [consulta: 29 de enero de 2022].
- UNIVERSIDAD Nacional Autónoma De México. Sala de Conciertos Nezahualcóyotl (Folleto). 1977.
- "USHER Hall". <http://www.usherhall.co.uk/> [consulta: 23 de mayo de 2020].
- "VIENA imperial y burguesa. La construcción de la Ringstrasse y la definición de la Ciudad Posliberal del XIX". Urban Networks. <http://urban-networks.blogspot.com/2012/03/viena-imperial-y-burguesa-la.htm> [consulta: 26 de abril de 2021].
- "VIENA, santuario de una larga tradición de música clásica". *El País*, 17 de febrero de 2013. https://elpais.com/economia/2013/02/17/agencias/1361101376_348882.html [consulta: 30 de enero de 2022].

Isaura González Gottdiener

Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional Autónoma de México
isaura.g@fa.unam.mx

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura de la UNAM donde, desde abril de 2021, es la secretaria académica. Ha sido coordinadora de Bibliotecas de la FA (2017-2021) y secretaria técnica del Centro de Investigaciones en Arquitectura Urbanismo y Paisaje (CIAUP) de la FA (2014-2017). Realizó un máster en Edición en la Universidad de Salamanca y actualmente cursa la maestría en Arquitectura en el Posgrado UNAM.

Por más de 15 años colaboró en revistas especializadas de arquitectura. Es editora independiente de libros especializados de arquitectura y construcción. Fue responsable del Área Editorial de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Gobierno del Distrito Federal (2007-2009) y editora asociada de las revistas *Obras y Ambientes* de Grupo Editorial Expansión (2005-2006). Coordinadora general de la exposición "Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana" (2014) curada por Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes. Curadora de la exposición "Escenarios de transformación. Arquitectos UNAM 1969-2017" inaugurada en noviembre de 2016 en el MUCA Campus. Miembro del Comité curatorial de la exposición "Arcadio Artís. Fuerza sutil" (2019), presentada en 2019 en el MUCA Campus. Miembro del Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y de la Academia Nacional de Arquitectura.